

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Doutorado em Poéticas Visuais

(Des)apre(e)nder o ver com a paisagem:
a expedição pela Paragem das Conchas

TOMO I

Lilian Maus Junqueira

Porto Alegre
2016

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Doutorado em Poéticas Visuais

(Des)apre(e)nder o ver com a paisagem:
a expedição pela Paragem das Conchas

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção de título de Doutor em Artes Visuais

Área de Concentração: Poéticas Visuais

Orientadora: Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern

LILIAN MAUS JUNQUEIRA

Porto Alegre
2016

(Des)apre(e)nder o ver com a paisagem:
a expedição pela Paragem das Conchas

Tese aprovada para obtenção do título de doutor
ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
pela banca examinadora formada por:

Prof. Dr. Marcelo Campos – PPG Artes/UERJ

Prof. Dr. Mário Furtado Fontanive – Depto. Design/
UFRGS

Profª. Drª Icleia Borsa Cattani – PPGAV/UFRGS

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras – PPGAV/UFRGS

Porto Alegre, 9 de novembro de 2016.

*Dedico este trabalho aos meus pais, Antonio Carlos Junqueira e Dora Lúcia Maus.
O fruto não cai longe do pé. Depois vem o vento e o leva para longe.*

Agradecimentos:

A todos os guias e companheiros de viagem que andaram, coletaram, classificaram, nadaram, navegaram, voaram, leram e trabalharam junto comigo a caminho da pesquisa, em especial, à minha orientadora Daniela Pinheiro Machado Kern, pela generosidade, empenho e confiança, sem a qual esta investigação jamais teria tomado tal corpo. Ao meu interlocutor de olhos de águia Marcus Fabiano Gonçalves, que acompanhou a evolução diária dos trabalhos da série de *Estudos sobre a terra*, estabelecendo comigo um diálogo poético cuja reflexão teórico-prática foi mediada, principalmente, por Debret e Heidegger. À Maria Helena Bernardes, não só pela amizade, parceria e boas conversas, compartilhadas também com o Fernando Lewis de Mattos, mas, principalmente, pela realização do *Observatório da Borússia*¹, projeto artístico mencionado com entusiasmo pela comunidade de Osório. Consultei-o inúmeras vezes, graças à sistematização qualificada de conteúdos disponibilizada na Internet.

Aos biólogos que colaboraram com os trabalhos *Inventário de Fauna e Flora e Herbarium*, além de se dedicarem às revisões técnicas: Pâmela Engers, Diego Schneider, Eduardo Ruppenthal, Fernanda Bobsin Dai-Pra, Marina Todeschini de Quadros, Igor Velho de Souza e Ana Carla da Costa Santos. Aos companheiros de viagem por terra: Davi e Valmir Freitas. Ao topógrafo José Teodoro da Silva, à equipe do Restaurante Luzardo, aos navegadores por água e ar: José Ricardo, Marino, Paulo Jones Vidal e Alencar Martins.

À Bruna Fetter, pela conversa na floresta e por ir ver comigo as montanhas

¹ Site disponível em: <http://observatorioborussia.org.br>. Acesso em: 1 setembro 2016.

pintadas por Debret no séc. XIX, além de realizar a curadoria da mostra *Expedição pela Paragem das Conchas*. Ao Éder Silveira, pelo convite a expor no Espaço Cultural da UFCSPA e por me dar todo o suporte necessário para esta realização junto à equipe do Núcleo Cultural. Ao apoio técnico de Alexandre Navarro Moreira e Marcelo Moreira, através da museografia, mobiliário e montagem da exposição. À Andressa Cantergiani e à Galeria Península por abrigar minha banca de defesa e a exposição dos trabalhos.

À historiadora Marina Raymundo da Silva, pela sua contribuição no campo historiográfico e pela generosidade ao levantar fontes primárias para as minhas dúvidas pontuais sobre alguns episódios de naufrágios de Osório. Meus agradecimentos estendidos à equipe do Arquivo Histórico Antônio Stenzel Filho e ao Arienei Abreu, do Museu Antropológico do Rio Grande do Sul.

Aos amigos e moradores da Borússia vinculados à associação AMASB: Francisco Antonio Viveiros Dos Reis, Andre Burmeister, Ândrea Melecchi Martins, e Roberto kiel.

À minha família: Dora Lúcia Maus, Antonio Carlos Junqueira da Silva e Felipe Maus Junqueira, além dos amigos de casa que guiaram e seguem guardando meus passos: Mário Furtado Fontanive, Lúcia Cristina Hope Navarro, Lisi Brum, Luís Nenung, José Carlos Simões, grupo Sagrado Feminino, Viviane Barbosa, Pablo Caro, Ana Medina, Daniel Jacobino, Fabiana Faleiros e Blasco.

Aos membros da banca de qualificação, cujas observações e questionamentos ajudaram a dar densidade ao texto: Eduardo Veras, Eduardo Vieira da Cunha, Marcelo Campos. Agradeço cada crítica e indicação, pois me fizeram crescer. À Icleia Borsa Cattani, pelos ensinamentos, ainda no mestrado, sobre metodologia de pesquisa e por aceitar o convite para minha banca.

À equipe envolvida na elaboração do TOMO II desta pesquisa: Bruno Borne, Amanda Teixeira e Pedro Cupertino. À interlocução e à leitura atenta do revisor Ricardo Romanoff e das tradutoras Jéssica Preuss e Marina Leivas Waquil.

Agradecimento especial à Capes e ao PPGAV – IA/UFRGS, por me possibilitarem o desenvolvimento desta pesquisa e o recebimento de bolsa de estudos.

*“Se podes olhar vê, se podes ver, repara.”*²

José Saramago

² José Saramago. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.9.

Resumo

Esta pesquisa nasce do encontro do olhar-expedicionário, sempre curioso e disposto a relacionar arte e ciência, com a *Paragem das Conchas* – nome atribuído à primeira sesmaria do Rio Grande do Sul, que corresponde hoje a um conjunto de municípios, dentre os quais, está Osório – lugar onde se desenvolvem as incursões aqui analisadas, entre os anos de 2012 e 2016. As experiências começam no ateliê, que funciona como um jardim onde se cultiva a linguagem do desenho, até que este lugar de produção de imagens abre-se e passa a ser compreendido como um observatório da natureza, fundindo-se, ao final, com a própria floresta. A principal pergunta que surge daí é: *como se dá essa relação entre o ver e o conhecer a partir das experiências fenomenológicas com a paisagem que o meu trabalho artístico (obras em desenho, poesia, fotografia, objetos e instalação) proporciona?* As rotas e o instrumental utilizados para as observações foram sendo redefinidos no próprio andar, como se fosse um *Caminho de Peabiru*, esse conjunto de trilhas indígenas cultivadas pelos Incas, que ligavam o Oceano Pacífico ao Atlântico. No andamento, foi preciso desaprender a ver o que eu pensava saber e aprender a ver o que não sabia que existia. O conjunto de trabalhos aqui apresentados forma um atlas onde procuro transmutar essas vivências por meio da linguagem poética. A narrativa divide a expedição em três momentos: *Estudos sobre a terra* | *Estudos sobre a água* | *Estudos sobre o vento*. A ação de expedir é interpretada em seu sentido literal de “liberar os pés das cadeias”. A pesquisa está dividida em dois volumes. No TOMO I apresento um percurso teórico em que o sol metaforiza, inicialmente, a relação entre o ver e o conhecer e, passo a passo, vai sendo eclipsado pela imagem da fogueira, que provoca uma queima de arquivo em que é necessário transmutar as memórias. O TOMO II é um livro de artista concebido a partir das travessias por TERRA (“Inventário de Fauna e Flora” e “Herbarium”), ÁGUA (“Travessia de Beija-Flor por águas doces”) e AR (“Tipologia do Mar – Escala Beaufort” e “Tipologia das nuvens – L. Howard”).

Palavras-chave: Paisagem. Travessias. Ver e Conhecer. Expedição pela Paragem das Conchas. Terra. Fogo. Água. Ar. Lilian Maus. Arte contemporânea.

Abstract

This research was created from the meeting of the expeditionary perspective, always curious and open to connect art and science, and *Paragem das Conchas* – the name given to the first *sesmaria* in Rio Grande do Sul – which today corresponds to a few different cities, amongst them Osório – the chosen spot for this expedition, which took place between 2012 and 2016. The experiences begin in the studio, which acts as a garden to cultivate the drawing language, till this image-production site opens up to be acknowledged as a nature observatory, ultimately merging with the forest itself. The main question that arises from that is: *how does the relationship between seeing and knowing from phenomenological experiences in the landscape that my artistic work (drawing, poetry, photography, objects and art installation) provides me presents itself?* The routes and instruments used in the observational trips were redefined while they were happening, such as in *Caminho de Peabiru*, the indigenous trails created by the Incas connecting the Pacific Ocean to the Atlantic. As the project went on, I had to unlearn how to see what I thought I knew and learn how to see what I did not know existed. The body of work presented here forms an atlas where I seek to transmute those experiences into a poetic narrative. The expedition was divided between three installments: *Studies of the earth* | *Studies of the water* | *Studies of the wind*. “Expedition” is interpreted here in a literal sense, that of “freeing the feet from the chains.” The research is divided in two volumes. In TOME I the theoretical path is presented, initially, in a way in which the sun acts as a metaphor of the relationship between seeing and knowing and, gradually, is eclipsed by the image of the bonfire, which leads to an indispensable documentation burning in order to transmute memories. TOME II is an artistic book created from crossings through land (“*Inventário de Fauna e Flora*” and “*Herbarium*”), water (“*Travessia de Beija-Flor por águas doces*”) and air (“*Tipologia do Mar – Escala Beaufort*” and “*Tipologia das nuvens – L. Howard*”).

Keywords: Landscape. Crossings. See and know. Expedition in *Paragem das Conchas*. Earth. Fire. Water. Air. Lilian Maus. Contemporary art.

Índice de ilustrações

Ilustração 1: Instalação No útero da linguagem, 2015. Projeto Adidas Originals Superstar, curadoria de Lucas Ribeiro (Pexão). Parceria com a estilista Helen Rödel e o DJ Giovanni Barbieri . Foto: Biel Gomes.....	14
Ilustração 2: Instalação No útero da linguagem, 2015. Projeto Adidas Originals, curadoria de Lucas Ribeiro (Pexão). Parceria com a estilista Helen Rödel e o DJ Giovanni Barbieri . Foto: Biel Gomes.....	17
Ilustração 3: Tramas Diárias, 2010. Pintura em aquarela sobre papel colado em tela, 190x190cm, 2010. Lilian Maus. Acervo: Instituto Figueiredo Ferraz, Ribeirão Preto/SP.....	18
Ilustração 4: Tramas Diárias, Pintura em aquarela sobre papel colado em tela, 190x190cm; Mandala de tecido plush e Fotografias digitais 20x20cm cada, 2010. Lilian Maus. Acervo: Instituto Figueiredo Ferraz, Ribeirão Preto/SP.....	20
Ilustração 5: N51, série Área de Cultivo, 2014. Desenho a pastel seco, tinta caligráfica e aquarela sobre papel colado em tela. Dimensões: 200 x 134cm. Lilian Maus.....	25
Ilustração 6: N62, série Área de Cultivo, 2015. Desenho (óleo, acrílico, pastel seco e crayon sobre papel), tapete de grama artificial e pedras de jardim. Dimensões 215 x 150cm. Foto: Lilian Maus. Exposição na Galeria Fita Tape, São Paulo, 2016.	26
Ilustração 7: Disponível em: http://cargocollective.com/jorgemennabarreto/Desleituradas . Acesso em: agosto de 2016.....	27
Ilustração 8: Exposição individual O Jardim Sensível, 2016. Lilian Maus, com obras da série Área de Cultivo. Galeria Pop-up Aura, Porto Alegre. Foto: Fábio Alt.....	28
Ilustração 9: Tsewang Phuntso (à esq.), representante do Dalai Lama para as Américas, participa com Tenzin Thutop do desmatelamento da mandala. Foto: Harodo Castro. Disponível em: http://colunas.revistaepoca.globo.com/viajologia/2011/06/07/antes-secreta-a-mandala-de-areia-tibetana-lembra-essencia-da-vida/	29
Ilustração 10: Anotações diárias, 2009. Instalação com post its e caneta de acrílico em parada de ônibus do Parque Redenção. Lilian Maus. Evento: Oi Expressões, curadoria Marcelo Dantas. Foto: Juliana Lima.....	30
Ilustração 11: Anotações diárias, 2009. Instalação com Post its e caneta de acrílico em parada de ônibus do Parque Redenção. Evento: Oi Expressões, curadoria Marcelo Dantas. Foto e autoria da obra: Lilian Maus.....	32
Ilustração 12: Foto de Lilian Maus, sambaqui Capão Alto, Xangri-lá/RS, 2015.....	51
Ilustração 13: Cerâmica guarani do sítio arqueológico RS-LN-01, Osório/RS. Arqueólogo Sérgio Leite (1995), acervo MARS. Foto: Lilian Maus	52
Ilustração 14: Eduardo de Lima e Silva Hoerhann e os Índios Xoklengs (Botocudos). Fonte: Arquivo Histórico de Ibirama, Santa Catarina.....	53
Ilustração 15: J. M. W Turner. Luz e cor (A teoria de Goethe) - A manhã após o dilúvio, 1843. Fonte: disponível em: http://www.william-turner.org/The-Morning-after-the-Deluge-c.-1843-large.html (Acesso em: 10 jul. 2015).....	76
Ilustração 16: Tácita Dean. Green ray, filme em película 16mm, 2001. Referência: disponível em https://vimeo.com/38026163 . Acesso: julho de 2016.....	81
Ilustração 17: Frames do vídeo FREEWAY, Lilian Maus, co-autoria de Rodrigo John, co-produção Adriana Hiller, 2012 (Prêmio Rede Nacional Funarte 2011)	83
Ilustração 18: Durante a incursão de busca às Montanhas de Debret encontrei rebanhos florescendo nos campos. Foto: Lilian Maus, 2016.....	86
Ilustração 19: Goethe, Erupção do Vesúvio, na noite de 2 de junho de 1787, nanquim e	

aquarela, Referência: Goethe, J.W. Viagem à Itália: 1786-1788. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.219.....	95
Ilustração 20: Claudio Gay, detalhe da imagem publicada em _____. Lâminas de costumes [estampa]. In: Atlas de la historia física y política de Chile. Santiago: Andrés Bello, 1979 (Santiago : Alguero) 1 hoja, 53 hojas de láminas.....	97
Ilustração 21: Jean-Baptiste Debret. Nossa Senhora da Serra (Osório), 1827. Aquarela sobre papel (7x23,1 cm). Referência: BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa do. Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara, 2013, p.295.....	102
Ilustração 22: Foto: Lilian Maus, Sítio Renascer, Osório, julho de 2016.....	102
Ilustração 23: HERBARIUM, série Estudos sobre a terra, 2016. Local de Coleta: RS, Osório, Morro da Borússia. Consulta técnica dos biólogos: Pâmela Engers e Diego Guedes Schneider. Auxílio na coleta: Valmir Freitas e Antonio Carlos Junqueira	117
Ilustração 24: Mata Atlântica Brasileira em 1990. Referência: Warren Dean. A Ferro e Fogo: a história e a devastação da Mata Atlântica brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 25.....	119
Ilustração 25: Lilian Maus. Inventário de Fauna e Flora. Desenhos em aquarela, 21x30cm, 2016. A versão em tamanho postal com os poemas em prosa está disponível no TOMO II. Foto: Fábio Alt.....	126
Ilustração 26: Marianne North Gallery, Kew Garden, Londres. Foto disponível em: http://www.kew.org/kew-gardens/attractions/marianne-north-gallery . Acesso em: 21 set., 2016.....	128
Ilustração 27: Referência: Margaret Mee. Flores da Floresta Amazônica: A arte botânica de Margaret Mee. São Paulo: escrituras, 2009, p.160.....	130
Ilustração 28: Amostra de água da Lagoa do Inácio coletada para a instalação Abecedário romano clássico das lagoas, Lilian Maus, 2016.....	132
Ilustração 29: Marcelo Moscheta. Maré [vers. 1.3], instalação com projeções de slide, 2009. Apresentado em 2013 na exposição Norte, no Paço Imperial do Rio de Janeiro. Disponível no site: http://www.marcelomoscheta.art.br/tide-vers-1-3 . Acesso em: maio de 2016.....	141
Ilustração 30: Instalação Abecedário Romano Clássico das Lagoas, 2016. Pintura em acrílico e letraset sobre papel vegetal, águas coletadas nas 23 lagoas pertencentes a Osório/RS, organizadas a partir das 23 letras do abecedário romano, e conchas da minha coleção particular escolhidas pela proximidade formal com as lagoas, Lilian Maus. Foto: Fábio Alt	142
Ilustração 31: Detalhe da garrafa com água da lagoa da Ilhota com girinos, instalação Abecedário Romano Clássico das Lagoas, 2016, Lilian Maus. Foto: Bruna Bailune.	143
Ilustração 32: Lilian Maus. Amuleto para o peregrino leitor do I-Ching, série Vitrines, 2016. Pintura em acrílico e aquarela, letraset e conchas coletadas na lagoa dos Barros, onde há testemunhos de aparições lendárias de uma noiva fantasma e de uma cidade submersa. Vitrine de madeira e vidro (18x25x4cm). Foto: Fábio Alt.....	146
Ilustração 33: Referência: OSÓRIO - UMA CIDADE ENLUTADA: 18 vidas desapareceram com o "Bento Gonçalves", nas águas da Lagoa da Pinguela. Correio do Povo, Porto Alegre, 23 set. 1947, p.6.....	148
Ilustração 34 Referência: OSÓRIO - UMA CIDADE ENLUTADA: 18 vidas desapareceram com o "Bento Gonçalves", nas águas da Lagoa da Pinguela. Correio do Povo, Porto Alegre, 23 set. 1947, p.16. Foto: Santos Vidarte.....	149
Ilustração 35 OSÓRIO - UMA CIDADE ENLUTADA: 18 vidas desapareceram com o "Bento Gonçalves", nas águas da Lagoa da Pinguela. Correio do Povo, Porto Alegre, 23 set. 1947, p.16.	150
Ilustração 36: Arquivo Público Municipal Antônio Stenzel Filho [s/d].....	152

Ilustração 37: Trapiche na lagoa do Peixoto. Foto (esq.): Lilian Maus, “Horizonte nublado”, 2016 / Foto (dir.): Acervo Arquivo Municipal Antônio Stenzel Filho [s/d].....	153
Ilustração 38: TRACES-BLUES, instalação e site-specific do artista australiano Craig Walsh. Disponível em: http://craigwalsh.net/projects/view/traces-blue/ . Acesso em: maio de 2015.	158
Ilustração 39: The Rejalma, pintura do artista holandês Jeronimus van Diest, em 1673. Foto: Lilian Maus, registrada durante a exposição Mare Nostrum: The Rejalma e a arte das marinhas, na galeria Ruben Berta de julho a agosto de 2016, em Porto Alegre/RS, com curadoria de Flávio Krawczyk.....	163
Ilustração 40: William Henry Hunt. Shore Scene, a Figure to right, s/d, aquarela sobre papel, 8,5 x 11,8 cm (Oppé Collection) Foto: Tate London, 2015. Referência: HUMFREYS, Richard. A paisagem na arte: 1690-1998: artistas britânicos na coleção da Tate. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015, p.167.....	165
Ilustração 41: Lilian Maus. Pensamento em nuvem. Fotografia digital (55x80cm), tule e letras plásticas soldadas à parede, 2012. Foto: Lilian Maus, Mostra Dónde el dibujo germina, Centro Kavlin, Uruguai, 2013.....	169
Ilustração 42: “Cumulo-stratus”, desenho publicado junto ao texto "Camapura", de 1817. Referência: Johann W. Goethe. O Jogo das nuvens. Porto: Assírio & Alvim, 2012, p.34. .	172
Ilustração 43: “Nimbus”, desenho publicado junto ao texto "Camapura", de 1817. Referência: Johann W. Goethe. O Jogo das nuvens. Porto: Assírio & Alvim, 2012, p.39.	173
Ilustração 44: Paul Klee. Sobre a arte moderna e outros ensaios. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p.83.....	176
Ilustração 45: Foto: Lilian Maus (concha, ninfa de cigarra e pérola de água doce sobre a palma da mão), 2016.....	180
Ilustração 46: Fotos: Alejandro Gómez, Palomino - Colômbia, janeiro de 2016.....	183
Ilustração 47: Lilian Maus. MEMORIAL PARA MINHOCAS (Objeto resultante da ação de queima dos diários pessoais). Foto (esq.): Fábio Alt. Fotos (dir.) Lilian Maus.....	184
Ilustração 48: Dieter Roth, Big Sunset, (1968). Salsicha em cartolina na composição da tampa de plástico e folha (95x65cm). Referência: Disponível em: http://arjay.typepad.com/vallejo_nocturno/2011/02/dieter-roth.html . Acesso em: outubro de 2016.....	185
Ilustração 49: Foto: Fábio Alt (detalhe da obra MEMORIAL PARA MINHOCAS, 2016, Lilian Maus)	187
Ilustração 50: Frame do Vídeo "Cutia": documento do processo de trabalho "Inventário de Fauna e Flora".....	209
Ilustração 51: Frame do Vídeo "Macaco-prego": documento do processo de trabalho "Inventário de Fauna e Flora".....	209
Ilustração 52: Folder da exposição Paragem das Conchas, Espaço de Arte da UFCSPA, 2016.	210
Ilustração 53: Gustavo Adolfo Voges – O Náufrago da Pinguela. BOLETIM IGREJA EVANGÉLICA DE CONFISSÃO LUTERANA NO BRASIL 01.....	211
Ilustração 54: Gustavo Adolfo Voges – O Náufrago da Pinguela. BOLETIM IGREJA EVANGÉLICA DE CONFISSÃO LUTERANA NO BRASIL 02.....	212
Ilustração 55: Gustavo Adolfo Voges – O Náufrago da Pinguela. BOLETIM IGREJA EVANGÉLICA DE CONFISSÃO LUTERANA NO BRASIL 02.....	213

Sumário:

Preâmbulo I (livro anexado)	
Preâmbulo II: na trilha do ateliê ao jardim.....	14
INTRODUÇÃO.....	36
Capítulo I: OS CAMINHOS DO SOL	
1.1 O Sol e a Concha.....	50
1.2 O olhar de girassol de Alberto Caeiro.....	60
1.3 O ocaso através das lentes de Turner, Goethe, Tacita Dean e das minhas no <i>road movie FREEWAY</i>	74
1.4 Sair ao sol à caça de imagens: o olhar–expedicionário apre(e)nde a paisagem.....	85
Capítulo II: IR VER A TERRA, A ÁGUA E O AR	
2.1 Olhos telúricos escalam a montanha: série ESTUDOS SOBRE A TERRA	
2.1. a) <i>Herbarium</i>	106
2.1. b) <i>Inventário de Fauna e Flora</i>	123
2.2 Olhos d'água navegam as lagoas: série ESTUDOS SOBRE A ÁGUA	
2.2. a) <i>Abecedário Romano Clássico das Lagoas</i>	132
2.2. b) <i>Travessia de Beija-Flor por Águas Doces</i>	143
2.3 Olhos aerodinâmicos sobrevoam livres: série ESTUDOS SOBRE O VENTO – Tipologia do Mar (Escala Beaufort) e Tipologia das nuvens (L. Howard).....	159
CONCLUSÃO:	
Do sol à fogueira, do jardim ao mato: a (des)aprendizagem do ver enterrado.....	181
Bibliografia	189
Anexos	207





Aqui por estas galáxias tudo começa pelo início*. Como um corte.
O que está fora da janela é apenas prólogo, o que vem
depois é uma promessa de experiência. Uma porta entreaberta
a prometer-nos o mundo.



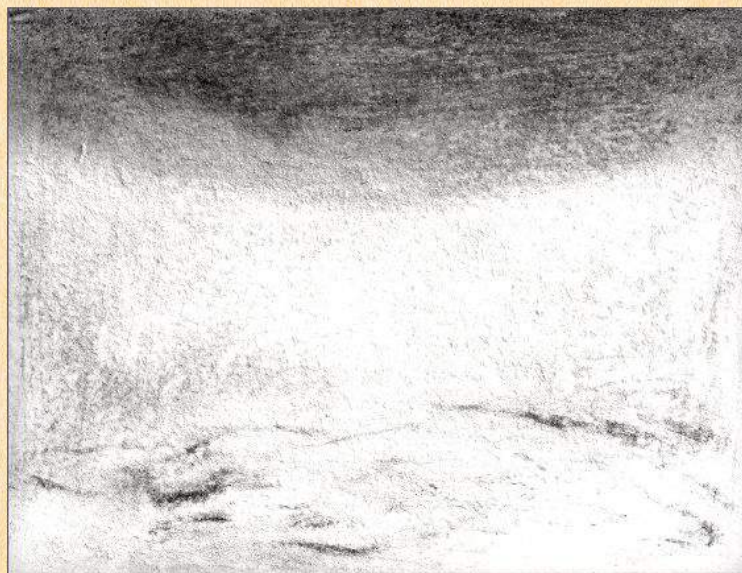
Referência ao primeiro parágrafo
do livro "Galáxias", de Haroldo de
Campos, em que o autor propõe uma
viagem pela linguagem do livro.

Abstrairmos as bordas da janela, mergulhamos no microcosmos das texturas que cutucam nossos olhos. Somos peças fáceis. Não tarda muito para estarmos absortos na névoa que nos lambuzo com grãos em branco e cinza. Tudo é nuvem. Não, caro Rilke,^{*} lamento dizer, mas não temos ainda o não puro e infinito à nossa frente. Nessa nuvem é impureza, nossa esperança, rabiscada às pressas. Antes que qualquer coisa venha nos mentir linhas e cores, o fato é que, por um instante, nosso mundo se resume a isto: um fragmento de nuvem cortada por um pedaço da porta entreaberta.

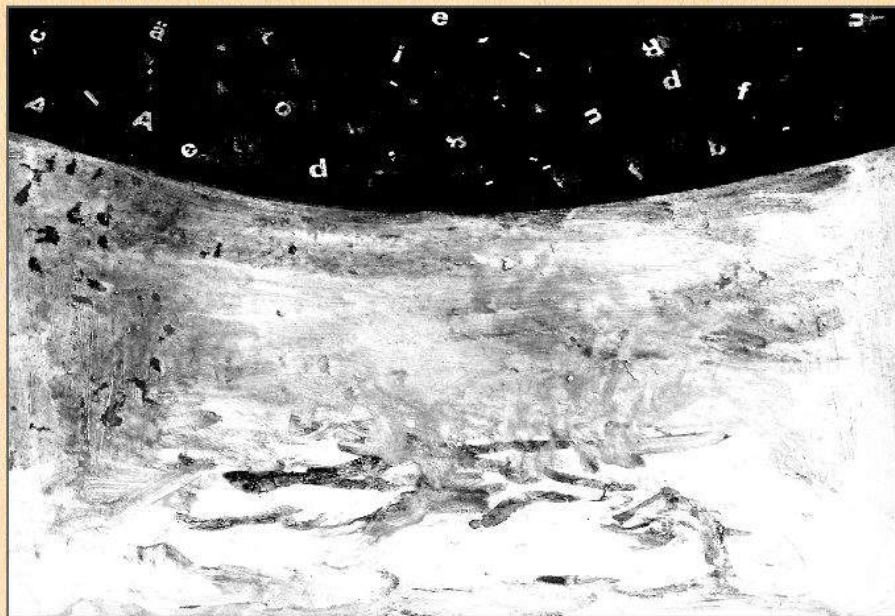
Por sorte, o pensamento de nossas mãos vacila menos do que aquele provocado pelos olhos. É o que permite a esta história seguir seu rumo. E assim, impulsionados pela ideia de um punho firme, abrimos a porta e adentramos na próxima cena.

* A alusão aqui é à Oitava Elegia Duinense, de Rainer Maria Rilke, em que o autor fala da impossibilidade do homem ver o grande aberto que o animal vê sem temer.

Com um olhar de catarata vacilamos na penumbra
desse pequeno universo.



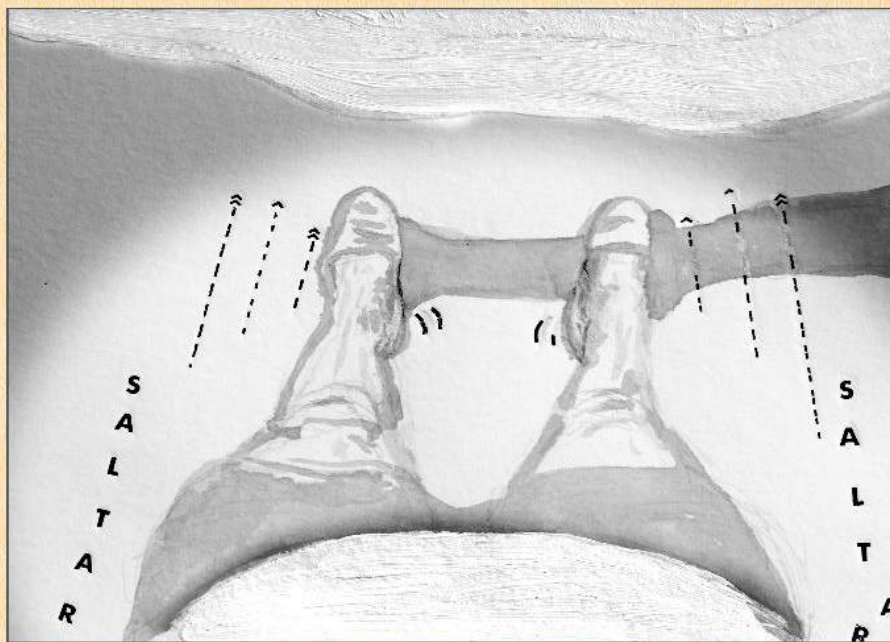
Alguns passos à frente, distinguindo melhor as zonas
de luz e de escuridão, podemos esquecer a nuvem que
até então nos acompanhava.



O chão ganha corpo e parece ser feito de algodão.
O céu negro aparece como o céu deixado pela
tampa aberta das panelas de nossa infância,
onde poeiras boiavam na deliciosa sopa de letrinhas.
Nossas lembranças perambulam lá onde a espuma
branca da memória transborda.

A imagem da sopa
de letrinhas na
panela vem sendo
trabalhada em
algumas fotos da
série "Tipografia
experimental",
desde 2012.

Por vezes abrimos certos vãos no tempo.



Ali, parados diante da fenda, constatamos a ideia de um eu que se mostra em pedaços: "sou um volume da barriga", "sou estes joelhos e

pequinhos distorcidos".*

O resto é silêncio.

Antes de seguir a travessia entre a coisa-em-fragmentado e o mundo-outro-desconhecido, avistamos brilhar do chão uma espécie de linguagem rasteira.

Vemos, com a mesma graça peripicaz dos fios de capim verdes que emanam das rachaduras do concreto, nascer o verbo "saltar", povoando o pensamento.*

Encorajados pela miragem reconfortante de uma arena circular frunchida por uma estranha imagem ambigua que reúne vísceras e nuvens, somos impelidos a saltar.

A aparição do corpo fragmentado é bastante recorrente em meus trabalhos e, muitas vezes, serve de indício da escala da imagem fotografada em detalhe. Na série "Meu corpo é o jardim" (2012) justaponho uma série de fotos de detalhes da mão com a paisagem.*

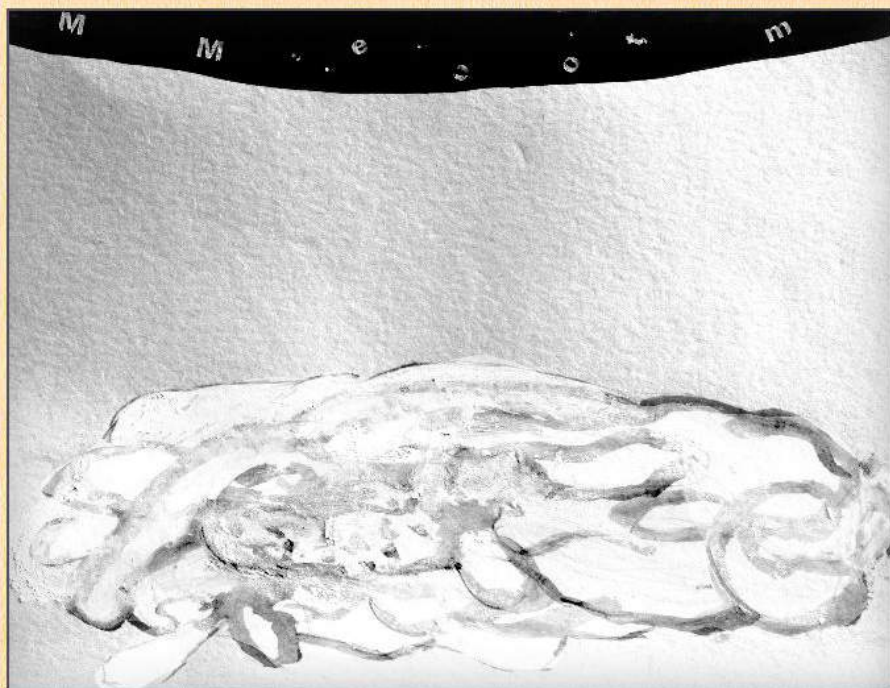
Com batimentos cardíacos acelerados e respiração forte saímos na próxima cena.

* A fusão entre letras e plantas pode ser vista em vários trabalhos. Dentre eles: "Alfabeto como hera" (instalação, 2010), "Mimosa pudica e outros mimos" (fotografia, 2012)



Abraçades pelo bronco sobre bronco,
submergimos no útero da linguagem,
onde aquilo que arrebatou os vivos é o mesmo
que nos reconforta em nuvens de algodão.
Estomos nesse emaranhado.

Ah desiderium, palavra em constelações perdidas!
Suspende-nos de nosso destino torpe, a vagarmos
em tua peira.
Se não é o nosso destino, o que nos bebuciam as estrelas?





Com um alfabeto formado por não mais que um punhado de letras, inventamos um mundo, uma língua escrita que cabe em um pequeno dicionário de bolso. A cada elemento químico que forma a matéria de todas as coisas que conhecemos atribuímos letras.



Alfabeto que discrimina, classifica e ordena
tudo que conhecemos, inclusive as estrelas.
Tentando entender a natureza das coisas, criamos
taxonomias e conceitos. Escrevemos enciclopédias e, para
criticar a nudez das coisas, fazemos poesia. Às vezes
parecemos as palavras como luminares que nos atravessam
sem tocar, em outras ocasiões, somente pela sombra as
podemos ler. Há momentos em que cada sílaba revela-se
tão opaca como um desenho a pastel seco (mesmo
quando tudo que desejamos é dar às nossas palavras
a transparência da aguarela). De fundo, criamos as
palavras e os ordenamos em gramáticas para tentar
fazer falar as coisas. Mas conforme inventamos a
palavra imergimos no ponto cego da linguagem como espelho
do mundo, no qual o referente resguarda sempre
sua distância e ela própria - a linguagem - torna-se
também objeto circunscrito por luz que gravitam
sobre nós, provocando desvios e obscurcimentos.

Preâmbulo II: na trilha do ateliê ao jardim



Ilustração 1: Instalação *No útero da linguagem*, 2015. Projeto Adidas Originals Superstar, curadoria de Lucas Ribeiro (Pexão). Parceria com a estilista Helen Rödel e o DJ Giovani Barbieri . Foto: Biel Gomes

O poeta francês Francis Ponge, ao se posicionar contrário à *clausura do texto*, costumava dizer que descobriu a poesia como um método para fazer as coisas mudas falarem.³ Foi assim que ele escreveu *O partido das coisas*, obra em que brincava de dar ao mundo formas arbitrárias e banais, tais como a esponja da sua banheira ou o buraco de uma fechadura com a chave dentro. Em sua poesia, Ponge costumava resgatar não aquilo que brilha e salta aos olhos, mas

³ Francis Ponge, em *Métodos*, reflete sobre a visão objetivista declarada em seus poemas: “As ideias pedem meu assentimento, exigem isso, e para mim é fácil entendê-las: esse dom, esse acordo não me traz nenhum prazer, antes um certo enjôo, uma certa náusea. Os objetos, as paisagens, os acontecimentos, as pessoas do mundo exterior me dão, ao contrário, seu assentimento. Ganham minha convicção.” Francis Ponge. *My Creative Method*. In: **Métodos**. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p.22.

os objetos que se perdem na periferia opaca do olhar.

Hoje, nas cidades, cada vez menos fruimos dos espaços públicos abertos das ruas. Deixamos inclusive de olhar para o céu, restringindo o culto antigo de observação dos astros aos observatórios astronômicos. As estrelas – outrora lidas como palavras do sermão celeste – não ditam mais o nosso destino. Elas parecem estar mais opacas. No séc. XVII, o Padre Antônio Vieira, em seu *Sermão da Sexagésima*, antevia o enfraquecimento do discurso do firmamento como guia da vida humana. No trecho abaixo, ele busca resgatar o valor da influência natural e livre de labor do sermão celeste. As palavras de qualidade estelar têm sua eficácia, diz Vieira. A potência de suas mensagens, no entanto, não está na capacidade de serem lidas por todos da mesma maneira, mas justamente o contrário: a sua linguagem funciona como um conjunto de sementes que se adapta facilmente ao terreno de cada leitor. Cada um, a partir de seus conhecimentos e necessidades particulares, consegue tirar do mesmo manifesto das estrelas a sua própria lição:

O rústico acha documentos nas estrelas para sua lavoura e o mareante para sua navegação e o matemático para as suas observações e para os seus juízos. De maneira que o rústico e o mareante, que não sabem ler nem escrever entendem as estrelas; e o matemático, que tem lido quantos escreveram, não alcança a entender quanto nelas há. Tal pode ser o sermão: estrelas que todos vêem, e muito poucos as medem.⁴

O brilho noturno das estrelas vem sendo ofuscado, cada vez mais, pela

⁴ Padre Antonio Vieira. **Sermões Escolhidos**. V.2. São Paulo: Edameris, 1965. Disponível em: <http://www.usp.br/cje/anexos/pierre/padreantoniov.pdf> . Acesso: Julho de 2016.

iluminação das nossas cidades e casas. Parece que também nossos *iphones* e *smartphones* passaram a produzir constelações de outra ordem. Um simples toque no sistema *touch screen* e celebramos, com um “*like*”, o nascimento de uma nova estrela. Por vezes, a sua existência não ultrapassa a casa dos minutos.

À medida que nossa codificação do mundo avança, acabamos nos afastando dos nossos referentes. No entanto, a poesia tem esse poder de nos fazer retornar, de provocar certos desmoronamentos na linguagem, a ponto de abrir fissuras nas palavras e no tempo. A instalação *No útero da linguagem*⁵ – a partir da qual foi concebido o PREÂMBULO desta pesquisa (livreto ilustrado armazenado no verso da capa e que antecede esta INTRODUÇÃO) – brota dessas rachaduras comuns à linguagem da poesia e dos infantes. E faz dos escombros do termo “*superstar*”, tão presente no mundo midiático das celebridades efêmeras, um possível abrigo e simulacro celeste. Nessa ruína talvez seja possível ainda caminhar, com cautela, sobre a teia da prosa do mundo, enredando corpo, mente, palavra, imagem e coisas nesta paisagem que se revela

⁵ A instalação teve sua primeira versão (reduzida) apresentada em 2012, na exposição “Onde o desenho germina”, realizada no Espaço Cultural da ESPM, em Porto Alegre. Nesta última versão (foto), produzida para o projeto *Adidas Originals Superstar*, além da ampliação espacial, ela ganhou uma trilha sonora realizada por Giovani Barbieri e uma veste de crochê criada pela estilista Helen Rödel. A trilha foi composta a partir de sons que mesclavam capturas sonoras de astros do espaço pela NASA aos sons do corpo produzidos pela respiração, batimentos cardíacos e útero. Antes de entrar, o participante era convidado a vestir um manto de crochê produzido por Rödel. Ao vesti-lo, ele poderia tramar um desenho com fitas de crochê negras que iam sendo entrelaçadas à estrutura em grade do manto. Posteriormente, ele entrava na instalação – cada um entrava do seu jeito: alguns saltavam, outros iam passo a passo, deitavam, moviam os objetos de lugar, etc. O tempo de fruição não era pré-determinado. Após cada experiência individualizada de fruição da obra (registrada em vídeo), cada participante foi entrevistado para relatar o ocorrido e, pela primeira vez, eu tive esse tipo de retorno do espectador sobre uma obra de minha autoria e a partir de uma metodologia quase científica, já que estávamos num estúdio fechado, oferecendo as mesmas condições de fruição da obra a todos e lançando as mesmas perguntas. Cada um fez, à sua maneira, sua leitura. Muitos relataram emocionados o que tinham sentido. Foi unânime a designação do trabalho como um grande útero, ainda que não houvesse nenhuma legenda no estúdio.

como um crochê alinhavado aos poucos.



Ilustração 2: Instalação *No útero da linguagem*, 2015. Projeto Adidas Originals, curadoria de Lucas Ribeiro (Pexão). Parceria com a estilista Helen Rödel e o DJ Giovani Barbieri . Foto: Biel Gomes

“*textum*, i, m. tecido, passo; contextura (de obra literária)”.⁶

A palavra “texto”, em sua raiz latina “*textum*”, designa dar um *passo* e, de ponto em ponto, ir tramando um *tecido*. O texto é, portanto, o resultado de gestos ritmados que produzem um traçado. Na instalação *Tramas Diárias* (2010), brinco com movimentos que remetem aos primórdios da escrita e do desenho, sejam eles provenientes da mão da criança arteira, quando faz suas garatujas sobre as diversas superfícies da casa, ou, então, da mão humana paleolítica, ao gravar uma série rítmica de linhas abstratas no *Bastão de Ishango*⁷. A linguagem gráfica

⁶ Raulino Bussarello. **Dicionário Básico Latino-Português**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1998, p.96.

⁷ Também conhecido como *Oso de Ishango*, o objeto arqueológico pertence à coleção do Instituto Real Belga de Ciências Naturais, em Bruxelas. O osso possui grafismos rítmicos gravados em sua superfície e, na ponta, tem um quartzo incrustado, talvez usado como instrumento para gravar ou escrever, além de servir para contagem. Data de, aproximadamente, 20 mil anos a.C.

parece surgir dessa necessidade de aprendizado do gesto através dos movimentos cadenciados pelo corpo.



Ilustração 3: *Tramas Diárias*, 2010. Pintura em aquarela sobre papel colado em tela, 190x190cm, 2010. Lilian Maus. Acervo: Instituto Figueiredo Ferraz, Ribeirão Preto/SP

A escrita necessita da mão, dos dedos e dos tendões para se realizar; a fala, da boca, da língua e das cordas vocais. A mesma boca que expelle as palavras e os saberes lingüísticos é esta que, quando se cala, deglute e saboreia o alimento. Com ela comemos do *bendito* fruto da árvore da vida, mas também do fruto *maldito* da árvore do conhecimento. No terreno da linguagem do Jardim do Éden infantil, já nos primeiros passos da criança, a palavra falada vai sendo por ela lavrada junto com a experimentação do corpinho que desbrava o mundo. Nesse sentido, não há língua-mãe se não houver antes o desenvolvimento das propriedades musculares da própria língua. A criança deve exercitá-la brincando com a fala ainda tomada em seu sentido corporal e desprovida de uma consciência sobre a semântica. O que é o balbucio senão este movimento cíclico da serpente que morde o próprio rabo e também a língua?!

O caminho entre o “saber falar” e o “saber falar bem” passa por experimentar o mundo com o corpo e, posteriormente, discernir com o pensamento o que está dentro e fora dele. Isso implica em compreender os seus limites e aprender o repertório de gestos que constituem a comunicabilidade da linguagem produzida em sociedade. Após a apreensão do juízo moral, a criança diferenciará os gestos “bons” dos “maus”, levando em consideração os contextos em que eles são realizados. Esse aprendizado é construído na interação com o mundo e através da linguagem. Não ocorre diferente com o ato de desenhar ou escrever. Por isso, na adolescência, muitas pessoas param com o exercício do desenho ao julgar serem ruins os seus “bonecos de palito”, aqueles mesmos que, na infância, as divertiam tanto.⁸

Em *Tramas Diárias*, busco resgatar esse gesto solto da mão ainda meio mole da criança. Uma mão boba que não sabe direito por onde vai, nem o que toca e, por isso, pode até parecer insolente. A instalação é composta por uma pintura em aquarela de 190 x 190 cm, quatro fotografias⁹ de 20 x 20 cm que apresentam vistas de topo do processo de trabalho, além de um conjunto de objetos escultóricos de chão – costurados com tecido *plush* e preenchidos de fibra de silicone¹⁰. As fotografias registram quatro movimentos de giro do meu

⁸ Nos cursos que ministrei de *flip-book* (livrinhos em que se desenvolve uma animação a partir do movimento de giro rápido das páginas) as crianças de até 11 anos costumam aprender os conceitos básicos da técnica mais rápido do que os adolescentes. Elas acabam produzindo roteiros de animação mais interessantes e complexos do que os adolescentes, porque estes, normalmente, estão preocupados em “desenhar bem” cada quadro e esquecem do roteiro. Ao final do processo, em razão da velocidade do giro das páginas/quadros animados, o olhar nem consegue apreender um desenho muito detalhado.

⁹ Fotos de Raul Krebs.

¹⁰ As estruturas são de montagem bastante trabalhosa, exigindo auxílio de pelo menos outras duas pessoas para socar a fibra dentro dos sacos costurados de tecido. Na própria montagem, portanto, há uma coreografia sincronizada de vários corpos em uma atividade que requer

corpo com o braço estendido e portando pincel, até fechar um ciclo completo. O gesto circular faz alusão aos modos de contagem do tempo e remete tanto aos calendários primitivos, como aos relógios de parede. Os tubos de tecido emaranhados no chão, por sua vez, espelham a forma de uma mandala (ou seria um ninho?) pintada na horizontal e exposta na vertical. A maciez do toque desses objetos convida o espectador a se sentar sobre eles. Ao se acomodar, ele passa a experimentar a mesma postura em que o meu corpo estava no momento de elaboração do trabalho, retornando, assim, ao chão.



Ilustração 4: *Tramas Diárias*, Pintura em aquarela sobre papel colado em tela, 190x190cm; Mandala de tecido *plush* e Fotografias digitais 20x20cm cada, 2010. Lilian Maus. Acervo: Instituto Figueiredo Ferraz, Ribeirão Preto/SP.

também um vigor físico.

Quando se trabalha com a técnica da aquarela, assim como quando se revela com químicos a fotografia analógica, dizemos que a imagem está “queimada” quando há uma perda de controle da forma por alguma contaminação. No caso da fotografia analógica, isso ocorre quando o filme ou o papel fotográfico são expostos a um excesso de luz; já na aquarela, diz-se que a imagem está queimada quando há aquele efeito de mancha borrada que resulta da contaminação entre duas camadas diferentes de tinta, ao entrarem em contato por acidente ou falha técnica. O “bom aquarelista” deve evitar retrabalhar uma imagem enquanto o papel ainda estiver muito úmido, porque isso comprometerá a precisão dos resultados.

Durante o processo de execução de *Tramas Diárias*, não busquei atuar com a mão firme e precisa de uma “boa aquarelista” que domina os caminhos da água. Pelo contrário, propositadamente, produzi essas “queimas” entre um traço e outro, formando pontos de contaminação entre as cores da mandala ou desse grande ninho. Os gestos largos foram realizados numa coreografia de círculos concêntricos que seguiram a ordenação de fora para dentro, até que o meu próprio corpo “queimasse” nessas linhas (como ocorre no jogo da amarelinha). A “queima” do corpo com a tinta diluída em água era o limite para eu seguir o preenchimento interno da mandala. O centro vazio, portanto, registra o espaço ocupado pelo meu corpo durante a produção do trabalho. O tamanho atingido pela mandala é o mesmo da minha envergadura.

A aquarela, assim como o desenho, é considerada, muitas vezes, como uma irmã menor da pintura a óleo ou em acrílico, sendo utilizada também como veículo de estudo do artista. O pigmento delicado e bastante diluído, combinado ao suporte mais frágil do papel, acaba reivindicando do colecionador maiores

cuidados de conservação com essas obras quando comparadas à pintura sobre tela. Por outro lado, a facilidade de manejo, transporte das tintas e rápida secagem acabou contribuindo para sua popularização, no século XIX, nas mãos de pintores paisagistas como William Turner ou Jean-Baptiste Debret. Ao optar pelo uso da aquarela e pelo suporte de papel em grande formato para a realização do trabalho, faço uma dupla referência à paisagem. A primeira diz respeito à recorrência do uso dessa tinta para sua representação, tanto nos desenhos infantis, como nos artísticos e também nos desenhos científicos botânicos. A segunda, refere-se à paisagem entendida como este “jardim” evocado pelo trabalho a partir do momento em que, em vez de optar por um formato pequeno de papel, faço uso desta grande folha de 2m², estendida no chão durante o processo, como se ela fosse um tapete oriental. A tradição milenar persa de construção de jardins se reflete diretamente nos desenhos dos tapetes orientais, concebidos como um microcosmos que reveste o espaço interno da casa.¹¹

O jardim é apontado, por alguns autores, como “germe” da noção de “paisagem”. Na sua dissertação de mestrado, a artista/pesquisadora Kátia Prates, a partir das leituras de Ernst Gombrich e Malcolm Andrews, fará uma varredura do termo “paisagem” e encontrará suas raízes vinculadas à representação do Jardim do Éden bíblico. Se a natureza neste jardim aparece cercada, posteriormente, ela também será delimitada pelo enquadramento da “*paysage*”¹² na pintura francesa. No entanto, se por um lado o termo “paisagem” está vinculado à pintura e, portanto, a um *modo de ver* a natureza, por outro, também pode significar o

¹¹ Cf. Michel Foucault. *Outros espaços: heterotopias*. In: _____. **Ditos e escritos** – Vol. III. Trad. Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 410-416.

¹² Termo francês para “paisagem”, de origem latina “*Païen*”, que significa “campo”.

próprio “lugar” ou o “meio ambiente”. O termo em inglês “*landscape*”¹³ não faz referência a um olhar, mas, sim, à própria terra “*imediatamente adjacente a uma cidade e que é compreendida como pertencente a ela.*”¹⁴

A teórica francesa Anne Cauquelin, no livro *A Invenção da Paisagem*, busca diferenciar as noções de “paisagem” e de “jardim” sem situar este último apenas como um “gérmen” daquela. A autora localiza o nascimento do termo “paisagem” por volta de 1415, na Holanda, a partir do refinamento das leis da perspectiva.¹⁵ Em razão disso, Cauquelin define que ela é concebida a partir do *ponto de fuga* na representação pictórica – *lugar utópico* onde as linhas da perspectiva convergem no horizonte do olhar do observador. Desse modo, a partir dessa noção, o homem estabelece uma relação com o mundo natural mediante a um olhar para “além da linha do horizonte”, que aponta para o “absoluto”. Por outro lado, o jardim seria um *lugar habitado*, que estabelece um outro tipo de relação do homem com a natureza: trata-se de um espaço de convívio aprazível com o mundo natural, onde os pés pisam a terra e as mãos cultivam flores e hortas com suas técnicas e artifícios.

No capítulo “As formas de uma gênese”, a autora analisará os jardins da Grécia Antiga através da Escola Peripatética de Aristóteles e do Jardim de Epicuro. Esses espaços eram construídos com a finalidade de propiciar o ócio e a meditação. As escolas filosóficas gregas serão construídas junto aos jardins. O próprio termo “academia”, que hoje se refere à universidade, tem sua origem na

¹³ Termo derivado do alemão “*landshaft*”.

¹⁴ Kátia Prates. **Paisagens: imagens sob corte**. (Mestrado em História, Teoria e Crítica da Arte – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul), 2004. Orientação: Flávio Gonçalves, p.28

¹⁵ Anne Cauquelin. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes. 2007, p.35

Academia de Platão, montada sobre os jardins consagrados de *Academus*, herói ateniense na Guerra de Tróia. Esses jardins eram cultivados como um abrigo das mazelas das cidades-estado, mas, ao mesmo tempo, se distinguiam dos campos abertos, onde a natureza causava terror por causa das intempéries. Nas palavras de Cauquelin: “*O jardim oferece, com efeito, esse paradoxo amável de ser 'um fora dentro'*.”¹⁶ Em síntese, autora busca diferenciar a noção de “jardim” daquela de “paisagem”, sublinhando que enquanto esta última está atrelada à linha do horizonte e ao conceito de absoluto, o jardim, pelo contrário, é aquele espaço íntimo concebido para o cultivo do conhecimento junto à experiência com a terra.

Na minha produção artística, tanto o trabalho *Tramas Diárias*, como os desenhos e as pinturas da série a que nomeio *Área de Cultivo* alegorizam o jardim enquanto lugar sensível (não apenas aprazível), cultivado junto ao chão, a partir do deslocamento do corpo pelo espaço. Nessas obras, o papel assume o lugar da terra, servindo como berço nascedouro da imagem¹⁷.

A seguir está reproduzido o desenho *N51*. Ele integra esta série que é a mais antiga e contínua da minha produção artística. Nesta composição abstrata, relaciono as texturas da paisagem com pequenos gestos caligráficos, mesclando mancha e linha. A partir dos recortes circulares do papel, vou transplantando áreas do desenho de um lado a outro do plano. Há situações em que utilizo áreas de outros desenhos como suporte dos círculos, fazendo um intercâmbio entre os trabalhos.

Busco, nesses desenhos, reproduzir os gestos das mesmas mãos que

¹⁶ Ibidem, p.63

¹⁷ Ver texto: Flávio Gonçalves. *O desenho como área de cultivo*. In: Lilian Maus. **Onde o desenho germina**. Porto Alegre: Panorama Crítico, 2012.

enxertam plantas da horta e do jardim. As formas redondas desses recortes produzem efeitos ópticos que lembram o enquadramento das lupas de aumento que ampliam texturas e são utilizadas pelos biólogos durante a classificação dos espécimes vegetais.



Ilustração 5: *N51*, série *Área de Cultivo*, 2014. Desenho a pastel seco, tinta caligráfica e aquarela sobre papel colado em tela. Dimensões: 200 x 134cm. Lilian Maus.

Mesmo quando proponho mostrar esse jardim visto do alto, as imagens produzidas não reivindicam do observador que ele se afaste. Pelo contrário, a partir do uso de materiais industriais e com diferentes texturas, convido as pessoas a tocarem e a pisarem nos objetos. Na instalação *N62* da mesma série, reproduzida abaixo, utilizo grama artificial e pedras:



Ilustração 6: N62, série *Área de Cultivo*, 2015. Desenho (óleo, acrílico, pastel seco e *crayon* sobre papel), tapete de grama artificial e pedras de jardim. Dimensões 215 x 150cm. Foto: Lilian Maus. Exposição na Galeria Fita Tape, São Paulo, 2016.

O artista Jorge Menna Barreto, na obra *Desleitura* (2011), também faz uso de tapetes. Os seus capachos de borracha, com inscrições de palavras, foram exibidos na ocasião do *32º Panorama da Arte Brasileira* e funcionavam como elementos disparadores das ações educativas da exposição. Ao profanar o espaço sacralizado dos objetos e dos discursos artísticos, Jorge cria um jardim lavrado com palavras. “*Os capachos habitam, assim, um território ambíguo, em trânsito entre obra, discurso crítico e dispositivo de mediação*”¹⁸, diz o artista. Nesse processo, o público pôde interagir com os objetos e, ao deslocá-los pelo chão do espaço, ao mesmo tempo, iam dando forma a discursos interpretativos sobre as demais obras expostas dentro do contexto do museu.

¹⁸ Site oficial do artista Jorge Menna Barreto: Disponível em:
<http://cargocollective.com/jorgemennabarreto/Desleitura>. Acesso em: agosto de 2016.



Ilustração 7: Disponível em:

<http://cargocollective.com/jorgemennabarreto/Desleituras>.

Acesso em: agosto de 2016

Grande parte das obras da série *Área de Cultivo* não tem uma posição fixa determinada e as molduras, quando penduradas, podem ser giradas em várias direções. O olhar contemplativo do espectador também pode caminhar por várias direções. Costumo trabalhar nas composições em vários sentidos e só ao final do trabalho determino a posição na qual ele será exibido. Mesmo durante algumas montagens de exposição já ocorreu de eu mudar, na última hora, a orientação de alguns trabalhos.

Na mostra individual *O Jardim Sensível*, realizada em 2016, no projeto *Pop-up AURA*, em Porto Alegre, o público interagia com os objetos escultóricos de chão da instalação *Pintura rastejante*, deslocando as peças coloridas de tecido *plush* e fibra de silicone a outras áreas do espaço expositivo, tornando assim o ambiente mais confortável e habitável. As formas dos tubos aludem às lagartas de jardim:



Ilustração 8: Exposição individual *O Jardim Sensível*, 2016. Lilian Maus, com obras da série *Área de Cultivo*. Galeria Pop-up Aura, Porto Alegre. Foto: Fábio Alt.

Em razão das obras apresentarem uma estrutura flexível, desgarrada de linhas de perspectiva ou de um rigor geométrico, eu costumo relacionar o modo de construção desses trabalhos aos jardins ingleses – concebidos a partir de um olhar peripatético que, ao se mover junto com a vegetação, vai descobrindo suas particularidades e a diversidade morfológica das texturas naturais. Trata-se de uma lógica de construção inversa aos jardins franceses. No Palácio de Versalhes, por exemplo, o jardim é concebido para ser visto do alto, a partir de um olhar fixo que, através das janelas do palácio, pode apreender a totalidade de sua composição geométrica.

O rigor geométrico e a precisão do gesto estão também presentes na construção das mandalas tibetanas, elaboradas com pó de mármore. Elas possuem uma estrutura circular bastante complexa e, assim que ficam prontas, depois de um árduo trabalho que se estende por dias, são destruídas. Essas mandalas são concebidas como atividade meditativa para o aprendizado do

conceito de *efemeridade*¹⁹, uma das *quatro nobres verdades* estabelecidas pelos ensinamentos budistas. Antigamente, elas estavam restritas às cerimônias realizadas nos monastérios tibetanos. Foi a partir de 1984 que Dalai Lama permitiu a sua produção fora dos templos.



Ilustração 9: Tsewang Phuntso (à esq.), representante do Dalai Lama para as Américas, participa com Tenzin Thutop do desmatelamento da mandala. Foto: Harodo Castro. Disponível em:
<http://colunas.revistaepoca.globo.com/viajologia/2011/06/07/antes-secreta-a-mandala-de-areia-tibetana-lembra-essencia-da-vida/>

A mandala ilustrada foi montada em 50 horas, oito horas por dia, durante uma semana. A foto registra o momento de sua destruição.

Alguns dos meus trabalhos são concebidos a partir do método modular de construção das mandalas e também contam com gestos minuciosos e repetitivos

¹⁹ O conceito de *efemeridade* está bastante presente na produção artística a partir de 1960. Trata-se de uma reação dos artistas ao aspecto mercantil do objeto de arte. Sobre a desmaterialização do objeto de arte nos anos 1960/1970, ler: Lucy Lippard. **Six Years: The Desmaterialization of the Art Object from 1966 to 1972**. Berkeley: University of California Press, 2001.

que, ao final do processo, resultam em objetos de curta duração. A exemplo disso está a instalação *Anotações diárias*, realizada, em 2009, sobre uma parada de ônibus no Parque Redenção, em Porto Alegre. O trabalho é formado a partir da combinação, em módulos, de centenas de papéis de anotações diárias (*Post its*).



Ilustração 10: *Anotações diárias*, 2009. Instalação com *post its* e caneta de acrílico em parada de ônibus do Parque Redenção. Lilian Maus. Evento: Oi Expressões, curadoria Marcelo Dantas. Foto: Juliana Lima

As folhas amarelas foram recobertas com pequenos gestos caligráficos, inscritos com caneta de acrílico na cor preta. O desenho levou cerca de duas semanas sendo produzido em ateliê para depois ser colado em espaço público.

O contraste gráfico entre as cores amarela e preta é aquele que, por via de regra, produz maior legibilidade. No entanto, ele sozinho, nesse caso, não era suficiente para tornar a leitura nítida, já que as palavras do poema não se formavam junto aos traços pretos, mas, sim, a partir dos espaços vazios das entrelinhas dos grafismos. Quando crio esse tipo de obstáculo para a leitura, gerando um ruído dentro da lógica do alto contraste, reivindico do espectador um olhar mais atento. Caso ele queira decifrar o texto, é preciso despender algum tempo embaixo do toldo da parada até que as palavras se revelem. A linguagem figurada do poema tem seu tempo próprio. Para que as metáforas transportem sentidos também é necessário esperar pelo seu “estalo”, aquele momento que, de súbito, a mensagem se clareia.

O trabalho, projetado para durar apenas um dia (tendo em vista a fragilidade do material), acabou perdurando por uma semana, em razão do cuidado das pessoas que utilizavam a parada de ônibus. A instalação funcionava como um sinalizador do ambiente e criava ressonâncias, a partir do amarelo vibrante dos papéis, com as vibrações cromáticas das árvores ao seu redor. Nessa época, era outono na cidade e as folhas do parque estavam também amareladas. A proximidade dos transeuntes com esse tipo de material de escritório e a familiaridade com a estrutura modular estimulavam a interação com as peças. Os papéis eram manipulados nesse intervalo de espera, funcionando como um jogo de quebra-cabeças onde o espectador-participante montava novos desenhos.



Ilustração 11: *Anotações diárias*, 2009. Instalação com Post its e caneta de acrílico em parada de ônibus do Parque Redenção. Evento: Oi Expressões, curadoria Marcelo Dantas. Foto e autoria da obra: Lilian Maus

O aspecto lúdico também está presente no romance *O Jogo da Amarelinha*²⁰ (1963), a começar pelo título e chegando à sua estrutura modular e fragmentária que convida o leitor a entrar na brincadeira.²¹ O escritor Julio Cortázar produziu esse livro em sua viagem de exílio a Paris, tendo sido inspirado pelas mandalas orientais. Nessa obra literária, a partir do momento em que se estabelecem as regras de leitura, o leitor-participante pode percorrer caminhos diversos, saltando as páginas do texto como se pulasse a calçada do jogo da amarelinha.

²⁰ O romance de Cortázar joga ironicamente com a estrutura do romance de formação, partindo de um relato de viagem que é também uma história de amor. No entanto, após as peripécias, o personagem principal não encontra um final reconciliador com o mundo hostil, como normalmente aconteceria nesse estilo literário. A estrutura do texto dilui as fronteiras entre o sujeito da ação e o objeto observado, criando deslizes entre paisagens interiores e exteriores, entre a imaginação e o mundo.

²¹ Cf. Melissa Mayer Ferraz. **Em busca do Céu no Inferno – As Ironias da Vontade em: *O Jogo da Amarelinha*, de Júlio Cortázar**. 2001. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2001. Orientação: Kathrin Rosenfield

A escrita não-linear do romance metaforiza o gesto da criança arteira ao lançar a sua pedrinha anti-metafísica²² em direção ao Céu do chão – inscrito na amarelinha. A busca do jogador por atingir a abóbada celeste da calçada não se realiza sem a força de um punho fechado que, com vigor, deve lançar a pedra adiante, até chegar ao *firmamento*²³.

Há nesse gesto que combina a mão e a pedra um espaço que se abre ao *swing* do *homo ludens*. Trata-se de um movimento zigzagueante que a escrita linear impressa – originária da pedra – parece esquecer em nome da sua funcionalidade, pela qual projetamos alcançar a paridade perfeita entre a mensagem escrita e aquela lida. Essa dança sinuosa, a plasticidade da escrita sobre a qual nos fala Cortázar, traz para o processo artístico a atmosfera imprevisível desse jogo de linguagem construído junto da reflexão sobre os nossos hábitos manifestos nos encontros e desencontros com a alteridade. São esses gestos, realizados como veículo da desaprendizagem e cuja finalidade é desatar a linguagem dos padrões pré-estabelecidos, que busco alcançar também com minhas mandalas.

²² A pedra aqui também alude ao paradoxo da pedra do filósofo empirista Hume, que questiona as certezas metafísicas sobre os fenômenos do mundo observável. Cf. David Hume. **Investigações sobre o Entendimento Humano**. São Paulo: UNESP, 2004.

²³ *Firmamento*, do latim “*firmamentus*”, significa: apoio, sustentáculo, auxílio, prova. Raulino Bussarello. **Dicionário Básico Latino-Português**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1998, p.96.

O termo se originou na tradução da Vulgata para o grego. Estudos atuais em etimologia consideram ter havido um erro de tradução de São Jerônimo ao verter do hebraico “*rakia*” (“céu, extensão, amplidão”) para a tradução grega “*stereóma*” (“construção sólida”). Dentro da cosmologia judaico-cristã é utilizado para designar as abóbadas celestes que apóiam o céu para que não caia sobre a Terra toda a água contida acima dela. Tem, portanto, uma conotação sólida, de suporte que divide as águas de cima (do céu) das águas de baixo (da Terra).

Por que escrevo isto? Não tenho idéias claras, sequer tenho idéias. Há trapos, impulsos, bloqueios. E tudo procura uma forma, então entra em jogo o ritmo e eu escrevo dentro desse ritmo, escrevo por ele, movido por ele e não pelo que chamam de pensamento e que faz a prosa, a literatura ou outra coisa. Há primeiro uma situação confusa, que mal pode se definir pela palavra; é dessa penumbra que eu parto e, se aquilo que quero (se aquilo que quer dizer-se) tiver força suficiente, o *swing* começa imediatamente, um oscilar rítmico que me traz para a superfície, que ilumina tudo, que conjuga esta matéria confusa e o que a castiga numa terceira instância, clara e como que fatal: a frase, o parágrafo, a página, o capítulo, o livro. Esse oscilar, esse *swing*, no qual se vai informando a matéria confusa, é a única certeza, para mim, da sua própria necessidade, pois, tão logo cessa, compreendo que já mais nada tenho para dizer. É também a única recompensa do meu trabalho: sentir que aquilo que escrevi é como o dorso de um gato sob a carícia, com fagulhas e um arquear cadencioso. Assim, ao escrever, desço ao vulcão, aproximo-me das Mães, entro em contato com o Centro, seja o que for. Escrever é desenhar a minha mandala e, ao mesmo tempo, guardá-la para mim, inventar a purificação, purificando-se; tarefa que compete a um pobre xamã branco com meias de náilon.²⁴

Se na obra literária de Cortázar encontramos a referência ao *swing* de forma metafórica, em Hélio Oiticica ela é literal. A ginga do samba²⁵ é um dos elementos estruturais dos seus *Parangolés*, que abrigam o corpo do *participador-obra*²⁶. Eles foram realizados, na década de 1960, a partir de suas idas às favelas

²⁴ Julio Cortázar. **O Jogo da Amarelinha**. Buenos Aires: Ed. Sudamericana Sociedad Anónima, 1968, p. 356-357.

²⁵ Sobre a questão da ginga e da mistificação nos Parangolés de Oiticica ver artigo: Michael Asbury. *O Hélio não tinha ginga*. In: Paula Braga (org.). **Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2008, pp. 27-51.

²⁶ Segundo Hélio Oiticica: O participador-obra “se desmembra em ‘participador’ quando assiste e ‘obra’ quando assistida de fora nesse espaço-tempo ambiental.” Hélio Oiticica. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p.72

cariocas e resultam da vivência do artista com essas comunidades. Nas “Anotações sobre o Parangolé”, Oiticica atribui à dança de improviso – em que há uma predominância do ritmo sobre a coreografia – a função de combate à postura intelectualizada que separa a sensibilidade do intelecto. Ele vê no ato de sambar também a “*experiência vital*” de aproximação entre arte e vida, buscando, assim, profanar a linguagem do quadro de cavalete a fim de quebrar paradigmas que vinculariam a arte a um contexto cultural elitista, onde o corpo seria adestrado pela normatização social. Os *Parangolés*, ao serem vestidos, vão sendo modulados no espaço pelo *participador-obra* por meio de gestos corporais. O artista busca com eles atingir uma “*lucidez expressiva da imanência do ato*”²⁷. A obra, no seu contexto original de exibição, parece desprender-se da imobilidade do objeto museal e ganhar vida enquanto fenômeno que resulta da potência do gesto-com-objeto-no-ambiente.

Nesse caminho de abertura da linguagem artística – hoje em um contexto institucional bastante diferente dos anos 1960 – ainda parece oportuno manter esse aspecto do *swing* ou da ginga durante o processo de criação. O fazer artístico pode ser sentido como um jogo de encontros cadenciados entre o corpo, a linguagem e o mundo, o que não se dá de modo exclusivamente intelectualizado. Passados cerca de cinquenta anos dos *Parangolés* de Oiticica e da obra literária de Cortázar, é preciso também rever esse entendimento do olhar contemplativo como ação exclusivamente passiva, criticada por ambos dentro de uma perspectiva anticartesiana. Nos trabalhos autorais que apresento aqui busco, sob essa cadência, produzir sentidos entre corpo/linguagem/paisagem a partir da percepção e de gestos que geram um fluxo entre paisagem interior e exterior.

²⁷ Ibidem, 1986, p. 74.

INTRODUÇÃO

O neurologista português António Damásio, no livro *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*, descreve a impossibilidade do organismo humano vivo, mesmo parado e no escuro, não ser afetado pelo ambiente ao seu redor, tanto em nível motor, como emocional. Nas palavras do pesquisador: “as imagens [sensoriais] que se formam em sua mente sempre sinalizam ao organismo o modo como você foi mobilizado pela tarefa de formar imagens, evocando certas reações emocionais.”²⁸ Nesse sentido, ser afetado pelo mundo observado é uma das condições básicas daquele que possui uma mente. Todo processo de visão, inclusive aquela imaginada e obtida de olhos fechados, passa pelas sensações corporais. Ao contrário do que idealizavam Platão e Descartes, não é possível separar alma e corpo ou razão e emoção durante o ato de ver o mundo, porque não sabemos o que é estar fora da mente vinculada ao nosso corpo biológico.

Conhecemos as coisas e concebemos ideias sobre elas através das sensações do nosso aparato físico. Concluímos daí que a objetividade plena não pode ser alcançada. Do mesmo modo, não seria possível a existência de uma visão contemplativa absolutamente positiva que recebesse, passivamente, as informações do mundo em seu estado puro e verdadeiro. Afinal, contemplar é ver imagens e não propriamente o mundo em si mesmo. Diante de nós jamais há o puro. O que vigiamos está sempre velado por lentes e filtros, mesmo que mantenhamos os nossos olhos abertos em um ambiente bem iluminado.

²⁸ Antonio Damasio. *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 196.

Ainda que o corpo esteja imóvel, ao contemplar um objeto distante ocorrem inúmeras variações ambientais (de luz e do próprio objeto), além de ações corporais (emoções e movimentos dos globos oculares, músculos do cristalino e da pupila) durante o processo de apreensão das imagens. A visão é um processo dinâmico. Acoplado ao gesto de contemplação, há um sistema complexo que combina o movimento de “ir ver” o mundo através dos olhos com o ato de “deixar vir” a alteridade por meio das imagens produzidas pelo corpo, o que resulta, por fim, na nossa sensação visual e nos sentidos que atribuímos ao que observamos.

Hoje sabe-se, através dos experimentos neurocientíficos de Rizzolatti, realizados nos anos 1990, da existência dos *neurônios-espelho*.²⁹ Essas células cerebrais são ativadas espontaneamente quando contemplamos os movimentos dos seres que habitam a realidade ao nosso redor. Ao observar, através do olhar, um gesto realizado por outrem, nosso cérebro ativa, imediatamente, as mesmas áreas motoras de quando executamos nós mesmos esse ato, criando, assim, uma simulação da ação externa dentro do nosso próprio corpo. A reação independe da capacidade de executarmos essa ação ou do nosso conhecimento prévio do gesto observado (bebês e pessoas com deficiência motora também tem as mesmas áreas do corpo ativadas). O ritmo dos movimentos observados também é

²⁹ Os neurônios-espelho foram descobertos pelo cientista Giacomo Rizzolatti, da Universidade de Parma. Os pesquisadores da sua equipe detectaram, durante um experimento com macacos, que as mesmas células cerebrais responsáveis pelo movimento dos braços do macaco eram ativadas quando ele via seres humanos levarem à boca um amendoim. Há, portanto, um reconhecimento pré-conceitual do gesto executado por outro ser – que se intensifica se este ser estiver segurando algum objeto – acompanhado de uma simulação cerebral do movimento do corpo. As células cerebrais produzem um sentido do gesto antes de passar pelo entendimento conceitual. Os neurônios-espelho são o fundamento da ação natural de imitar. Cf. Gustavo Leal-Toledo. *Neurônios-espelho e o representacionalismo*. In: **Revista de Filosofia Aurora**, Curitiba, v.22, n.30, pp. 179-194, jan./jun. 2010.

apreendido da mesma forma. Nesse processo, o pensamento seria, então, posterior à imagem sensorial formada por esses neurônios. Segundo o filósofo Gustavo Leal-Toledo, o pensamento atuaria como uma “ação inibidora” que conteria ou não o movimento espontâneo da imitação. É preciso lembrar, por outro lado, da existência de “ações intencionais”, que serviriam para ativar áreas motoras do corpo conforme nossa vontade e que podem atuar sem o propósito de imitar.³⁰

Em suma, o que os experimentos de Rizzolatti evidenciam é o mecanismo biológico de empatia e interação do corpo humano com o ambiente a partir da formação de imagens simuladas pelos neurônios-espelho. Tal abertura perceptiva veio a possibilitar o desenvolvimento da linguagem e do conhecimento humano. Foi partindo da apreensão do gesto, por meio da imitação, que chegamos ao aprendizado sobre *o que* observamos no mundo e *como* vemos. Os sentidos – em especial a visão e a audição – antecedem a significação e parecem ter um papel fundamental no desenvolvimento da linguagem. Para tanto, não se faz necessário que as imagens sensoriais passem por uma espécie de central processadora de significados. Daí se conclui que não exista a distância que imaginávamos entre o olhar e o gesto, entre o contemplar e o fazer. E, sobretudo, identificamos, a partir dos neurônios-espelho, a proximidade da biologia com o comportamento cultural e a importância dos olhos, ouvidos, da língua e das mãos na fabricação de sentidos e na associação das palavras às coisas do mundo.

A seguir está transcrito o poema HOMO FABER HOMO LOQUENS, de Marcus Fabiano Gonçalves, em que o autor apresenta os sentidos (des)velados

³⁰ Nas palavras do pesquisador Gustavo Leal-Toledo: “o centro decisório serve para ativar ou não as áreas motoras; já o centro inibitório serve para inibir ou não as áreas motoras.” *Ibidem*, p. 190.

pelo uso que a boca e a mão fazem de suas ferramentas, sendo elas próprias compreendidas também como instrumentos da linguagem.

no manejo livre
da mão sem trilha
a menor mandíbula
que fala ou mastiga

à flor da pele doída
outro dente de leite
rasgando a gengiva
e que fosse prazo
ou siso à sua guisa:
tempo – hemorragia
que é a própria vida

ou mesmo poesia:
a inútil pedra polida
amolando os sentidos
que a fala não afia.³¹

A partir da perspectiva da neurociência, busca-se explicar como o cérebro humano engendra padrões neuronais e os transformam em padrões mentais a partir da tendência espontânea do corpo à imitação. A genética, por sua vez, identificará as origens do processo cognitivo da linguagem no mapeamento genético. Em 2011, a pesquisa do geneticista inglês Anthony Monaco, atribuiu ao *gene FOXP2*³² as funções chamadas pela lingüística gerativa de Noam Chomsky

³¹ GONÇALVES, Marcus Fabiano. **Arame Falado**. Rio de Janeiro: 7Letras. 2012

³² O FOXP2 é um dos 70 genes diferentes que compõem o cromossomo 7, que é responsável

d e *Faculdades da linguagem* – regras gerais que regem os fundamentos de todas as línguas humanas³³. Nesse sentido, registros arqueológicos apontam pouca inventividade nos hominídeos que habitavam a África há 200.000 anos. Foi apenas por volta de 50.000 anos atrás, com o surgimento do *Homo sapiens*, no Paleolítico superior, que houve um salto evolutivo em relação à complexificação da linguagem.³⁴ Pesquisadores atribuem o fenômeno às mudanças dos fatores genéticos do FOXP2.³⁵ Porém, vale lembrar que não se trata apenas de determinismo genético, porque também há fatores epigenéticos implicados na interação do homem com o mundo. Esses fatores ambientais não alteram a seqüência de DNA propriamente dita, mas produzem nele mudanças químicas e protéicas significativas que podem ser transmitidas aos descendentes do organismo. Há, portanto, ambientes com características específicas que estimularão a neurogênese de determinados organismos, enquanto outros a

pela arquitetura genética do cérebro humano. O geneticista Anthony Monaco (Projeto Genoma Humano) fez o mapeamento genético da família K.E. e descobriu um gene presente em todos os portadores de distúrbios de linguagem relacionados à conjugação verbal, à distribuição e à referencialidade dos pronomes, à elaboração de estruturas sintáticas complexas, como as orações subordinadas, etc. O geneticista comprovou seu experimento ao mapear outro jovem não pertencente à família e que apresentava os mesmos distúrbios de linguagem e anomalias do gene FOXP2. Cf. Eduardo Kenedy. *Gerativismo*. In: Mário Eduardo Toscano Martelotta. (Org.). In.: **Manual de lingüística**. São Paulo: Contexto, 2008, v. 1, p. 127-140.

³³ Há também correntes críticas ao universalismo gramatical proposto por Noam Chomsky. Um caso interessante e bastante polêmico é o do lingüista e antropólogo Daniel Everett que, ao observar a tribo indígena Pirahã (Amazônia brasileira), identifica não haver nesta língua peculiar o princípio universal da recursividade proposto por Chomsky. No entanto, os argumentos de Everett também foram refutados por estudiosos que alegam, principalmente, o acesso restrito aos documentos gerados por sua pesquisa de campo para que possam avaliar a credibilidade da pesquisa. Cf. Daniel Everett. **Don't sleep, there are snakes: Life and language in the amazonian jungle**. New York: Pantheon Books, 2008.

³⁴ Cf. McBready S, Brooks AS. *The revolution that wasn't: a new interpretation of the origin of modern human*. In: **J Hum Evol**, 2000; 39: 453-563.

³⁵ Cf. Enard W, Gehre S, Hammerschmidt K, Hölter SM, Blass T, Somel M et al. *A humanized version of Foxp2 affects cortico-basal ganglia circuits in mice*. In: **Cell**, 2009;137:961-71

dificultarão.³⁶

Ao localizar a mente³⁷ no organismo, rompendo definitivamente com a cisão metafísica entre alma e corpo, a discussão científica que emerge do campo da biologia nos recoloca a pergunta sobre as origens da consciência e da linguagem sob a perspectiva da fisiologia do organismo humano, prestando atenção especial ao funcionamento do cérebro. Esse discurso nos propõe explicar como se manifesta a consciência no corpo humano a partir da apropriação de imagens simuladas pelos neurônios-espelho e dos mapeamentos projetados pelo corpo. Há, nesse contexto, uma estreita relação biológica entre o ver e o conhecer. Foi a partir da ligação dos sistemas básicos celulares de regulação do organismo humano às funções de apreensão das imagens e aprendizado da experiência em elevado nível de consciência que o homem pôde finalmente produzir ferramentas, linguagem, conhecimento, histórias e arte.

António Damásio defenderá que há partes do corpo que respondem de maneira mais programática apenas a estruturas internas do organismo enquanto outras interagem de modo mais aberto às variações do ambiente. Da mesma forma atua a consciência, separada pelo pesquisador em dois níveis: um deles mais interno e simples; o outro, mais abrangente e complexo. O nível mais básico é chamado de “*consciência central*” e envolve fenômenos biológicos mais imediatos. Nesse processo, o organismo está empenhado apenas em se relacionar com algum objeto que lhe produza mudanças. Pode haver emoções,

³⁶ Ricardo Reis; Mário Bevilaqua; Clarissa Schitine. *Plasticidade sináptica como substrato da cognição neural*. In: **Neurociências e Psicologia: Suplemento especial – II Jornada Fluminense de Cognição Imune e Neural**. Ano 9, n^o 3, Jul. a Set. De 2013, p.37.

³⁷ António Damásio faz uma distinção entre mente e consciência: a primeira seria mais abrangente, não está restrita à consciência, que seria, por sua vez, uma parte da mente relacionada ao sentido manifesto do *self* e do conhecimento. *Ibidem*, 2000.

mas não existem inferências ou interpretações do mundo. O segundo nível seria a “*consciência ampliada*”, mais complexa, que abrangeria a linguagem, a memória, o pensamento conceitual. Juntos, esses fatores formarão o “*self autobiográfico*”, ou seja, o conhecimento de si do homem como sujeito temporal, que tem uma história de vida particular e determinados modos de agir no mundo.³⁸

Pensar sobre o processo artístico é também refletir sobre a tomada de consciência durante a formação das imagens. No entanto, nem todo artista busca sistematizar um conhecimento em torno de sua própria obra, alguns evitarão, na produção, as temáticas autobiográficas, outros preferirão falar de ideias e não de sensações. Há ainda aqueles que silenciarão quando forem questionados sobre suas intenções, alegando que tudo o que tinham a dizer já está evidenciado na sua obra, sem que seja necessário recorrer aos apêndices ou às notas de rodapé.

No entanto, uma coisa é certa: mesmo sem a verbalização que explicita a interpretação que venham a ter de seu próprio trabalho, nenhum artista escapa da tomada de consciência empírica sobre sua obra, ainda que ela seja criada em um âmbito não-verbal. O trabalho artístico, entendido enquanto linguagem, exige uma consciência que arquitete esse castelo, mesmo que ele seja construído com areia. Os artistas, (in)conscientemente, respondem aos campos de conhecimento através dos quais reconhecemos sua atividade como um fazer “artístico”. Além disso, o seu próprio trabalho responde a um vocabulário sócio-cultural específico de uma época. No entanto, por sorte, as boas obras acabam sempre nos surpreendendo ao sobreviver aos seus contextos de produção e também aos seus autores, chegando até nós como aparições que ainda nos sensibilizam.

³⁸ Ibidem. p. 29.

A experiência de doutorado em Poéticas Visuais implica, inevitavelmente, no exercício de tomada de consciência sobre a própria produção artística em um nível textual formatado também pelas demandas acadêmicas de conhecimento. Nem sempre esta situação favorece positivamente o trabalho. Por vezes, a pesquisa deturpa a natureza de seu próprio objeto e acaba aprisionando a obra dentro de uma metodologia científica que cria um *modus operandi* rígido de trabalho, dentro do qual o artista não consegue mais se reinventar. O discurso do saber acaba se sobrepondo às descobertas e às invenções do fazer e, com o tempo, a própria obra acaba se esvaziando.

Durante os quatro anos desta pesquisa, o que busquei produzir foram desmoronamentos dentro da minha linguagem artística, através de um discurso que aceitasse também as quedas³⁹ e seguisse a cadência ritmada pela práxis do andar e do pintar. A experiência de sair e retornar ao ateliê para caçar imagens, na *Paragem das Conchas*⁴⁰ (Osório/RS), foi modulando minha compreensão sobre os *modos de ver* por meio dos quais eu construía esta paisagem. De um lado, eu fui aprendendo a ver coisas que eu não sabia que existiam, de outro, foi preciso liberar os pés das cadeias e a mente das concepções prévias sobre esse lugar com o qual eu, em parte, já estava familiarizada.

A incerteza e a curiosidade me acompanharam durante as perambulações. A principal pergunta que o projeto fez brotar em minha consciência foi: *como, afinal, se dá essa relação entre o ver e o conhecer a partir das experiências fenomenológicas com a paisagem que o meu trabalho artístico proporciona?* No

³⁹ Segundo Antonio Vieira, o bom sermão é aquele que cairia de três modos: com *queda* (como as coisas), com *cadência* (como palavras) e com *caso* (sem artifício). Cf. *Ibidem*, 1965.

⁴⁰ *Paragem das Conchas* é o primeiro nome da região de Osório, registrado, em 1732, como a primeira sesmaria do estado do Rio Grande do Sul. As terras foram concedida, pelo governo português, a Manoel Gonçalves Ribeiro.

começo, a relação que a minha prática artística engendrava com a paisagem era abordada desde o ponto de vista metafórico do jardim, entendido como um cultivo de linguagem a ser produzida dentro do ateliê. Mas houve um imprevisto: o estúdio que eu construí em Osório é cercado por grandes janelas e, através delas, eu vejo o morro, a revoada dos pássaros e, assim, a paisagem parece sempre me convidar a largar um pouco os pincéis para vivenciar a terra. Foi desse modo que o jardim metafórico cedeu espaço à paisagem natural. As minhas pinceladas passaram a atuar em uma coreografia sincronizada com as pernas e os pés, em uma dança na *terra*, na *água* e no *ar*.

Com as idas diárias ao sítio do Morro da Borússia, o jardim virou floresta e o cultivo de linguagem, expedição. E, pouco a pouco, o horizonte foi se abrindo diante da curiosidade do meu olhar–expedicionário estimulado também pelas demandas por conhecimento acadêmico. O ateliê, inicialmente visto como uma concha que me servia de abrigo da agitação de Porto Alegre, onde eu residia, foi abrindo–se ao mundo e virando uma espécie de clareira na floresta, onde os sons ao redor se propagavam do mesmo jeito que o marulho reverbera quando aproximamos a concha, catada na areia da praia, do ouvido. Nessa atmosfera litorânea verde–azulada, diante do sol, eu pude exercitar o simples gesto de *ver por ver*.

O projeto de pesquisa teve como resultado prático a realização da exposição *Expedição pela Paragem das Conchas* (curadoria de Bruna Fetter), realizada no Espaço Cultural da UFCSPA, em Porto Alegre, a convite do curador Éder Silveira. Foi a partir desses trabalhos que esta tese foi desenvolvida. Ela está dividida em TOMO I e TOMO II – um livro de artista intitulado *Expedição pela Paragem das Conchas: travessias por terra, água e ar*.

No *Capítulo I* deste volume são apresentados OS CAMINHOS DO SOL, onde construo uma reflexão a partir da relação entre o ver e o andar e abordo a importância do sol durante a experiência de viagem para a formação do olhar-expedicionário, que conecta a arte com o conhecimento científico.

No *tópico 1.1 – O Sol e a Concha* – descrevo as experiências de encontro com a alteridade na paisagem cultivada pelas culturas indígenas de Osório/RS (Guaranis e Xoklengs) e da Serra Nevada de Santa Marta/Colômbia (Koguis). Além disso, trago a imagem dos *Caminhos de Peabiru*, que serve de metáfora para a própria metodologia da pesquisa, concebida como um processo em aberto de um pensamento que brota espontaneamente com o andar e o semear.

No *tópico 1.2 – O olhar de girassol de Alberto Caeiro* – a poesia do heterônimo de Fernando Pessoa, é analisada e o mestre “ingênuo” serve de guia para apre(e)nder o ver durante a expedição pela *Paragem das Conchas*. Os poemas, vinculados ao paganismo antimetafísico do autor, são interpretados à luz da filosofia. O poeta me ensina, ao longo da travessia, a deixar que o vento sobre as nuvens dos meus olhos, a fim de obter a nitidez solar inspirada pelo seu olhar de girassol. Meus desenhos em aquarela vão, ao longo do caminho, migrando da abstração à arte figurativa que brinca com os códigos da ilustração botânica.

No *tópico 1.3 – O ocaso através das lentes de Turner, Goethe, Tacita Dean e das minhas no road movie FREEWAY* – analiso a obra *Luz e cor (A teoria de Goethe)* – *A manhã após o dilúvio*, de William Turner, a partir do contexto científico da época. A teoria de Goethe, mencionada no título da pintura, é desenvolvida a partir da ideia de “abstração visionária” que, segundo o teórico Jonathan Crary, nasce no olhar do séc. XIX – mediado por novos aparatos

técnicos. São traçados também paralelos entre as perspectivas críticas de construção do olhar com a câmera nas obras *Green Ray*, de Tacita Dean, e no *road movie FREEWAY*, de minha autoria em parceria com Rodrigo John. Ambos os trabalhos, em película e vídeo digital, respectivamente, questionam a fidelidade da imagem produzida pelo olhar artístico que se desloca para contemplar e documentar o ocaso.

No *tópico 1.4 – Sair ao sol à caça de imagens: o olhar-expedicionário apre(e)nde a paisagem* – abordo o conceito de olhar-expedicionário a partir das experiências de viagem de Goethe, Humboldt, Debret e Saint-Hilaire. Utilizo as pesquisas dos teóricos franceses Michel Collot e Jean-Marc Besse para construção do conceito de paisagem.

Se no *Capítulo I* eu apresento a teoria que dá corpo à pesquisa prática, no *Capítulo II – IR VER A TERRA, A ÁGUA E O AR* – eu descrevo e reflito sobre os processos que conformam os trabalhos práticos. A obra resultante pode ser fruída no formato de livro de artista – TOMO II.

No *tópico 2.1 – Olhos telúricos escalam a montanha: série ESTUDOS SOBRE A TERRA* – apresento, através da *seção 2.1a) – Herbarium* – a história da Mata Atlântica da região e contextualizo o panorama de devastação do bioma em nível nacional. Uma discussão teórica é traçada a partir da leitura de Michel Foucault e Jorge Luis Borges, abordando as relações entre as linguagens da arte, das ciências naturais e da própria natureza. Os atos de coletar, dissecar, classificar e catalogar os espécimes coletados no Morro da Borússia formam uma espécie de jardim suspenso de natureza-morta que, apresentados na galeria ou no formato de postais em livro de artista (TOMO II), resgatam as experiências das

coleções em gabinetes de curiosidade, nos museus de História Natural, nos catálogos de arte e nos postais de viagem.

Na seção 2.1b) – *Inventário de Fauna e Flora* – através da poesia e da filosofia de Heidegger, analiso o aspecto telúrico dos olhos e das mãos que fabricam as aquarelas e os poemas em prosa realizados a partir da observação da mata. Descrevo o processo de criação, que oscila entre a descrição poética e a definição científica, relacionando-o aos estudos de zoologia e de botânica de Margaret Mee, Frans Post e Charles Darwin.

No tópico 2.2 – *Olhos d'água navegam as lagoas: série ESTUDOS SOBRE A ÁGUA* – apresento, através da seção 2.2a) – *Abecedário Romano Clássico das Lagoas* – um inventário das 23 lagoas da região, descrevendo o trabalho de campo das coletas de água e os cruzamentos entre as narrativas da arte, da ciência e lendas populares no (dis)curso do trabalho.

Na seção 2.2b) – *Travessia de Beija-Flor por Águas Doces* – faço um levantamento historiográfico da região que serve de base ao trabalho homônimo. A travessia lacustre realizada com o barco Beija-flor, movido a remo de taquara pelo pescador José Ricardo, é uma homenagem às vítimas do maior naufrágio lacustre do estado, ocorrido em 1947, no dia da Revolução Farroupilha, com o barco chamado Bento Gonçalves. Analiso, durante a seção, o trabalho *TRACES-BLUES* (2013), produzido em colaboração com a comunidade da ilha Teshima, pelo artista australiano Craig Walsh.

Na última seção, intitulada 2.3 – “*Olhos aerodinâmicos sobrevoam livres: série ESTUDOS SOBRE O VENTO: Tipologia do Mar (Escala Beaufort) e Tipologia das nuvens (L. Howard)*” – analiso meus desenhos de nuvens e de mares, a

partir da aproximação das obras com a construção do olhar dos pintores paisagistas ingleses do século XIX e de Goethe. Tanto artistas como cientistas do período foram influenciados pelas teorias meteorológicas de Luke Howard. Apresento ainda o salto que realizei de *paraglider* como uma experiência fenomenológica de sobrevoo que se aproxima da visão de prolongamento do corpo de Merleau-Ponty, opondo-se ao idealismo de Descartes (pensamento de sobrevoo).

Na *Conclusão*, a imagem do sol é eclipsada pelas chamas da fogueira. Apresento o trabalho MEMORIAL PARA AS MINHOCAS, em que queimo os meus diários pessoais. Com o auxílio do fogo coloco em prática a desaprendizagem do ver enquanto exercício ainda vinculado a uma subjetividade estática, circunscrita a um contexto autobiográfico. Dessa forma, um ciclo se fecha e abre espaço ao novo, a partir do aproveitamento das cinzas para a composteira, onde as minhocas transformam todo o saber produzido em terra. O húmus gerado retorna, por fim, ao jardim da casa e à mata do Morro da Borússia. Também é apresentada uma poesia em prosa inspirada na experiência de ter o corpo enterrado por um xamã ao pé da Serra Nevada de Santa Marta, a fim de auxiliar no tratamento da Zica, doença que se manifestou no meu corpo durante a viagem de residência artística entre 2015/2016, a partir da picada do mosquito *Aedes aegypti*. Essa experiência foi uma espécie de *turning point*, a partir do qual, na volta ao Brasil, comecei a executar, sob um olhar-expedicionário em formação, os trabalhos práticos aqui apresentados.

Capítulo I

OS CAMINHOS DO SOL

“Há uma tribo no Uruguai, do grupo guarani, cuja palavra para alma era 'o sol que está dentro!'”

Wade Davis⁴¹

Cancioneiro: Nota Preliminar

2. Todo o estado de alma é uma paisagem. Isto é, todo o estado de alma é não só representável por uma paisagem, mas verdadeiramente uma paisagem. Há em nós um espaço interior onde a matéria da nossa vida física se agita. Assim uma tristeza é um lago morto dentro de nós, uma alegria um dia de sol no nosso espírito. E — mesmo que se não queira admitir que todo o estado de alma é uma paisagem — pode ao menos admitir-se que todo o estado de alma se pode representar por uma paisagem. Se eu disser “Há sol nos meus pensamentos”, ninguém compreenderá que os meus pensamentos são tristes.⁴²

⁴¹ *“Hay una tribu en Uruguay, del grupo guaraní, cuya palabra para alma era 'el sol que está adentro!'”* (tradução nossa) Cf. Wade Davis. **El río: exploraciones y descubrimientos en la Selva Amazónica**. Bogotá: Fondo de Cultura Económica; El Áncora Editores, 2009, p.40.

⁴² Fernando Pessoa. **Cancioneiro. Obra poética**. 4ª ed. Org., intro. e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Aguilar, 2001, p.101.

1.1 O Sol e a Concha

A expedição pela *Paragem das Conchas*⁴³ começa em um dia ensolarado, pelos *Caminhos da Praia*⁴⁴. Ao andar, sinto o vento nordeste no rosto, a trazer frescor diante do sol escaldante. Com os pés descalços à beira-mar, aguardo a próxima onda alcançar os meus passos. Ela chega trazendo uma concha. Agarro-na como se fosse um tesouro, um pedacinho de natureza retido nas mãos. Parada, fico ali durante alguns minutos, a observar o molusco esconder-se no abrigo de calcário. O bicho volta rápido para dentro da caverna. Lá vive no centro de sua própria criação, deslizando entre o firmamento de cima e o de baixo, ambos feitos de madrepérola. Após ser lançado novamente ao mar, segue andando submerso nas ondas. Arrasta-se a passos lentos, mas com pés fortes e viscosos. Há coisas que as mãos humanas querem obter, mas, no fundo, não conseguem, tal qual a habilidade espontânea do molusco em produzir uma forma tão perfeita quanto a concha. O homem quando quer executar uma tarefa assim não usa a concha das mãos, ele utiliza os dedos ou as máquinas. Talvez Paul Valéry⁴⁵ esteja certo: a humanidade jamais conseguirá fabricar abrigos naturais como o faz o molusco. As nossas mãos, oscilando entre peso e leveza, costumam separar vida e trabalho. O dia em que construirmos uma morada ao ritmo da dança fluida do

⁴³ Paragem das Conchas é o nome da primeira sesmaria do Rio Grande do Sul – terra concedida por Portugal, em 1732, ao colono lusitano Manoel Gonçalves Ribeiro, para o cultivo e a criação de gado. Hoje a região corresponde, entre outros municípios, a Osório.

⁴⁴ Os *Caminhos da Praia* (Campos de Baixo da Serra, beira-mar) e *do Sertão* (via Santo Antônio da Patrulha/Campos de Cima da Serra) eram utilizados pelos tropeiros que, durante o século XVIII, percorriam a região, aproveitando-se também das trilhas indígenas.

⁴⁵ Me refiro ao seguinte trecho do ensaio *O homem e a concha*: “a fabricação da concha é a coisa vivida e não feita: nada existe de mais oposto ao nosso ato articulado, precedido por um fim e agindo como causa”. Paul Valéry. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1999.p.104

nosso (in)consciente amolecido, saberemos falar a língua dos moluscos.

Por enquanto, a linguagem natural da concha segue sendo um mistério. Percebendo esse encanto, as tribos indígenas do grupo Guarani, que habitavam as praias do litoral norte gaúcho antes da colonização portuguesa, escolheram construir suas moradas e realizar seus rituais fúnebres ao redor dos amontoados de conchas. Eram os chamados “*sambaquis*.”⁴⁶ Nesses marcos paisagísticos, construídos como lugares sagrados, cultura e natureza poderiam se entrelaçar. Nessa mesma região geográfica da Paragem das Conchas, em Xangri-lá, estão localizados os dois maiores sambaquis do Rio Grande do Sul – o do Capão Alto e do Guará. Infelizmente, esses tesouros arqueológicos da história pré-colonial do estado estão desprovidos dos cuidados merecidos de manutenção, resistindo mudos ao tempo, assim como boa parte da cultura indígena do país.



Ilustração 12: Foto de Lilian Maus, sambaqui Capão Alto, Xangri-lá/RS, 2015.

⁴⁶ “*Sambaqui*” em língua tupi designa “acúmulo de conchas”. De acordo com a arqueóloga Fabiana Rodrigues Belém, os sambaquis ocorrem em todo litoral brasileiro e são elevações ou colinas resultantes da pesca e coleta de moluscos pelos indígenas. Formaram-se a partir do acúmulo de conchas e ossos que serviam ao trabalho social dos habitantes pré-históricos desde 7.000 anos a.C. Cf. Fabiana Rodrigues Belém. **Do seixo ao zoólito – a indústria lítica dos sambaquis do Sul Catarinense**. Aspectos formais, tecnológicos e funcionais. São Paulo: USP, 2012, Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arqueologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo – USP.

Em 1995, o arqueólogo Sérgio Leite descobriu, em uma zona próxima à Usina de Compostagem de Resíduo de Sólidos da Prefeitura Municipal de Osório – conhecida popularmente por “Lixão da Prefeitura”, um sítio arqueológico com cacos de cerâmica guarani pré-contato (anteriores ao ano de 1500). Hoje as peças integram o acervo do Museu Antropológico do Rio Grande do Sul. A seguir está ilustrado um fragmento decorado com grafismos indígenas gravados com as unhas:



Ilustração 13: Cerâmica guarani do sítio arqueológico RS-LN-01, Osório/RS. Arqueólogo Sérgio Leite (1995), acervo MARS. Foto: Lilian Maus

Caminhando entre os cacos da memória, avisto, na Estrada do Mar, uma placa com a indicação da Aldeia Sol Nascente – reserva Guarani. Não deixo de me espantar, olhando para esses campos reduzidos da tribo, que um dia, nesses

mesmos terrenos, não havia cerca e o solo todo era cultivado pelas mãos habilidosas dos Guaranis. Também a cadeia de montanhas que se visualiza no horizonte distante deveria ser de um verde mais intenso. Os morros, até meados do séc. XIX, ainda eram morada dos Xoklengs, tribo coletora exterminada nas *bugrerias* – milícias organizadas por imigrantes alemães e italianos em expedições de caça aos índios durante a disputa pelo território da serra gaúcha.⁴⁷ Os poucos indígenas Xoklengs sobreviventes – também conhecidos por Botocudos – acabaram se refugiando em Santa Catarina.



Ilustração 14: Eduardo de Lima e Silva Hoerhann e os Índios Xoklengs (Botocudos). Fonte: Arquivo Histórico de Ibirama, Santa Catarina.

⁴⁷ Lauro Pereira da Cunha. *Índios Xoklengs e Colonos no Litoral Norte do Rio Grande do Sul (Séc. XIX)*. Porto Alegre: Evangraf, 2012.

Muitos dos caminhos utilizados pelos índios eram construídos a partir de observações astronômicas sofisticadas. Um dos mais importantes caminhos pré-colombianos da América do Sul foi o *Peabiru*⁴⁸, com aproximadamente 3.000 quilômetros de extensão. Essas trilhas eram conectadas em rede e interligavam o Oceano Pacífico (Peru) ao Atlântico (sul do Brasil). Elas possibilitavam a comunicação entre as tribos, sendo utilizadas também para a troca de mercadorias. O arqueólogo Igor Chmyz – coordenador da pesquisa arqueológica na área rural de Campina da Lagoa, no Paraná, em 1970 – identificou, junto com sua equipe técnica cerca de 30 quilômetros dessas trilhas na região.

Segundo a jornalista Rosana Bond⁴⁹, também pesquisadora dos Caminhos de Peabiru, há três hipóteses de uso e possíveis origens para as trilhas, são elas:

- **Caminhos de São Tomé:** mito que conta que o apóstolo São Tomé teria utilizado essas trilhas para pregar a palavra de Deus. No trajeto, ele teria deixado gravadas suas pegadas na superfície de pedras (vale lembrar que a pintura rupestre era uma prática indígena corrente nas Américas). Tal mitologia está vinculada à ideia de “paraíso terreal”, amplamente difundida na Europa pelos portugueses, no séc. XVI. Essa mitologia será estudada por Sérgio Buarque de Holanda, no livro *A Visão do Paraíso*;
- **Caminhos dos Incas:** as trilhas teriam sido construídas com a finalidade de expandir o Império Inca de Cusco ao Atlântico;
- **Caminhos da Terra Sem Mal** (*Yvy marã ey*): Os Guaranis do Paraguai teriam

⁴⁸ “*Peabiru*” em tupi-guarani designa: “Caminho forrado, entulhado”; “Por aqui passa o caminho antigo de ida e de volta”; “Caminho pisado, pegada do caminho, marca do caminho”; “Caminho ralo, caminho sem ervas”; “Caminho brando, suave”; “Caminho cujo percurso se iniciou”; “Caminho tortuoso, cheio de voltas”; “Caminho que leva ao céu, ou às alturas”. Cf. BOND, Rosana. **O Caminho de Peabiru**. Campo Mourão: Fundação Municipal da Cultura, 1996.

⁴⁹ Cf. *Ibidem*, 1996.

emigrado ao litoral sul brasileiro, entre os anos de 1000 e 1300, semeando as trilhas com gramináceas de sementes glutinosas que grudavam nos pés do andarilho e, desse modo, multiplicavam-se. Os indígenas eram motivados a peregrinar em razão da promessa da *Terra Sem Mal*. Conta-se, no mito paradisíaco, que ao seguir o horizonte do Pacífico em direção ao nascer do sol no Atlântico chegaria-se, ao final, a uma terra onde só há bondade e a morte inexistente.

O sol exerce grande fascínio na humanidade desde a sua Pré-história. A observação dos movimentos dos astros celestes acompanha o homem desde as cavernas. Há uma palavra em tupi-guarani “*itacoatiara*” que significa pedra pintada. A partir das anotações do movimento dos astros nas rochas os sábios começaram a fazer leituras da influência celeste sobre a terra. Tal conhecimento permitiu o entendimento dos ciclos naturais, a fim de perpetuar as atividades agrícolas e construir calendários que ajudassem o homem a se precaver contra intempéries futuras. De acordo com Luiz Galdino, “*a evolução do conhecimento astronômico esteve intimamente ligada ao processo de conservação da fertilidade. A organização do calendário foi uma necessidade imposta pela fertilidade sazonal dos aliados biológicos do homem.*”⁵⁰ E assim, ainda no 4º Milênio a.C., no Egito, os sacerdotes-astrônomos, baseando-se na aparição de certas estrelas no céu junto do Sol, estabeleceriam os 365 dias correspondentes ao ciclo de um ano.

Vale sublinhar que, segundo o etnoastrônomo Germano Bruno Afonso, os conhecimentos indígenas brasileiros do tronco tupi a respeito da influência da lua sobre os fenômenos das marés antecedem as descobertas de Galileu Galileu,

⁵⁰ Luiz Galdino. *Astronomia Indígena*. In: WANNER, M. C. A; GONDIN, Raoni; ALMEIDA, Tarcisio. **Pó. Boi. Pedra – Percografias**. Salvador: Ed. Cian Gráfica, 2014, p.89.

publicadas em *Diálogo sobre os dois máximos sistemas do mundo; ptolomaico e copernicano* (1632). Em sua teoria heliocêntrica, Galileu equivocou-se sobre o fenômeno das marés, pois não leva em consideração a força da lua sobre elas. Por outro lado, há registros que comprovam que a mitologia indígena brasileira já conhecia tal fenômeno a partir da observação da pororoca, documentada pelo missionário capuchinho francês Claude d'Abbeville, no livro *Histoire de la mission de pères capucins en l'Isle de Maragnan et terres circonvoisines* (Paris, 1614).⁵¹ Portanto, mesmo sem saber que era a Terra que girava em torno do sol e não o contrário, os indígenas brasileiros criaram lendas pra explicar a relação entre as fases da lua e o movimento das marés.

Na Antiguidade, Platão descreverá, em seus mitos, o astro rei como a figura metafórica do conhecimento. Na caverna do filósofo, sair à luz corresponderia a chegar na verdade. Se a teoria de Platão coloca o filósofo como o único homem apto a ver o sol no exterior da caverna, a cosmologia da tribo Kogui, proveniente da Serra Nevada de Santa Marta, em Palomino/Colômbia, onde estive em residência em 2016, vê na escuridão um caminho possível para alcançar a sabedoria. Alguns de seus jovens sacerdotes esperarão até os 18 anos para ver, pela primeira vez, o nascer do sol.

Wade Davis, etnobotânico que sai em expedição na Colômbia, na década de 1970, resgatando as experiências de Richard Evans Schultes, no começo do séc. XX⁵², descreve o processo de formação dos sacerdotes Koguis no livro *El río: Exploraciones y descubrimientos en la Selva Amazônica*. Segue abaixo um

⁵¹ Germano Bruno Afonso. *Astronomia Indígena: Conhecimento dos indígenas da família tupi-guarani antecipou teorias do século XVII*. In: **Revista Pindorama**, outubro, 2010, Eunápolis/BA, pp.62-65

⁵² Recentemente este livro tornou-se inspiração para o roteiro do filme *El abrazo de la serpiente*, dirigido pelo colombiano Ciro Guerra.

trecho:

Logo que nasce o bebê, um *mamo* consulta à Mama Grande (Terra) interpretando as figuras feitas por pedras e contas ao preencher com água as vasilhas cerimoniais. Separam os escolhidos de suas famílias na infância e os levam para o alto das montanhas para serem criados por um *mamo* e sua esposa. Ali o menino vive uma vida noturna, completamente apartada do sol, vedada inclusive da vivência da luz da lua cheia. Até os dezoito anos não lhe permitem conhecer a uma mulher em idade de ser fecundada, tampouco receber a luz do dia. Passa sua vida em uma casa cerimonial, dormindo de dia e despertando depois do entardecer para ir, na escuridão, à casa do *mamo*, onde o alimentam duas vezes: à meia-noite e um pouco antes do amanhecer. A esposa do *mamo* lhe prepara comida, porém, inclusive ela só pode vê-lo às escuras. Sua dieta é simples: peixe cozido e caracóis, fungos, grilos, mandioca, abóbora e feijões brancos. Nunca deve comer sal ou alimentos desconhecidos para seus antepassados. Só depois da puberdade lhe permitem comer carne.⁵³

Wades Davis descreve que o processo de visão dos *mamos* Koguis tem uma lógica invertida de aprendizagem. Em vez de aprenderem pelo ver, utilizam a

⁵³ “*Tan pronto nace el niño, un mama consulta a la Mama Grande interpretando las figuras hechas por piedras y cuentas al echarlas en el agua de vasijas ceremoniales. A los escogidos los separan de sus familias en la infancia y los llevan a lo alto de las montañas para ser criados por un mama y su esposa. Allí el niño vive una vida nocturna, completamente apartada del sol, vedada incluso a la vivencia de la luz de la luna llena. Hasta los dieciocho años no se le permite conocer a una mujer en edad de ser fecundada o recibir la luz del día. Pasa su vida en una casa ceremonial, durmiendo de día y despertando después del atardecer para ir en la oscuridad a la casa del mama, donde lo alimentan dos veces: a medianoche y luego poco antes del amanecer. La esposa del mama prepara su comida, pero incluso ella sólo puede verlo a oscuras. Su dieta es sencilla: pescado hervido y caracoles, hongos, grillos, yuca, calabaza y frijoles blancos. Nunca debe comer sal o alimentos desconocidos para sus antepasados. Sólo desde la pubertad se le permite comer carne.*” (tradução nossa) Wade Davis. **El río: exploraciones y descubrimientos en la Selva Amazónica**. Bogotá: Fondo de Cultura Económica; El Áncora Editores, 2009, p.64–65

cegueira para desenvolver outros aspectos da vidência. Como eles são educados no escuro, desenvolvem, desde cedo, outros canais perceptivos. Desse modo, apreendem certos aspectos do entorno que pessoas expostas à luz não percebem. Tais circunstâncias estimulariam a clarividência. Os *mamos* desenvolvem, assim, a capacidade de ver o futuro e o passado, podendo viajar também pela terra dos mortos e penetrar no coração dos vivos.

Sobre a experiência ritualística dos *mamos*, ao ver o sol pela primeira vez, Davis escreve:

Uma manhã clara, ao sair para fora o sol sobre as montanhas, é levado até a luz do amanhecer. Até esse momento o mundo só existiu para ele como pensamento. (...) Em um instante se confirma tudo o que aprendeu. De pé a seu lado, o *mamo* estende o braço cruzando todo o horizonte como se dissesse:

– Olha. Tudo é como te disse.⁵⁴

A aquisição do conhecimento, na tribo, é uma atividade que se dá junto com o andar sobre a montanha sagrada, tanto no escuro como à luz do dia. O hábito de caminhar é uma prática diária e os indígenas costumam descer dos cumes nevados da montanha – que é a mais alta do mundo situada em região litorânea – em direção ao mar para catar conchas. Aproveitam também para vender artesanatos aos turistas e depois voltam à sua comunidade para triturar o calcário e mesclá-lo às folhas de coca que serão consumidas pelos homens em

⁵⁴ “Una mañana clara, al asomarse el sol sobre las montañas, es llevado hacia la luz del alba. Hasta ese momento el mundo sólo ha existido para él como pensamiento. (...) En un instante se confirma todo lo que ha aprendido. De pie a su lado, el ‘mama’ extiende el brazo recorriendo todo el horizonte como si dijera: – Mira. Todo es como te dije.” (tradução nossa) Ibidem, 2009, p.65

rituais. O ato de mascar a planta chama-se *mambear*. A masca é praticada enquanto se caminha pela montanha. Assim, com a boca ocupada, os homens, calados, podem apreender melhor os ensinamentos da *Mama Grande*, ouvindo as mensagens das plantas, do céu e das águas.

No texto "*Caminar la palabra*", o *mamo* Roberto Kogui diz que, na sua cosmologia, nada é visto fora da natureza e a palavra é comunicada de modo natural. "*Assim, a palavra se transforma em algo necessário para que possamos nos comunicar com a Mãe [a Montanha Sagrada]. Nossos rituais, saberes e tradições são transmitidos através da palavra que percorre a montanha.*"⁵⁵ Nesse sentido, aprender com a terra, a água e o ar é entregar-se à fala "enredada" da montanha, aceitá-la em silêncio, deixando que ela nos receba sem esforço, em comunhão com o sol, a chuva e a lua nos campos.

⁵⁵ "*Así, la palabra se convierte en algo necesario para poder comunicarnos con la madre. Nuestros rituales, saberes y tradiciones se transmiten a través de la palabra que recorre la montaña.*" (tradução nossa) Roberto Kogui. *Caminar la palabra*. In: **Revista Florae**, #1-Florestanía, FLORA ars+natura, Bogotá, agosto de 2015, p.79.

1.2 O olhar de girassol de Alberto Caeiro⁵⁶

V – Há metafísica bastante em não pensar em nada

(...)

Quem está ao sol e fecha os olhos,
Começa a não saber o que é o Sol
E a pensar muitas coisas cheias de calor.
Mas abre os olhos e vê o Sol,
E já não pode pensar em nada,
Porque a luz do Sol vale mais que os pensamentos
De todos os filósofos e de todos os poetas.
A luz do Sol não sabe o que faz
E por isso não erra e é comum e boa.⁵⁷

Quem de nós nunca saiu ao ar livre para caminhar, ver o sol e sentir o seu calor aquecendo o corpo? Dias luminosos costumam ser um convite a caminhadas para o esparecimento. Difícil é conseguir manter nossas pernas e olhos seguindo os sentidos indicados pelo chão ou pelo céu e não tanto aqueles produzidos pela cabeça. A poesia *sensacionista*⁵⁸ de Alberto Caeiro, mestre e heterônimo do

⁵⁶ Octavio Paz, ao analisar a obra de Fernando Pessoa, colocará o heterônimo Alberto Caeiro como “o sol” da sua obra, em torno do qual giram outros heterônimos como Ricardo Reis, Álvaro de Campos e o próprio Pessoa. Cf. Octavio Paz. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

⁵⁷ Fernando Pessoa. *O Guardador de Rebanhos*. In: **Poemas de Alberto Caeiro**. Lisboa: Ática, 1993, p.28.

⁵⁸ O sensacionismo é um movimento literário português modernista que valoriza os sentidos sensoriais para se chegar a única verdade possível: aquela produzida com os sentidos. Foi criado a partir da revista *Orpheu*, lançada em 1915, com a colaboração de Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada-Negreiros, dentre outros autores. Fernando Pessoa escreve, no texto “Para Orpheu- Sentir é criar”, os princípios do sensacionismo: “*Sentir é criar. / Sentir é pensar sem ideias, e por isso sentir é compreender, visto que o Universo não tem ideias.*” Neste trecho Pessoa descreve a relação entre o sentido e a verdade. Enquanto a ideia racional é resultado de uma distância mantida entre o sujeito observador e o objeto observado, as

poeta Fernando Pessoa⁵⁹, desenvolverá uma linguagem alicerçada nesses sentidos sensoriais imediatamente apr(e)endidos pelo corpo. O poeta guardador de *rebanhos-pensamentos* não desenha uma linha divisória entre as sensações corporais e o pensar, como ocorre na metafísica de Platão, que separa o mundo material (aparências) do mundo inteligível (essências). Nesse sentido, cogitar utilizando as ideias de um mundo abstrato e separado da experiência concreta “é *estar doente dos olhos*”⁶⁰. Sendo assim, o esforço metafísico ao desejar ver algo além do que o mundo mostra para se chegar ao conhecimento verdadeiro, sobretudo através do intelectualismo, é considerado inútil e até mesmo nocivo pelo mestre. Tal empreitada só serviria para nos deixar enfermos, ao buscar por sentidos que estarão sempre aquém ou além do nosso alcance. Ainda no mesmo poema Caeiro dirá: “«*Sentido Íntimo do Universo*»... / *Tudo isto é falso, tudo isto*

sensações implicam em uma fusão permanente. A verdade não existe fora dos sentidos – visão, audição, olfato, paladar e tato. Portanto, o sentido verdadeiro está sempre atado à interação do nosso corpo com o mundo. Daí surge a necessidade dos sentimentos, para poder comunicar aos outros o que sentimos. No entanto, o que é passível de ser comunicado não é o sentido em si, mas a expressão de um *modo* de sentir. Para isso é necessário atribuir um valor ao que se sente, diante de tantas possibilidades. Elaborar ideias sobre o outro é resguardar sempre uma distância entre sujeito e objeto, limitar o real, enquanto sentir o outro implica em “ser” o outro através de seu modo de existir. Daí as expressões “*Sentir é compreender. Pensar é errar. Compreender o que outra pessoa pensa é discordar dela. Compreender o que outra pessoa sente é ser ela.*” Fernando Pessoa. **Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação**. Lisboa: Ática, 1966, p. 216.

⁵⁹ Em carta a Adolfo Casais Monteiro, Pessoa explica como encontrou o seu mestre/heterônimo Caeiro: “Levei uns dias a elaborar o poeta mas nada consegui. Num dia em que finalmente desistira — foi em 8 de Março de 1914 — acerquei-me de uma cómoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, *O Guardador de Rebanhos*. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre.” Fernando Pessoa. **Carta a Adolfo Casais Monteiro** – 13 Jan.1935. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3007>. Acesso em: 15. jul.2016.

⁶⁰ *Ibidem*, 1993, p.28.

não quer dizer nada."⁶¹

Portanto, o poeta não nos falará da *ideia* de Sol, tampouco descreverá com minúcia, em seus versos, as *emoções* subjetivas desencadeadas pelo astro. Ele optará por constatar apenas que o sol existe e emana calor, independente da nossa vontade ou das causas e dos efeitos a ele atribuídos. Por isso, mesmo ao declarar estar "*triste de gozá-lo tanto*", no poema "IX - Sou um guardador de rebanhos", o autor não está tratando de um sentimento provocado por pensamentos que se localizariam fora da sensação de fadiga natural do corpo, ao passar longas horas exposto ao sol. Essa tristeza de Caetano responderá imediatamente ao movimento do corpo quando ele se estira "*ao comprido na erva*". De olhos fechados, o poeta sente-se agora "*feliz*" por saber da única "*verdade*": o fato de estar "*deitado na realidade*".

IX - Sou um guardador de rebanhos

(...)

Por isso quando num dia de calor
Me sinto triste de gozá-lo tanto,
E me deito ao comprido na erva,
E fecho os olhos quentes,
Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,
Sei a verdade e sou feliz.⁶²

A lucidez tranquila⁶³ do poeta é um processo espontâneo diante do mundo.

⁶¹ Ibidem, 1993, p.28.

⁶² Ibidem, 1993, p.39.

⁶³ Alguns dos importantes intérpretes de Fernando Pessoa, como Richard Zenith e Leyla Perrone-Moisés, atribuirão a Caetano uma influência do esoterismo oriental ao vincular sua "epifania

Ela é obtida diretamente pela experiência sensorial com o entorno, enquanto o sol aparece e desaparece no horizonte avistado. Alberto Caeiro, para *apreender* a realidade – nunca vista como uma totalidade abstrata estável – nega o exercício artificial da *síntese dialética*, método metafísico que usa conceitos abstratos para estabilizar as variações permanentes do mundo material e assim chegar à verdade. O poeta antimetafísico não busca *aprender intelectualmente* a ver a realidade, como se sobre ela pairassem essências que pudessem ser capturadas pelo discurso filosófico de um *logos* descolado do corpo. Para o mestre, não há possibilidade de pensamento como consciência imaterial.

O elogio prestado por Caeiro à luz solar nos versos “*A luz do Sol não sabe o que faz / E por isso não erra e é comum e boa*” busca desvincular o astro do valor moral do Bem ligado a uma intencionalidade de ação. Ou seja, o sol é bom não pelo que realiza, mas justamente por não saber o que faz, ao contrário da abordagem de Platão, na *Alegoria do Sol – República Livro VI-VII*. No mito do filósofo, o Sol metaforiza o Bem não pelo que ele é em si mesmo, mas pelas causas e efeitos provocados por ele. O Sol seria o grau máximo de realidade na teoria platônica, sendo o *elemento* que possibilita ao olho ver as coisas do mundo material, assim como o Bem é o que permite o entendimento das Ideias verdadeiras do mundo inteligível.

No diálogo fabricado por Platão entre Sócrates e Adimanto, é descrita uma dupla relação causal entre o Sol e a Visão.⁶⁴ Em primeiro lugar, a luz solar é o

lúcida” ao pensamento Zen. Outros pesquisadores, como Luís de Sousa Rebelo, localizarão afinidades do poeta com o estoicismo ocidental. Cf. Armando Martins Janeira. *Zen nella Poesia di Pessoa*. In: **Quaderni Portoghesi**, n.º 1, Pisa, Giardini Ed., pp.95-116. / Luís de Sousa Rebelo. *Paganismo versus Cristismo em Fernando Pessoa*. In: **Colóquio/Letras**, n.º 104/105, Lisboa, pp. 26-33.

⁶⁴ Nas palavras de Sócrates: “*Creio que admitirás que o Sol fornece às coisas visíveis não*

que permite aos olhos enxergar e, em segundo, é o que fornece energia para o mundo material se desenvolver, condição fundamental para que possa ser avistado. Ainda sobre o sol, Platão descreverá, na famosa *Alegoria da Cavernas* – *República Livro VII*, a importância da luz como guia do filósofo que almeja escapar das sombras e das ilusões manifestas no interior mundano das cavernas, onde está habituado a viver. O método para se chegar ao Sol – a realidade verdadeira – seria um percurso exclusivamente racional e dialético de um olhar dicotômico que separa o pensamento e o corpo, razão e sensibilidade. Encontramos em Caeiro, nos “Poemas Inconjuntos”, versos que se contrapõem ao mito platônico.

Não basta abrir a janela

Não basta abrir a janela
Para ver os campos e o rio.
Não é bastante não ser cego
Para ver as árvores e as flores.
É preciso também não ter filosofia nenhuma.
Com filosofia não há árvores: há ideias apenas.
Há só cada um de nós, como uma cave.
Há só uma janela fechada, e todo o mundo lá fora;
E um sonho do que se poderia ver se a janela se abrisse,
Que nunca é o que se vê quando se abre a janela.

O objetivismo pagão do mestre parece radicalizar a visão fragmentada das coisas do mundo. Ao observar a natureza, Caeiro liberta a sua visão de qualquer finalidade externa ao ver. Trata-se de um olhar tautológico, diferente também da visão de Aristóteles que, embora não deprecie, como Platão, a observação da natureza e do mundo material, atribui uma finalidade ao empirismo: a de servir

apenas a capacidade de serem vistas, mas também a criação, o crescimento e a nutrição, apesar de ele mesmo não ser criação.” Platão. A República. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

para o levantamento de evidências teóricas que fundamentarão o saber científico.⁶⁵ Alberto Caeiro, ao contrário de Aristóteles, não tenta classificar o que observa, ele apenas constata o que vê, pois não está preocupado em entender os princípios de ordem dos fenômenos naturais, pressupostos na noção grega de Natureza – *physis*⁶⁶.

Ricardo Reis, outro heterônimo do poeta Fernando Pessoa, também discípulo do mestre, ao escrever o *Prefácio a Caeiro*⁶⁷, destaca que esse *objetivismo absoluto* do poeta pode ser sintetizado pelo seguinte verso: “A Natureza é partes sem um todo”.⁶⁸ A partir desta declaração, podemos inferir que a Natureza é vista/vivida – e não teorizada – como uma “*dimensão*” do real que não forma um Todo absoluto, mas se manifesta sempre em “*graus de realidade*” apreendidos, a cada momento, pelos sentidos corporais.

O texto intitulado “Uma das conversas mais interessantes, em que entrou o

⁶⁵ Não deixo de me encantar com o ímpeto de aproximação empírica do mundo de Aristóteles e, durante as incursões por Osório, mesclo essas visões de mundo tão diferentes, em um movimento que oscila entre o objetivismo “ingênuo” de Caeiro e o “científico” de Aristóteles.

⁶⁶ O termo “*physis*” é um conceito grego complexo que remonta à filosofia pré-socrática empregado para definir o termo “Natureza”. É bem mais amplo do que hoje, depois da ciência moderna, entendemos por “natureza”. A *physis*, em grego, significa “princípio de ordem fundamental” — ou seja, é o que permite às coisas se manifestarem e mudarem de aparência sem deixar de ser elas mesmas. Através dos aspectos aparentes as coisas podem ser apreendidas. Esse movimento é dinâmico e contempla também o acaso e a irregularidade das aparições da natureza. Miguel Spinelli, ao explicar o termo, escreve: “*tudo o que nasce está destinado a ser o que deve ser e não outra coisa. Esse nascer destinado, pelo qual o que nasce se submete a um processo de realização, é a 'physis', e, como tal, 'arché'.*” Miguel Spinelli. **Questões Fundamentais da Filosofia Grega**. São Paulo: Loyola, 2006, pp.36-37.

⁶⁷ Idem. **Poemas Completos de Alberto Caeiro**. Lisboa: Presença, 1994.

⁶⁸ Trecho original de Ricardo Reis: “Caeiro é, em filosofia, o que ninguém foi: um objectivista absoluto. Inventou os processos poéticos *de todos os tempos*. Reparei bem no que digo — *de todos os tempos*. Inventou os processos filosóficos da nossa época, indo além da pura ciência em objectividade. Quebrou com todos os sentimentos que têm sido posse da poesia e do pensamento humanos. Nada o demonstra melhor que um verso que é talvez o supremo da sua obra. «A Natureza é partes sem um todo»” Cf. *Ibidem*, 1994.

meu mestre Caeiro” apresenta um diálogo entre o mestre e o próprio Fernando Pessoa, transcrito por outro de seus heterônimos: Álvaro de Campos (também discípulo de Caeiro, embora sua poesia tenha uma abordagem diametralmente oposta a dele). No trecho a seguir, o poeta explicará a relação da linguagem com a Realidade. Não existiria “a coisa em si” enquanto pura essência, proposta pelo *numênico* da filosofia Kantiana. Caeiro ironiza a teoria kantiana ao afirmar que utilizará o nome “pedra” para definir uma coisa pelo seu conjunto de caracteres: a “pedridade” da coisa, ou seja, o que faz com que a reconheçamos como pedra – seu aspecto de peso ou de solidez, por exemplo. O poeta chega a sugerir que se criasse um nome diferente para cada objeto, caso nossa memória assim o permitisse.

Eu não tenho teorias. Eu não tenho filosofia. Eu vejo mas não sei nada. Chamo a uma pedra uma pedra para a distinguir de uma flor ou de uma árvore, enfim de tudo quanto não seja pedra. Ora cada pedra é diferente de outra pedra, mas não é por não ser pedra: é por ter outro tamanho e outro peso e outra forma e outra cor. E também por ser outra coisa. Chamo a uma pedra e a outra pedra ambas pedras porque são parecidas uma com a outra naquelas coisas que fazem a gente chamar pedra a uma pedra. Mas na verdade a gente devia dar a cada pedra um nome diferente e próprio, como se faz aos homens; isso não se faz porque seria impossível arranjar tanta palavra, mas não porque fosse erro...⁶⁹

Na poesia de Caeiro, quanto menos ele pensa sobre a realidade, mais concreta ela se torna. A sua visão não é dicotômica, ou seja, não está bipartida

⁶⁹ Álvaro de Campos. *Uma das conversas mais interessantes, em que entrou o meu mestre*. In: Teresa Rita Lopes. **Pessoa por Conhecer - Textos para um Novo Mapa** . Lisboa: Estampa, 1990, p.373.

entre o *sensível* e o *inteligível*⁷⁰. O olhar do poeta reflete o mundo tal como ele é, como se fosse um espelho perfeito que não requer nenhuma adaptação, pois se move *naturalmente*⁷¹ ao acompanhar as *gradações do mundo*.

O seu olhar é “*nítido como um girassol*”. Assim, do mesmo *modo* que a planta, ele vai assimilando a luz solar por meio de uma linguagem natural/biológica que se realiza junto ao movimento do corpo no espaço, evitando a mediação do pensamento inteligente, inexistente no vegetal. Ver o mundo a partir do *modo de ser* do girassol é estar em total comunhão com ele, é *sentir e ser* como o girassol, e não apenas *pensar* sobre ele ou *compreendê-lo*.

Diante do abandono do esforço mental, Caeiro percebe as coisas do mundo em sua total *positividade*, como se fizesse uma *introspecção objetiva* daquilo que vê. Essa exterioridade inconsciente, ao ser avistada pelo mestre, passa a viver/existir também na imagem sentida/criada pelo seu olhar, apresentado no poema a seguir:

II – O meu olhar é nítido como um girassol.

⁷⁰ A separação do sujeito entre o inteligível e o sensível é um dos fundamentos da filosofia idealista de Descartes, herdeira de Platão. O cartesianismo propõe, através do “*cogito ergo sum*”, que a verdade só pode ser acessada pela razão, pois os sentidos nos enganariam permanentemente frente à aparência mutável das coisas. A mesma bipartição do sujeito estará presente na teoria de Immanuel Kant, ao conceber o sujeito de um lado “fenomênico” (o que percebemos pelos sentidos) e de outro “numênico” (as coisas em si).

⁷¹ O termo aqui designa “espontaneamente” e também remete ao *naturalismo* presente na poesia de Caeiro. Não se trata apenas do Naturalismo enquanto estilo literário, que nasce no séc. XIX — período em que o heterônimo de Fernando Pessoa escreve e declara inclusive conhecer a obra de Cesário Verde. O naturalismo de Caeiro remete-nos também aos Naturalistas Pré-socráticos, que não separavam Homem e Natureza e se concentravam na observação de elementos materiais para filosofar.

O meu olhar é nítido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...
E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...
Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do Mundo...⁷² (...)

Caeiro afirma, em seus versos, ver sempre as coisas como novas mesmo quando olha para o que já passou. Como é possível que o mestre, em idade adulta, siga percebendo o mundo com ingenuidade, como se o visse pela primeira vez? Retomemos a formação da linguagem na infância: uma vez que a criança aprende a ver, falar ou andar, não há mais volta. Ela simplesmente sabe. A partir dos primeiros atos da linguagem, dos primeiros passos e da abertura dos olhos, ela vai desenvolvendo seus *modos de falar, andar e ver* por meio de gestos – mais ou menos conscientes – que jogam com o que ela já sabe e com o que pode apreender de novo do ambiente na interação com ele.⁷³ Há uma

⁷² Ibidem, 1993, p.24.

⁷³ Sobre a relação entre infância e história, relacionando aquela à manifestação negativa da linguagem, ler: Giorgio Agamben. **Infância e História: destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

Sobre o desenvolvimento da linguagem na infância ver também a *Epistemologia Genética de Jean Piaget*, que sustenta que o conhecimento não está localizado nem fora nem dentro do sujeito. Ele é construído na sua interação do mundo, dentro da qual há uma constante adaptação e renovação das estruturas linguísticas e biológicas (acomodação, assimilação e equilíbrio). No caso do infante, o desenvolvimento cognitivo está dividido em “Estágio Sensório-Motor”, “Pensamento Pré-Operatório”, “Operatório Concreto” e “Operatório Formal”. Cf. Jean Piaget. **Epistemologia genética**. – 1. Ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2002.

dinâmica na construção do gesto, mas, com o tempo, existe também uma repetição de velhos hábitos que, por sua vez, vão restringindo a abertura daquela visão genuína da eterna novidade do mundo, cuja matéria pela qual a realidade se mostra está em constante transformação.

Portanto, o que parece ser o mais simples em Caeiro – seu olhar ingênuo – é o mais difícil de ser mantido. Ao preservar o olhar das demandas do saber estabelecidas a partir de conteúdos externos ao próprio ato da visão, o mestre repete o gesto dos jogos infantis. Exercita, assim, despretensiosamente, o *ver por ver*. Porém, com uma diferença: o poeta, ao contrário da criança, tem consciência sobre o estado de gérmen de sua linguagem. Trata-se, portanto, de uma ingenuidade conquistada.

E o que seria a nitidez dos olhos de Caeiro? Um olhar nítido costuma ser caracterizado por olhos saudáveis e acurados. Quando se fala: “fulano tem um visão nítida” supõe-se que ele *saiba ver bem* o que observa, detalhar as formas vistas. No caso do poeta, a exatidão de seu olhar não está baseada em *ver melhor* ou *pior* o que se vê, porque ver bem ou mal pressupõe comparar dois momentos que para Caeiro formariam partes diferentes de um *Todo disjunto*. Ele prefere dizer apenas: “vejo o sol”, não condicionando o astro ou a sua visão a predicados específicos. A imagem do sol não é detalhada, pelo contrário, fica suspensa no âmbito geral de *ser, haver, existir*⁷⁴, sem estar restrita a um sistema de significação específico.

⁷⁴ Em *O Guardador de Rebanhos*, teremos, segundo Luzilá Ferreira, uma recorrência do emprego desses verbos no intransitivo, o que pressupõe uma eliminação da relação de separação entre sujeito/objeto ao nível de linguagem: Ser, empregado 217 vezes; Haver, 26 vezes; Existir, 10 vezes. Cf. Luzilá Ferreira. **A anti-poesia de Alberto Caeiro: uma leitura de “O Guardador de Rebanhos”**. Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1989.

Sua visão apresenta-se como uma reflexão do mundo na linguagem do poema. Não há comparações entre dentro e fora. Tudo é visto como um fluxo contínuo em que cada sentido corresponde a uma sensação. Os dados coletados pela varredura precisa dos olhos, que mantêm bem abertos, não contêm informações particulares, porque estas são sempre passageiras e contextuais. O poeta só consegue apreender o ver porque ele desaprende a cada instante o que viu antes. Assim, mantendo-se pleno no momento presente, seu olhar (dis)curso junto com o ir e vir no mundo.

Se fôssemos transpor para nós, em palavras, o mundo visto pelo poeta, talvez devêssemos inventar um nome próprio novo para cada vez que um ser cruzasse o nosso caminho. Uma pedra, por exemplo, poderia ter, ao longo da sua existência, vários nomes. Provavelmente, ela teria menos nomes do que um sapo ou um passarinho. O que é mais fascinante na nitidez do olhar de Caeiro não é tanto a habilidade de focar com precisão cada detalhe do mundo, mas o fato de que, para ele, conhecer é sentir. Ver com nitidez é justamente desapegar-se dos pormenores trazidos junto com a bagagem do conhecimento e focar no aqui/agora da imagem que se apresenta.

O poeta relaciona a acuidade de sua visão àquela sensação de alumbramento da criança ao ter o “*pasmo essencial*” de quem não sabe o que está a ver e, por isso, ainda não tem as restrições dos hábitos linguísticos adquiridos no exercício cotidiano da linguagem adulta. Esse espanto/admiração primordial com o mundo nos remete tanto às origens da vida, como da arte e da filosofia. No entanto, em Caeiro, o pasmo não é um primeiro estágio de reconhecimento da ignorância para se chegar ao verdadeiro conhecimento, como o é para Platão e Aristóteles. Ver, para o poeta, é um eterno *desapre(e)der*, ou

seja, uma liberação da ideia de um “eu” estável que estabilize algum sentido, seja ele apreendido a partir de sensações corporais ou aprendido pelo conhecimento. No fragmento abaixo, extraído dos *Poemas Inconjuntos*, o mestre desenvolve essa ideia-chave:

(...)

O essencial é saber ver,
Saber ver sem estar a pensar,
Saber ver quando se vê,
E nem pensar quando se vê,
Nem ver quando se pensa.

Mas isso (triste de nós que trazemos a alma vestida!),
Isso exige um estudo profundo,
Uma aprendizagem de desaprender

(...)⁷⁵

Sobre a relação entre ver e escrever, o poeta dirá: “*Eu nem sequer sou poeta: vejo. Se o que escrevo tem valor, não sou eu que o tenho: O valor está ali, nos meus versos.*”⁷⁶Há, em seus poemas, uma constante valorização do sentido da visão, mas não se trata de uma experiência de um corpo que sente em particular alguma imagem. Seus pensamentos não buscam reter lembranças, nem sensações, tampouco parecem impulsionados por desejos. No entanto, seguir pastoreando sem esforço através desse caminho solitário da poesia vivida não é tarefa fácil.

Após declarar, em *O Pastor Amoroso*, sentir amor pela “amada”, o poeta

⁷⁵ Ibidem, 1993, p.50.

⁷⁶ Fernando Pessoa. “Poemas Inconjuntos”. In: **Poemas de Alberto Caeiro**. Lisboa: Ática, 1993, p.83.

não consegue mais seguir guardando seus *rebanhos-pensamentos* como antes, quando declarava apenas *amar* o Mundo e não um ente dele em particular. A *imagem* da amada passa a acompanhá-lo em todos os lugares. Distraído, ele perde até o seu cajado e o rebanho se dispersa. O poeta passa a *gostar* tanto de ver cada detalhe no caminho que já não consegue exercitar seu olhar desinteressado. Depois de *sentir demasiado* o amor e não apenas *exercê-lo*, a sua visão nítida vai perdendo o foco e cede lugar às sensações aprazíveis do olfato e do paladar, proporcionadas pelo perfume das flores. Ele passa, então, a sentir o cheiro das flores antes de vê-las, além de imaginar a amada sem tê-la visto. O poeta já não pode ver o Mundo com o olhar heliocêntrico do girassol, pois agora ele é o próprio sol para o qual o olhar de girassol da realidade se volta. E diante desses olhos que o espreitam a imagem que ele vê refletida na flor não é a sua, mas a cara da sua amada.

O amor é uma companhia

O amor é uma companhia.
Já não sei andar só pelos caminhos,
Porque já não posso andar só.
Um pensamento visível faz-me andar mais depressa
E ver menos, e ao mesmo tempo gostar bem de ir vendo tudo.
Mesmo a ausência dela é uma coisa que está comigo.
E eu gosto tanto dela que não sei como a desejar.
Se a não vejo, imagino-a e sou forte como as árvores altas.
Mas se a vejo tremo, não sei o que é feito do que sinto na
ausência dela.
Todo eu sou qualquer força que me abandona.
Toda a realidade olha para mim como um girassol com a cara
dela no meio.⁷⁷

⁷⁷ Ibidem, 1993, p.100.

Não por acaso, após esta experiência amorosa angustiante ele abandona os campos do Ribatejo e volta a viver em sua cidade natal, Lisboa, onde morre tuberculoso. Uma de suas últimas recomendações, enquanto ainda vivia como pastor, é: “*Quem tem o modo de ver os campo pelas ervas / Não deve ter a cegueira que faz fazer sentir.*”⁷⁸

⁷⁸ Fernando Pessoa. *O Pastor Amoroso*. In: **Poemas de Alberto Caeiro**. Lisboa: Ática, 1993, p.109.

1.3 O ocaso através das lentes de Turner, Goethe, Tacita Dean e das minhas no *road movie* FREEWAY

No conto *O Sol e o Peixe*, a escritora inglesa Virginia Woolf descreve suas impressões sobre o eclipse solar total de 29 de junho de 1927, quando ela se desloca, junto com familiares e amigos, até o norte da Inglaterra para observar o fenômeno. No entanto, o dia amanhece nublado. Durante a observação, há uma tensão no ar, narrada pela autora como um jogo de linguagem erótico entre o que se vê e aquilo que se esconde na briga entre o sol, a lua e as nuvens. A platéia, por sua vez, torce de pé pela vitória lunar.

A experiência da escritora tem raízes nos hábitos ingleses de contemplação das paisagens remotas e dos fenômenos naturais. Tal costume popularizou-se na Grã-Bretanha, no final do séc. XVIII e início do séc. XIX, a partir de uma transformação do olhar da população, imersa em profundas mudanças sócio-econômicas e culturais. Tanto a Revolução Industrial, como o avanço tecnológico e científico ressignificaram a percepção do homem sobre o mundo. Os estudos europeus empíricos do período buscam a quantificação da experiência perceptiva do observador dos grandes centros urbanos com a finalidade de controlar seu potencial de consumo. Walter Benjamin⁷⁹, influenciado por Charles Baudelaire, escreverá sobre a experiência dos sucessivos “choques” do observador – o *flâneur* – que perambula nas multidões parisienses e consome imagens como se fossem mercadorias industriais. Não por acaso o crítico de arte inglês John Ruskin fará fortes críticas ao homem moderno, encontrando nas paisagens remotas um sublime refúgio para os emblemas da vida moderna, já que o

⁷⁹ Walter Benjamin. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo** São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v.3)

homem teria se afastado, nas cidades, do convívio harmônico com a natureza⁸⁰.

Segundo o teórico Jonathan Crary, o olhar do artista desprende-se – a partir da obsolescência da câmara escura e do uso de novos aparatos técnicos de captura e reprodução de imagens – da necessidade de realizar cópias exatas do mundo exterior, isto passa a ficar a cargo do cientista e do fotógrafo. Se o séc. XVIII será conhecido como a Era das Luzes, o séc. XIX levará o homem ocidental ao positivismo e, paradoxalmente, ao ofuscamento da luz pela condição subjetiva do olhar moderno. Ao levar ao extremo a luminescência em prol do avanço do conhecimento e do controle do corpo, a tecnologia produzirá uma espécie de reviravolta dos olhos em direção à autorreflexividade. Nesse contexto, os artistas produzirão uma “*abstração visionária*”.⁸¹

Pintores paisagistas como William Turner (1775–1851) irão reservar parte da vida às saídas ao sol, buscando, nessas experiências com a natureza, os motivos para suas pinturas. Sobretudo, Turner fará da própria experiência de percepção – desenvolvida no encontro com a paisagem – um processo de autorreflexão. Conforme Crary, a pintura tardia do artista, influenciada pelas teorias científicas do período, “*sinaliza a perda irreversível de uma fonte fixa de luz, a dissolução de um cone de raios de luz e a quebra da distância que separa um observador e o lugar da experiência óptica.*”⁸² Nesse sentido, Turner não

⁸⁰ Daniela Kern escreverá que “(...) o homem moderno, para Ruskin, procura os habitats selvagens porque, diferentemente do medieval, não mais tem 'amor pelos jardins'. Desprovido também da beleza, o homem moderno passa a 'roubar' a beleza da natureza, e a pintura de paisagem se torna, assim, o repositório dessa 'beleza roubada.'” Daniela Kern. *Introdução: Baudelaire, Ruskin e os dois caminhos da paisagem moderna*. In: _____ Charles Baudelaire; John Ruskin. **Paisagem Moderna**. Porto Alegre: Sulina, 2010, p.18–19

⁸¹ Jonathan Crary. **Técnicas do Observador: Visão e modernidade no séc. XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p.135.

⁸² *Ibidem*, 2012, p.135–136.

apreende a imagem como um instante fotográfico, mas, sim, como uma sobreposição de sensações visuais da luz que se prolonga no tempo e nas pinceladas soltas de tinta sobre a tela.

A seguir está ilustrada a pintura *Luz e cor (A teoria de Goethe) – A manhã após o dilúvio*. Esta obra evidencia a atenção prestada por Turner aos aspectos fisiológicos da incidência direta dos raios solares no olho humano. A estrutura circular dos feixes luminosos representados no quadro faz com que associemos, na imagem, o sol ao próprio olho. Daí concluímos também que o artista tinha conhecimento sobre as discussões teóricas de sua época. Havia hipóteses de que o olho não apenas absorveria, como também projetaria luz. Durante a captura das imagens, Turner expunha-se à luz solar direta, diferente de artistas que utilizavam a câmara escura para evitar o ofuscamento causado.



Ilustração 15: J. M. W Turner. *Luz e cor (A teoria de Goethe) - A manhã após o dilúvio*, 1843. Fonte: disponível em: <http://www.william-turner.org/The-Morning-after-the-Deluge-c.-1843-large.html> (Acesso em: 10 jul. 2015)

No quadro, como o título evidencia, Turner se inspirou na polêmica *Teoria das Cores* de Goethe. Na tela, o artista cria um jogo com o círculo de cores do poeta, em que cada tom provocaria um tipo diferente de sensação e estado de espírito no observador. Embora essa teoria tenha sido muito criticada pela ciência da época, em termos psicológicos de interpretação das cores é utilizada até hoje. Segundo Goethe, o homem enxergaria cores mesmo de olhos fechados e, por isso, nossa visão deve ser considerada um fenômeno subjetivo que *produz* imagens. O poeta opunha-se, a partir desse ponto de vista, ao método científico que separa sujeito e objeto observado. Em seus experimentos, o poeta/cientista propõe uma análise que retorna sempre dos fenômenos do mundo em direção às sensações do corpo. Assim, Goethe busca valorizar os aspectos qualitativos dos fenômenos, em detrimento da instrumentalização matemática da ciência. No entanto, esse movimento de generalização teórica a partir da vivência visual particular do sujeito sofrerá duras críticas por seus contemporâneos. Posteriormente, Ludwig Wittgenstein, a partir da abordagem da cor pelo viés da filosofia da linguagem, fará também críticas à teoria goethiana.⁸³

Se o poeta/cientista alemão parte da criação de teorias para alimentar sua criação poética, Turner partirá da produção artística para se aproximar da ciência. Foi a partir do convívio com a astrônoma Mary Somerville, autora de *Mechanisms of the Heaven*, Londres, de 1831, que o inglês pôde acessar informações sobre os astros, as teorias cosmológicas de Ptolomeu e Copérnico, além de tomar

⁸³ Wittgenstein considera que Goethe, em sua teoria, esquece de levar em consideração os *jogos de linguagem* envolvidos no fenômeno da visão, através dos quais nunca alcançamos a pura cor, pois estamos presos às interpretações possíveis mediante à *gramática do ver*, que privilegia sempre um *modo de ver* em detrimento de tantos outros possíveis. Não posso dizer, por exemplo, que vejo o vermelho, mas, sim, que vejo a *vermelhidão* de tal objeto, que vejo “isto como” vermelho. A cor é sempre um aspecto de outro algo. Cf. WITTGENSTEIN, Ludwig. **Remarks on Colour**. Londres: Basil Blackwell, 1977.

conhecimento sobre os fenômenos físicos da luz estudados por Newton. Alguns desses estudos do artista foram diretamente aplicados à sua pintura, como é o caso das ilustrações realizadas para a obra do poeta John Milton (1608–1674).

Muitos cientistas do período dedicavam-se aos experimentos ópticos para saber de que modo o fenômeno da visão era produzido pelo corpo, tentando mensurá-lo através de estudos empíricos sistematizados. Data desse período as invenções ópticas de Brewster e Plateau, que ficou cego por causa do excesso de exposição solar. O filósofo e físico alemão Gustav Fechner, que também foi ameaçado pela cegueira, interessava-se ainda sobre o aspecto metafísico da visão. Suas teorias influenciaram o período, embora hoje nos pareçam bem distantes do saber científico. Segundo o estudioso, os olhos eram entendidos também no âmbito espiritual, como espécies de anjos autônomos formados de luz:

Podemos ver nosso próprio olho como uma criatura do Sol na Terra, uma criatura que habita os raios do Sol e se alimenta deles, e, portanto, uma criatura estruturalmente semelhante aos seus irmãos no Sol. (...) Porém, as criaturas do Sol, cujos seres mais elevados eu chamo anjos, são olhos que se tornaram autônomos, olhos do mais elevado desenvolvimento interior, que, não obstante, retêm a estrutura do olho ideal. A luz é o seu elemento assim como o ar é o nosso.⁸⁴

Hoje sabe-se, a partir dos experimentos científicos que vão muito além da ciência do microscópio do séc. XIX, da relação genética entre a fisiologia do olho e do cérebro. Nesse sentido, o desenvolvimento da visão se relaciona

⁸⁴ Gustav Fechner *apud* Jonathan Crary. Idem, p.140.

diretamente com o pensamento e vice-versa. Segundo Alfredo Bosi, mais do que uma extensão do cérebro, depois das descobertas do anatomista Stephen Poliak, há teorias que colocam os olhos como o tecido que originou o córtex cerebral, onde estaria a sede da visualidade⁸⁵. A partir dessa perspectiva, o olho não seria mais concebido como um desdobramento do cérebro, mas, ao contrário, uma espécie de embrião do pensamento.⁸⁶

John Berger, consciente dos jogos de linguagem discutidos dentro da filosofia de Wittgenstein, resumirá tal relação na seguinte frase, extraída do seu livro *Modos de Ver*: “A visão chega antes que as palavras. A criança olha e vê antes de falar.”⁸⁷ Se o conhecimento do mundo começa, no bebê, pelo sentido da visão, essa relação, ao longo do tempo, não será de pura contiguidade. Conforme o desenvolvimento da linguagem avança, os próprios códigos linguísticos geram no homem também abismos entre o que se vê e o que se sabe. Por exemplo, mesmo sabendo, desde o heliocentrismo de Copérnico, aperfeiçoado por Galileu, que é a Terra que gira em torno do sol e não o contrário, seguimos, diariamente, vendo o sol se pôr no horizonte. Às vezes, os olhos parecem restritos frente ao que podem a língua e o pensamento, já noutras, ficamos boquiabertos ao contemplar, sem palavras, os fenômenos do acaso na linha do horizonte.

As pupilas são as frestas dos olhos. Mas as janelas d'alma contêm persianas. Mesmo os olhos da criança nunca alcançam o infinito, o absoluto,

⁸⁵ Alfredo Bosi. *Fenomenologia do olhar*. In: Novaes, Adauto (org.) **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 65-87.

⁸⁶ Ver sobre “neurônios-espelho”, na INTRODUÇÃO desta pesquisa.

⁸⁷ “*La vista llega antes que las palabras. El niño mira y ve antes de hablar.*” (tradução nossa) John Berger. **Modos de Ver**. Barcelona: Gustavo Gili, 2012, p.13

como diria o poeta Rilke, em sua *Oitava Elegia Duinense*.⁸⁸ Ao olhar para o sol no horizonte, o infante aperta as suas pálpebras tal qual o adulto. Ele não suporta ver o grande aberto luminoso, quer ver a figura circular à sua frente e não a cegueira branca da luz excedida. Mesmo com os olhos desnudos diante do espetáculo ofuscante do sol, a visão humana nunca se apresenta como uma experiência de total positividade. Talvez isso seria possível se tivéssemos os olhos de girassol do poeta Alberto Caeiro, enquanto este não fora acometido pelo amor. Através de olhos normatizados e apaixonados, só é possível vislumbrar de longe o encontro harmonioso entre ver e saber, como uma espécie de promessa no horizonte dos possíveis.

O ocaso é um fenômeno que encanta a humanidade desde os seus primórdios e segue despertando curiosidade. Trata-se de um tema recorrente nas obras da artista contemporânea inglesa Tacita Dean, que, assim como Turner, refletirá sobre a dimensão sublime dos fenômenos naturais da paisagem. *Green ray* (2001), filmado em 16mm e realizado na costa de Madagascar, documenta em película a aparição do raio verde, um fenômeno raro que aparece no último raio de sol do poente e dura apenas um segundo. Para ser melhor observado é favorável que o observador esteja sobre uma montanha e a atmosférica esteja limpa. Segundo a artista, esse *flash* esmeralda é melhor capturado por equipamentos analógicos, pois essas graduações sutis e efêmeras de cor sofrem uma perda muito grande através da captura digital, baseada no sistema de pixelização da imagem.

Em *Green ray*, o uso específico do aparato técnico analógico permite reproduzir as imagens que a olho nu seriam de difícil apreensão. A ideia da

⁸⁸ Rainer Maria Rilke. *Poemas, A Elegias de Duíno e Sonetos a Orfeu*. Porto: O oiro do dia, 1983.

produção do filme surge para Dean em um contexto de viagem a Madagascar para ver outro fenômeno: o eclipse total do sol, tal qual no conto da sua conterrânea Virginia Woolf, com o qual início esta seção. O filme trata, sobretudo, da relação de artesanaria que envolve a visão, o raio verde só pode ser visto a partir do momento que se decide avistá-lo e, para tanto, busca-se os meios adequados para a captura/produção da imagem. A noção de visão é construída pela artista como um artefato em que a contemplação da paisagem é uma atividade de jogo do qual resulta a obra.



Ilustração 16: Tática Dean. *Green ray*, filme em película 16mm, 2001. Referência: disponível em <https://vimeo.com/38026163>. Acesso: julho de 2016.

A mesma discussão sobre o caráter artificioso do uso de aparatos técnicos para a captura e a reprodução de imagens – a partir das quais se espera obter uma verossimilhança do mundo exterior – está em foco no filme de minha autoria e do cineasta Rodrigo John *FREEWAY*. Na sequência de *frames* apresentada a seguir, ilustra-se a experiência de captura da paisagem do ocaso.

Durante a cena, os dois personagens discutem sobre o aspecto fidedigno das imagens alcançadas pelas câmeras digitais que têm em mãos. Desde dentro do carro em movimento, eles avistam o sol se pôr da janela e manipulam as imagens das câmeras visando aproximá-las do “real”. Ao final do processo e

mediante às limitações técnicas, o que eles conseguem é chegar à outra figura: a imagem da lua. Na última cena, os personagens acabam presenciando um novo fenômeno: o eclipse total do sol, causado por uma lua artificial que se manifesta apenas no *display* da câmera (*ver a sequência de frames do vídeo na página seguinte*).

A cena de FREEWAY convida o observador a pensar sobre os abismos presentes em toda paisagem, construída a partir dos encontros e desencontros de um olhar com um lugar percebido por imagens. Afinal, o que é possível capturar com os olhos que se movem? O que a câmera não pode registrar e que passamos, então, a inventar e a manipular?

Daí mesmo também se desenvolve a ideia da paisagem como um *road movie*, em que, ao nos movermos pelo espaço, produzimos idas e vindas entre a dimensão objetiva do que se mostra no mundo e a subjetiva, que tentamos alcançar com o corpo auxiliado pelos dispositivos.

Uma viagem é sempre um jogo de abismos com a paisagem enquanto linguagem. Por esse espaço perambulamos e, a partir do deslocamento, podem emergir alguns conflitos entre o que se vê e o que se registra, ou entre o que se pensa e o que se sente. Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa, é vítima dessa angústia: ele internalizou o precipício no interior de seu ser. Por outro lado, é possível tomar o abismo como um espaço que não mais nos divide, apenas no cerca, como diz Wislawa Szymborska nos versos do poema *Autotomia*.⁸⁹

⁸⁹ Wislawa Szymborska. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

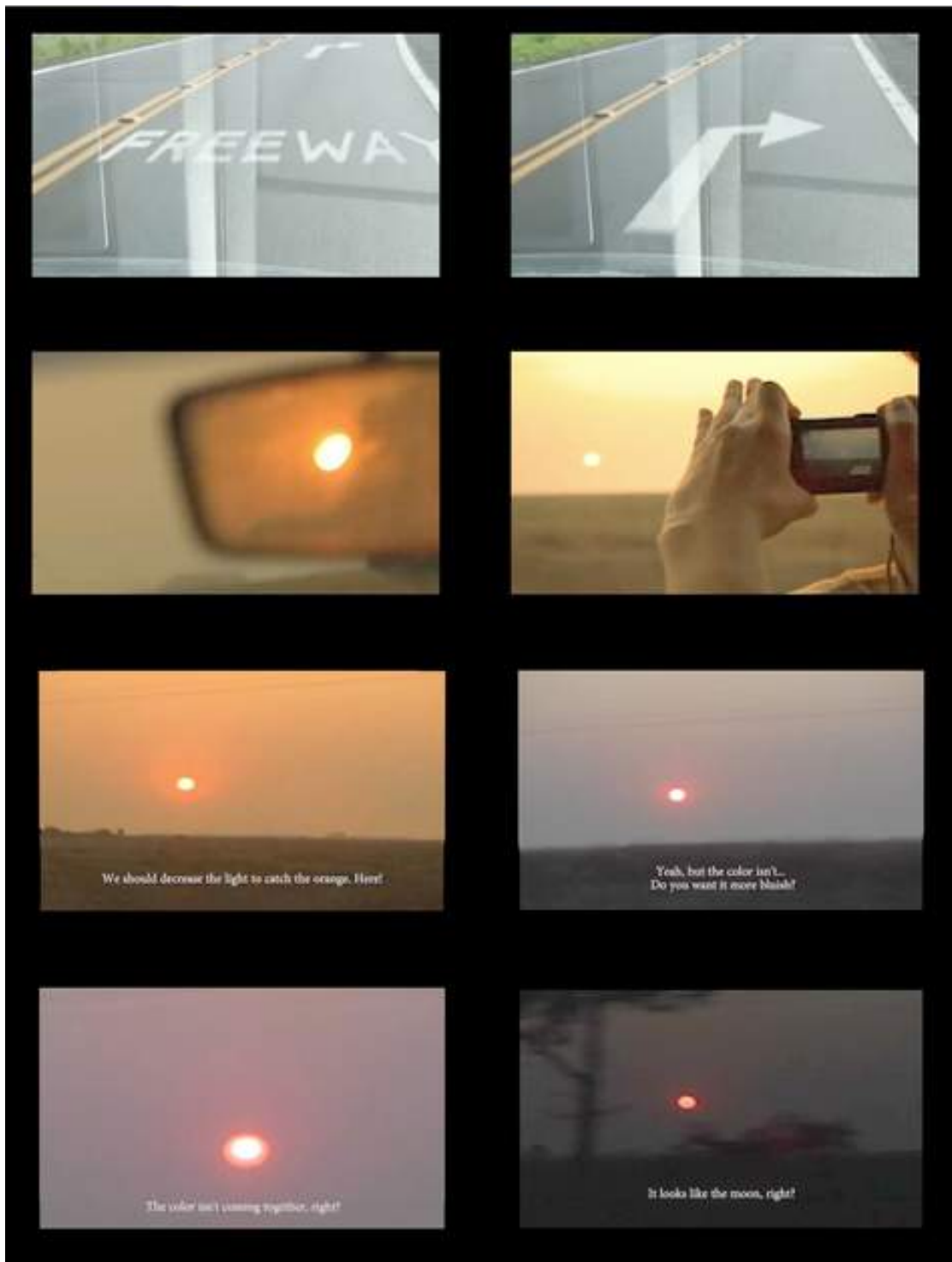


Ilustração 17: Frames do vídeo *FREEWAY*, Lilian Maus, co-autoria de Rodrigo John, co-produção Adriana Hiller, 2012 (Prêmio Rede Nacional Funarte 2011)

Abaixo segue o trecho do poema TRAMWAY, de Álvaro de Campos, em que esses conflitos internos aparecem durante a apreensão da cena onde o personagem constrói uma interseção entre paisagem interna e externa enquanto o poeta está sentado no interior do vagão do trem.

TRAMWAY – Álvaro de Campos

Aqui vou eu num carro eléctrico, mais umas trinta ou
quarenta pessoas,
Cheio (só) das minhas ideias imortais, (creio que boas).

Amanhã elas, postas em verso, serão
Por toda a Europa, por todo o mundo (quem sabe?!)
Triunfo meta, início, clarão
Que talvez não acabe.

(...)

Mas a que verdade minto, que ponte,
Há entre o que é falso aqui e o que é certo?
Se o que sinto e penso, não sei sequer como o conte,
Se o que está a descoberto

Agora no meu meditar é uma treva e um abismo
Que hei-de fazer da minha consciência dividida?
Oh, carro absurdo e irreal, onde está quanto cismo?
De que lado é que é a vida?⁹⁰

No filme FREEWAY buscamos, através do registro paisagístico pelos diferentes lugares por onde passamos – Rio Grande do Norte, Rio Grande do Sul, Amazonas e Colômbia – reduzir o conflito apresentado na poesia de Álvaro de Campos entre o viver e o narrar, entre a paisagem exterior e aquela que trazemos na memória do corpo.

⁹⁰ Álvaro de Campos. **Livro de Versos**. Fernando Pessoa. (Edição crítica. Introdução, transcrição, organização e notas de Teresa Rita Lopes.) Lisboa: Estampa, 1993. p. 238.

lembrar que podíamos também ir às montanhas. Ele olhou para mim e perguntou:

– Vamos, afilhada?!

E eu respondi:

– Sim, tio. Mas para qual delas? Então ele virou para o horizonte e apontou do seu jeito gauche dizendo:

– Aquela! Vê?

Eu insisti:

– Não! Qual?

E ele de novo:

– Aquela!

(Meu tio tinha perdido os dedos da mão em um acidente com a motosserra).



Ilustração 18: Durante a incursão de busca às Montanhas de Debret encontrei rebanhos florescendo nos campos. Foto: Lilian Maus, 2016

Em dias de vento negro eu costumava brincar de equilibrista com o corpinho estendido no abismo entre a beirada da cama e a parede do quarto. Do vão do canto branco, liso e gelado vertia o olho d'água turva. Esse estranho fio líquido às vezes empoçava no peito. Era preciso ter cuidado. Um dia minha mãe entrou no quarto de súbito e descobriu o meu esconderijo secreto. Fitou-me nos olhos calada. E foi aí que o mistério soluçou em mim:

– Mãe, qual o sentido da vida?

.....

Isaiah Berlin, na conferência “O Romantismo desenfreado”⁹², de 1965, diz que, diante da necessidade de descobrir simbolismos na vida e na arte, o romantismo alemão reage de duas formas: com *nostalgia* ou com certa *paranoia*. No entanto, o movimento não busca soluções estáveis e harmônicas para os problemas que coloca. Pelo contrário, faz uso de contradições, ironias, partindo em busca da imperfeição, do terrível, do inexprimível e do trágico. Abaixo um trecho em que o filósofo descreve o sentimento de retorno ao Absoluto, através da nostalgia em Novalis:

⁹² Isaiah Berlin. *O Romantismo desenfreado*. In: **As Raízes do Romantismo**. São Paulo: Três Estrelas, 2015, pp.144-177.

Quando perguntaram a Novalis para onde ele estava se voltando, qual era o sentido básico de sua arte, ele disse: 'Estou sempre indo para casa, sempre para a casa de meu pai.' Foi, em certo sentido, uma observação religiosa, mas ele também queria dizer que todas essas tentativas de buscar o exótico, o estranho, o estrangeiro, o inusitado, todas essas tentativas de emergir do contexto empírico da vida cotidiana, como escrever histórias fantásticas como transformações e transmogrificações de um tipo muito peculiar, tentativas de escrever histórias simbólicas ou alegóricas ou que contêm todo tipo de referências místicas e veladas, imagens esotéricas de um tipo muito peculiar que preocupam os críticos há anos – tudo isso são tentativas de voltar, de voltar para casa, rumo àquilo que está puxando e atraindo, a famosa *Sehnsucht* [saudade, nostalgia] infinita dos românticos, a busca da flor azul, como chamou Novalis. A busca da flor azul é uma tentativa de absorver o infinito em mim mesmo, de tornar-me um só com ele ou então de dissolver-me nele.⁹³

A procura romântica pela mítica “flor azul”, representada através da poética do sublime, tem, assim como o pitoresco, um papel importante na sensibilização e na valorização do mundo natural pelo homem, que tenta solucionar, na criação artística, o impasse entre o indivíduo e a coletividade (particular x universal). Com o impacto da modernização urbana sobre a paisagem europeia, durante o séc. XVIII, o pitoresco dará enfoque, com certa “*nostalgia*”, à natureza domesticada, enquanto o sublime se concentrará nas forças hostis – naturais ou sobrenaturais – que excedem o próprio homem, através de uma “*postura visionária ou paranoica*”.⁹⁴ Segundo o historiador Giulio Carlo Argan, a “*poética iluminista do 'pitoresco' vê o indivíduo integrado em seu ambiente natural e a poética romântica do 'sublime', o indivíduo que paga com a angústia e o pavor da*

⁹³ Ibidem, 2015, p. 16.

⁹⁴ Ibidem.

solidão a soberba do seu próprio isolamento”⁹⁵. A variedade da natureza será retratada pelo pitoresco com cores “*quentes e luminosas*”, através das figuras de “*árvores, troncos caídos, manchas de grama e poças d’água, nuvens móveis no céu, choupanas de camponeses, animais no pasto, pequenas figuras*”, enquanto o sublime optará pela imensidão paisagística representada na pintura com “*cores foscas, às vezes pálidas*”, além da utilização de traços fortes no desenho e de “*gestos excessivos*” na figuração humana. Argan categoriza J. Constable e W. Turner como herdeiros dos paisagistas holandeses e define J. H. Füssli e W. Blake como pilares da poética do sublime, tendo por referência a pintura de Michelangelo.⁹⁶

No séc. XVIII, dentro da concepção teórica do precursor do romantismo Jean-Jacques Rousseau, a *natureza*⁹⁷ ganha um valor moral vinculado ao bem na medida em que servia de instrumento de aproximação do homem das suas origens primitivas – quando a humanidade ainda não havia sido “corrompida” pela cultura. Daí provém o termo “bom selvagem”, cunhado pelo autor. Nos escritos *Devaneios de um caminhante solitário*,⁹⁸ Rousseau utilizará, com argúcia e lirismo deslumbrante, a imagem do jardim como ponte de reconciliação entre cultura e natureza, mesmo que o retorno literal do homem ao seu “estado natural” seja impossível. A metáfora da jardinagem é utilizada pelo autor como evidência do caráter estimulante da natureza em relação ao pensamento. Ela

⁹⁵ Giulio Carlo Argan. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.20.

⁹⁶ Ibidem, p.19

⁹⁷ A varredura do termo “natureza” e sua relação com a cultura é um tema amplo e renderia uma tese. No contexto do séc. XVIII aqui abordado ele é compreendido na sua concepção clássica de “*Physis*” de Aristóteles, ou seja, como todas aquelas “*coisas que existem por si mesmas*” e “*possuem em si o princípio de seu movimento e repouso*” independentemente da ação do homem. Cf. Aristóteles. **Física I e II**. Campinas: Unicamp, 2002, p.59-61

⁹⁸ Jean-Jacques Rousseau. **Os devaneios do caminhante solitário**. Brasília: Editora da UnB, 1995.

servirá, portanto, de instrumento para o *artista-educador* mediar o caminho de transformação no leitor/espectador da *sensação ao sentimento*, auxiliando-o a refletir sobre o papel e a influência do mundo físico na história do homem.⁹⁹

No séc. XX, as discussões não mais se concentrarão, como no séc. XVIII e XIX, na influência da natureza sobre a cultura ou na imagem do homem como ordenador da natureza, mas, sim, na degradação da natureza ocasionada pela ação humana. Há uma valorização, após 1970, da ideia de ecologia e, segundo o historiador José Augusto Pádua, é nesse período que a *história ambiental* ganha força acadêmica.¹⁰⁰ Ideias levantadas pelo naturalista Linnaeus e desenvolvidas pelo campo da ecologia passam a exercer forte influência política e sócio-econômica. A exemplo disso está o conceito de *interdependência* entre os elementos do ecossistema planetário, que atuará como um dos fundamentos do fenômeno sócio-econômico da globalização. Mediante à crise gerada pela constatação da finitude dos recursos naturais do planeta e da consciência dos riscos desastrosos da contaminação causada pelos dejetos industriais, o debate sobre o tema da preservação ambiental se populariza dentro e fora da universidade e, nesse contexto, também a ação de depredação do meio ambiente passa a ser criminalizada pelo Estado.

⁹⁹ Sobre a reflexão filosófica e científica do séc. XVIII acerca do binômio natureza e cultura ver Clarence Glacken. **Traces on the Rhodian Shore: Nature and Culture in Western Thought from Ancient Times to the End of the Eighteenth Century**. Berkeley: Berkeley University Press, 1967. na publicação, Glacken resgata grandes questões do período, tais como: Qual o propósito da natureza? Possui ela, em sua variedade terrena, influência sobre a vida humana? A realidade da Terra sofreu modificações em suas origens pela ação histórica do homem?

¹⁰⁰ Segundo o historiador José Augusto Pádua, "o primeiro curso universitário de maior repercussão com o título de "*História ambiental*" foi ministrado em 1972, na Universidade da Califórnia em Santa Bárbara, pelo historiador cultural Roderick Nash, que em 1967 havia publicado o livro "*Wilderness and the American Mind*." José Augusto Pádua. *As bases teóricas da história ambiental*. In: **Estudos Avançados/USP**, vol.24, nº 68, São Paulo, 2010 (ISSN 0103-4014).

Frente aos prognósticos pessimistas em relação ao futuro do planeta, às crises econômicas e à falta de fé nas políticas públicas do governo, os atuais movimentos sociais ecológicos acabam se intensificando e propondo a aproximação entre moral e natureza, tal como já fazia o romantismo histórico. Por vezes, sob a esperança de promover uma revolução global, esses grupos radicalizam-se e passam a desenvolver “cartilhas morais” aos cidadãos-consumidores, atribuindo também a responsabilidade da salvação do planeta aos indivíduos em suas tarefas domésticas e no seu convívio social particular, supondo que, se essas pequenas ações isoladas forem multiplicadas, poderão gerar um relevante impacto global. No entanto, tal mudança de paradigma sem o amparo sistêmico e a regulação estatal – que vai desde a criação de estímulos financeiros ao cidadão que separa o seu próprio lixo doméstico até a fiscalização e penalização pelo descumprimento das leis ambientais pelas empresas multinacionais – dificilmente ganhará as proporções necessárias.

A preocupação acerca da manutenção da vida no planeta tem gerado importantes debates que propõem a conciliação entre a natureza e os artifícios modernos, através do uso de tecnologias que permitam a conservação dos recursos naturais. Essa aproximação paradoxal entre inovação e preservacionismo pode ser constatada na própria história da transformação da estrutura da casa. Em seus primórdios, o homem construía sua moradia de um modo rudimentar, concebendo-a como uma espécie de barreira às intempéries do ambiente. A casa servia para abrigá-lo e protegê-lo de perigos externos. Hoje ela ganha muitas outras conotações, passando inclusive, dentro das práticas da arquitetura contemporânea ecológica, a mimetizar a natureza através do uso de *sistemas*

sustentáveis.¹⁰¹ Ao observar a relação atual do homem com a paisagem poderíamos nos recolocar a mesma pergunta dirigida a Novalis: afinal, *para que casa estamos retornando?*

No desenvolvimento dessa pesquisa, ao ir de encontro com a paisagem de Osório, eu fui acometida, algumas vezes, pelo sentimento de felicidade do peregrino que retorna à casa, mas que também vislumbra nela algo que escapa à mera identificação com a terra natal. Nessa “casa” não encontrei apenas o repouso reconfortante. Também a inquietação e a angústia se fizeram presentes diante do horizonte que se abria ao desconhecido, transformando-se em um modo de ver e de habitar o mundo. As travessias por terra, água e ar funcionaram como um observatório sem barreiras entre o pesquisador e o objeto de pesquisa. Nessa paisagem (des)velada pela realização artística, eu pude perceber a alteridade manifesta não no exterior, mas refletida no interior da própria linguagem das obras, o que permitiu uma interseção plena entre as consciências crítica e criadora. Ao longo da caminhada, a reflexão teórica entrelaçou permanentemente arte e vida, levando a discussão filosófica ao âmbito existencial a partir da interrogação que brotava das *aparências* da paisagem.

Nesse sentido, a ideia de paisagem não esteve atrelada apenas a um lugar externo, nem contida dentro da minha imaginação-viajante. Ela manteve-se como ponte, permitindo o encontro da linguagem com o mundo. Segundo o teórico Michel Collot, “*essa troca entre o interior e exterior não diz respeito apenas à percepção individual, mas também à relação que as sociedades humanas*

¹⁰¹ Ver sobre o tema da tecnologia aplicada às casas e a reconciliação entre casa e natureza: Ben-Hur Bernard Pereira Costa. **Da reconciliação entre casa e natureza: a emergência de morar pela mídia**. Dissertação (Mestrado em Estudos das Mídias do PPGEM na Universidade Federal do Rio Grande do Norte). Orientação: Maria das Graças Pinto Coelho.

mantêm com seu ambiente.”¹⁰² A noção de paisagem, segundo o autor, envolve pelo menos três componentes, imbricados em uma relação complexa: “*um local, um olhar e uma imagem.*”¹⁰³ O horizonte traz em si uma abertura fenomenológica, fazendo do andar uma possibilidade de encontro com a alteridade. É nesse sentido que estabeleço esse “olhar-expedicionário” que não segue em linha reta, mas vacila em um ambiente cujo sol parece eclipsado e onde não é mais possível ter as crenças na transparência do olhar do *Iluminismo*.¹⁰⁴ Imerso na curiosidade e no desejo do saber, o papel do artista-viajante expedicionário é também colocar o problema ontológico do ver e do conhecer, experimentando a sensação de deslocamento como instrumento para ver o mundo por si mesmo e questionar-se, nesse confronto direto, sobre a construção do conhecimento e da própria existência.

Segundo o filósofo Jean-Marc Besse¹⁰⁵, diante das incursões pela natureza realizadas por Rousseau, no séc. XVIII, e por Petrarca¹⁰⁶, no séc. XIV, há dois modos de reagir à contemplação do horizonte. Diante da visão da “paisagem sem véus”, o primeiro enfatizará o sentimento de êxtase e comunhão com o todo

¹⁰² Michel Collot. **Poética e Filosofia da Paisagem**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013, p. 27.

¹⁰³ Ibidem, p. 17.

¹⁰⁴ Berlin irá apontar três princípios básicos do Iluminismo (XVII-XVIII), que serão rompidos pelo romantismo: 1. “todas as perguntas autênticas podem ser respondidas” (p.49) 2. “todas as respostas são cognoscíveis, que elas podem ser descobertas por meios que podem ser aprendidos e ensinados a outras pessoas ” (p.50) 3. “A terceira proposição é que todas as respostas devem ser compatíveis umas com as outras , pois, se não forem compatíveis, o resultado será o caos.” (p.50) Método: “Há apenas uma forma de descobrir essas respostas, e é o uso correto da razão – pela dedução como nas ciências matemáticas, pela indução como nas ciências naturais.” (p.51) Ibidem, 2015, pp. 49-51

¹⁰⁵ Cf. Jean-Marc Besse. *Petrarca na Montanha: Os Tormentos da Alma Deslocada*. In: **Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia**. São Paulo: Perspectiva, 2014, pp.1-15.

¹⁰⁶ Petrarca é lembrado por ser o primeiro escalador. Faz do caminho de subida uma tentativa de liberação dos tormentos da alma. Desbrava o Monte Ventoux, dirige-se ao seu cume para ter para si o horizonte absoluto. Mas, ao final, diante do abismo, também não encontra repouso.

a partir da *transparência* da visão que eliminaria as distâncias entre o “eu” e o “mundo”¹⁰⁷. Por outro lado, Petrarca, em sua experiência de ascensão ao monte Ventoux (Ventoso) – que também é uma metáfora para o caminho filosófico e espiritual da busca da felicidade – sentirá *acídia*. Ou seja, diante da visão panorâmica do mundo, ele será arrebatado por uma profunda tristeza frente à sua impotência ao tentar expurgar o abismo que o separa daquilo que contempla.

De quantas sepulturas ergue-se uma montanha? No que consiste *ir ver* um lugar e de quantos olhares é composta uma paisagem? Como a vida pode se expressar a partir do espaço que a excede e no qual ela se manifesta? Ou ainda: de quantas miragens constitui-se o próprio sentido da nossa existência? Essas são algumas das questões levantadas pela filosofia da paisagem que derivam tanto das experiências de Rousseau com os jardins, como de Petrarca com o monte Ventoux ou da minha expedição em Osório.

Desde a Antiguidade, o desenvolvimento do conhecimento caminha *pari passu* com o avanço do homem sobre o território e, nesse processo, a imaginação e a experiência interagem com os instrumentos que, durante o seu uso, modificam nossa capacidade perceptiva e reconfiguram uma visão de mundo. Não poderíamos imaginar, por exemplo, os tratados filosóficos de Aristóteles sem a observação sistematizada da natureza acompanhada de informações que ele obtinha das expedições de Alexandre, O Grande, educado pelo filósofo. Vejamos outro caso: a enciclopédia *Naturalis Historia*, de Plínio, O Velho. Seria possível a realização de tal projeto caso a erudição de Plínio não tivesse sido também alimentada pelas viagens realizadas durante o serviço militar que prestou a Roma? Paradoxalmente, a mesma curiosidade que impulsionou o

¹⁰⁷ Sobre os conceitos de *transparência* e *obstáculo* na visão de mundo de Rousseau ver: J. Starobinski. **La Transparence et l'Obstacle**. Paris: Gallimard, 1976.

erudito em direção ao saber também terminou por levá-lo à morte. Foi diante do espanto com a erupção do vulcão Vesúvio, enquanto tentava, de barco, aproximar-se para descrever o fenômeno, que o naturalista e oficial romano morreu, asfixiado pelos gases expelidos.

Goethe, em 1787, recuperará esta experiência de deslumbramento frente à força natural do Vesúvio, tal qual Plínio, O Velho, mas felizmente com melhor sorte. A seguir está um trecho da descrição sobre a experiência, acompanhado de uma bela aquarela de sua autoria.



Ilustração 19: Goethe, **Erupção do Vesúvio**, na noite de 2 de junho de 1787, nanquim e aquarela, Referência: Goethe, J.W. **Viagem à Itália: 1786-1788**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.219

Noite de 2 de junho de 1787

Estávamos diante de uma janela do último pavimento, o Vesúvio bem à nossa frente, a lava a escorrer montanha abaixo as chamas ardendo nítidas bem depois do pôr-do-sol e a fumaça a acompanhá-las começando a dourar-se; a montanha a esbravejar com violência, uma gigantesca nuvem de vapor pairando imóvel sobre ela, suas diferentes massas iluminadas e apartadas como que por um raio e tomando corpo a cada erupção. Dali para baixo, até próximo do mar, uma esteira de lava e vapores incandescentes; de resto, porém, mar e terra, rocha e vegetação nítidos ao anoitecer, claros, pacíficos, numa tranquilidade mágica. Somente espanto poderia causar abranges tudo aquilo com um único olhar, a lua cheia ascendendo por detrás do topo da montanha e completando, assim, esse quadro maravilhoso.

(..)

Tínhamos diante de nós um texto que milênios não bastariam para comentar.¹⁰⁸

Em 1844, o naturalista Claudio Gay, em sua viagem às Américas, publicará a *História física e política do Chile*¹⁰⁹, retratando a sua própria astúcia durante a erupção de gás do vulcão chileno de Antuco. A cena da expedição é construída com um tom de reportagem característica dos viajantes do período.

¹⁰⁸ Goethe, J.W. **Viagem à Itália: 1786-1788**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.404-405

¹⁰⁹ A obra está dividida em fascículos que descrevem com textos e lâminas ilustradas a flora, a fauna, a mineração e geologia, a física terrestre e meteorológica, a estatística, a geografia, a história e o costume, bem como usos dos araucanos no séc. XVIII. Vale lembrar que no período havia pouco conhecimento difundido na Europa sobre a região, tendo sido visitada anteriormente por Alexander von Humboldt e por Charles Darwin, através do Beagle.



Ilustração 20: Claudio Gay, detalhe da imagem publicada em _____. *Láminas de costumbres [estampa]*. In: **Atlas de la historia física y política de Chile**. Santiago: Andrés Bello, 1979 (Santiago : Alguero) 1 hoja, 53 hojas de láminas.

Os artistas-cronistas viajantes terão um papel fundamental na consolidação da arte moderna latino-americana, atuando fortemente durante o Iluminismo europeu e as lutas das colônias pela independência das metrópoles. Ao herdar do Renascimento o valor pela observação e pela experimentação, tanto cientistas como artistas passaram a informar, através de textos e imagens ilustradas, o que observavam no Novo Mundo.

Segundo o historiador Stanton L. Catlin, no séc. XVIII, houve uma necessidade da Europa em buscar informações mais confiáveis sobre as terras do além-mar, a fim de ampliar o potencial do comércio e da produção de riquezas. Diversas expedições marítimas foram enviadas às Américas combinando a exploração geográfica com o trabalho de artistas que registrassem objetiva e

sistematicamente o que encontravam. Na ausência da câmera fotográfica, eles ilustravam a vida vegetal, animal e os costumes dos povos a partir de desenhos, pinturas e gravuras. As descrições da natureza serviam inicialmente para alimentar a curiosidade da aristocracia esclarecida e, ao mesmo tempo, corroborar com o domínio geoeconômico.¹¹⁰ Os estudos da natureza foram se popularizando no séc. XVIII e, aos poucos, novos museus, jardins botânicos e coleções tomaram o lugar dos gabinetes de curiosidades e dos jardins consagrados exclusivamente ao deleite aristocrático.¹¹¹

No Brasil, ainda durante o período colonial, destaca-se a atuação dos paisagistas holandeses Albert Eckhout e Frans Post. Ambos os artistas produziram um significativo acervo de obras em óleo durante o governo pernambucano de Maurício de Nassau (1636-1645). Essas obras exercerão até hoje uma forte influência na arte brasileira.

A partir de meados do séc. XVIII, Portugal, tentando equiparar-se aos modelos coloniais franceses e ingleses que seguiam os princípios pragmáticos e utilitários da Ilustração, passará a estimular também a fundação de academias científicas e a produção de conhecimento.¹¹² Em 1783, a convite do governador do Grão-Pará João Pereira Caldas, o naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira liderará a expedição que se estenderá por quase 10 anos no norte do país, compreendendo as capitanias do Grão-Pará, São José do Rio Negro (Amazonas)

¹¹⁰ Stanton L. Catlin. *O artista-Cronista Viajante e a Tradição Empírica na América Latina Pós-independência*. In: Dawn Ades. **Arte na América Latina**. São Paulo: Cosac&Naify, 1997, pp.42-43.

¹¹¹ Cf. Lorelai Kury, Carlos Z. Camenietzki. *Ordem e natureza: coleções e cultura científica na Europa Moderna*. In: **Anais do Museu Histórico Nacional**, 1997, 29, pp. 57-85.

¹¹² Lorelai Kuri. *Homens de ciência no Brasil: impérios coloniais e circulação de informações (1780-1810)*. In: **Hist. cienc. saude-Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 11, supl. 1, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702004000400006&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 2 mar. 2016.

e Mato Grosso (Cuiabá). A partir de incursões realizadas com bastante dificuldade, Ferreira publicará *Viagem filosófica pelas capitânicas do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá* (ilustrada por dois riscadores: Joaquim José Codina e José Joaquim Freire). Este é considerado o empreendimento científico português mais importante do período, embora tenha sido perpassado não apenas por demandas da ciência, como também de ordem socioeconômica e política. No mesmo período, entre 1783 e 1790, no Rio de Janeiro, o religioso Frei Vellozo chefiará a expedição botânica pela capitania do Rio de Janeiro, com o objetivo de descrever a flora da região para o Real Museu e Jardim Botânico da Ajuda, em Lisboa. A publicação *Flora Fluminensis* possui descrições de plantas em latim e volumes in-folio de ilustrações botânicas.¹¹³

Com a abertura dos portos brasileiros por Dom João VI, em 1808, diversas viagens artísticas e científicas, influenciadas também pela experiência anterior de Alexander von Humboldt nas Américas, passam a ser realizadas em território nacional com o objetivo de registrar e coletar espécimes. Por exemplo, a expedição a bordo do Rurick (1815–1818), organizada pelo conde de Romanzov, a partir das obras do russo Louis Choris, registrou a ilha de Santa Catarina; a missão austríaca de 1817, vinda juntamente com a imperatriz Dona Leopoldina, trouxe o pintor Thomas Ender, além do zoólogo John Baptiste von Spix e do botânico Karl Friedrich Philipp von Martius, que publicou *Flora brasiliensis*.¹¹⁴ A expedição organizada pelo barão Georg Heinrich von Langsdorff, entre 1824 e

¹¹³ Begonha Bediaga, Haroldo Cavalcante de. Lima A “*Flora Fluminensis*” de frei Vellozo: uma abordagem interdisciplinar. In: **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, v. 10, n. 1, p. 85–107, jan.–abr. 2015. DOI: 10.1590/1981-81222015000100005

¹¹⁴ Os 15 volumes da *Flora brasiliensis* (org. de Martius, August W. Eichler e Ignatz Urban entre 1840 e 1906) foram digitalizados em projeto homônimo realizado pela Unicamp. O acervo digitalizado pode ser acessado no seguinte endereço da Internet: <http://florabrasiliensis.cria.org.br/index>

1829, embora tenha sido atravessada por diversas tragédias, produziu um importante acervo sobre a paisagem e os costumes brasileiros composto pelas obras em desenho, gravura e pintura de Hercule Florence, de Rugendas e do seu substituto Adrien Taunay¹¹⁵ – que aportou no Brasil ainda jovem junto a seu pai Nicolas-Antoine Taunay, ambos trazidos pela Missão Artística Francesa de 1816. Esta missão – realizada através do convite de António de Araújo e Azevedo, o Conde da Barca – foi liderada por Lebreton e composta pelo pintor Debret, o escultor Auguste Taunay, o arquiteto Grandjean de Montigny, entre outros. Para os artistas franceses tratava-se de uma chance de fundar a Real Escola de Belas Artes no Brasil e de fugir das difíceis condições sociais e políticas após a queda de Napoleão, na França. Para a corte portuguesa era uma oportunidade de remodelar, por meio da arte e da ciência, a imagem do Brasil, adaptando-a à condição de Império e não mais de mera Colônia.

Alguns meses depois de chegarem os franceses, o naturalista Auguste de Saint-Hilaire aportaria junto com a comitiva do Duque de Luxemburgo. Ele percorreu durante 6 anos o território brasileiro, retornando à Europa após intoxicar-se com o mel da vespa Lechiguana no Rio Grande do Sul¹¹⁶. As viagens de Saint-Hilaire resultaram em diários e coletas de cerca de 30 mil espécimes (dentro dos quais havia mais de 6 mil plantas), catalogadas em três volumes publicados sob o título de *Flora brasiliae meridionalis*.¹¹⁷

¹¹⁵ Adrien Taunay vem a falecer, em 1828, durante a expedição do Barão de Langsdorff, ao tentar atravessar a correnteza do rio Guaporé, no Mato Grosso.

¹¹⁶ Ver a descrição da experiência de intoxicação com o mel das vespas Lechiguana nos no Capítulo XIV In: Saint-Hilaire, Auguste de. **Viagem ao Rio Grande do Sul (1820-1821)**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999, pp.99-112. No TOMO II desta pesquisa, no Inventário de Fauna e Flora, há uma aquarela e uma poesia em prosa da abelha Tubuna que resgata esse episódio.

¹¹⁷ Hoje o herbarium de Saint-Hilaire foi digitalizado a partir de um projeto fruto da parceria entre o Instituto de Botânica – Ibt, o Institut des Herbiers Universitaires – CLF, o Muséum National d'Histoire Naturelle – MNHN e o Centro de Referência em Informação Ambiental – CRIA. Pode

Com relação à região de Osório (antiga Nossa Senhora da Serra), merecem destaque os documentos gerados pelas expedições do artista Jean-Baptiste Debret – que pintou montanhas, lagoas e campos da região, e a do botânico e naturalista Auguste de Saint-Hilaire – que relatou detalhes sobre o cultivo dos campos, descreveu alguns espécimes de fauna e flora, além de relatar costumes do povo. Essas viagens artísticas e científicas, apoiadas pelo governo, estavam vinculadas a instituições de cultura e ensino, tais como o Jardim Botânico, a Biblioteca Nacional e a Academia Imperial de Belas Artes. Em razão disso, os viajantes firmavam um compromisso com a sistematização do conhecimento produzido. Ao longo expedição que realizei pelo município, ambos foram importantes interlocutores. As fontes utilizadas como referência foram as pranchas em aquarela produzidas e comentadas por Debret durante as suas viagens pelo Rio Grande do Sul¹¹⁸ e demais cidades do interior do Brasil Joanino e do Primeiro Reinado¹¹⁹, além dos diários de viagem e do herbário de Saint-Hilaire.

ser acessado na Internet em: <http://hvsh.cria.org.br/>

¹¹⁸ As aquarelas realizadas durante a viagem de Debret ao sul do Brasil (na qual, em 1827, ele desce por terra de São Paulo até o Rio Grande do Sul, voltando ao Rio de Janeiro de navio pelo mar) permaneceram em uma coleção privada desconhecida até 1970. (...) Diferente dos registros que compõem o conjunto de obras da *Viagem Pitoresca*, essas aquarelas não documentam tanto os costumes citadino. Elas concentram-se principalmente na representação da paisagem e tipografia da região. Cf. Julio Bandeira; Pedro Corrêa do Lago. **Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831**. Rio de Janeiro: Capivara, 2013, p.14 e p.59.

¹¹⁹ A publicação *Voyage Pittoresque et historique au Brésil* é composta por 153 pranchas comentadas, publicadas em três volumes entre 1834 e 1839 pela casa Firmin Didot, em Paris. Cf. *Ibidem*

Osório, Julho de 2016.

Cento e noventa milhões de anos nos separam da cusparada desse dragão terrestre que cerca a cidade um dia chamada de Nossa Senhora da Serra. A cadeia de montanhas é uma escultura anônima a repousar quieta e a atravessar muitos séculos e nomes. É no mês de julho, aproveitando o dia de sol no inverno de 2016, que saio à caça das mesmas montanhas pintadas por Jean-Baptiste Debret em 1827. Levo em punho apenas a câmera digital.



Ilustração 21: Jean-Baptiste Debret. **Nossa Senhora da Serra (Osório)**, 1827. Aquarela sobre papel (7x23,1 cm). Referência: BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa do. Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831. Rio de Janeiro: Capivara, 2013, p.295



Ilustração 22: Foto: Lilian Maus, **Sítio Renascer**, Osório, julho de 2016

Diferente da maioria das expedições do séc. XVIII e XIX, as minhas incursões em Osório desenvolveram-se em lugares que eu, em parte, estava familiarizada. Portanto, a situação é bastante distinta daquela do estrangeiro atravessado pela sensação de “não pertencer ao todo” e encantado pelo exótico. Também é diferente do nativo que tenta reafirmar uma identidade através da busca por uma origem definida e estável.¹²⁰ As obras criadas fundamentam-se em uma poética de travessia que coloca em relação os vários elementos da paisagem a fim de estabelecer uma *fisionomia*¹²¹ da terra, da água e do ar que vai sendo tramada junto aos encontros com a comunidade. Desta situação resulta a fabricação de imagens e textos.

A expedição é desenvolvida a partir do olhar itinerante que não se identifica de todo – embora empatize – com a figura do *flâneur*, cunhada pelo poeta Charles Baudelaire, na multidão da Paris modernizada no século XIX. Há aqui, principalmente, uma retomada das experiências do viajante-expedicionário, presente já na Antiguidade e que se fortalece a partir da colonização das Américas. Embora possuam origens e demandas diferentes, ambos os olhares

¹²⁰Sobre “a sensação de não estar de todo”, presente na literatura brasileira desde suas origens, ver: Flora Süssekind. **O Brasil não é longe daqui: o narrador a viagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

¹²¹O termo aqui é compreendido a partir da visão de Besse sobre as teorias de Paul Vidal de La Blache. Nas palavras do autor: “*Trata-se de levar em conta toda vez, retomando ainda uma expressão de Vidal de La Blache, a 'característica' do território considerado, isto é, aquilo que o especifica e o distingue entre todos os outros, e que é preciso compreender.*” Mas esse é só um dos aspectos da paisagem, porque a realidade geográfica será, assim como para Michel Collot, tratada a partir de três elementos: Substrato plástico, energia de circulação e inscrição. Jean-Marc Besse. *A Fisionomia da Paisagem de Alexander von Humboldt a Paul Vidal de La Blache*. In: **Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia**. São Paulo: Perspectiva, 2014, p.66

têm em comum a curiosidade e a sensibilidade, que impulsionam o perambular rumo ao desconhecido, a fim de apreender o que o primeiro chamará de *paisagem* e o outro, muitas vezes, preferirá o termo *natureza* ou *ambiente*.

Capítulo II

IR VER A TERRA, A ÁGUA E O AR

O ANJO CIGANO o bem e o mal ainda na mesma barra. no berçário congeminavam ninhadas de anjos e najas. fora dos ovos, na jacente areia desértica, as serpentes feneciam como vermes enquanto os anjos afluíam ao firmamento eterno. azuis e sobre as nuvens eram infensos ao olho nu e sua impudica facúndia, translúcidos pois do mesmo tom de seu fundo. no alto treinavam flanquear beiras protegendo suas plumas. tornavam-se perscrutantes como o periscópio das corujas. havia serafins de seis asas e querubins de quatro caras (leão e touro, homem e águia). logo abaixo os arcanjos eram reputados devotos postinos, oficiais de justiça do altíssimo, mensageiros de seus urgentes desígnios. os mais briosos envergonhavam-se desse ofício e assim sucumbiam. outros cuidavam de glorificar seus estilos. dentre estes destacava-se um anjo cigano que lia mãos e falava fumando. ria alto, era quase humano. lenço no lugar dos cachos, pardo ao invés de branco. tornara-se exímio com violinos e banjos. soprava acordes à guitarra de Django e só fazia seus anúncios dançando. recusava a auréola e a trombeta. era mais de perfumes e rosas vermelhas. assistiu Sara Kali como parteira e correu o mundo em incontáveis caravanas. por seus hábitos esquivos diziam tê-lo visto roubando. aos poucos misturou-se a outras quinas e cânones. entre moldávios e transilvanos falava de Shiva, Vishnu e Brahma. pretos e gregos o iniciaram nos couros da umbanda e no apedrejamento do clinâmen. com os párias aprendeu a viver desviando-se.

Marcus Fabiano Gonçalves¹²²

¹²² Marcus Fabiano Gonçalves. **Arame Falado**. Rio de Janeiro: 7Letras. 2012

2.1 Olhos telúricos escalam a montanha: série ESTUDOS SOBRE A TERRA

2.1 a) *Herbarium*¹²³

AS FLORES DO MAL

Ninguém pode cortar por mim o mato do quintal. Ele invadiu o pomar, ameaça obstruir os caminhos. Digo-me que foi gerado pela força do meu silêncio ou da minha omissão. Mas de fato foi semeado pela mão que outrora o arrancou e involuntariamente semeou. Crescido forte e vigoroso, agora enche o trajeto de espanto, de amor-cego, de picão. O carrapicho, por exemplo, essa flor incisiva, nasce no centro de um círculo raiado e via expandindo seus dedos, até entregar o bago louro de um trigo ruim. Visto de cima, ele tem a forma exata de uma íris. Pelo menos, é a forma que enxergo quando fecho os olhos. Ninguém pode cortar o mato, por mim. Nos dias de chuva, contemplo seu crescimento sua tranquila absorção do influxo da vida, o percurso que o levará a sufocar a civilização criada em torno dele. Em dias como este, as mãos calejadas de sentido, me ajoelho e o ataco com as unhas. E no meio de ervas daninhas suo. Me sujo, concentrado como um artesão, enfurecido como um filósofo, a extirpá-lo. Enquanto isso, suas sementes caem no chão limpo e a terra as acolhe, hospitaleira. Nuvens passam aos pedaços, quando me deito.

Marcos Siscar¹²⁴

O título da poesia de Marcos Siscar é uma referência à obra homônima do grande poeta moderno Charles Baudelaire. O narrador relata, em primeira pessoa, a experiência pela qual ele observa sozinho as plantas crescerem no jardim. Em

¹²³ Ver postais HERBARIUM, seção TERRA, do TOMO II

¹²⁴ Marcos Siscar. *O roubo do silêncio*. Rio de Janeiro: 7letras, 2006, p.17

um primeiro momento, as paisagens de Siscar e de Baudelaire parecem ser absolutamente diferentes, porque os lugares que os personagens habitam o são. No primeiro caso, trata-se de um jardim, no segundo, a Paris no séc. XIX. No decorrer dos versos, as alegorias utilizadas por Siscar vão encontrando paralelismos em Baudelaire. Os carrapichos, amontoados no jardim, nos remetem à multidão da cidade moderna. A própria imagem da nuvem, recorrente na poesia de Baudelaire, é evocada como um convite ao devaneio e ao ócio no pátio de Siscar. Há uma força de resistência no corpo do carrapicho, que não permite o controle total do jardim pelo homem. Da mesma forma, a nuvem baudelairiana irá libertar o *flâneur* do consumo regrado das imagens que cultiva. O matinho e as nuvens são uma alegoria de mistério para ambos os autores.

Tal enigma vegetal não nasce do esforço de cultivo do jardineiro, pelo contrário, ele brota da sua pura indiferença. As plantas crescem no pátio da mesma maneira com que certas palavras e imagens alastram-se, feito nuvens teimosas, pelo céu do pensamento. Diante de tais seres enigmáticos, que podem permanecer inertes como pedras no espaço mental do poeta, Drummond, em “Procura da Poesia”, perguntará: *trouxeste a chave?* A verdade é que olhando para o *mato*, o *bicho* e a *pedra* podemos perceber que nem todo o jardim está catalogado. Há seres que parecem florescer sem nome ou função e, assim, incógnitos, provocam tanto a curiosidade em quem é corajoso e atrevido, como o medo ou desdém, naquele que se acovarda.

O sociólogo Gilberto Freyre, ao descrever a história dos engenhos de cana-de-açúcar do nordeste brasileiro, documenta a relação de tensão do colonizador português com os bichos do mato. No período colonial, o quintal domiciliar tinha apenas jardins modestos, com o objetivo de evitar a intimidade

com esses seres “*desconhecidos da gente da casa-grande, sem nome, vagos. Simplesmente bichos.*”¹²⁵ O desprezo do homem do canavial pelos bichos afastou-o, por três séculos, da exploração perigosa da selva. Apesar disso, os colonos conseguiam se afeiçoar aos animais conhecidos e trazidos da Europa. Freyre diz, com base nos relatos de viagem de Louis François de Tollenare, que talvez tenham sido os mosquitos, as serpentes venenosas e os vermes os principais defensores da mata. No entanto, os bandeirantes, comparados aos senhores de engenho, sabiam dominar melhor a linguagem da floresta, explorando suas riquezas naturais ao adentrar nos *sertões*.¹²⁶ Nas incursões ao interior do território brasileiro, capturavam e escravizavam os índios e aprendiam com eles sobre a mata.

O litoral norte gaúcho se assemelha, em alguns aspectos, à paisagem de Pernambuco. Ambas as costas tinham, originalmente, morros revestidos de Mata Atlântica. Em geral, o sul do país, devido ao inverno rigoroso, não apresenta um clima favorável ao cultivo da cana; porém, ao pé da serra litorânea, devido às inversões térmicas e à umidade trazida pelo mar, as geadas e o frio são amenizados e torna-se possível o seu plantio. Nos relatos de Saint-Hilaire pelo litoral, em 1821, o viajante escreverá: “*a cana medrava bem*”, no entanto, o vento “*forçava o agricultor a plantar cana no pé do planalto.*”¹²⁷

¹²⁵ Gilberto Freyre. **Nordeste: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil**; ilustrações de Lula Cardoso Ayres e M. Bandeira. Rio de Janeiro: José Olympio; Recife: Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco – FUNDARPE, 1985., p.83

¹²⁶ O termo “sertão”, no período colonial brasileiro era empregado para designar as terras do interior do país ainda não exploradas, onde havia poucos habitantes e o acesso era difícil. Posteriormente o termo será empregado para designar regiões com clima semi-árido, principalmente do nordeste brasileiro.

¹²⁷ SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem ao Rio Grande do Sul (1820-1821)**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1974, p.20-21

A produção artesanal de cachaça, da rapadura e do açúcar mascavo no litoral gaúcho servia, durante todo o séc. XIX, ao mercado interno e ainda era estimulada pela presença dos tropeiros, que percorriam a região através dos *Caminhos da Praia e do Sertão* (via Santo Antônio da Patrulha/Campos de Cima da Serra). No lombo do cavalo ou da mula, esses homens transportavam mercadorias e gado entre o sertão e o litoral brasileiro e serviam de ponte para as trocas comerciais das diferentes regiões.

No século XX, no ano de 1928, foi inaugurada, pelo Presidente Getúlio Vargas, a Usina de Santa Marta, a primeira do Rio Grande do Sul a refinar açúcar. Após uma década de atividade, ela teria suas portas fechadas¹²⁸. O agricultor Sílvio Martins presta o seguinte depoimento, ao historiador Guido Muri, sobre o funcionamento da usina:

“Era um prédio de quatro pavimentos, de tijolos. Tudo lá era movido a vapor. Por meio de um encanamento, a bomba puxava a garapa que subia para os tanques, a fim de ali ser feito o açúcar. Produziu-se na Usina muito açúcar e álcool. A Estação Experimental fornecia as mudas de cana, que eram entregues aos cultivadores da costa da serra. Cada gomo de dois “olhos” era uma muda. E vinha da estação em carretas até os trilhos na Rua dos Trilhos, e dali a cana era levada por locomotiva ao Porto Lacustre. Do Porto em chatas, seguia pelas lagoas até a da Pinguela, e lá entrava por um canal dragado e descarregava num trapiche, e deste era levada, num caçamba, puxado a boi, sobre trilhos, subindo até à usina. Álcool e açúcar, prontos faziam o trajeto inverso, com o rebocador puxando as chatas carregadas até a Lacustre, e dali, por trem, até Palmares, e deste porto até a capital. O

¹²⁸ Vale frisar que na década de 1930 havia o problema da superprodução de cana no país frente ao mercado internacional. Um decreto federal em 1938 proíbe a plantação de cana-de-açúcar no sul para não concorrer e alavancar prejuízo no nordeste (que dominava o comércio brasileiro).

álcool ia em tambores.”¹²⁹

Nessa época, o transporte das mercadorias passa a ser realizado pelas hidrovias do Porto Lacustre Osório-Torres (1921-1960)¹³⁰, a partir da canalização das lagoas até o mar. A sede do porto estava construída sobre as margens da Lagoa do Marcelino, em Osório. As mercadorias que ali chegavam eram conduzidas a Palmares do Sul pela ferrovia. Chegando em Palmares, embarcavam novamente para serem escoadas em Porto Alegre ou, então, fazer o fluxo inverso e, de Porto Alegre, serem transportadas para o litoral. Com a falta de estímulos e de manutenção somada à construção das rodovias BR-101 e Freeway, tanto o porto como a ferrovia faliram.

Na década de 1960, a mesma história de fracasso repetir-se-á com a implantação da AGASA, outra usina canaveira que será instalada por meio do Programa PROÁLCOOL. Diante dessa realidade, José Lutzemberger, em matéria para a *Folha Patruhense*¹³¹, alertaria a comunidade de Santo Antônio da Patrulha, em 1981, sobre os perigos da monocultura canaveira, que, além de concorrer com a agricultura de subsistência, mata as poucas florestas nativas de Mata Atlântica da serra. A consequência da empreitada, segundo a historiadora Vera Barroso¹³², foi o silenciamento das vozes de ambientalistas e órgãos competentes

¹²⁹ Guido Muri. **A Usina Santa Marta: lembranças de Conceição do Arroio.** *Folha do Litoral*, Osório, ^a VIII, n. 490, 30 jul, p.2, 1985.

¹³⁰ Ver a pesquisa da historiadora Marina Raymundo, referência sobre a historiografia do Porto Lacustre: Cf. Marina Raymundo da Silva. **Navegação Lacustre Osório-Torres.** Porto Alegre: Evangraf, 2014.

¹³¹ *Lagoa dos Barros, o veraneio econômico a caminho do mar.* **Folha Patruhense**, Santo Antônio da Patrulha, a.II, n,43, p.8-9, 31 jan. 1981

¹³² Vera Barroso. **Moendas Caladas Açúcar Gaúcho S. A. AGASA : um projeto popular silenciado – Santo Antônio da Patrulha e Litoral Norte do Rio Grande do Sul (1957-1990).** 2006. Tese

de defesa do meio ambiente. Rapidamente a AGASA, assim como a Usina de Santa Marta, virou mais um elefante branco no estado. Hoje ainda é possível avistar sua chaminé nas margens da rodovia Freeway, em frente à Lagoa dos Barros.

A história do plantio da cana-de-açúcar, assim como a do cultivo do café e da extração de minério e madeira no Brasil erguem-se sobre um terreno de destruição. No livro *A Ferro e Fogo: a história e a devastação da Mata Atlântica brasileira*, Warren Dean narra essa história ambiental. Misteriosamente, o pesquisador norte-americano acabou morto em um trágico acidente em 1994. Seu livro, já na epígrafe, traz o provérbio brasileiro: “*Quem vier depois que se arranje*”.

O desdém do homem ocidental com a floresta se dá por diversas razões: interesses políticos, econômicos e, sobretudo, ignorância. Sem conhecer o potencial da mata, não é possível valorizar esse território. Segundo Dean, a Mata Atlântica cobria cerca de 1 milhão de quilômetros quadrados do Brasil colonial. Em conjunto com a Floresta Amazônica ela formava uma zona biogeográfica diferente, a mais rica em espécies do planeta.¹³³ Até os fins do séc. XVIII, a Mata Atlântica ainda não havia despertado o interesse das autoridades coloniais. “*Milhares de espécies da floresta permaneciam sem nome até para os indígenas; milhares de espécies cujas propriedades ainda eram desconhecidas.*”

Sem compreender a riqueza natural, demorou 300 anos para os colonizadores acordarem para o valor da mata. Isso ocorreu justamente no séc.

(Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006, p.529.

¹³³ Warren Dean. *A Ferro e Fogo: a história e a devastação da Mata Atlântica brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. (Traduzido por Cid Knipel Moreira), p. 363.

das Luzes, quando o saber científico europeu volta-se à história natural e aproxima-se da observação do “outro”, tipificando-o como se tudo pudesse ser objetivado e ordenado dentro de uma gramática universal pretensiosamente neutra. O mundo deixa de ser apenas lido por narrativas compiladas pelo olhar do erudito e passa a ser analisado pelo olhar acurado que, com o auxílio de lentes recém inventadas, vê mais longe e deseja atingir a total transparência pelo aparato da visão.

O pioneiro da ilustração científica foi Leonardo da Vinci. A obra do artista funde teoria e pintura, retomando alguns dos princípios filosóficos de Aristóteles, o precursor do método científico. O renascentista Da Vinci construiu seu trabalho artístico junto às observações anatômicas, por meio das quais buscava teorizar sobre o que via.¹³⁴ Sua arte o instrumentalizava para ver e aprender mais sobre o mundo, fazendo coincidir a linguagem artística com a científica. Segundo Fritjof Capra, os seus desenhos botânicos ganharam autonomia da pintura depois de 1510. Antes disso, essas anotações serviam-lhe apenas como base para pintar elementos que decoravam os espaços de arquitetura e dos jardins representados. No final da vida, Leonardo interessou-se, cada vez mais, pela observação do movimento helicoidal, teorizado-o também através da estrutura morfológica das plantas.¹³⁵

No livro *As Palavras e as Coisas*, Michel Foucault fará uma arqueologia das ideias atribuindo à mentalidade iluminista dos séculos XVIII e XIX uma curiosidade progressiva sobre os estudos da natureza. Tal interesse teria sido estimulado pelo

¹³⁴ Sobre os desenhos de anatomia em Da Vinci ver o artigo: Eduardo Kickhöfel. *Sine ars scientia nihil est: Leonardo da Vinci and beyond*. In: **Epilepsy and Behavior**, V. 14, janeiro, 2009, pp.5-11

¹³⁵ Fritjof Capra. **A botânica de Leonardo da Vinci**: um ensaio sobre a ciência das qualidades. São Paulo: Cultrix, 2011

aperfeiçoamento técnico de Bacon e pela invenção do microscópio. Com as novas lentes, o olho humano equipado pôde abrir uma fresta para o universo microscópico que não tinha sido experimentado até então.¹³⁶ A partir daí passa a ser necessário *aprender a ver* e a *nomear* esse mundo desconhecido. Nesse contexto, surgem importantes debates sobre os sistemas de classificação dos seres vivos, minuciosamente observados.

As discussões científicas acerca da taxinomia serão fundamentais nas teorias de Buffon e Lineu, que são utilizadas até hoje. No entanto, as descobertas mais recentes da ciência – que não é mais aquela do microscópio, mas, sim a do mapeamento genético – põem em xeque muitas das categorias dos seres vivos classificados por Lineu.¹³⁷ Cada vez mais, faz-se necessário, dentro da biologia, reformular os sistemas de organização dos saberes. Na zoologia, por exemplo, recentemente foi levantada a polêmica sobre a categoria “peixes”, porque os critérios morfológicos não dão mais conta do agrupamento da classe. Atualmente, os estudos científicos recorrem à leitura dos códigos genéticos dos espécimes, organizando-os num sistema chamado *árvore filogenética*, a “árvore da vida” de onde brotam os seres do mundo. Não é mais possível confiar apenas no que os nossos olhos vêem, mesmo que usem o microscópio. Apenas avistar um animal movendo-se com nadadeiras e respirando por brânquias não nos garante mais estar diante de um peixe. Há distâncias genéticas tão grandes entre “peixes” que toda a classe está sendo revista pelos cientistas.¹³⁸

¹³⁶ Michel Foucault. **As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p.174 (Ver os desenhos pioneiros do microcosmo de Ernst Haeckel)

¹³⁷ Classificação que, segundo Foucault, leva em consideração os seguintes atributos: “nome, teoria, gênero, espécie, atributos, uso e para terminar, *Litteraria*”. Ibidem, p.178.

¹³⁸ Cf. Ana Carolina Leonardi. *Peixes não existem, dizem cientistas*. In: **Revista Exame**, 11 ago. 2016. Disponível em: <http://exame.abril.com.br/tecnologia/peixes-nao-existem-dizem->

Classificar é estar às voltas do problema da correspondência entre as palavras e as coisas. A necessidade de ordenação da humanidade foi tema do conto literário “*El idioma analítico de John Wilkins*”¹³⁹, escrito por Jorge Luis Borges. Michel Foucault utiliza um trecho desse conto do autor argentino – em que Wilkins narra as arbitrariedades dos critérios de classificação de uma certa enciclopédia chinesa – para nos evidenciar o quanto qualquer sistema classificatório racional é sempre um produto da arbitrariedade humana. As regras que circunscrevem a linguagem são sempre regidas por um contexto histórico determinado.

O personagem real descrito pelo conto de Borges é John Wilkins (1614–1672), um teórico inglês idealizador de um sistema linguístico supostamente perfeito, em que cada palavra seria montada a partir de um grupo de categorias prévias. Essas classificações serviriam – como ocorre em uma gramática universal – para ordenar o mundo a que se referem. Tomemos como exemplo a palavra “pedra”. Wilkins propõe que, para escrevermos “pedra”, separemos os aspectos desse objeto em cinco categorias, são elas: “*comuns*”, “*módicas*”, “*preciosas*”, “*transparente*” e “*insolúveis*”. Cada palavra teria sílabas específicas que comporiam, ao final, um termo “preciso”. Ao ser pronunciada, a palavra revelaria também suas próprias regras de formação. Seria este o idioma perfeito?

Ao olharmos hoje para essas categorias objetivas de Wilkins, elas nos parecem tão arbitrarias como a tal enciclopédia chinesa. Nesta última, reúne-se, por exemplo, sob a categoria “*animais*”, seres muito divergentes entre si, tais

[cientistas/](#). Acesso em: 30 ago. 2016.

¹³⁹ Jorge Luis Borges. *El idioma analítico de John Wilkins*. In: **Revista Florae**, # 1– Florestanía, FLORA ars+natura, Bogotá, agosto de 2015, p.78–79

como os “*desenhados com um pincel finíssimo*” e os “*fabulosos*”. Hoje essas definições de animas nos remetem a termos vagos que flutuam inertes. Tais categorias atuam como meteoros de mundos explodidos, dos quais alcançamos ver apenas cacos. É nessa sustentação do jogo interpretativo da linguagem, sobre o qual teorizará Wittgenstein, que as imagens e as palavras poéticas se libertarão das amarras do corpo físico de seus autores e poderão sobreviver diante tempo.

Se o cientista, por um lado, é sedento pela inovação, acompanhada pelo desenvolvimento técnico de aparatos que lhe ampliam o campo perceptivo do mundo observado, o artista, por sua vez, é instigado pelo n(ovo) do mundo, ou seja, tem fascínio pelo movimento de retorno ao “originário” (Heidegger), este estado de “ovo” (Clarice Lispector) ou “meteoro” (Drummond) que atravessa o espaço/tempo da linguagem em contato com o mundo. Mas será que estaríamos mesmo em lados tão opostos, já que olhamos para o mesmo mundo?

É justamente no vão aberto entre o mundo e a linguagem, segundo Foucault, que “*a história natural encontra seu lugar*”. Nesse espaço mudo, livre da “*sedimentação verbal*” e articulado pelos “*elementos da representação*”, aqueles “*poderão ser nomeados.*”¹⁴⁰ Ou seja, é no plano da representação que a comunicação entre palavras, imagens e coisas lança a promessa de anulação das diferenças entre ler e ver. Esse encontro permitirá o convívio entre os seres, as coisas e as palavras no séc. XVII e XVIII, quando tudo passa a ser emoldurados e etiquetados nos gabinetes de curiosidade e nos Museus de História Natural. Antes os animais, por exemplo, eram representados, nas compilações dos bestiários, por meio de narrativas que os transformavam em *monstros lendários*.¹⁴¹

¹⁴⁰ Ibidem, 2007, p.178

¹⁴¹ Vale aqui destacar a representação da besta Ipupiara, relatada no séc. VI por Pero de

Se as viagens às Américas são narradas, inicialmente, com comentários fantasiosos sobre as bestas encontradas no Mundo Novo, a partir do séc. XVIII e XIX, os naturalistas frequentarão nossas terras para coletar não só as histórias, mas os próprios espécimes. Os seres dissecados e prensados serão organizados, visualmente, no plano do quadro, fazendo da parede do museu um jardim suspenso onde a natureza-morta pode ser tanto vista como lida nesse espaço “neutro” do museu e do jardim botânico.

Esse contexto expedicionário de coleta e catalogação dos seres, a partir de uma natureza de linguagem que se aproxima do natural, é retomado pelo trabalho de minha autoria intitulado *HERBARIUM*, do qual nasce a reflexão teórica e artística aqui desenvolvida.

Essa obra tem duas versões: uma produzida no formato de livro de parede, exibido pela primeira vez na mostra *Expedição pela Paragem das Conchas* (Espaço Cultural da UFCSPA, 2016) e a outra projetada como postais colecionáveis, que podem ser fruídos pelo leitor no livro de artista do TOMO II desta pesquisa.

A seguir está a reprodução do livro de parede *HERBARIUM* com acabamento em acrílico:

Magalhães de Gândavo e encontrada no mar de São Vicente (SP). Hoje sabe-se que o monstro era, na realidade, um leão marinho.



Ilustração 23: HERBARIUM, série *Estudos sobre a terra*, 2016. Local de Coleta: RS, Osório, Morro da Borússia. Consulta técnica dos biólogos: Pâmela Engers e Diego Guedes Schneider. Auxílio na coleta: Valmir Freitas e Antonio Carlos Junqueira

Na galeria¹⁴², são *apresentados* os espécimes coletados no Morro da Borússia. As folhas, as flores e os frutos foram retirados do terreno em que se deu a expedição. Eles passaram pelo processo de secagem, prensagem, classificação e, posteriormente, colagem em papel. Ao final, foram dispostos dentro de lâminas de acrílico transparente e pendurados na parede. A primeira delas contém uma coleção de tudo aquilo que não pôde ser classificado ou que fugia do Reino Plantae: folhas comidas por lagartas, uma pena de pássaro, uma libélula seca, bromélias e algumas flores não férteis. Além dos espécimes, foram adicionadas fichas técnicas com todas as informações levantadas pelos biólogos Pâmela Engers e Diego Guedes Schneider. Na última lâmina do livro de parede,

¹⁴² Um detalhe interessante da sala expositiva da UFCSPA para este trabalho é que ela foi projetada como uma extensão da biblioteca da universidade. Além disso, a galeria possui um teto solar por onde a luz natural é filtrada, iluminando as obras.

são expostas duas fotografias. A primeira delas registra os macacos-prego na mata fechada do sítio, enquanto a segunda reproduz a vista frontal do terreno, acompanhada de um fragmento do texto de seu alvará, onde consta o dizer: “Área devastada: TODA, ano de 1909”.

No TOMO II, a coleção do *HERBARIUM* é apresentada no formato de postais de viagem. Na frente de cada postal, há uma imagem que reproduz a planta já seca e colada na folha de papel do *herbarium* e, no seu verso, são dispostas as classificações científicas de cada espécime. Cada exemplar documentado revela pistas, através do mapeamento biológico de sua origem geográfica, da história de colonização da mata. O postal de abertura da coleção registra os elementos inclassificáveis, assim como a lâmina de abertura do livro de parede. No verso dele, há um poema em prosa de minha autoria que sintetiza a experiência:

Se a poesia indaga a natureza da linguagem, o *herbarium* classifica a linguagem da natureza. A catalogação das plantas dessecadas guarda certa semelhança com as tumbas, onde os seres, já sem vida, repousam junto a seus nomes. A ordem classificatória que rege o universo da Botânica exige do coletador e do determinador estudos aprofundados que transitam entre ver as plantas e ler a nomenclatura binominal descrita, em latim, nos livros de botânica. Há um longo caminho entre observar, coletar, pensar, secar, dissecar e classificar o Reino Plantae. Se o determinador tiver êxito, ele chegará até o nome da espécie observada. Um bom coletador reconhece uma planta também pelo cheiro. Seu olho, com o tempo, vai ficando afiado, como o facão que abre clareiras na mata durante as coletas.

No quadro a seguir, é possível perceber o nível de destruição da Mata Atlântica em todo o país até os anos de 1990, o que nos faz lamentar que, mesmo com todo o desenvolvimento científico do séc. XX, ainda não tenhamos atingido a consciência mais básica com relação à terra: a noção de respeito pelo chão onde pisamos. É preciso aprender – e muito – com as lideranças indígenas que resistem bravamente à aniquilação. Nas palavras de Ailton Krenak: “Nosso povo viveu durante alguns milhares de anos aqui. Não tínhamos nenhuma escola de engenharia florestal aqui não. Não tínhamos manejo de floresta.”¹⁴³

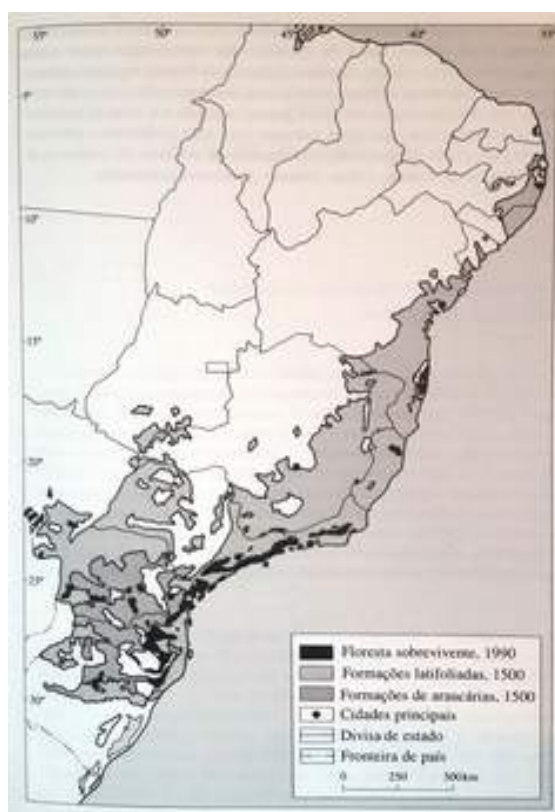


Ilustração 24: Mata Atlântica Brasileira em 1990. Referência: Warren Dean. **A Ferro e Fogo: a história e a devastação da Mata Atlântica brasileira.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 25.

¹⁴³ Warren Dean. **A Ferro e Fogo: a história e a devastação da Mata Atlântica brasileira.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 38.

Se no nordeste a monocultura da cana-de-açúcar devastou as zonas-da-mata, no Rio Grande do Sul, ela provocou fortes impactos. Segundo a historiadora Vera Barroso, no séc. VIII, a difusão canavieira ocupou o corredor norte-litorâneo dos campos e, posteriormente, foi adentrando na mata da Serra Geral. “*Esses terrenos foram ao longo dos anos sendo desmatados, deixando os solos erodidos e esgotados pelo uso indevido.*”¹⁴⁴

A coleta dos espécimes conta-nos um pouco dessa história da interação do homem com a mata da região, desde que os indígenas do grupo Xokleng foram exterminados em razão da ocupação do morro pelos imigrantes alemães e italianos, em meados do séc. XIX. O *herbarium* revela a existência de plantas exóticas, trazidas de diversos continentes, dentre eles, da África e da Europa, além de apresentar também plantas nativas da Mata Atlântica, como o Carvalho-brasileiro e o Palmito-juçara. É interessante destacar que esta última espécie marca, na mata secundária, um importante retorno à vegetação originária. Minha opção foi de, na amostragem, ampliar ao máximo a variedade das famílias e espécies coletadas. Foram resgatados mais de 40 exemplares para daí selecionarmos 20. Alguns se perderam na descida da trilha, outros mofaram durante o processo de secagem (dois dias antes havia chovido, o que prejudicou a coleta), além de haver espécimes desconhecidos, que não puderam ainda ser identificados.

Com a apresentação desse trabalho, busco trazer à pauta, na produção artística do estado, esta discussão sócio-ambiental. Pouco se fala, na arte

¹⁴⁴ Vera Lúcia Maciel Barroso. **Moendas Caladas Açúcar Gaúcho S. A. AGASA : um projeto popular silenciado – Santo Antônio da Patrulha e Litoral Norte do Rio Grande do Sul (1957-1990)**. 2006. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006, p.92

produzida no Rio Grande do Sul, desse histórico que temos do cultivo da cana-de-açúcar na cultura litorânea, e menos ainda da devastação dos índios e da mata que os abrigavam.

O trabalho não busca apenas juntar coisas do mundo para decorar certos gabinetes de curiosidades, como os europeus já faziam no séc. XVII, a partir das viagens às Américas (a exemplo disso está a coleção de Albertus Seba). Tampouco busco com essa obra emigrar para o ramo da ciência e passar a produzir ilustrações “neutras”, como os naturalistas do séc. XIX. O *Herbarium* indaga – mesmo mudo – sobre outra verdade: a dimensão política e poética da linguagem nesse embate direto da arte com o mundo.

Com essa coleção eu me permito sair ao sol para trilhar o mundo e coletar pequenos fragmentos de seres que brilham e saltam aos olhos. No entanto, assim que os separo de seu habitat natural, eles perdem instantaneamente o viço. Alguns dias depois de arrancadas da árvore, as folhas verdes ficam marrons. Seguem amarronzadas no processo de secagem e prensagem, até serem coladas em outra folha: a de papel (que, aliás, vem da mesma árvore). Desnaturalizadas, as plantas tornam-se peças a serem classificadas pelo saber. Algo no caminho inevitavelmente se perderá, mas quem realmente se importa? Seguiremos chamando-as pelo mesmo nome de quando ainda eram aquelas folhas verdes a balançar no arbusto. Se lamentarmos a perda da cor, por exemplo, para nosso consolo poderemos ainda fervê-las em um chá com propriedades calmantes.

Excerto do Diário de Bordo:

Osório, 21 de junho de 2016.

Ao entardecer volto à mata, está escuro. A floresta não é nenhum vale idílico ou pastoril. Há serpentes à espreita, o melhor é não dormir. Mosquitos estão alvoroçados. É noite de lua cheia. O sinal de GPS se perdeu. Ultrapassando o medo talvez seja possível se reencontrar.

2.1 b) Inventário de Fauna e Flora¹⁴⁵

Extrato da Conversa sobre a Linguagem entre um Japonês e um Pensador¹⁴⁶:

(...)

P – Qual é a palavra japonesa para 'linguagem'?

J – (Depois de muita hesitação) É *koto ba*.

P – Mas o que diz ela?

J – Ba evoca as folhas, sobretudo as folhas da floração. Pense na floração da cerejeira e da ameixeira.

P – E o que diz *koto*

J – Koto seria então o acontecer em sua propriedade da mensagem brilhante da graça e do encanto

[o pensador da mesma forma encontra uma palavra para a linguagem]

J – Que palavra o senhor emprega?

P – A palavra “saga”. Indica e significa o dizer, o dito e o que deve ser dito.

J – O que significa dizer?

P – Presumivelmente, o mesmo que mostrar, no sentido de deixar aparecer e brilhar, mas nos movimentos de acenar.

(...)

Na montanha, recomenda-se ouvir, em silêncio, o vento soprar nas árvores. Quase petrificadas, elas seguem imóveis durante as rajadas. Alegrias verdejantes

¹⁴⁵ Ver postais INVENTARIO DE FAUNA E FLORA, seção TERRA, do TOMO II

¹⁴⁶ HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2003, p.94–95

desnudadas pelas folhas que dançam. Árvore e montanha: diálogo silencioso de *SERES-SIMPLESMENTE-DADOS*.¹⁴⁷ No assobio do vento o cedro se cala. A seiva corre e as raízes aprofundam-se. Em estado de gérmen, a planta se ocupa da fuga para a escuridão embrionária da terra. Aí nós não adentramos: desde cedo somos expelidos, aos berros, para o mundo. Caímos no seco se ninguém nos estende os braços. As índias-mães preferem a despreocupação de parir no rio: CON-FLUÊNCIAS.

“À terra quieta, diz: eu passo,

E a água que se move: eu permaneço...”¹⁴⁸

Assim como nós, árvores e pedras tombam. Mas devemos ter alguma sorte ainda no mundo: usamos as pernas e os braços para escalar as montanhas. Tudo consiste nisto: olhar para o alto, aceitar o horizonte que se mostra curvo e subir. Sem hesitar. A vida na montanha é tecida com o artifício de pés fortes e mãos confiosas. Quando, no meio da trilha, a escuridão da mata fechada encobre o horizonte, o medo nos cala. O tempo se expande. É preciso ocupar-se: catar um tronco, agarrar a faca, esculpir a flecha. A cutia saltita feito lebre no chão da mata. Mas é primeiro na faca que a imagem do bicho se arma. Apreendida pelos

¹⁴⁷ “SERES-SIMPLESMENTE-DADOS é uma expressão de Martin Heidegger para designar os seres que, como pedras são seres sem consciência temporal de mundo, diferente de nós, (*Dasein*) que seríamos seres-no-mundo, fadados a cair (ideia trágica grega de destino). Ver item “*ser-lançado e factidade*” In: INWOOD, Michael. **Dicionário Heidegger**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p.170.

¹⁴⁸ Rainer Maria Rilke *apud* Mathias de Abreu Lima Filho. **A Escuta, A Espera e O Silêncio: A 'indigência da Modernidade' em Heidegger e Rilke**. São Paulo: EDUC/FAPESP, 2011.

olhos telúricos,¹⁴⁹ a imagem refletida é então riscada no chão, pela mão, em um único golpe.

Fernando Belo, no livro *Heidegger: pensador da terra*, comentará as origens gregas do pensamento desse filósofo no que concerne à abertura e ao encobrimento do Ser em contato com a Terra que lhe abriga. O *logos* que o acolhe seria “*atravessado heterogeneamente pela escrita, pelo trabalho das mãos, pelos pés caminhantes.*”¹⁵⁰ Mas, como sublinha Didier Franck, “*nem a mão, nem a carne em geral podem ser tidas em encontro, não se oferecem num face-a-face, não são (a)presentáveis.*” São vistas a partir do que produzem e nos fazem sentir, não pelo que são em si. Por isso, quando alguém nos aponta ao longe, fitamos o horizonte e não o seu próprio dedo. Para Heidegger, na relação entre a mão e o pensamento, há uma possibilidade de *ser-no-mundo* a partir de um encontro manifesto na linguagem. Nas palavras do autor:

“Pensar é propriamente agir (Handeln)
se agir significa dar uma mão (die Hand
geben) à essência do ser. Isto é: preparar
(edificar) para a essência do ser no seio do
ente o lugar em que o ser e a sua essência
se elevam à língua

Heidegger, *A Viragem*, 1949¹⁵¹

¹⁴⁹ Dulce Mara Critelli, ao interpretar “ser-aí” de Heidegger: “*A coisa mostra-se no horizonte existencial: só ali pode ser o que ela é. O que as coisas são não está nelas mesmas, em si mesmas, mas nesta relação inextirpável entre um olhar e as coisas.*” Dulce Mara Critelli.

Análítica do sentido: uma aproximação e interpretação do real de orientação fenomenológica.

2* ed. São Paulo: Brasiliense, 2006., p.62.

¹⁵⁰ Fernando Belo. **Heidegger: pensador da terra.** Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2011, p. 28–29.

É nesse espaço onde a linguagem encontra a terra, a partir do trabalho do olhar e das mãos, que surgem os desenhos e poemas em prosa do INVENTÁRIO DE FAUNA E FLORA. Eles foram feitos a partir de incursões no Morro da Borússia, num movimento de abertura ao encontro com esse ambiente. Dediquei-me, entre idas e vindas do ateliê à mata, a observar os seres que se apresentaram ao longo do meu caminho. Das observações resultam os 18 desenhos em aquarela (tamanho 21x30cm) e os poemas em prosa correspondentes (ver *Postais do TOMO II*), que descrevem cada uma das experiências:



Ilustração 25: Lilian Maus. **Inventário de Fauna e Flora**. Desenhos em aquarela, 21x30cm, 2016. A versão em tamanho postal com os poemas em prosa está disponível no TOMO II. Foto: Fábio Alt

Trabalhei, em alguns momentos, com aquarela diretamente no terreno, quando estava a desenhar de observação as plantas. No entanto, para os animais silvestres, que se movem muito rapidamente, fiz registros prévios com a câmera digital em vídeo e fotografia. Recentemente foram descobertos desenhos até

¹⁵¹ Heidegger *apud* Didier. Franck **Heidegger e o problema do espaço**. Lisboa: Instituto Piaget, 1986, p.7

então desconhecidos de Frans Post (ver ANEXO I), que revelam a dificuldade do artista em desenhar “do natural”. Em suas viagens ao Brasil no séc. XVII, muitos dos animais silvestres representados por ele – que trabalhou antes do invento da câmera fotográfica – não estavam soltos na floresta, como se imaginava, mas, sim, acorrentados em coleiras, para poder ser retratados com fidelidade pelo pintor.

Outra artista que se destaca pela qualidade da pintura de paisagem do Brasil pintadas desde o natural é Marianne North (1830–1890), ainda pouco estudada no país. Entre 1872 e 1873, a viajante inglesa produziu 112 pinturas a óleo sobre papel e tela do Rio de Janeiro e de Belém. Ou seja, um volume bem maior do que as 32 telas de Rugendas, as 26 pranchas de Debret ou as 59 pranchas de Von Martius. North costumava fazer esboços com lápis e aquarela e recobri-los com óleo, apontando o local da observação, bem como a classificação científica da fauna e flora representadas. Hoje o conjunto de sua obra encontra-se na Marianne North Gallery, uma galeria-monumento do Kew Garden, em Londres.¹⁵²

Marianne nasceu em Hastings, Inglaterra, e a partir dos 17 anos começou a viajar com o pai, que era barão. Ela teve uma educação humanista e liberal, nunca casou-se e, desse modo, conseguiu manter-se independente. Atravessou o Oceano Atlântico oito vezes e o Pacífico e o Índico outras duas. Mantinha relações estreitas com botânicos e cientistas da época, tais como William Jackson Hooker, Joseph Dalton Hooker e Charles Darwin, quem estimulou a criação da galeria em Kew Garden. Aprendeu pintura a óleo com o australiano Robert

¹⁵² Cf. Julio Bandeira. **A Viagem ao Brasil de Marianne North: 1872-1873**. Rio de Janeiro: Sextante, 2012, p.7.

Hawker Dowling e, em suas telas, ela não costumava isolar as plantas de seu habitat, procurando pintá-las com cores vibrantes, como as encontrava na natureza. No fim da vida, Marianne optou, assim como Darwin, por cultivar seu próprio jardim em lugar de seguir viajando.¹⁵³



Ilustração 26: *Marianne North Gallery*, Kew Garden, Londres. Foto disponível em: <http://www.kew.org/kew-gardens/attractions/marianne-north-gallery>. Acesso em: 21 set., 2016

Há um texto de John Berger intitulado “Desenho do natural” em que o artista reflete sobre o desenho de observação. Berger evidencia, no trecho a seguir, que o fascínio do desenhista não está apenas em retratar o que conhece, mas ao contrário disso: desenhando ele se encanta ao descobrir o quão desconhecido é o mundo que nos cerca. Nesse sentido, é pelo desenho que se revelaria o mistério das coisas. Quem rabisca o papel acaba tragado pelo próprio risco na travessia entre ver e grafar. Ou seja, na medida em que o desenhista dá a ver a imagem da coisa observada, acaba revelando o próprio olhar de quem a

¹⁵³ Cf. *Idem*.

rabiscou, não sendo possível alcançar uma objetividade neutra. Nas palavras do autor:

Para o artista desenhar é descobrir. (...) É o ato mesmo de desenhar o que força o artista a olhar o objeto que tem em frente, além de dissecá-lo e voltar a uni-lo em sua imaginação, ou, caso desenhe de memória, o que o força a aprofundar-se nela, até encontrar o conteúdo do seu próprio armazém de observações passadas. (...) Cada confirmação ou cada refutação lhe aproxima do objeto, até que termina, como se disséramos, dentro dele: os contornos que alguém desenhou já não marcam o limite do que viu, senão o limite daquilo no que ele mesmo se converteu. Pode ser que isso soe desnecessariamente metafísico. Outra maneira de expressar seria dizer que cada marca feita por alguém no papel é uma pedra de passagem na qual se salta à seguinte até que tenha cruzado o tema desenhado como se fosse um rio, até este seja deixado para trás.¹⁵⁴

Minha principal fonte de inspiração para os desenhos feitos a partir do natural no Morro da Borússia foi a publicação *Flores da Floresta Amazônica: A arte botânica*, de Margaret Mee, herdeira da tradição de Marianne North. A artista e pesquisadora botânica inglesa da floresta tropical brasileira criou quatrocentas pranchas de ilustrações botânicas em guache/aquarela, quarenta *sketchbooks* e quinze diários detalhados, produzidos entre 1956 e 1988, durante suas

¹⁵⁴ “Para el artista dibujar es descubrir. (...) Es el acto mismo de dibujar lo que fuerza al artista a mirar el objeto que tiene adelante, a diseccionarlo y volverlo a unir en su imaginación, o, si dibuja de memoria, lo que lo fuerza a ahondar en ella, hasta encontrar el contenido de su propio almacén de observaciones pasadas. (...) Cada confirmación o cada refutación le aproxima al objeto, hasta que termina, como si dijéramos, dentro de él: los contornos que uno ha dibujado ya no marcan el límite de lo que ha visto, sino el límite de aquello en lo que se ha convertido. Puede que esto suene innecesariamente metafísico. Otra manera de expresarlo sería decir que cada marca que uno hace en el papel es una piedra pasadera desde la cual salta a la siguiente y así hasta que haya cruzado el tema dibujado como si fuera un río, hasta que lo haya dejado atrás.” (Tradução nossa). Cf. John Berger. *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Dili, 2011, pp.7-8.

expedições.



Ilustração 27: Referência: Margaret Mee. Flores da Floresta Amazônica: A arte botânica de Margaret Mee. São Paulo: escrituras, 2009, p.160.

O interessante é que, além das pranchas, Margaret produzia relatos de suas viagens em busca das flores. Ela também as fotografava em seu habitat natural, alinhavando um amplo contexto em torno da ilustração em aquarela. A artista realizava longas viagens em busca de suas plantas (como não lembrar de Novalis em busca da flor azul?!) e chegou a levar 24 anos até encontrar aberta a "Flor da Lua" (*Selenicereus wittii*, *Cactaceae*), a qual desejava pintar. Esta espécie floresce durante uma noite ao ano e é endêmica da floresta amazônica.

Sobre a expedição, Mee escreve o texto "A flor-do-luar no rio Negro", em 1988:

Minha busca pela flor-do-luar (*Strophocactus wittii*, agora chamada *Selenicereus witti*) continuou. Eu já havia colhido esta planta três vezes em viagens ao rio Negro e seus

afluentes, porém nunca com flores.

Ainda em busca desse maravilhoso cactus, Sue Loram e eu encontramos um amigo no aeroporto do Rio de Janeiro. Havíamos reservado nossos bilhetes no primeiro voo para Manaus. Após quatro horas, saltamos no calor da Amazônia.

(...) Vi que as florestas haviam desaparecido. Grandes áreas haviam sido devastadas pelos fazendeiros e queimadores de carvão. (...) Dez horas após a partida de Manaus o motor foi desligado, e em perfeito silêncio o barco manteve-se deslizando até a margem em frente à choupana onde permaneceremos em 1982. Muito pouco havia mudado, graças aos cuidados do Gilberto, e muitas outras árvores estavam crescendo no local.¹⁵⁵

A ilustração científica botânica possui regras específicas que, para o leigo, podem passar despercebidas. No artigo *Nas frestas entre a ciência e a arte: uma série de ilustrações de barbeiros do Instituto Oswaldo Cruz*, o pesquisador Ricardo Lourenço de Oliveira analisa as diferenças entre desenhos artísticos e científicos, trazendo à tona os debates do campo artístico de meados do séc. XIX, em que de um lado estão os defensores do inefável da arte (como Baudelaire), e, de outro, aqueles que valorizam a clareza expressiva (como John Ruskin).¹⁵⁶ O artigo tenta explicar, a partir da avaliação de uma exposição de desenhos do mosquito barbeiro, o porquê de dessas obras do acervo do instituto terem sido negadas pela ciência, mas hoje poderem ser aceitas como “arte”. Em meus desenhos procuro estabelecer esse mesmo debate, porém, sem o compromisso de tornar a minha produção científica.

¹⁵⁵ Margaret Mee. **Flores da Floresta Amazônica**: A arte botânica de Margaret Mee. São Paulo: escrituras, 2009, p.159.

¹⁵⁶ Sobre esse debate ver: Charles Baudelaire; John Ruskin; Daniela Kern. **Paisagem moderna: Baudelaire e Ruskin**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

2.2 Olhos d'água navegam as lagoas: ESTUDOS SOBRE A ÁGUA

Poema das Águas – Ramayana de Chevalier

Água em caudal: o rio; / Água em revolta: a pororoca; / Água em êxtase: o lago; / Água em desperdício: o furo; / Água alegre: a corredeira; / Água triste: o charco; / Água em tortura: a lama; / Água hipócrita: o remanso; / Água em delírio: o rebojo; / Água em turbilhão: o salto; / Água em gangrena: o igapó; / Água em triunfo: a fonte; / Água vaidosa: a onda; / Água em noivado: a espuma; / Água em absurdo: a Amazônia.¹⁵⁷

2.2 a) Abecedário Romano Clássico das Lagoas



Ilustração 28: Amostra de água da Lagoa do Inácio coletada para a instalação *Abecedário romano clássico das lagoas*, Lilian Maus, 2016

¹⁵⁷ Ramayana de Chevalier. *No Circo sem teto da Amazônia*. Estudo Crítico de Marcos Frederico Krüger. Valer. Manaus. 2001.

“*Sítio do Inácio*, 11 de junho, 4 léguas – Fiquei aqui porque choveu todo o dia. Algumas pessoas dão à parte do lago que defronta o Sítio o nome de lagoa do Inácio mas para a maioria ele não tem nome – é o lago.” Auguste de Saint-Hilaire, 1821¹⁵⁸

O botânico naturalista Auguste de Saint-Hilaire começa a narrativa de sua viagem pelo Rio Grande do Sul, entre os anos de 1820 e 1821, descrevendo suas impressões sobre o Presídio de Torres, a Estância do Meio e o Sítio do Inácio (situado no município que hoje corresponde a Osório). O viajante francês esteve acompanhado por três empregados: José Mariano (tropeiro mestiço, alugado no Rio de Janeiro), Manoel (negro-forro alugado em São Paulo) e Firmiano (índio botocudo¹⁵⁹ trazido das margens do Jequitinhonha). Durante os relatos, o estrangeiro descreve, paralelamente às paisagens e aos costumes que observava de “fora”, os seus próprios estados emocionais. Inúmeras vezes ele se queixa da miséria dos moradores locais, de estar com saudades de sua família e da terra natal, além de ter de suportar a desobediência de seus empregados. Chega a comentar ter se tornado, pouco a pouco, “*escravo de José Mariano*”¹⁶⁰.

Ao narrar sua viagem, Saint-Hilaire reflete a visão típica dos viajantes do século XIX, em que combinam a descrição “neutra” da paisagem – impregnada pelo naturalismo científico – com impressões pessoais de abordagem etnocêntrica, a partir das quais julgam os costumes do povo observado, tendo

¹⁵⁸ Auguste de Saint-Hilaire. **Viagem ao Rio Grande do Sul (1820-1821)**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999, p.20.

¹⁵⁹ Os botocudos, também chamados Xoklengs, estavam presentes nesta época também no Morro da Borússia, que entrecorta o horizonte da paisagem litorânea de Osório. Ao longo do século XIX, eles foram exterminados e aqueles que sobreviveram encontram-se hoje no estado de Santa Catarina.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p.19.

por base seus próprios valores europeus. O viajante-expedicionário observa seu entorno desde um ponto de vista ideal e distanciado, através do qual a alteridade é vista sob as lentes do exotismo. No trecho abaixo, o viajante faz uma leitura do cultivo das paisagens locais, comparando o que vê aos padrões de ocupação e manejo da terra com os quais estava acostumado na Europa.

Este lugar seria magnífico se as cercanias do lago fossem cultivadas e cobertas de casas, pois que a mais bela paisagem exige a presença e o trabalho do homem para a animar. Aqui, entretanto, vêem-se apenas, de longe em longe, algumas miseráveis choupanas. Parei perto de uma tão imunda que não tive coragem de aí assentar minha cama.¹⁶¹

Ao se referir aos aspectos geográficos da região, Saint-Hilaire sublinha a monotonia da extensa paisagem litorânea – esta planície arenosa e úmida, recoberta por campos com algumas moitas de mata – onde a leste temos o mar e a oeste, a serra. A umidade dos charcos, o vento e a falta de densidade populacional ganham destaque em seu relato e o impregnam de tristeza. A paisagem externa se reflete também como um estado de espírito interiorizado que ativa suas memórias da França.

O tempo e o aspecto da região trouxeram-me recordações de Sologne e da viagem costumeira de minha família, no outono, a essa região. Meu pensamento voltou-se completamente para França e para minha família. Minhas saudades renovam a cada instante a solidão, em que me vejo, fadiga e entedia-me. A idéia de não poder rever minha Mãe faz-me tremer a cada momento.¹⁶²

¹⁶¹ Ibidem, 1999, p.19.

¹⁶² Ibidem, p.21.

Esses aspectos paisagísticos descritos pelo viajante francês serão retomados, em 1935, pelo historiador Fernandes Bastos¹⁶³, em *Noite de Reis: narrativa histórica*¹⁶⁴, ambientada também no século XIX. O livro inicia com a descrição do aspecto triste da paisagem litorânea gaúcha, onde não há, nos campos arenosos e repletos de charcos lodosos, grandes acidentes geográficos além da serra:

O caminho que leva de *Conceição do Arroio*¹⁶⁵ ao Sangradouro dos Cornélios pouco interesse pode despertar para o comum dos viajeros. (...)
Paisagem morta, e por isso, triste.
Sempre a mesma monotonia acabrunhadora.
No sentido longitudinal, uma moldura amarelada vai assinalando os areais da costa do mar. De ponto em ponto há uma mancha escura. São os matos molhados que bordam esteirais dos cômoros.
Nenhum arroio de águas límpidas, naquela planície coberta de macegas.¹⁶⁶

Imerso na monotonia enfadonha do litoral norte, o narrador de *Noite de Reis* revela admiração ao avistar a *lagoa dos Quadros*, como se estivesse diante de um oásis que o surpreende pela beleza emoldurada pela cadeia de montanhas. No entanto, ao seguir o seu relato, assim como Saint-Hilaire, volta a

¹⁶³ O filho do historiador Fernandes Bastos, o advogado e Deputado Estadual Osvaldo Bastos, será uma das vítimas do Naufrágio de 1947, evento sobre o qual desenvolverei um dos trabalhos aqui apresentados, intitulado *Travessia de Beija-Flor por águas doces: Memorial aos naufragos do 20 de setembro de 1947*.

¹⁶⁴ Narrativa literária baseada na história do Baiano Candinho (1846-1898), cearense desertor da Guerra do Paraguai, que se estabelece na antiga colônia alemã de Três Forquilhas, na década de 1870, tendo sido degolado na “Noite de Reis” (1898), após lutar na Revolução Federalista (1893-1895).

¹⁶⁵ Antigo nome da cidade de Osório. (grifo nosso)

¹⁶⁶ Fernandes Bastos. *Noite de Reis: narrativa histórica*. Osório: Evangraf, 2007, p.25

apontar na paisagem o que lhe falta, tomando como parâmetro de comparação as cordilheiras europeias:

Faltam apenas a brancura das montanhas nevadas, as manchas e salpicos das cidades, vilas e vivendas espalhadas pela encosta, e a altura imensurável dos píncaros escarpados, para se ter diante dos olhos uma daquelas clássicas paisagens da Suíça: um lago azul que reflete graciosamente as nuvens brancas do céu e o recorte caprichoso das montanhas alpinas.¹⁶⁷

Os espelhos d'água observados na região parecem refletir uma expectativa frustrada de paisagem para ambos os narradores. Durante a calmaria, é o céu que predomina como imagem espelhada nas lagoas – sem novidades exóticas – e quando sopram os fortes ventos, as águas não produzem reflexo algum do entorno, revelando apenas o seu próprio aspecto barrento e turvo, a partir da formação dos carneiros.

Passados quase dois séculos dos relatos de Saint-Hilaire, os principais elementos dessa paisagem natural permanecem quase inalterados até hoje, são eles: a serra verde que corta o horizonte e os ventos fortes que açoitam essa terra arenosa encharcada pelas águas doces e também banhada pelo mar. No entanto, a paisagem sócio-econômica e cultural passou por profundas mudanças. Nas últimas décadas, em termos populacionais, o litoral tem crescido. Além do crescimento sazonal em função do veraneio, sua média tem aumentado¹⁶⁸. Em parte, isso se deve aos investimentos das construtoras em condomínios fechados

¹⁶⁷ Hoje a lagoa dos Quadros pertence aos municípios de Xangri-lá e Capão da Canoa.

¹⁶⁸ Municípios como de Xangri-lá, por exemplo, tem média de 4,25% (IBGE, 2000–2010), muito superior à média geral do estado no período, que era de 1,21% (IBGE, 2000–2010).

que oferecem uma espécie de paraíso cercado a seus clientes (muitos deles provenientes da capital gaúcha). Dentro das muralhas dos condomínios, os proprietários usufruem de suas casas de fim de semana com a segurança desejada para sua família, mesmo que isso implique, na maioria das vezes, em virar as costas à paisagem natural do entorno. Há alguns empreendimentos embargados há anos em razão do forte impacto ambiental gerado pela invasão de áreas de reserva ambiental e pela construção ilegal de lagos artificiais que alteram o ecossistema ao seu redor, tanto em nível de fauna e flora, como em relação ao curso das águas das lagoas¹⁶⁹.

O município de Osório possui, atualmente, 23 lagoas, são elas: lagoa do Horácio, do Marcelino (antiga sede do Porto Lacustre), do Peixoto, dos Barros, do Lessa, da Caieira, do Passo, dos Índios, da Pinguela, do Palmital, das Malvas, do Armazém, de Tramandaí, da Emboaba, do Caconde, das Traíras, dos Veados, da Emboabinha, das Pombas, do Biguá, do Inácio, do Rincão e da Ilhota. Embora a cidade possua tantas lagoas, os acessos, na sua grande maioria, não são facilitados à população. Algumas delas estão poluídas e, por esta razão, têm o banho proibido, outras estão cercadas por terrenos particulares e não possuem acesso público. Há ainda uma deficiência de estrutura para o turismo, o que contribui para o distanciamento da população das margens das águas doces, mesmo sendo elas um importante marco paisagístico da região.

Ao realizar a coleta das amostras de água de cada uma das lagoas do município para a produção do trabalho *Abecedário Romano Clássico das Lagoas*,

¹⁶⁹ Em 2014 foi noticiado na Zero Hora o caso do condomínio Las Olas, em Imbé, por invadir a área de reserva ambiental das dunas. Reportagem **MPDF pede embargo de obra de condomínio em Imbé**. Disponível em: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/noticias/noticia/2014/01/mpf-pede-embargo-de-obra-de-condominio-em-imbe-4396309.html>. Acesso em junho de 2016.

que apresentei pela primeira vez na exposição “Expedição pela Paragem das Conchas”¹⁷⁰, recorri aos mapeamentos já produzidos por outras pesquisas de Pós-Graduação da Universidade de Caxias do Sul, tais como o realizado por Leonardo Reichert, em sua dissertação na área de Turismo.¹⁷¹ Durante os deslocamentos, utilizei o GPS por constatar que a maioria dos moradores não sabia me instruir sobre a localização das lagoas. Fato similar ocorreu também com Saint-Hilaire: ao perguntar aos moradores locais sobre a lagoa do Inácio, os mesmos lhe contestavam que não sabiam o nome daquele lago. Constatei que até hoje a população não vê a necessidade de nomear a paisagem. Há pessoas que vivem tranquilamente às margens de alagados que nunca se importaram em nomear, chamando-os genericamente de “lagoa”.

Esse trabalho serviu, antes de tudo, para estimular as perambulações pela extensa planície da região e o contato com os seus moradores, ao buscar pelas águas doces. Durante uma das minhas incursões na lagoa do Peixoto¹⁷², encontrei uma equipe de pesquisadores da Universidade de Caxias do Sul integrada por biólogos, químicos e estudantes de turismo (um acaso fortuito, aos

¹⁷⁰ A exposição foi realizada de agosto a outubro de 2016, com curadoria de Bruna Fetter, no Espaço Cultural da UFCSPA (curador do espaço: Éder Silveira). Ver Folder da exposição em *ANEXOS III*.

¹⁷¹ Ver mapeamento das lagoas costeiras de Osório realizado na seguinte dissertação: Leonardo Reichert. **Análise do Potencial Turístico das Lagoas Costeiras de Osório, Rio Grande do Sul. 2015.** Dissertação (Mestrado em Turismo – Programa de Pós-Graduação em Turismo e Hospitalidade, Universidade de Caxias do Sul), 2015. Orientação Profa. Dra. Rosane Maria Lanzer.

¹⁷² Esta lagoa é a principal fonte de água para a população de Osório e está conectada diretamente à lagoa do Marcelino, onde são lançados os despejos de resíduos domésticos e de drenagem superficial do município. Cf. Alois Schäfer, A. *Avaliação do impacto ambiental nas lagoas Marcelino, Peixoto e Pinguela, baseada em levantamentos físicos e químicos.* In: WÜRDIG, N.L. et al (Coord.). **Bases ecológicas para medidas de saneamento das lagoas Marcelino, Peixoto e Pinguela, município de Osório, RS.** Porto Alegre: UFRGS – Centro de Estudos Costeiros, Limnológicos e Marinhos, 1990. (Relatório técnico)

moldes de André Breton!). Eles estavam realizando também coletas de água, registros fotográficos, identificando plantas e capturando insetos para a produção de um grande mapeamento lacustre interdisciplinar do litoral norte gaúcho. Os pesquisadores faziam parte do *Projeto Lagoas Costeiras 3*, ainda em andamento, e coordenado pelo Prof. Dr. Alois Eduard Schäfer.¹⁷³ Com eles obtive informações técnicas sobre as águas, cujos laudos oficiais deverão ser publicados ainda este ano. Conversamos também sobre os benefícios do diálogo entre arte e ciência, tão ausente na estrutura universitária, para elaboração de atlas ambientais.

Nesse trabalho de coletas e anotações para identificação das amostras de água que realizei seguindo linguagem científica, percebo muitas afinidades com o processo artístico de Marcelo Moscheta, artista paulista que também faz uso das expedições – normalmente realizadas dentro do formato de residência artística – como alavanca para o seu trabalho artístico. No texto “Diário de Bordo [ou uma declaração de amor ao Polo Norte]”, o artista escreve:

Desde 2007 tenho trabalhado com pequenas expedições, deslocamentos, enfrentamentos diante de uma paisagem específica, e empregado essa experiência como combustível para criação. Troco o conforto do meu ateliê, em Campinas, pela dificuldade de estar longe do que é controlável. Lá, na paisagem, não detenho controle do tempo ou do espaço e deixo-me, assim, aberto à experiência do *maravilhamento* com o entorno, para o encontro com a essência do lugar.¹⁷⁴

¹⁷³ O Projeto de Educação Ambiental LACOS 3, produzido pelos pesquisadores da UCS, em parceria com a Prefeitura de Osório e patrocinado pela Petrobrás, faz um levantamento das lagoas costeiras do litoral norte, identificando a situação ecológica, impactos e riscos ambientais. Além das lagoas são analisados os solos e as águas subterrâneas da região. O objetivo com a análise desses dados é elaborar ferramentas de gestão de recursos hídricos e sugerir soluções para estruturar o turismo da região. Ver site: <https://www.ucs.br/site/lacos3/o-projeto/>

¹⁷⁴ Marcelo Moscheta. **Norte**. Rio de Janeiro: Ímã editorial, 2013, p.9.

Tive a oportunidade de co-organizar a exposição *Potências de 10*¹⁷⁵, uma individual do Moscheta inspirada no filme documentário de Ray e Charles Eames chamado *Powers of Ten* (1977), no Atelier Subterrânea – espaço artístico independente de Porto Alegre que administrei até 2015. Lembro que na ocasião, mesmo podendo vir de São Paulo de avião, o artista preferiu percorrer a larga distância entre Campinas e Porto Alegre de carro, porque gostaria de realizar alguns trabalhos no trajeto.

Moscheta costuma mesclar, em seus trabalhos, linguagem científica e artística, utilizando diversos materiais de coletas em suas instalações. Suas obras utilizam desde linguagens mais tradicionais da arte, como o desenho e a gravura, passando pela fotografia e o vídeo, até chegar ao uso de materiais industriais em contraste com aqueles provindos do ambiente natural, tais como rochas e galhos. Posteriormente, toda essa variedade de materiais é ordenada na sala de exposição, combinando linguagens do circuito de exibição dos museus de história natural e das galerias de arte contemporânea.

Quando o artista participou do programa de residência *The Artic Circle*, no Arquipélago de Svalbard (Polo Norte), um território internacional governado pela Noruega, passou 15 dias navegando a bordo de um veleiro pela costa oeste do arquipélago. A partir da expedição, realizou a mostra *Norte*¹⁷⁶, no Paço Imperial do Rio de Janeiro, que visitei pessoalmente em 2013. O trabalho que mais me impressionou nesta exposição foi a instalação *Maré [vers. 1.3]*, em que eram

¹⁷⁵ A exposição foi realizada em 2014 e, assim como o filme, propunha uma viagem visual em escala na potência de 10. Tratava-se de uma linguagem ficcional que simulava um percurso desde a imensidão vazia do espaço até o próton de uma molécula do corpo humano. O artista lançava mão de artifícios fotográficos como a escala alterada e a inversão negativa de imagens. O trabalho resultou em livros de distribuição gratuita (Prêmio Marc Ferrez, Funarte).

¹⁷⁶ Cf. Marcelo Moscheta. *Norte*. Rio de Janeiro: Ímã editorial, 2013.

apresentados três projetores de *slide* sobre uma estrutura de madeira, fios e componentes elétricos, motor elétrico, alto falantes e audio mono, ocupando uma dimensão de 300x300x100cm. Os projetores antigos exibiam imagens estáticas de ondas marítimas e um motoredutor acionava o movimento vertical de cada um deles, simulando o balanço do oceano, porém, com movimentos mecânicos duros. Havia, assim, um jogo de contrastes entre o movimento natural, o mecânico e a suspensão do movimento temporal através do instante congelado pela imagem fotográfica das águas do mar.



Ilustração 29: Marcelo Moscheta. *Maré [vers. 1.3]*, instalação com projeções de slide, 2009. Apresentado em 2013 na exposição *Norte*, no Paço Imperial do Rio de Janeiro. Disponível no site: <http://www.marcelomoscheta.art.br/tide-vers-1-3>. Acesso em: maio de 2016.

A seguir está o registro fotográfico da instalação *Abecedário Romano Clássico das Lagoas*, de minha autoria. Na pintura em acrílico sobre papel vegetal quadriculado azul, de aproximadamente 3 metros de comprimento, procurei manter a forma particular de cada uma das 23 lagoas, mas não respeitei as diferenças de proporções entre elas. A ideia era manter todos os tamanhos

idênticos para não criar possíveis hierarquias entre as lagoas.

Além disso, a proporção escolhida para as formas representadas se adaptam à escala da mão humana e remetem a uma pequena coleção de poças d'água sobre o papel, organizadas de acordo com o Abecedário Romano Clássico, que possui um total de 23 letras. As letras foram decalcadas com letraset sobre o papel vegetal. Para cada lagoa coletei amostras d'água em garrafinhas que foram datadas e identificadas com o nome correspondente ao local da coleta. Agreguei ainda ao trabalho minha coleção particular de conchas, ossos e corais trazidos pelo mar. Acabei organizando os objetos por semelhança formal com as lagoas.



Ilustração 30: Instalação *Abecedário Romano Clássico das Lagoas*, 2016. Pintura em acrílico e letraset sobre papel vegetal, águas coletadas nas 23 lagoas pertencentes a Osório/RS, organizadas a partir das 23 letras do abecedário romano, e conchas da minha coleção particular escolhidas pela proximidade formal com as lagoas, Lilian Maus. Foto: Fábio Alt

Para minha surpresa, durante a exposição, alguns visitantes identificaram seres vivos dentro das garrafas – girinos que caíram por acaso dentro do recipiente durante as coletas. A água acabou, naturalmente, dando vida ao trabalho e lançando um elemento imprevisível a um projeto que parecia tão controlado dentro do cubo branco da galeria. Ao olhar de lupa para esses seres quase invisíveis, os visitantes agregavam novos sentidos à exposição e percebiam

essa força vital que emerge do ambiente aquoso, mesmo quando engarrafado.



Ilustração 31: Detalhe da garrafa com água da lagoa da Ilhota com girinos, instalação *Abecedário Romano Clássico das Lagoas*, 2016, Lilian Maus. Foto: Bruna Bailune.

2.2 b) Travessia de Beija-Flor por Águas Doces

Uma tapera de velhas reminiscências não é sempre encantadora? Por isto, tem encantos também a tristeza evocativa daquelas paragens ermas do litoral, que são como que uma tapera histórica.¹⁷⁷

¹⁷⁷ Ibidem, 2007, p.25-26.

Além da melancolia trazida pelos ventos e charcos, o litoral gaúcho resguarda também diversas histórias de naufrágios marítimos e lacustres.¹⁷⁸ Algumas dessas histórias deram origem a lendas que envolvem aparições fantasmagóricas nas lagoas da região, que serão resgatadas pela historiadora Marina Raymundo da Silva, no livro *Viajando pelo município*.

A lagoa dos Barros é a mais temida, sendo a lenda da *Noiva de Branco* a mais comentada pelos moradores. Trata-se da aparição de uma jovem noiva vestida de branco às margens da lagoa em alguns períodos do ano. Dizem que os episódios começaram a ocorrer depois do assassinato de Maria Luiza Häeussler, aos 17 anos. A jovem, após ser violentada e morta, teve o corpo lançado à lagoa, na década de 1940. Além dessas aparições fantasmagóricas, os pescadores se queixam da falta de navegabilidade e da escassez de peixe nessas águas barrentas. Segundo eles, há um excesso de correnteza e os redemoinhos traiçoeiros viram as embarcações. Existem certos pontos geográficos da lagoa onde a bússola fica doida.

Segundo o biólogo pesquisador Cassiano Marchett, o que ocorre na lagoa dos Barros é que ela possui baixíssima transparência. Os valores estão em torno de 40 cm. Para as avaliações em geral, lagoas com água de boa qualidade possuem alguns metros de transparência. Entretanto, isto não significa que ela esteja poluída. Ela é uma exceção. A água turva de baixíssima transparência se

¹⁷⁸ Na lagoa da Pinguela, além do naufrágio de 1947, ainda no século XIX (1894), teremos registro do desastre do barco de Gustavo Adolfo Voges, documentado por Elio Müller, em boletim da Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil (Comunidade Evangélica de Três Forquilhas), envolvendo no mínimo quatro pessoas. O acidente dará origem a lenda da embarcação iluminada GUSTAVO. O barco manifesta-se, eventualmente, em aparições que trazem os fantasmas dos tripulantes que navegam em festa na lagoa. Ver documento completo em *ANEXO IV*.

deve à alta turbidez que ocorre naturalmente devido à formação geológica da lagoa, ou seja, é causada pelas substâncias minerais presentes no solo. Por falta de luz, as plantas aquáticas não se desenvolvem e, sem vegetação, se torna rarefeita a presença de peixes, o que não a torna atrativa para os pescadores.

Por enquanto os pesquisadores consideram a água como de boa qualidade, mas com uma ressalva, pois ela possui altas concentrações de nutrientes (como o fósforo) que podem desencadear uma degradação da qualidade da água. Por enquanto isto não tem ocorrido, pois a baixa transparência impede a proliferação de algas, como ocorre nas lagoas do Marcelino, Peixoto e Pinguela, uma vez que para haver proliferação de algas um dos requisitos é a disponibilidade de luz.¹⁷⁹

As lagoas dos Barros, do Peixoto e do Marcelino são aquelas que eu mais frequentei durante as incursões na região. As coletas de conchas na lagoa dos Barros deram origem à vitrine *Amuleto para o peregrino leitor do I-Ching*, exposta na mostra *Expedição pela Paragem das Conchas*. A seguir está o registro fotográfico do trabalho realizado em pintura em acrílico e aquarela, colagem de conchas e decalque de letraset.

¹⁷⁹ O tema das condições da água da lagoa dos Barros tem sido alvo de importantes debates entre as prefeituras de Osório e do município vizinho Santo Antônio da Patrulha. Ambas as cidades compartilham a lagoa e Osório está com um projeto de despejo do esgoto tratado nela. A comunidade de Santo Antonio da Patrulha se mobilizou para evitar o impacto ambiental sobre as águas e reivindicar estudos mais aprofundados. O projeto está sendo discutido judicialmente Segundo o pesquisador Cassiano Marchett, não sabemos ainda todos as consequências do lançamento de esgoto nessas águas. Portanto, é necessário que se faça um constante monitoramento da lagoa para garantir a qualidade da gestão a longo prazo.



Ilustração 32: Lilian Maus. Amuleto para o peregrino leitor do I-Ching, série Vitrines, 2016. Pintura em acrílico e aquarela, letraset e conchas coletadas na lagoa dos Barros, onde há testemunhos de aparições lendárias de uma noiva fantasma e de uma cidade submersa. Vitrine de madeira e vidro (18x25x4cm). Foto: Fábio Alt

A concha em diversas culturas representará a fecundidade. Na tribo indígena kogui, na Serra Nevada de Santa Marta (Colômbia) – onde estive em residência artística em janeiro de 2016 – ela simboliza o útero, o feminino, o lugar do nascimento. No costume dessa tribo, as conchas são coletadas na praia e, na aldeia, são trituradas e mescladas às folhas de coca em rituais sagrados, onde os indígenas praticam o “*mambear*” (masca de coca).

Na cultura romana a concha de Vieira será um símbolo pagão de fecundidade ligado à deusa Vênus. Durante o Renascimento, Sandro Botticelli, pintará *O Nascimento de Vênus*, contribuindo para a difusão do mito. Desde a Antiguidade, a concha de vieira vem sendo utilizada como amuleto de proteção dos navegadores e peregrinos e, hoje em dia, é um dos símbolos do *Caminho*

de Santiago de Compostela, sendo um produto turístico popular e comercializado na Espanha.

Esta obra foi montada a partir de todas essas tradições resgatadas a partir das vivências nessa paisagem de Osório, envolta por fantasmagorias. Além dessas referências, menciono também, no título deste trabalho, o *Livro das Mutações I-Ching*, pois o utilizei muitas vezes durante esse projeto como estímulo para a criação. Trata-se de um conhecimento milenar chinês que se fundamenta em oito trigramas que se relacionam com elementos da paisagem compostos por Céu, Terra, Trovão, Abismo, Montanha, Vento, Luz e Lago. Por sua vez, esses elementos estão ligados aos atributos do Criativo, Receptivo, Incitante, Perigoso, Quieto, Suave, Luminoso e Sereno, que se vinculam aos elementos Terra, Madeira, Água, Fogo e Metal. Ao jogar com esse oráculo é possível criar uma rede de símbolos para as atividades realizadas e projetar futuras rotas. Daí também a referência, no trabalho, aos pontos cardeais Leste, Oeste, Norte e Sul e sua conexão às estações do ano.

Ao aprofundar minhas pesquisas sobre as lagoas, encontrei, no Arquivo Público Municipal Antônio Stenzel Filho, em companhia da artista e amiga Maria Helena Bernardes – que também reside na região e vem realizando um importante levantamento historiográfico, ambiental e social sobre o litoral¹⁸⁰ – uma publicação em tiragem limitada, realizada por Marina Raymundo da Silva, sobre os *Náufragos de 1947*. O documento, pertencente ao arquivo, despertou minha curiosidade e decidi, a partir daí, fazer um trabalho que vinculasse a pesquisa histórica com a prática da navegação lacustre. A ideia era refazer o trajeto do

¹⁸⁰ A pesquisa *Observatório da Borússia*, financiada pela SEDAC/RS, encontra-se disponível na Internet no site: <http://observatorioborussia.org.br/projeto/>

barco Bento Gonçalves, que leva o nome de um dos líderes da *Revolução Farroupilha*.¹⁸¹ A embarcação naufragou justamente no dia 20 de setembro, data em que se comemora, no Rio Grande do Sul, a Revolução. O Bento Gonçalves saiu da sede do Porto Lacustre (1921-1960), na lagoa do Marcelino, percorreu a lagoa do Peixoto, atravessou o canal do Caconde e naufragou por causa do forte vento logo a seguir, na Pinguela. Acidentaram-se 20 pessoas, tendo havido 18 óbitos. Abaixo segue o mapa do trajeto, retirado de uma reportagem publicada no jornal *Correio do Povo*, em 23 de setembro de 1947:



Ilustração 33: Referência: OSÓRIO – UMA CIDADE ENLUTADA: 18 vidas desapareceram com o "Bento Gonçalves", nas águas da Lagoa da Pinguela. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 23 set. 1947, p.6.

¹⁸¹ A Revolução Farroupilha (1835-1845) foi o mais longo conflito armado ocorrido em território brasileiro. Através da luta reivindicava-se a autonomia política e econômica do Rio Grande do Sul, na época chamado Província de São Pedro do Rio Grande do Sul. No dia 20 de setembro de 1835, as tropas lideradas por Bento Gonçalves tomam a capital gaúcha, marcando o início da guerra.

Na mesma reportagem, foi divulgada a imagem da “*ronda silenciosa e triste dos escaleres*”¹⁸² durante o resgate dos náufragos e do barco Bento Gonçalves na lagoa da Pinguela.



Ilustração 34 Referência: OSÓRIO – UMA CIDADE ENLUTADA: 18 vidas desapareceram com o “Bento Gonçalves”, nas águas da Lagoa da Pinguela. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 23 set. 1947, p.16. Foto: Santos Vidarte.

¹⁸² OSÓRIO – UMA CIDADE ENLUTADA: 18 vidas desapareceram com o “Bento Gonçalves”, nas águas da Lagoa da Pinguela. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 23 set. 1947, p.16.

Entre as vinte vítimas, apenas Arzemiro Viana e João Clemente Vilar foram resgatados com vida.

OS MORTOS NO NAUFRAGIO DO "BENTO GONÇALVES"

A relação total dos que tomaram parte nessa luta desigual contra a morte é a seguinte, segundo colhemos dos próprios companheiros que sobreviveram:

1. Dr. Osvaldo Bastos, deputado estadual pela UDN.
2. Cândido Osório da Rosa, 44 anos, ex-prefeito de Osório.
3. Manoel Medeiros da Silva (Maneco Quadros), 65 anos.
4. Cândido Marcelino de Souza, oficial de justiça.
5. José Freitas de Madalena, criador e tropeiro.
6. Cel. Darci Feijó, 57 anos.
7. Paulo Circeu, filho do cel. Darci Feijó, 19 anos.
8. João Balsani, de Maniqué, 50 anos.
9. Pedro Balsani, também de Maniqué.
10. Celeste Dalplazi, comerciante em Maniqué.
11. Clotário Teixeira, mecânico, 25 anos.
12. Luis Serafim Machado, mestre do barco.
13. Hélio Andrade da Silveira, maquinista.
14. Neptuno Andrade da Silveira, foguista.
15. Oelcio Araujo Brum, foguista.
16. Galdino Manoel de Almeida, marinheiro.
17. Edgar Inácio da Silva, marinheiro.
18. Nedis Jesús, marinheiro.
19. Arzemiro Viana, sobrevivente.
20. João Clemente Vilar, sobrevivente.

Ilustração 35 OSÓRIO - UMA CIDADE ENLUTADA: 18 vidas desapareceram com o "Bento Gonçalves", nas águas da Lagoa da Pinguela. Correio do Povo, Porto Alegre, 23 set. 1947, p.16.

A obra *Travessia de Beija-flor por águas doces – Memorial aos naufragos do 20 de setembro de 1947* resultou em um documento reunindo, em uma GAITA IMPRESSA, 20 fotografias, em cujos versos estão inscritos os nomes de cada um dos naufragos, acompanhados da descrição textual das imagens correspondentes. As imagens foram selecionadas a partir de um banco de fotografias produzido ao longo desses quatro anos de expedição e de registros fotográficos elaborados durante a travessia lacustre realizada com o pescador local José Ricardo, no seu barco Beija-flor, a remo de taquara. Além disso, há imagens digitalizadas do arquivo do jornal Correio do Povo e do Arquivo Público Municipal Antônio Stenzel Filho. A GAITA está armazenada no TOMO II desta pesquisa e está dentro de uma rede pendurada por um anzol que tem uma letra plástica que, se for lançada na água, flutua como uma boia. Trata-se de um convite a pescar o que está em estado de gérmen e ainda não é palavra.

Tive o cuidado de selecionar imagens que possibilitassem um acesso do leitor ao contexto sócio-econômico da época do acidente lacustre, descrito com maior detalhamento no livreto PREFÁCIO e na GAITA IMPRESSA do TOMO II desta pesquisa. Foram selecionadas fotos do Porto Lacustre Osório-Torres¹⁸³, que esteve em funcionamento na região, de 1921 a 1960, e por onde circulavam as mercadorias quando ainda não havia nem a rodovia BR101 e tampouco a Free-way. Abaixo está uma foto, que não entrou na seleção final da GAITA, mas que revela as dificuldades de deslocamento no terreno arenoso do litoral sem as estradas.

¹⁸³ Sobre o Porto Lacustre ler: Marina Raymundo da Silva. **Navegação Lacustre Osório-Torres**. Lacustre Osório-Torres. Porto Alegre: Evangraf, 2014.



Ilustração 36: Arquivo Público Municipal Antônio Stenzel Filho [s/d]

Existia também uma linha férrea conectada ao porto cujo registro fotográfico foi inserido no segundo volume da pesquisa. Uma das principais atividades da região, desde os primeiros colonizadores portugueses, foi o cultivo artesanal de cana-de-açúcar, que também era escoada através das lagoas. Mesmo nos diários de viagem de Saint-Hilaire, encontram-se alguns relatos sobre o cultivo de cana ao pé da serra:

Na Serra, onde a terra é argilosa e os ventos são menos violentos podem ser plantadas a bananeira e a cana-de-açúcar, mas tais culturas não prosperam bem aqui, convindo notar que mesmo na Serra somente após 3 anos a cana-de-açúcar pode ser cortada. Todavia ela dá soca duas vezes, o que parece, de algum modo, compensador.¹⁸⁴

A Usina de Santa Marta (1928-1938) foi uma tentativa fracassada de implantação da indústria de refino do açúcar na região durante o governo de

¹⁸⁴ Auguste de Saint-Hilaire. **Viagem ao Rio Grande do Sul**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999, p.23

Getúlio Vargas. Na GAITA IMPRESSA há um arquivo da época de seu funcionamento justaposto à foto atual da construção em ruínas localizada às margens da lagoa da Pinguela, onde ocorreu o naufrágio lacustre. Outras paisagens aparecem justapostas no trabalho avistadas de pontos de observação parecidos, porém, com um distanciamento temporal entre as imagens. Enquanto as construções humanas passam por intensas transformações ao longo do século XX, os alagados e as montanhas parecem inalterados. Abaixo dois momentos temporais distintos do trapiche da lagoa do Peixoto:



Ilustração 37: Trapiche na lagoa do Peixoto. Foto (esq.): Lilian Maus, “Horizonte nublado”, 2016 / Foto (dir.): Acervo Arquivo Municipal Antônio Stenzel Filho [s/d]

Destaquei, no verso da GAITA IMPRESSA, alguns trechos emocionantes dos dois únicos sobreviventes do naufrágio, sendo que o pescador José Ricardo, com quem fiz a travessia, é sobrinho de um deles: o Arzemiro Viana (mais um acaso fortuito do projeto!). Muitos dos naufragos do Bento Gonçalves não sabiam nadar. Arzemiro se salvou porque ficou esperando socorro sentado sobre a parte mais alta da chaminé do barco que ficou para fora d'água. Em entrevista para o jornal Correio do Povo ele relata detalhes do momento de tensão:

Saímos do pôrto (...) às 11 passadas. A viagem ocorreu normal, tanto na Lagoa do Marcelino, como na do Peixoto, e no Canal do Caconde. Mas quando entramos na Pinguela, vi que o vento era brabo. (...) Ficaram no barco apenas João Balsani e eu na chaminé. (...) O Neptuno e o João Clemente lutavam com a tábua do toldo, que de vez em quando o vento tomava das mãos deles. Por mais de três horas eles nadaram para terra, enquanto eu gritava e dava tiros com meu revólver, do alto da chaminé, para dar algum sinal. Devia ser uma três e tantas quando não vi mais o Neptuno, que havia saído só de cueca e camisa branca. Minha esperança era que o João Clemente chegasse em terra e desse algum aviso para me salvarem.¹⁸⁵

João Clemente Vilar, o outro sobrevivente do naufrágio nadou até as margens da lagoa para se salvar e foi encontrado por uma criança enquanto se arrastava pelo chão em busca de socorro. Ele conta, em depoimento para o Correio do Povo, que tentou convencer seu patrão a desistir da viagem em razão dos fortes ventos, mas que não obteve êxito. O patrão alegou, justamente, que por se tratar do barco Bento Gonçalves – em data comemorativa da Revolução Farroupilha – nada poderia acontecer a eles. Ironia do destino ou talvez um pouco de ficção, minutos depois, o barco estava afundado.

Eu já estava prevendo que algo ia se dar. Por duas vezes perguntei ao patrão se não estávamos correndo perigo, mas êle me respondeu que não, dizendo: 'Hoje é dia de Bento Gonçalves e nada poderá acontecer a êste Bento'. Nisto veio uma rajada de vento mais forte e o barco virou.

(...)

Fui nadando sozinho e quando consegui tomar pé, no junco do Camacho, estava que não aguentava mais nem um minuto. Me deu um tremor de frio e uma falta de ar que eu pensava que ia morrer ali mesmo, como um bicho, sem o socorro de um vivente. Lembrei-

¹⁸⁵ OSÓRIO – *UMA CIDADE ENLUTADA: 18 vidas desapareceram, com o “Bento Gonçalves”, nas águas da lagoa da Pinguela*. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 23 set. 1947, p.4.

me, porém, que estava perto da casa dos Quinca Leandro e fui me arrastando para lá, como cobra por meio dos taquarais. Durante muito tempo não pude dizer senão que o 'Bento' tinha naufragado e que tinha ficado apenas um homem em cima da chaminé.¹⁸⁶

O Beija-flor é o segundo barco do José Ricardo, que diz ser um sobrevivente como seu tio. Não pelo fato de ter naufragado, mas por ter visto a morte de perto por quatro vezes em outras ocasiões. De segunda a quinta ele trabalha como pedreiro – profissão aprendida com o pai – e reserva de sexta a domingo para sua atividade como pescador, paixão herdada da mãe. Seu primeiro barco era uma engenhoca adaptada a partir de uma geladeira velha. Os demais pescadores brincavam com ele, dizendo que o peixe pescado já saía congelado do seu antigo barco.

Uma semana antes de José Ricardo e eu realizarmos a travessia, o barco Beija-flor desapareceu. Estranhamente ele foi encontrado pelo pescador Marino, amigo do José, à deriva e vazio, próximo ao ponto do naufrágio. Entendemos, José Ricardo e eu, que ele havia partido antes de nós, talvez pelas mãos de outros aventureiros, de modo a abrir caminho para nossa viagem. Nos caminhos das águas, o sobrenatural e a natureza parecem se encontrar permanentemente.

Nós partimos no dia 30 de abril, às seis horas de uma manhã gelada, das margens da lagoa do Marcelino, onde funcionava a antiga sede do Porto Lacustre Osório-Torres. Atravessamos a lagoa do Peixoto e, na entrada do Canal do Caconde, nossa travessia foi interrompida pelo forte vento Minuano, o mesmo que soprava 69 anos atrás, quando Bento Gonçalves naufragou nas águas da lagoa da Pinguela, logo à frente de onde estávamos. Aportamos e amarramos o Beija-

¹⁸⁶ OSÓRIO – UMA CIDADE ENLUTADA: 18 vidas desapareceram, com o “Bento Gonçalves”, nas águas da lagoa da Pinguela. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 23 set. 1947, p.4 e p.6.

flor numa árvore costeira às margens da lagoa do Peixoto para esperar a força do vento baixar. Mas ele seguiu soprando forte, varrendo as nuvens do céu e modelando carneiros nas águas. À nossa frente, durante a espera, uma roda de gente se formava. Animados, vestidos com túnicas brancas, banhavam-se em um ritual religioso na lagoa, ignorando o frio trazido pelo Minuano. Era dia de batismo. Para eles e para nós. Foi uma viagem pelas águas só de ida, voltamos para casa por terra, mas com os pés molhados. Se realizamos algum tipo de pescaria juntos, não foi aquela em que se pesca um espécime para medir seu tamanho e calcular os quilos de carne branca. Saímos à caça de uma espécie de peixe que não pode ser mensurada ou nomeada, porque ela vive apenas no reflexo olhos acurados e famintos dos marrecos e das gaivotas.

Durante esta pesquisa estive à caça não apenas de espécimes, mas, principalmente, de imagens. O filósofo Giorgio Agamben, no texto “O ser especial”, em *Profanações*, irá fazer uma varredura etimológica do termo “especial” (*species*) e o aproximará do conceito de imagem (*spectrum*), que se apresenta sempre como um acidente gerado pelo movimento de quem a contempla:

O termo *species*, que significa "aparência", "aspecto", "visão", deriva de uma raiz que significa "olhar, ver", e que se encontra também em *speculum*, espelho, *spectrum*, imagem, fantasma, *perspicuus*, transparente, que se vê com clareza, *speciosus*, belo, que se oferece à vista, *specimen*, exemplo, signo, *spectaculum*, espetáculo. Na terminologia filosófica, *species* é usado para traduzir o grego *eidos* (como *genus*, gênero, para traduzir *genos*); daí o sentido que o termo terá nas ciências da natureza (espécie animal ou vegetal) e na língua do comércio, onde o termo passará a significar "mercadorias" (particularmente no sentido de "drogas",

"especiarias"), e, mais tarde, dinheiro (*espèces*).¹⁸⁷

O ser especial apareceria aos nossos olhos como um jogo ou emblema que não conseguimos fixar, revelando-se na forma de um gesto com o qual nos identificamos enquanto espécie que habita um sujeito. Nas palavras do autor:

A espécie não subdivide o gênero, mas o expõe. Nela, desejando e sendo desejado, o ser se faz espécie, se torna visível. E ser especial não significa o indivíduo, identificado por esta ou aquela qualidade que lhe pertence de modo exclusivo. Significa, pelo contrário, ser qualquer um, a saber, um ser tal que é indiferente e genericamente cada uma de suas qualidades, que adere a elas sem deixar que nenhuma delas o identifique.¹⁸⁸

A partir do momento que fixamos uma imagem ou gravamos um gesto em um suporte – fundando o princípio da linguagem – estabelecemos uma luta para identificar a palavra e a imagem com a substância específica do mundo que queremos capturar e prolongar no tempo, tal qual aquela do mito de Narciso.

Foi a partir do uso do espelho – onde a reflexão da imagem é possível, embora não o seu aprisionamento permanente – que o artista australiano Craig Walsh construiu um barco espelhado que compõe a obra chamada TRACES-BLUES (2013), produzida em colaboração com a comunidade da ilha Teshima, no Japão, na ocasião da Setouchi Triennale. Percebo nesse trabalho muitas características comuns à minha proposição artística *Travessia de Beija-Flor por Águas Doces*.

Os valores tradicionais do trabalho artesanal dos pescadores da

¹⁸⁷ AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007, p.45

¹⁸⁸ Ibidem, 2007, p.47.

comunidade são resgatados pelas ações do projeto de Walsh e contrastam com a realidade social contemporânea das grandes cidades. A obra do artista é composta por vídeo–instalação, escultura, workshops e ações públicas. O artista revestiu com espelho um bote local de pesca (foto a seguir). Durante a navegação, a própria identidade do barco desaparece no horizonte enquanto ele reflete o entorno da paisagem cultural da pesca. A água, no trabalho de Craig Walsh, é utilizada como elemento de comoção da ação artística coletiva junto à comunidade da ilha, provocando, nos olhares das pessoas, um sentido “lacrimajante” ao confrontá-las com a sua própria história, contada através da linguagem artística. Na fotografia da esquerda, está registrada a instalação realizada com redes e cordas de pesca e um vídeo, ao fundo, que retrata um ancião local. À direita está fotografado o barco revestido de espelho pelo artista.



Ilustração 38: TRACES-BLUES, instalação e site-specific do artista australiano Craig Walsh. Disponível em: <http://craigwalsh.net/projects/view/traces-blue/>. Acesso em: maio de 2015.

XVI – Não me importo com as rimas. Raras vezes

Olho e comovo-me,
Comovo-me como a água corre quando o chão é inclinado,
E a minha poesia é natural como o levantar-se o vento...

Alberto Caeiro¹⁸⁹

2.3 Olhos aerodinâmicos sobrevoam livres: série ESTUDOS
SOBRE O VENTO – Tipologia do mar (Escala Beaufort) e
Tipologia das nuvens (L. Howard)

O vento, apesar de soprar invisível, é um dos elementos mais marcantes dos relatos de Saint-Hilaire ao descrever a paisagem da antiga Paragem das Conchas. Após pernoitar em Tramandaí, o viajante escreve:

Raramente tenho experimentado uma noite tão má. Um vento oeste, violento e extremamente frio, soprou logo que nos deitamos, fazendo-me tremer durante toda a noite, em completa vigília.¹⁹⁰

(...)

A violência do vento impediu-me de atravessar o rio.¹⁹¹

¹⁸⁹ _____ . *O Guardador de Rebanhos*. In: **Poemas de Alberto Caeiro**. Fernando Pessoa. (Nota explicativa e notas de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor.) Lisboa: Ática, 1993, p.42.

¹⁹⁰ Auguste de Saint-Hilaire. **Viagem ao Rio Grande do Sul**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999, p.21

¹⁹¹ *Ibidem*, 1999, p.22

Depois de alguns dias na região, o viajante relata a persistência do vento oeste, nomeado pelos moradores de minuano (termo que designa um grupo indígena do sul):

Hoje predomina ainda o vento oeste, e o frio não desapareceu. Ao vento desse quadrante dão aqui o nome de *minuano*, e informaram que ele não dura nunca menos de 3 a 4 dias.¹⁹²

Ainda hoje, nos meses de inverno e também no outono, são frequentes, na região, as rajadas do minuano, vento seco e gelado que vem do Polo Sul ao litoral norte gaúcho, varrendo os pampas. Ele costuma durar de três a quatro dias e provoca a queda da temperatura em mais de 10°C. Na primavera e no verão, o vento predominante na região é o nordeste, que traz os ares quentes e úmidos do mar e é muito utilizado para a prática do vôo livre. No entanto, quando a velocidade do vento excede os 30km/h, ele torna-se inapropriado para os voadores e passa a ser reconhecido pela população como “nordestão”.

Na época em que eu vivi, ainda criança, em Osório, logo após me mudar com a família de Salvador/BA, onde nasci, o vento era a figura central das queixas nas conversas dos moradores. No entanto, depois da implantação de um dos maiores Parques Eólicos da América Latina na cidade – empreendimento administrado pela empresa Ventos do Sul Energia, liderada pelo grupo espanhol Elecnor –, as rajadas passaram a atuar como fonte de energia e, por essa razão, tornaram-se motivo de orgulho para os moradores. A partir de 2006, após a

¹⁹² Ibidem, 1999, p. 23

inauguração dos cata-ventos, Osório recebeu o *slogan* “Terra dos Bons Ventos”. No entanto, ainda hoje ouvimos algumas reclamações quando ele levanta as saias das moças, faz voar dinheiro ou atrapalha as caminhadas na praia e os deslocamentos de bicicleta.

Ao rememorar os tempos de criança, recorro da minha primeira redação escolar, intitulada “O vento”. O enredo era construído a partir das relações entre os personagens de uma família formada por diferentes tipos de brisa. Na história, o personagem Ventinho, pouco a pouco, vai se tornando um perigoso furacão. Durante o processo de doutorado, acabei reencontrando esse texto na casa da minha mãe – a mesma da infância. O encontro com esse documento, até então perdido, me fez atentar para o movimento de retorno e de reinvenção do trabalho artístico. Hoje, ao realizar a série de ESTUDOS SOBRE O VENTO, relanço, em um novo contexto, as mesmas questões e interesses nascidas espontaneamente no período infantil.

Durante o projeto, ao perambular por essa paisagem, o meu interesse pelas manifestações do vento vieram à tona novamente. As observações sobre os céus me fizeram constatar a presença recorrente de equipamentos como asa-deltas e *paragliders* sobrevoando a região, daí me veio o desejo de realizar o vôo livre. Os seus praticantes costumam utilizar as rampas nordeste e sudeste, presentes no topo do Morro da Borússia, para as decolagens. Também planadores podem ser avistados facilmente nos céus da cidade. Eles partem do aeroclube de planadores Albatroz, próximo à Estrada do Mar.

Foi a partir do desejo de praticar a navegação no ar e nas águas de Osório que comecei a estudar os modos de mensuração do vento, conhecimento útil para quem pretende realizar travessias lacustres e aéreas. Como exercício, fiz

desenhos de observações com aquarela, nanquim e pastel dos carneiros das águas, além de estudar a Escala Beaufort (criada pelo anglo-irlandês Francis Beaufort, no séc. XIX), por meio da qual o vento é medido em nós, a partir da classificação das vagas na superfície das águas. Vale lembrar que, até o final do século XV, o conhecimento ocidental sobre o mar era pouco sistemático. O oceano apresentava-se para a humanidade como uma barreira intercontinental intransponível, servindo de baliza entre cultura e natureza. As descrições sobre o mar de Plínio, O Velho, na Antiguidade, por exemplo, colocavam a força do mar e dos ventos como a coisa mais violenta, o caos onde a humanidade não poderia perdurar.

O saber construído sobre as forças eólicas e os fenômenos marítimos foi de extrema importância para que, no final do séc. XV, os portugueses e os espanhóis enfrentassem seus medos das bestas marinhas – fruto do imaginário medieval da época – e chegassem, mediante a promessa de acesso ao paraíso terreal, às Américas, esse além-mar de terras incógnitas.¹⁹³ Do séc. XV ao XVIII, o mar será um tema central dos debates geopolíticos e econômicos, figurando em importantes pinturas históricas do período. Abaixo está reproduzida a pintura mais antiga do acervo da Pinacoteca Ruben Berta, do estado do Rio Grande do Sul, doada pela viúva de Ruben Berta.

¹⁹³ Os mitos que envolvem a promessa de encontro com o “paraíso terreal” nas Américas serão descritos em profundidade por Sérgio Buarque de Holanda em *A Visão do Paraíso; motivos endêmicos no descobrimento e colonização do Brasil*.



Ilustração 39: *The Rejalma*, pintura do artista holandês Jeronimus van Diest, em 1673. Foto: Lilian Maus, registrada durante a exposição *Mare Nostrum: The Rejalma e a arte das marinhas*, na galeria Ruben Berta de julho a agosto de 2016, em Porto Alegre/RS, com curadoria de Flávio Krawczyk.

A partir do séc. XIX, o mar passa a ser representado a partir de um outro olhar: aquele dos artistas e intelectuais imersos no contexto das expedições às Américas e dos avanços tecnológicos e científicos, estimulados pela Revolução Industrial da Grã-Bretanha. A transformação da paisagem natural e urbana, a proliferação dos “pandemônios” das máquinas a vapor, a mudança na percepção e na contagem do tempo, além das novas possibilidades técnicas de captura e reprodução de imagens – com a invenção da fotografia por William Henry Fox Talbot (1830) – afetavam diretamente a produção artística do período.

Ainda no final do século XVIII, a prática do desenho de observação da natureza *en plein air* (ao ar livre) se populariza entre os artistas e formaria as

bases do *estilo pitoresco*¹⁹⁴, influenciado também pelas ciências naturais. Segundo o curador inglês Richard Humphreys, a aquarela, nesse período, “*era vista como uma técnica caracteristicamente britânica e que conseguia capturar as impressões do olhar em movimento.*”¹⁹⁵ No entanto, o vínculo estabelecido com a paisagem na Grã-Bretanha não era apenas alicerçado sob o objetivismo científico. Artistas como Constable e Turner, além dos poetas William Wordsworth e John Clare, viam na natureza um elo possível entre razão e emoção. Conforme a fotografia foi se popularizando, a arte foi encontrando nos códigos específicos da pintura certo refúgio.

Abaixo segue a ilustração da obra de William Henry Hunt (1790–1864), vinculado ao grupo dos pré-rafaelistas e influenciados pelas teorias do crítico inglês John Ruskin, que estimulava os pintores a buscarem “*modelos em seu próprio tempo*”¹⁹⁶, a partir da observação dos fenômenos naturais. O estudo em aquarela foi realizado, provavelmente, na praia de Hastings, cidade litorânea de Sussex, Inglaterra, onde nasceria a pintora Marianne North, em 1830. Hunt é reconhecido por suas obras de natureza-morta extraordinariamente detalhadas. A pintura abaixo traz um frescor bastante distinto dos resultados obtidos com sua pintura a óleo, aproximando-o mais de trabalhos como *A Rainstorm at Sea*, de

¹⁹⁴ O termo “pitoresco”, segundo o curador Richard Humphreys, se refere a um modo de ver a paisagem à maneira do pintor francês Claude Lorrain. Eram paisagens que representavam um ambiente natural belo e agradável. O pintor inglês William Gilpin lançou uma moda no séc. XVIII de saídas ao ar livre para ver paisagens pitorescas. Com o passar do tempo, o pitoresco passou a estar associado ao rural e ao gosto melancólico de apreciação de ruínas. Cf. HUMFREYS, Richard. **A paisagem na arte: 1690-1998: artistas britânicos na coleção da Tate**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015, p.19.

¹⁹⁵ Ibidem, 2015, p.125.

¹⁹⁶ Cf. Daniela Kern. *Introdução: Baudelaire, Ruskin e os dois caminhos da paisagem moderna*. In: _____; Charles Baudelaire; John Ruskin; **Paisagem moderna: Baudelaire e Ruskin**. Porto Alegre: Sulina, 2010, p. 17

Turner (1822). Vale frisar que este último, segundo Richard Humfreys, não valorizava apenas o aspecto pitoresco da paisagem (como ressalta o historiador Argan), mas, principalmente, o sublime. Turner costumava abarcar a dimensão caótica da natureza, evocando, em sua pintura, a sensação de terror e de fragilidade humana, diante da imensidão das paisagens remotas. Há uma história em que se conta que o artista não se continha em apenas observar de longe os fenômenos naturais. Certa vez, segundo Humfreys, ele “*se amarrou ao mastro de um navio a vapor durante uma tempestade para ter a experiência plena desse fenômeno natural, levando a um novo pináculo do sublime o tema do artista como testemunha.*”¹⁹⁷



Ilustração 40: William Henry Hunt. *Shore Scene, a Figure to right*, s/d, aquarela sobre papel, 8,5 x 11,8 cm (Oppé Collection) Foto: Tate London, 2015. Referência: HUMFREYS, Richard. **A paisagem na arte: 1690-1998: artistas britânicos na coleção da Tate.** São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015, p.167.

¹⁹⁷ Ibidem, 2015, p. 21.

Além de produzir carneiros nas águas, o vento costuma interferir na formação das nuvens nos céus. Realizei, durante a expedição pela Paragem nas Conchas, um conjunto de seis desenhos a aquarela, crayon e pastel seco com a tipologia de nuvens baseada na classificação criada, em 1803, pelo cientista inglês Luke Howard¹⁹⁸, que era vizinho, em Tottenham Green, de um dos maiores patronos de William Turner: Mr. B. G. Windus (1790-1867). A teoria de Howard exerceu forte influência sobre o artista e o meio científico do período, sendo utilizada até hoje na meteorologia.

Até o século XIX as nuvens e o céu ainda não haviam sido capturados, porque escapavam da alçada da perspectiva inventada por Brunelleschi. Mas o que fazia com que aquelas “*voassem pelos ares do céu renascentista?*”¹⁹⁹ O mecanismo perspectivo de Brunelleschi dava conta de representar e organizar, por meio da projeção de linhas no plano, as superfícies das coisas. E como seria possível representar a nuvem, que não tem superfície? É partindo dessa questão que o autor Hubert Damisch criará sua “Teoria da /Nuvem/”, em que afirma que as nuvens são um ponto obscuro que a perspectiva linear não deu conta de representar, mas que também atuariam como uma “falha”, revelando aquilo que a visão de mundo da época não deu conta de assimilar.

Antes do Renascimento, o autor comenta que as nuvens eram utilizadas, na pintura religiosa, para representar um espaço de trânsito entre o céu e o inferno.

¹⁹⁸ A teoria classificatória das nuvens foi publicada por L. Howard, em 1803, sob o título “*On The Modifications of Clouds.*” Os termos em latim até hoje são utilizados por ser simples, funcional e abrangente (*cumulus, stratus, cirrus e nimbus*). Antes disso o francês Jean-Baptiste Lamarck havia criado uma classificação de nuvens em língua francesa (*en forme de voile, attroupés, pommelés, em balayeurs, groupé*) que não obteve êxito na comunidade científica. Cf. João Barrento. *Prefácio*. In: Johann W. Goethe. **O Jogo das nuvens**. Porto: Assírio & Alvim, 2012, p.15.

¹⁹⁹ Cf. John Ruskin **Modern Painters**. Londres: Smith, Elder & Co. 1860, v. 5, p. 191. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/29907/29907-h/29907-h.htm#page419>

Ao longo do séc. XVII, esses elementos da natureza foram resgatados pelas pinturas holandesas de paisagem, que buscavam representar o espaço movente que tendia à luz e ao infinito.²⁰⁰ Daí resultaria o próprio termo “*lanscape*”, popularizado junto com a emergência da classe burguesa.²⁰¹

O pintor moderno do séc. XIX intensifica seu interesse em representar as formações atmosféricas: o vento, a luz, a sombra e a água. Não apenas a nuvem se tornará um tema da pintura, como também tudo aquilo *que é sólido e se desmancha no ar* (parafraseando Karl Marx). Esse problema da nuvem revela uma concepção de mundo que levará a pintura às últimas consequências da relação entre o figurativo e o abstrato, uma questão que remete aos seus próprios códigos de linguagem. Trata-se não tanto de uma busca pela captura da forma fugidia, mas, sim, de uma mudança de perspectiva do sujeito que observa, como se fosse o olhar que se desprendesse do objeto e não mais a coisa em si a escapar do olhar.

Como já comentado, a invenção do relógio de pulso, as novas técnicas, a descoberta do Novo Mundo, a aceleração industrial, tudo isso implicaria em uma mudança brusca da percepção espaço-temporal que resultou na noção moderna de subjetividade. Com essa ruptura, transformou-se o antigo paradigma de ver e cartografar o mundo, modelo este que não cessa, a cada dia, de se renovar.

O meu objetivo, ao realizar esses estudos pictóricos das nuvens em

²⁰⁰ Cf. Hubert Damisch. **A Theory of /Cloud/ : Toward a History of Painting**. Stanford: Stanford University Press, 2002, p.154

²⁰¹ Na dissertação de Kátia Prates, embasando-se em Gombrich e Malcolm Andrews, é apontada a variação de significados ao longo do tempo da representação do jardim, com o Jardim do Éden, e da natureza. A partir dos costumes burgueses surgiria o termo paisagem, derivado do francês “*Paysage*”, e do latim “*Paien*”, que significa “campo”. O termo em inglês “*Landscape*” deriva do alemão “*Landschaft*”, que designaria “a terra imediatamente adjacente a uma cidade e que é compreendida como pertencente a ela”. CF. PRATES, Katia. **Paisagens: imagens sob corte**. Mestrado em Poéticas visuais. Outubro 2004, p.28

aquarela, crayon e pastel seco, não era apenas aprender as tipologias de nuvens utilizada pelos pilotos para a navegação. Ao nomear essas instâncias atmosféricas que estão em constante transformação na paisagem busco refletir sobre a própria construção do olhar pictórico.

As nuvens costumam representar tudo aquilo que é fugidio, que escapa às nossas mãos, ao nosso domínio. A palavra nefelibata, do grego, “*nephele*” (nuvem) e “*batha*” (em que se pode andar) designa uma pessoa que se esquiva da realidade ou vive distraída, sem regras, com a cabeça nas nuvens. Não por acaso o poeta francês amante do devaneio, Charles Baudelaire, em meados do séc. XIX, dedicará o poema *O estrangeiro* a elas. Em resposta à pergunta “*quem tu amas, extraordinário estrangeiro?*”, o personagem baudelariano responderá: “*Eu amo as nuvens, as nuvens que passam lá longe... as maravilhosas nuvens!*”²⁰² Na poesia, a atenção do estrangeiro centra-se, portanto, não sobre às experiências com coisas e pessoas vinculadas aos valores tradicionais que se perpetuam no tempo, mas, sim, a tudo aquilo que se apresenta de modo fugaz.

Em 2012, dediquei o trabalho *Pensamento em nuvem* a esse poema de Baudelaire. A instalação de parede é composta a partir da sobreposição de um tecido de tule na moldura que enquadra uma fotografia digital (80x55cm) com a imagem de nuvens capturadas em uma vista de topo, realizada durante um vôo de avião. Na parede, letras são soldadas em posição perpendicular ao plano vertical, formando a frase: “Amo as nuvens que passam”. O texto só se torna legível ao observador a partir da leitura da sombra, após a luz ser projetada no corpo de plástico das letras.

²⁰² Charles Baudelaire. *O estrangeiro*. In: _____. *Pequenos poemas em prosa*. Rio de Janeiro: Record, 2009, p.19.



Ilustração 41: Lilian Maus. *Pensamento em nuvem*. Fotografia digital (55x80cm), tule e letras plásticas soldadas à parede, 2012. Foto: Lilian Maus, Mostra *Dónde el dibujo germina*, Centro Kavlin, Uruguai, 2013.

É importante dizer, no entanto, que a visão de Baudelaire sobre a representação da paisagem, como sublinha Daniela Kern, na Introdução do seu livro *Paisagem Moderna*, difere-se, em muitos aspectos, daquela do crítico inglês John Ruskin, que influenciou os paisagistas ingleses. No texto “Salão de 1859: A Paisagem”, o poeta e crítico francês é bastante ácido no julgamento de artistas que restringem sua pintura ao “culto simplório da natureza” e esquecem de usar a “imaginação.”. Em sua crítica, Baudelaire pergunta-se: “(...) por que a imaginação fugiu do ateliê do paisagista?”. Respondendo imediatamente: “Talvez os artistas que cultivam esse gênero desconfiem muito mais de sua memória e adotem um método de cópia imediata, que se acomoda perfeitamente à preguiça de espírito.” A observação se refere ao pintor e marinheiro Eugène Boudin, que legenda sua pintura com anotações sobre a estação, a hora e o vento (“8 de

*outubro, meio-dia, vento de noroeste*²⁰³). Baudelaire está mais interessado no aspecto artificioso da arte e das construções da maquinaria moderna das grandes cidades. Por isso, ele volta seu olhar às paisagens urbanas e não valoriza as imensidões de ambientes naturais remotos ou as ruínas pitorescas representadas pelos pintores paisagistas. Sua crítica perspicaz responde às questões de sua época.

Antes de Baudelaire, nas primeiras décadas do séc. XIX, Goethe também dedicará poemas e estudos científicos às nuvens²⁰⁴. Hoje essas teorias não possuem mais valor científico, mas seus escritos seguem tendo valor literário e sua poesia, despertando nossos sentidos. Tanto o vento como as nuvens apresentavam-se como importantes objetos de estudo nos relatos de viagem do estudioso e se enquadravam perfeitamente ao seu conceito de natureza, considerada “*como um organismo em permanente mutação, e [que] por isso nunca se esgota na observação.*”²⁰⁵

Em suas anotações sobre a *Viagem à Itália (1786-1788)*, ainda enquanto percorria Munique, Goethe descreve a atmosfera nublada da cidade, dedicando atenção também ao vento:

Uma neblina que podia passar por chuva recebeu-me hoje
pela manhã, na chegada de Munique. O dia inteiro soprou

²⁰³ Charles Baudelaire. *Salão de 1859: A Paisagem*. In: Charles Baudelaire; John Ruskin; Daniela Kern. **Paisagem moderna: Baudelaire e Ruskin**. Porto Alegre: Sulina, 2010, p. 57

²⁰⁴ Segundo o pesquisado José Barrento, na primeira metade do séc. XIX, depois das Guerras Napoleônicas, Goethe regressará às ciências naturais, à óptica, química e meteorologia, após ter se dedicado ao estudo da geologia, mineralogia, zoologia, anatomia, botânica e osteologia no final do séc. XVIII. Cf. João Barrento. *Prefácio*. In: Johann W. Goethe. **O Jogo das nuvens**. Porto: Assírio & Alvim, 2012, p.51.

²⁰⁵ Goethe apud João Barrento. *Prefácio*. In: Johann W. Goethe. **O Jogo das nuvens**. Porto: Assírio & Alvim, 2012, p.10.

um vento gelado das montanhas do Tirol. Quando, da torre, olhei em sua direção, encontrei-as envoltas em nuvens e o céu todo coberto. Agora, ao se pôr, o sol ilumina a velha torre erguendo-se diante de minha janela. Peço perdão por dedicar tanta atenção ao vento e ao tempo: quase tanto quanto o marinheiro, quem viaja por terra depende de ambos, e seria lamentável que meu outono em terras estrangeiras viesse a ser tão pouco propício quanto o foi o verão em casa.²⁰⁶

Dois dias após escrever o texto supracitado, Goethe descreve uma nova teoria, hoje inválida cientificamente²⁰⁷, sobre a força de atração exercida pela montanha em relação às nuvens. Tal energia se manifestaria como um pulsar inconstante sobre a atmosfera. A variação de força das montanhas causaria precipitações e mudanças nas formas das nuvens. Abaixo segue a descrição detalhada dessa hipótese especulativa:

Por mínima que seja a redução naquela força de atração, a diminuição do peso e da elasticidade do ar logo a denuncia. A atmosfera já não é capaz de carregar a umidade que, tanto química quanto mecanicamente, por ela se distribui; as nuvens baixam, a chuva cai e torrentes correm para o campo. Se, contudo, a força de gravidade das montanhas aumenta, a elasticidade do ar logo se restabelece e dois importantes fenômenos têm origem. Por um lado, as montanhas reúnem em torno de si gigantescas massas de nuvens e as retêm ali, firmes e imóveis, qual um segundo cume, até que, em decorrência da luta interna das forças

²⁰⁶ Johann W. Goethe. **Viagem à Itália: 1786-1788**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.15.

²⁰⁷ Segundo Walter Benjamin, os estudos de meteorologia e a teoria das cores, contrária a Newton, de Goethe, foram alvo de discordância no meio científico, no entanto, em algumas áreas, como a botânica e a osteologia, seus estudos tiveram relevância científica. Cf. Walter Benjamin. **Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009, p.147

elétricas, as nuvens se precipitam sob a forma de tempestade, névoa ou chuva e, então, o ar elástico – capaz agora de absorver, dissolver e assimilar mais água – atua sobre o que delas resta.²⁰⁸

Segundo o autor João Barrento, somente a partir de 1815 Goethe teria entrado em contato com a classificação meteorológica de Luke Howard, que lhe exerceu profunda influência.²⁰⁹ Apesar de dedicar inclusive um poema ao cientista, Goethe nunca deixou de abordar a nuvem também em sua dimensão simbólica, diferente de Howard, que a tratava apenas como objeto empírico do saber científico. Abaixo estão reproduzidos dois dos desenhos ilustrativos de Goethe sobre a classificação do inglês.



Ilustração 42: “Cumulo-stratus”, desenho publicado junto ao texto “Camapura”, de 1817. Referência: Johann W. Goethe. **O Jogo das nuvens**. Porto: Assírio & Alvim, 2012, p.34.

²⁰⁸ Ibidem, 1999, p.23

²⁰⁹ João Barrento. *Prefácio*. In: Johann W. Goethe. **O Jogo das nuvens**. Porto: Assírio & Alvim, 2012, p.11.



Ilustração 43: “*Nimbus*”, desenho publicado junto ao texto “*Camapura*”, de 1817.
Referência: Johann W. Goethe. *O Jogo das nuvens*. Porto: Assírio & Alvim, 2012, p.39.

A série de desenhos de minha autoria acerca do vento estão reproduzidos no TOMO II desta pesquisa, no livreto ESTUDOS SOBRE O VENTO. Na primeira página da publicação, está impressa a frase manuscrita “No começo era o vento”, uma paródia à peça Fausto (1831), de Goethe, que aborda esse duelo romântico entre razão e emoção, através do debate entre Mefistófeles e Fausto, sempre sedento pelo saber, embora se decepcione com o caráter abstrato da teoria frente ao esplendor verde da árvore da vida. Na peça, Fausto sugere que se faça, ao se decepcionar com o mau uso das palavras, uma correção no Velho Testamento. Em lugar de dizer “No princípio era o Verbo”, o poeta propõe: “No começo era a Ação”. Ao colocar o vento/ar como princípio de tudo, minha frase resgata os princípios de transformação da teoria de Goethe e os vincula à teoria do filósofo grego pré-socrático Anaxímenes de Mileto, que dizia que o ar e o seu

aspecto dinâmico é o princípio fundamental que rege a matéria no mundo.

O que me interessa com esse trabalho dedicado ao vento é, sobretudo, refletir sobre o caráter dinâmico da visão, que se manifesta como um fluxo de trocas permanentes e sem barreiras entre mundo exterior e interior. Nesse processo, não somos afetados apenas pelo que é visível, mas também pelo que, como o vento, é invisível e, ainda assim, passível de fazer sentido. A partir da experiência de vôo, busco colocar em prática a crítica fenomenológica de Merleau-Ponty sobre a visão de mundo metafísica de Descartes, que vê o mundo desde um pensamento de sobrevôo idealmente apartado das sensações corporais.

A fenomenologia de Merleau-Ponty, ao contrário da filosofia cartesiana, busca compreender o homem e o mundo não a partir de essências, mas, sim, da sua existência e *facticidade*.²¹⁰ Diferente dos idealistas, Merleau-Ponty propõe não um sujeito que pensa sobre o mundo, mas que existe em seu estado *bruto*, indivisível, na *carne do mundo*. Trata-se, portanto, de pensar o corpo e a linguagem como um prolongamento do homem no mundo. Nesse contexto, a tarefa do pintor, para o filósofo, é criar uma abertura da linguagem para o mundo, a partir de uma criação que *torna visível* um modo de ser durante o pintar. Para tanto, diferente da ciência, o artista não partiria de um método/modelo prévio de observação, com regras pré-estabelecidas. O artista não sabe, ao certo, o que busca, vai descobrindo no caminho. Ao criticar o cientificismo e o pensamento de sobrevôo, o filósofo escreve:

Mister se faz que o pensamento de ciência – pensamento de sobrevôo, pensamento do objeto em geral – torne a colocar-

²¹⁰ Maurice Merleau-Ponty. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006b

se num 'há' prévio, no lugar, no solo do mundo sensível e do mundo lavrado tais como são em nossa vida, para nosso corpo, não esse corpo possível do qual é lícito sustentar que é uma máquina de informação, mas sim esse corpo atual que digo meu, a sentinela que se posta silenciosamente sob minhas palavras e sob meus atos. É preciso que, com meu corpo, despertem os *corpos associados*, os 'outros' que não são meus congêneres, como diz a zoologia, mas que me assediam, que eu assedio, com quem eu assedio um só Ser atual, presente, como jamais animal assediou os de sua espécie, seu território ou seu meio. Nesta historicidade primordial, o pensamento alegre e improvisador da ciência aprenderá a insistir nas próprias coisas e em si mesmo, tornará a ser filosofia...²¹¹

Nessa trajetória de reaprender a ver o mundo, o que seria a experiência da visão para Merleau-Ponty? Nas palavras do filósofo, “*a visão é tomada ou se faz do meio das coisas, de lá onde um visível se põe a ver, torna-se visível por si e pela visão de todas as coisas, de lá onde, qual a água-mãe no cristal, a indivisão do senciente e do sentido persiste.*”²¹² Conclui-se a partir dessa reflexão fenomenológica que, para apreender o ver, é necessário desaprender os saberes que geraram a cisão entre corpo e pensamento. Na teoria da visão de Merleau-Ponty, o mundo é apreendido a partir da consciência de que o olhar nasce como sentido, onde se encontra com a exterioridade no interior da linguagem corporal.²¹³

²¹¹ Maurice Merleau-Ponty. *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Abril Cultural, 1984 (Coleção Os Pensadores), p.258.

²¹² *Ibidem*, 1984, p.261.

²¹³ A teoria da visão de Merleau-Ponty parece adequar-se perfeitamente às descobertas recentes dos neurônios-espelho da área da neurociência, ao simularem no corpo a exterioridade dos gestos observados. Ver a respeito na INTRODUÇÃO desta pesquisa.

Paul Klee, assim como o filósofo, fará críticas ao aspecto objetivista da olhar artístico sobre o mundo. No texto *Caminhos do estudo da natureza*, o artista fala sobre a importância de ultrapassar o antigo ponto de vista físico-ótico dos fenômenos que se manifestam “através da camada de ar entre nós.”²¹⁴ Klee sugere que há, no processo artístico, um caminho estático e dinâmico que envolve o olhar e onde é preciso encontrar um ponto de convergência entre o exterior e interior. Nas palavras do artista: “somos levados ao caminho cósmico pela aspiração de nos libertarmos das amarras terrenas, indo além de nadar e voar, alcançando o impulso livre, a mobilidade livre”²¹⁵. O desenho esquemático abaixo resume sua teoria, que é também um caminho espiritual onde o gesto abstrato tem um papel libertador na arte:

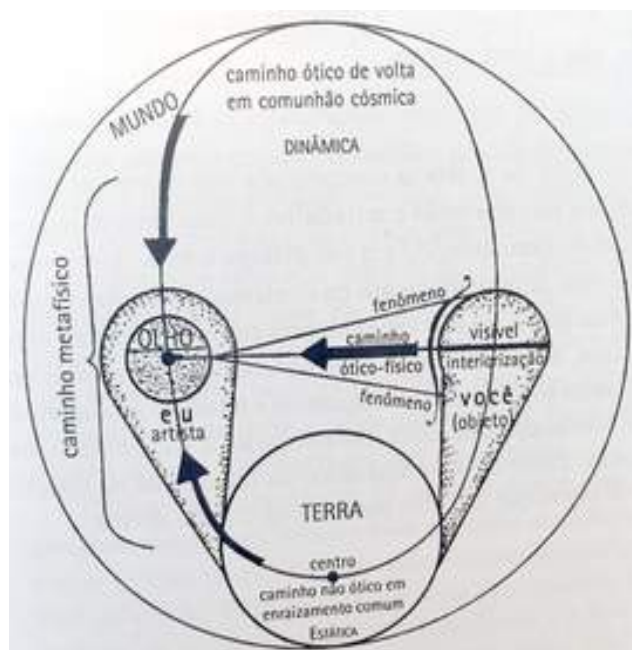


Ilustração 44: Paul Klee. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p.83

²¹⁴ Paul Klee. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p.81

²¹⁵ Paul Klee. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p.83

Ao me liberar de certas amarras e me lançar de *paraglider*, com o apoio do instrutor Paulo Jones Vidal, em um movimento de vôo livre – impulsionado pela força invisível do vento – também pude fazer do salto no abismo uma alavanca para reconfigurar meus modos de ver e estar o mundo. Assim como para Goethe, meu interesse nos estudos científicos para realização dos trabalhos artísticos não se resume à visão exclusivamente objetiva e tecnicista dos fenômenos naturais. O autor alemão já dizia: “*Somente o que é fecundo é verdadeiro*”²¹⁶, ou seja, o conhecimento só pode ser entendido verdadeiramente quando passa a ser considerado também uma criação. Sua força transformadora exerce, desse modo, uma influência sobre a vida daquele que o constrói/manipula e se desdobra em cuidado com o mundo ao seu redor.

Segundo Walter Benjamin, para Goethe “*não existia uma arte no sentido isolado*”²¹⁷. Também vejo em meus trabalhos um entrelaçamento natural entre as diversas áreas do conhecimento e a paisagem circundante. Trata-se de um sistema de relações complexas que envolvem ainda o aspecto de animalidade da cultura civilizatória humana. Nesse sentido, as minhas observações artísticas da natureza trazem um olhar consciente sobre os problemas da separação entre objetividade e subjetividade, que culminaram na separação entre os conceitos de natureza e de cultura. Se o pensamento de sobrevôo cartesiano levou o homem a um afastamento do mundo, o meu vôo possibilitou uma experiência corporal de aproximação do mundo e de entrega total à atmosfera circundante.

Durante o tempo de espera de cinco meses para realização do vôo em

²¹⁶ Goethe apud Walter Benjamin. **Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009, p.147

²¹⁷ Ibidem, 2009, p.147.

condições ideais²¹⁸, o vento foi adquirindo certo peso e solidez diante do meu olhar e dos demais moradores da cidade. Nesse período ele foi ganhando uma importância política e econômica decorrentes das ações de um dos maiores parques eólicos da América Latina²¹⁹, inaugurado em 2006. A partir dele, o homem conseguiu “engarrifar o vento”²²⁰ e vendê-lo como energia limpa. Com o crescimento do Parque Eólico de Osório e visando atender às demandas da população, o governo leiloou a execução de um projeto de construção de torres elétricas para poder transmitir, em maior escala, a energia produzida pelos cata-ventos. A empresa vencedora foi a Eletrosul. No entanto, o atual traçado das linhas de energia *LT 230 KV Gravataí 3 - Osório 3* não respeita as zonas de reserva ambiental e, em lugar de passar pela planície, está projetado para ser instalado em cima do Morro da Borússia, justamente nas zonas mais sensíveis das Áreas de Proteção Ambiental da Mata Atlântica, defendidas por lei.

Nesse ano de 2016, estive envolvida com o movimento de resistência popular em defesa da Mata Atlântica, organizado através da AMASB (Associação de Moradores e Amigos da Serra da Borússia). Vale frisar que a comunidade não se posiciona contrária à implantação das torres – de utilidade pública – mas, sim, ao trajeto projetado, que poderia ter outro desenho, passando por áreas que não fossem reservas florestais. No *ANEXO II*, ao final deste volume, está disponível o modelo de Petição Pública que disponibilizei na Internet para angariar assinaturas contra o traçado das torres, além de fotos dos *frames* dos vídeos de animais

²¹⁸ Um dos grandes aprendizados dessa experiência foi a de que não se voa quando queremos, mas, sim, no momento que o vento deixa.

²¹⁹ O empreendimento é administrado pela empresa Ventos do Sul Energia, liderada pelo grupo espanhol Elecnor.

²²⁰ Cf. Rodrigo Trespach. *Energia no Ar*. In: _____. **Cidade dos Ventos: Textos selecionados (20 crônicas histórico-jornalísticas)**. Porto Alegre: Pragmatha, 2014, pp.13-17.

silvestres que registrei no Morro da Borússia e que serviram de argumento em defesa da mata durante a Tribuna Livre – liderada pelo engenheiro florestal André Burmeister, na Câmara Municipal de Osório, no dia 08 de junho de 2016.

Foi, portanto, a partir de um olhar aerodinâmico que pretendia, inicialmente, desprender-se da terra e se deixar levar pelos ventos, que, ao contrário, eu caí profundamente na floresta. Nessa imersão, além do convívio com a flora e a fauna da região, acabei estabelecendo um importante diálogo com a comunidade de moradores do morro, fazendo da arte o manto telúrico do qual as nossas ações e palavras seguem brotando.

As metamorfoses foram muitas durante o projeto, assim como aquelas que observamos nas cigarras. O inseto cumpre, em vida, a travessia do *nadir* terroso até o *zenit* celeste, podendo passar até duas décadas debaixo da terra, apenas esperando pelas condições ideais para a larva transformar-se em ninfa. Um dia, ao subir no tronco do carvalho, essa mesma ninfa, à certa altura, paralisa. Ali mantém-se agarrada à madeira e abandona a carapaça para voar. O processo artístico também passa por suas metamorfoses: às vezes são necessárias décadas de um árduo trabalho até se alçar o primeiro vôo. Tal qual o canto da cigarra, a linguagem poética nos faz aguardar, pacientemente, pelo sol do meio dia para quebrar o silêncio.



Ilustração 45: Foto: Lilian Maus (concha, ninfa de cigarra e pérola de água doce sobre a palma da mão), 2016

CONCLUSÃO

Do sol à fogueira, do jardim ao mato: a (des)aprendizagem do ver enterrado

Às vezes é preciso lançar um punhado de terra sobre as nossas palavras, enterrar certas imagens, esperar pela sua sementeira. Poesia é coisa que se sedimenta numa terra dura, quase impenetrável. Nesse terreno, a travessia é realizada a passos lentos. Com velocidade, o homem pode cruzar o céu e chegar à lua, no entanto, desde 1970, vem cavando, lentamente, na Rússia, o Poço Superprofundo de Kola e até agora o buraco não atingiu mais de 12 quilômetros de profundidade na Terra.

Há algumas experiências que tem o poder de nos fazer retornar a esse útero terroso onde a arte viceja. Se a experiência de exílio em Paris, seguindo os passos de André Breton em *Nadja*, foi fundamental para Cortázar elaborar *O Jogo da Amarelinha*, ou as idas à Nova York e às favelas do Rio de Janeiro serviram de substrato para o trabalho artístico de Oiticica, da mesma forma, minhas experiências de viagem exerceram um papel fundamental na (con)formação do meu olhar, (des)construído junto das minhas obras. Foi a partir da viagem ao interior da terra, realizada durante a minha residência na Colômbia, entre dezembro de 2015 e janeiro de 2016, que escrevi o texto a seguir. Esta experiência foi um divisor de águas para a presente pesquisa, um primeiro passo em direção ao contato do corpo com a terra, para onde o meu trabalho, após o término da expedição pela Paragem das Conchas, parece apontar.

.....

Em um lugar mágico que forma uma península entre o rio San Salvador e o mar do Caribe, sob os pés da Serra Nevada, eu morri. Alguns palmos de terra me cobriam e, ao meu redor, pequenos seres tentavam abrir suas covas em minhas pernas e braços. Lembravam-me eles de que eu estava compactada sob um terreno arenoso e, como uma múmia inca, resistia imóvel na escuridão da Mama Grande²²¹ – a terra. Dentro do oco piramidal em que eu me transformara, o sangue fazia mais sentido. No pulso eu existia. A cadência começava no coração e ondulava o tapete da pele até chegar às pontas dos dedos. Enquanto eu latejava, a terra respondia-me em uníssono: era o marulho reverberando e fundindo aquelas ondas às minhas. Dentro desse orifício eu fui o mar e as suas profundezas. Nessa cova, apavorada, a vida mineral me mostrava o céu visto de baixo da madrepérola. Dentro dele fui o molusco engolido pela concha, pela areia e pelo mar. No meu interior subia um frio agudo pela espinha, mesmo que fora da cova o fogo sagrado queimasse o Palo Santo²²². Um instante apenas separava pavor e êxtase. E nessa fissura espacial mínima das pálpebras entreabertas, antes do primeiro raio de sol atingir a minha retina, eu pude ser aquilo que eu não era. Estava em um estágio anterior a mim, como uma semente a se rasgar de susto diante da vida que brota. A terra, como uma grande vagina, me cuspiu inteira e a maresia me lambia junto com a baforada do vento. O meu primeiro balbucio não veio pela boca, ele foi pronunciado pelas asas de uma abelha. O zum zum zum pairava sobre mim como um véu áspero tramado com a doçura do néctar e o veneno do ferrão. Com seus olhos grandes, a operária me encarava repousada sobre o abdômen recém-nascido. Sentia no umbigo a flechada de um Eros menino que também tinha olhar de mãe. A abelha pousou justo ali, na cruz de areia esculpida naturalmente pela minha respiração. Era na rosa dos ventos que ela desabrochava em um beijo doce semeado pela tromba e

²²¹ “Mama grande” é o termo que a tribo indígena Kogui tem para se referir à entidade divina que se manifesta na Terra.

²²² No Brasil, a árvore é chamada também de jacarandá. Na lenda de São Tomé, apóstolo cristão que teria peregrinado o mundo todo, o pau-santo é o material da cruz carregada durante as viagens para pregação da palavra divina. A mitologia diz ser do apóstolo as cruzes e as pegadas nas pedras encontradas nos caminhos indígenas na América Latina. Segundo o pesquisador Sérgio Buarque de Holanda, o mito da passagem de São Tomé pelas Américas se popularizou no séc. XVI na Europa, chegando a se tornar mais popular do que o Caminho de Santiago de Compostela. Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do Paraíso: motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

pregado pelo ferrão.

Saí de lá com a certeza de que um dia o que chamo “vida” será apenas pedra. Talvez vire um seixo como os outros tantos que seguem a rolar nos rios sagrados que nascem da Serra Nevada e desembocam no mar. Estarei logo ali, entre os riachos que vertem sem memória e correm em lugar nenhum, a perder de vista a vida breve que um dia agarrei, como um punhado de terra, com as mãos.



Ilustração 46: Fotos: Alejandro Gómez, Palomino – Colômbia, janeiro de 2016.

.....

.....

Ao encontrar novos terrenos, nossa própria linguagem, quando aberta às particularidades de cada experiência, acaba se transformando. Se esta pesquisa começa com a imagem de um jardim cercado que vira, ao longo do trabalho, um observatório da natureza, ao final, ele se funde à própria floresta. Nesse sentido, o cultivo da linguagem poética aqui empreendido passa a ser entendido no mesmo plano do cultivo da natureza.

Também a imagem inicial do sol, que me convidava permanentemente a

sair do ateliê para me deslocar pela paisagem e exercitar o olhar contemplativo, sofreu alterações. O astro rei, que metáforiza a relação do ver com a busca do conhecimento, vai cedendo lugar à imagem da fogueira e da queima de arquivo, exercício de desaprendizagem por meio do qual realizei meu último trabalho – MEMORIAL PARA MINHOCAS – apresentado na mostra Expedição pela Paragem das Conchas, no Espaço Cultural da UFCSPA, entre agosto e outubro de 2016.

Nesse trabalho faço um elogio à terra e aos seres rastejantes responsáveis pela decomposição do material orgânico e pela transmutação dele em húmus, que fertiliza as plantações. O material resultante do ciclo natural das minhocas é lançado novamente ao Morro da Borússia, de onde saiu a terra. Esta obra é composta por uma caixa de madeira de reaproveitamento e lâminas de acrílico transparente que permitem a visualização das minhocas soterradas. Elas foram alimentadas pelo resíduo orgânico da minha dieta semanal enquanto estiveram expostas. A caixa trouxe vida ao cubo branco da sala expositiva, fazendo nascer e crescer insetos e plantas, além dos anelídeos.



Ilustração 47: Lílian Maus. MEMORIAL PARA MINHOCAS (Objeto resultante da ação de queima dos diários pessoais). Foto (esq.): Fábio Alt. Fotos (dir.) Lílian Maus

Mas a caixa não mostra tudo. Ela esconde, em seu interior, as cinzas de papel que foram enterradas a partir da queima de todos os meus diários pessoais – auxiliada pelas mulheres do grupo *Sagrado Feminino*, de Osório. Para mim esta ação é a consolidação de um processo de desmoronamento da linguagem e da ideia estática de um “eu” condicionado a ver o mundo a partir de pontos referenciais fixos, atrelados à sua história particular. Ela metaforiza o fim de ciclo da própria pesquisa acadêmica, como uma conclusão que é um novo começo, carregado da fertilidade do húmus gerado pela vida em contato com a terra. Se o saber pode ser representado pelo sol, o não-saber pode ser metaforizado pelas cinzas. O fogo traz com ele o poder da transformação.

Vejo paralelos desse trabalho com o processo artístico de Dieter Roth (1930–1998), artista alemão/suíço bastante conhecido por seus livros de artista – edições gráficas e esculturas feitas com materiais encontrados, incluindo comida, esterco, mofo e animais. Abaixo segue a obra *Big Sunset*, do artista:



Ilustração 48: Dieter Roth, *Big Sunset*, (1968).

Salsicha em cartolina na composição da tampa de plástico e folha (95x65cm). Referência: Disponível em:

http://arjay.typepad.com/vallejo_nocturno/2011/02/dieter-roth.html. Acesso em: outubro de 2016

Ao utilizar materiais orgânicos como uma salsicha amassada sobre cartolina, Roth cria uma imagem do pôr do sol antimetáfrica e, ao mesmo tempo, a sua pintura pútrida resguarda também uma similaridade com os desenhos infantis coloridos, o que traz certa leveza ao trabalho. As grandes obra de arte, sem dúvida, têm o poder de nos colocar frente aos limites da própria linguagem, que buscamos habitar através das nossas demolições.

Mesmo Darwin, esse grande estudioso das ciências da vida, passou os seus últimos anos no jardim de casa, observando o comportamento das minhocas que soterravam lentamente as pedras. Abaixo segue uma bela passagem em que Janet Browne escreve sobre essa fase da vida do cientista:

Darwin apreciava sempre mais a companhia das minhocas. Passou um bom tempo pensando nelas durante os anos de 1880 e 1881.

Ele fez um levantamento minucioso do comportamento e das atividades dos anelídeos, envasando minhocas de seus canteiros de flores como se fossem plantas e mantendo-as em seu estúdio para observações, transformando mais uma vez a casa e o jardim em observatório da natureza.

(...)

Darwin estava convencido de que as minhocas possuíam um mínimo de inteligência. Isso se mostrava de forma mais evidente em seus padrões de alimentação.²²³

(...)

Darwin provavelmente começou a fazer algumas medidas práticas da atividade das minhocas também no chão, embora os registros em arquivo não sejam claros. A certa altura, uma pedra chata pesada, originalmente uma pedra de amolar de agrimensor, foi posta no gramado do jardim da Down House, servindo como dispositivo para indicar a taxa a que as minhocas a faziam afundar.

²²³ Janet Browne. **Charles Darwin: O poder do lugar**. São Paulo: Aracati/Unesp, 2011, p.647

(...)

um ar ternamente melancólico permeava esse trabalho. A vida de Darwin se desacelerava para o ritmo de seus objetos de estudo. Ele meditava as vastas extensões de tempo, os dias em que *villas* romanas ou pedras pré-históricas estavam eretas sobre a superfície da Terra, coisas passadas muito tempo antes, e a eternidade. Sabia que estava envelhecendo e que o encerramento de sua vida não podia estar muito distante. Por vezes, quando Lettington virava para ele a pilha de solo composto e ele via incontáveis buracos de minhoca na terra escura, Darwin vislumbrava momentaneamente seu túmulo.²²⁴



Ilustração 49: Foto: Fábio Alt (detalhe da obra MEMORIAL PARA MINHOCAS, 2016, Lilian Maus)

Esta pesquisa marcou uma mudança radical na forma com que eu percebo hoje o meu trabalho dialogando com o mundo. E foi por meio do exercício

²²⁴ Ibidem, 2011, p.648-649

fenomenológico de aproximação intensa de um território específico – a Paragem das Conchas – que essas modificações, no interior da linguagem poética, foram possíveis. A ação de andar, navegar e voar, em travessias por terra, água e ar, produziram marcas e encontros e deixaram um gérmen que seguirá brotando em meus futuros trabalhos.

A pedido do professor e biólogo Igor Velho, da FACOS – Faculdade de Osório – a mostra *Expedição pela Paragem das Conchas*, no ano de 2017, deve itinerar para a cidade onde tudo começou. Também os desenhos em aquarela da série Inventário de Fauna e Flora terão um novo destino: estampar as camisetas da campanha de proteção das APAs de Osório, uma parceria entre AMASB e a Prefeitura Municipal de Osório, o que me deixa honrada.

Antes disso, no mês de novembro, as obras produzidas nas incursões por terra no Morro da Borússia serão apresentados em uma nova exposição intitulada *Montañismos*, em Santiago/Chile, na Galeria Metropolitana. As obras foram produzidas a partir do diálogo poético a partir do tema “montanhas”, estabelecido com o artista colombiano Humberto Junca.

Bibliografia

- ADES, Dawn. **Arte na América Latina**. São Paulo: Cosac&Naify, 1997.
- AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História: destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- _____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARISTÓTELES. **Física I e II**. Campinas: Unicamp, 2002.
- _____. **Sobre a alma**. São Paulo: Martins Fontes, 2013. (Coleção obras completas de Aristóteles)
- BACHELARD, Gaston. **A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os pensadores)
- BAIONE, Tom. **Natural histories: extraordinary rare book selections from the American Museum of Natural History Library**. New York: Sterling Signature, 2012.
- BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa do. **Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831**. Rio de Janeiro: Capivara, 2013.
- _____. **A viagem ao Brasil de Marianne North: 1872-1873**. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.
- BASTOS, Fernandes. **Noite de Reis: narrativa histórica**. Osório/RS: Evangraf, 2007.
- BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual**. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

- _____. RUSKIN, John; KERN, Daniela. **Paisagem moderna: Baudelaire e Ruskin**. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- BENJAMIN, Walter. **Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.
- _____. **Infância em Berlim por volta de 1900**. In: _____Obras Escolhidas II. Rua de Mão Única. São Paulo: Brasiliense, 1995, pp71-142.
- _____. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo** São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v.3)
- BERLIN, Isaiah. **As Raízes do Romantismo**. São Paulo: Três Estrelas, 2015.
- BERGER, John. **Modos de Ver**. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.
- _____. **Sobre el Dibujo**. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- BELO, Fernando. **Heidegger: pensador da terra**. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2011.
- BESSE, Jean-Marc. **Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BITTAR, Eduardo C. B. **Curso de Filosofia Aristotélica: leitura e interpretação do pensamento aristotélico**. São Paulo: Manoele, 2003.
- BOND, Rosana. **O Caminho de Peabiru**. Campo Mourão: Fundação Municipal da Cultura, 1996.
- BOSI, Alfredo. *Fenomenologia do olhar*. In: Novaes, Adauto (org.). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- BRAGA, Paula (org.). **Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2008

BROWNE, Janet. **Charles Darwin: O poder do lugar**. São Paulo: Aracati/Unesp, 2011.

_____. **Charles Darwin: Viajando**. São Paulo: Aracati/Unesp, 2011.

BUSSARELLO, Raulino. **Dicionário Básico Latino-Português**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1998.

CAMPOS, Haroldo de. **Galáxias**. São Paulo: Editora 34, 2004.

CAMARGO, Marina. **Como se faz um deserto**. Porto Alegre: M. Camargo, 2013.

CAMPOS, Álvaro de. **Livro de Versos**. Fernando Pessoa. (Edição crítica. Introdução, transcrição, organização e notas de Teresa Rita Lopes.) Lisboa: Estampa, 1993.

_____. *Uma das conversas mais interessantes, em que entrou o meu mestre*. In: Teresa Rita Lopes. **Pessoa por Conhecer - Textos para um Novo Mapa**. Lisboa: Estampa, 1990.

CAPRA, Fritjof. **A botânica de Leonardo da Vinci: um ensaio sobre a ciência das qualidades**. São Paulo: Cultrix, 2011.

CASTRO, Dilton de; MELLO, Ricardo Silva Pereira. **Bacia Hidrográfica do Rio Tramandaí: Atlas Ambiental**. Porto Alegre: Via Sapiens, 2013. Disponível em: http://www.onganama.org.br/pesquisas/Livros/Atlas_Tramandai_2013_web_2014.pdf. Acesso em: maio de 2016.

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

CHEVALIER, Ramayana. **No Circo sem teto da Amazônia**. Estudo Crítico de Marcos Frederico Krüger. Manaus: Valer, 2001.

CHOMSKY, Noam. **Reflexões sobre a linguagem**. São Paulo: Cultrix, 1980.

COLLOT, Michel. **Poética e Filosofia da Paisagem**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel,

2013, p. 27.

CORTÁZAR, Julio. **O Jogo da Amarelinha**. Buenos Aires: Ed. Sudamericana Sociedad Anónima, 1968.

_____. **Bestiário**. São Paulo: Círculo do livro, 1951.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do Observador: Visão e modernidade no séc. XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CRITELLI, Dulce Mara. **Analítica do sentido: uma aproximação e interpretação do real de orientação fenomenológica**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

CRUZ, Aline; OLIVEIRA, Elaine; FREITAS, Rafael. **Manual simplificado de coleta de insetos e formação de insetário**. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2009. Disponível em: http://www.uern.br/professor/arquivo_baixar.asp?arq_id=7697. Acesso em: abril de 2016.

CUNHA, Lauro Pereira da. **Índios Xoklengs e Colonos no Litoral Norte do Rio Grande do Sul (Séc. XIX)**. Porto Alegre: Evangraf, 2012.

DAMISCH, Hubert. **A Theory of /Cloud/: Toward a History of Painting**. Stanford: Stanford University Press, 2002.

DARWIN, Charles. **A expressão das emoções no homem e nos animais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DAVIS, Wade. **El río: exploraciones y descubrimientos en la Selva Amazônica**. Bogotá: Fondo de Cultura Económica; El Áncora Editores, 2009.

DEAN, Warren. **A Ferro e Fogo: a história e a devastação da Mata Atlântica brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. (Traduzido por Cid Knipel Moreira)

DESCARTES, René. **Discurso do Método**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- DAMASIO, Antonio. **O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem: Questão colocada aos fins de uma história da arte**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- EVERETT, Daniel. **Don't sleep, there are snakes: Life and language in the amazonian jungle**. New York: Pantheon Books, 2008.
- FERREIRA, Luzilá. **A anti-poesia de Alberto Caeiro: uma leitura de "O Guardador de Rebanhos"**. Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1989.
- FERREIRA, A. R. **Viagem filosófica pelas capitâneas do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá**. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1971. 2v.
- _____. **Viagem filosófica pelas capitâneas do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá**. Memórias Zoologia e Botânica. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1972a.
- _____. **Viagem filosófica pelas capitâneas do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá**. Observações gerais e particulares sobre a classe dos mamíferos observados nos territórios dos três rios, Amazonas, Negro e da Madeira. Memórias. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1972b. v.2, pp.67-204.
- _____. **Viagem filosófica pelas capitâneas do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá**. Memórias Antropologia. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1974.
- FLUSSER, Vilém. **Los Gestos: Fenomenología y Comunicación**. Barcelona: Herder, 1994.
- FONTANIVE, Mário Furtado. **A mão e número: sobre a possibilidade do exercício da intuição nas novas tecnologias**. Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *Outros espaços: heterotopias*. In: _____. **Ditos e escritos** – Vol. III. Trad. Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 410-416.

FRANCK, Didier. **Heidegger e o problema do espaço**. Lisboa: Instituto Piaget, 1986.

FREYRE, Gilberto. **Nordeste: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil**; ilustrações de Lula Cardoso Ayres e M. Bandeira. Rio de Janeiro: José Olympio; Recife: Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco – FUNDARPE, 1985.

GAY, Claudio. **Atlas de la historia física y política de Chile**. Santiago: Andrés Bello, 1979 (Santiago : Alguero) 1 hoja, 53 hojas de láminas.

GLACKEN, Clarence. **Traces on the Rhodian Shore: Nature and Culture in Western Thought from Ancient Times to the End of the Eighteenth Century**. Berkeley: Berkeley University Press, 1967.

GOETHE, Johann W. **O Jogo das nuvens**. Porto: Assírio & Alvim, 2012. (Traduzido e selecionado por João Barrento)

_____. **Viagem à Itália: 1786-1788**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Fausto**. Trad. Jenny Klabin Segall. Apresentação e notas Marcus Mazzari. Editora 34. 2004/07. 2 vols. (Bilíngüe)

GONÇALVES, Marcus Fabiano. **Arame Falado**. Rio de Janeiro: 7Letras. 2012

GONDIM, N. **A invenção da Amazônia**. São Paulo: Marco Zero, 1994.

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2003, p.94-95

_____...poeticamente o homem habita.... In: Ensaios e conferências. Petrópolis/RJ: Vozes, 2002, pp168-169

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 137.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do Paraíso: motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

HUME, David. **Investigações sobre o Entendimento Humano**. São Paulo: UNESP, 2004.

HUMFREYS, Richard. **A paisagem na arte: 1690-1998: artistas britânicos na coleção da Tate**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015.

INWOOD, Michael. **Dicionário Heidegger**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002

JANEIRA, Armando Martins. *Zen nella Poesia di Pessoa*. In: **Quaderni Portoghesi**, n^o 1, Pisa, Giardini Ed., pp.95-116.

KENEDY, Eduardo. *Gerativismo*. In: Mário Eduardo Toscano Martelotta. (Org.). In.: **Manual de lingüística**. São Paulo: Contexto, 2008, v. 1, p. 127-140.

KLEE, Paul. **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

LIMA FILHO, Mathias de Abreu. **A escuta, a espera e o silêncio – a “indigência da Modernidade” em Heidegger e Rilke**. São Paulo: EDUC; FAPESP, 2011.

LIPPARD, Lucy. **Six Years: The Desmaterialization of the Art Object from 1966 to 1972**. Berkeley: University of California Press, 2001.

_____. **The Lure of the Local: senses of place in a multicentered society**. New York: New Your Press, 1997.

MARCONDES, Danilo. **Iniciação à história da filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein**. 8^a edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

- MAUS, Lilian. **Onde o desenho germina**. Porto Alegre: Panorama Crítico, 2012.
- MEE, Margaret. **Flores da Floresta Amazônica: A arte botânica de Margaret Mee**. São Paulo: escrituras, 2009.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006b
- _____. **O Olho e o Espírito**. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- MOREIRA, Henrique; ARAGÃO, Flávio. **Manual de Pragas da Soja**. Campinas: FMC **Agricultura**, 2009.
- MOSCHETA, Marcelo. **Norte**. Rio de Janeiro: Ímã editorial, 2013.
- NOGUEIRA-NETO, Paulo. **Vida e Criação de Abelhas Indígenas Sem Ferrão**. São Paulo: Urna Edição Nogueirapis, 1997.
- NUNES, Benedito. **Passagem para o poético: Filosofia e Poesia em Heidegger**. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- OLIVEIRA, Favízia; RICHERS, Bárbara; SILVA, Jacson; et al. **Guia Ilustrado das Abelhas 'Sem-Ferrão' das Reservas Amanã e Mamirauá**, Amazonas, Brasil (Hymenoptera, Apidae, Meliponini). Instituto de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá, 2013.
- OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de; PALO, Maria José (orgs.). **Agamben, Glissant, Zumthor: Voz.Pensamento. Linguagem**. São Paulo: EDUC, 2013.
- PAGATINI, Rafael. **Conversas com a paisagem**. Vitória: EDUFES, 2013. (Coleção Os Pensadores)
- PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro**. 2ª

edição. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1990.

PESSOA, Fernando. **Sensacionismo e Outros Ismos**, ed. crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: IN-CM, 2009.

_____. **Poemas de Alberto Caeiro**. Lisboa: Ática, 1993, p.28.

_____. **Poesias de Álvaro de Campos**. Lisboa: Ática, 1993.

_____. **Poemas Completos de Alberto Caeiro**. Lisboa: Presença, 1994

_____. **Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação**. Lisboa: Ática, 1966, p. 216.

_____. *Poemas Inconjuntos*. In: **Poemas de Alberto Caeiro**. (Nota explicativa e notas de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor.) Lisboa: Ática, 1946 (10ª ed. 1993).

_____. **Cancioneiro: Obra poética**. 4ª ed. Org., Intro. e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Aguilar, 2001.

PONGE, Francis. **A mimosa**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2003.

_____. **Le parti pris des chises**. Paris: Gallimard, 1942.

_____. **Vegetation**. New York: Red Dust, 1995.

_____. **Métodos**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

PIAGET, Jean. **Epistemologia genética**. – 1. Ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

REBELO, Luís de Sousa. *Paganismo versus Cristismo em Fernando Pessoa*. In: **Colóquio/Letras**, n.º 104/105, Lisboa, pp. 26-33.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas sobre Cézanne**. Buenos Aires: Goncourt, 1978.

_____. **Poemas, As Elegias de Duino e Sonetos a Orfeu**. Porto: O oiro do dia, 1983.

RIZZOLATTI, G.; SINIGAGLIA, C. **Mirrors in the brain: how our minds share actions and emotions**. Oxford: Oxford University Press, 2008.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Os devaneios do caminhante solitário**. Brasília: Editora da UnB, 1995.

RUSKIN, John. **Modern Painters**. Londres: Smith, Elder & Co. 1860, v. 5, p. 191. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/29907/29907-h/29907-h.htm#page419>

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem ao Rio Grande do Sul (1820-1821)**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.

SCHOLL, Marly; KLEIN, Ana Inez; BARROSO, Véra Lucia Maciel. **Raízes de Osório**. Porto Alegre: EST, 2004.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SILVA, Marina Raymundo da. **Navegação Lacustre Osório-Torres**. Lacustre Osório-Torres. Porto Alegre: Evangraf, 2014.

_____. **Viajando pelo município**. Porto Alegre: Jollo, 1999.

SILVA, João Carlos Salles Pires da. **A gramática das cores em Wittgenstein**. Campinas: UNICAMP, Centro de Lógica, Epistemologia e História da Ciência, 2002.

- SPINELLI, Miguel. **Questões Fundamentais da Filosofia Grega**. São Paulo: Loyola, 2006.
- SISCAR, Marcos. **O roubo do silêncio**. Rio de Janeiro: 7letras, 2006.
- STAROBINSKI, Jean. **La Transparence et l'Obstacle**. Paris: Gallimard, 1976.
- SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui: o narrador a viagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SYLVESTER, David. **Sobre Arte Moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2006
- SZYMBORSKA, Wislawa. **Paisagem com Grão de Areia**. Lisboa: Relógio D'Água editores, 1a. Edição, 1998.
- _____. **Poemas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- TRESPACH, Rodrigo. **Cidade dos Ventos: Textos selecionados (20 crônicas histórico-jornalísticas)**. Porto Alegre: Pragmatha, 2014.
- VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- VIEIRA, Padre Antonio. **Sermões Escolhidos**. V.2. São Paulo: Edameris, 1965.
Disponível em: <http://www.usp.br/cje/anexos/pierre/padreantoniov.pdf> .
Acesso: Julho de 2016.
- WANNER, M. C. A; GONDIN, Raoni; ALMEIDA, Tarcisio. **Pó. Boi. Pedra – Percografias**. Salvador: Ed. Cian Gráfica, 2014.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. **Remarks on Colour**. Londres: Basil Blackwell, 1977.
- WOOLF, Virginia. **O sol e o peixe: Prosas poéticas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

Teses e Dissertações:

BARBOSA, Joyce. *Microgramma squalumosa* (Kaulf.) de la Sota e *Pleopeltis hirsutissima* (Raddi) de la Sota: estratégias contrastantes de uso da água em um ambiente epifítico. Dissertação (Mestrado em Biociências da Universidade de São Paulo para obtenção de título de Mestre em Ciências: Ecologia). Orientação Prof. Dr. Sergio Tadeu Meireles, São Paulo, 2012.

BARROSO, Vera Lúcia Maciel. **Moendas Caladas Açúcar Gaúcho S. A. AGASA : um projeto popular silenciado – Santo Antônio da Patrulha e Litoral Norte do Rio Grande do Sul (1957-1990)**. 2006. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

BELÉM, Fabiana Rodrigues. **Do seixo ao zoólito – a indústria lítica dos sambaquis do Sul Catarinense**. Aspectos formais, tecnológicos e funcionais. São Paulo: USP, 2012, Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arqueologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo – USP.

COSTA, Ben-Hur Bernard Pereira. **Da reconciliação entre casa e natureza: a emergência de morar pela mídia**. Dissertação (Mestrado em Estudos das Mídias do PPGEM na Universidade Federal do Rio Grande do Norte). Orientação: Maria das Graças Pinto Coelho.

EWBANK, Antônio Gabriel Gonçalves. **Escritos de Robert Smithson**. São Paulo: USP. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, área de concentração Poéticas Visuais, da Escola de Comunicação e Artes da universidade de São Paulo), 2012. Orientação Prof. Dr. Carlos Alberto Fajardo.

FERRAZ, Melissa Mayer. **Em busca do Céu no Inferno – As Ironias da Vontade em: O Jogo da Amarelinha, de Júlio Cortázar.2001**. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade

- Federal do Rio Grande do Sul), 2001. Orientação: Profa. Dra. Kathrin Rosenfield.
- FONTANIVE, Mário Furtado. **O corpo emergente na arte digital**. Tese (Doutorado em História, Teoria e Crítica da Arte – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul), 2013. Orientação: Profa. Dra. Blanca Brites.
- JUNQUEIRA, Lilian M. **Escritos de artistas nos arquivos em transformação**. Dissertação (Mestrado em História, Teoria e Crítica da Arte – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul), 2006. Orientação: Profa. Dra. Mônica Zielinsky.
- PATACA, Emerlinda Moutinho. **Terra, Água e Ar nas Viagens Científicas Portuguesas (1755-1808)**. Tese (Doutorado em Geociências, Instituto de Geociências da Unicamp), 2006. Orientação: Profa. Dra. Silvia Fernanda de Mendonça Figueirôa.
- PRATES, Kátia. **Paisagens: imagens sob corte**. (Mestrado em História, Teoria e Crítica da Arte – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul), 2004. Orientação: Prof. Dr. Flávio Gonçalves
- REICHERT, Leonardo. **Análise do Potencial Turístico das Lagoas Costeiras de Osório, Rio Grande do Sul. 2015**. Dissertação (Mestrado em Turismo – Programa de Pós-Graduação em Turismo e Hospitalidade, Universidade de Caxias do Sul), 2015. Orientação Profa. Dra. Rosane Maria Lanzer.
- SOUZA, Julia. **Comércio Solidário na prática: o núcleo litoral solidário da Rede Ecovida da Agroecologia**. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Rural da Faculdade de Ciências Econômicas da UFRGS), 2008. Orientação: Prod. Dr. Eduardo Ernesto Filippi.
- TEIXEIRA, Dulcinéia. **Estudo anatômico descrito dos órgãos genitais masculinos do macaco-prego (*Cebus apella*, Linnaeus, 1758)**. Tese (Programa de Pós-graduação em Anatomia dos Animais Domésticos e Silvestres da Faculdade de Medicina veterinária e Zootécnica da Universidade de São Paulo), 2005. Orientação Profa. Dra. Maria Angélica Miglino.

VERAS, Eduardo. **Entre Ver e Enunciar**. Dissertação (Mestrado em História, Teoria e Crítica da Arte – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul), 2006. Orientação: Profa. Dra. Elida Tessler.

Seja faça experimente : enunciados imperativos na arte contemporânea (anos 2000). 2012. Dissertação (Mestrado em História, Teoria e Crítica da Arte – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul), 2012. Orientação: Profa. Dra. Mônica Zielinsky.

Artigos em Periódicos:

AFONSO, Germano Bruno. *Astronomia Indígena: Conhecimento dos indígenas da família tupi-guarani antecipou teorias do século XVII*. In: **Revista Pindorama**, outubro, 2010, Eunápolis/BA, pp.62-65.

BARÃO, Kim; MOREIRA, Gilson. *External morphology of the immature stages of Neotropical heliconians: VIII. *Philaethria wernickei* (Röber) (Lepitodtera, Nymphalidae, Heliconinae)*. In: **Revista Brasileira de Entomologia** 54 (3): 406-418, setembro 2010.

BEDIAGA, Begonha; LIMA, Haroldo Cavalcante de. *A “Flora Fluminensis” de frei Vellozo: uma abordagem interdisciplinar*. In: **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, v. 10, n. 1, p. 85-107, jan.-abr. 2015. DOI: 10.1590/1981-81222015000100005

BUNSE, Heinrich W. *A cana-de-açúcar*. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 12 mar. 1983.

KICKHÖFEL, Eduardo. *Sine ars scientia nihil est: Leonardo da Vinci and beyond*. In: **Epilepsy and Behavior**, V. 14, janeiro, 2009, pp.5-11.

KOGUI, Roberto *Caminar la palabra*. In: **Revista Florae**, #1- Florestania, FLORA ars+natura, Bogotá, agosto de 2015, p.78-79

KURY, Lorelai; CAMENIETZKI, Carlos Z. *Ordem e natureza: coleções e cultura científica na Europa Moderna*. In: **Anais do Museu Histórico Nacional**, 1997, 29, pp. 57-85.

_____. *Homens de ciência no Brasil: impérios coloniais e circulação de informações (1780-1810)*. In: **Hist. cienc. saude-Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 11, supl. 1, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702004000400006&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 2 mar. 2016.

LEAL-TOLEDO, Gustavo. *Neurônios-espelho e o representacionalismo*. In: **Revista de Filosofia Aurora**, Curitiba, v.22, n.30, pp. 179-194, jan./jun. 2010. In: *Revista Brasileira de Entomologia* 54 (3): 406-418, setembro 2010

LEITE, José Nailton; LEITE, Cecília Sayonara G. *Alexandre Rodrigues Ferreira e a formação do pensamento social na Amazônia*. In: **Estudos Avançados** – IEA/USP, São Paulo, V. 24, nº 68. (ISSN 0103-4014). Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142010000100019>. Acesso em 2 mai. 2016.

MARTELO, Rosa Maria. *Os diálogos interartísticos da poesia segundo Fernando Pessoa*. In: **Revista Desassossego**. São Paulo: Universidade de São Paulo, USP, nº 14, dezembro, 2015, p.125-139. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v7i14p125-139>. Acesso em: 10.jan.2016.

MARTI, Silas. *Desenhos da fauna brasileira feitos por Frans Post vêm à tona: Paisagista holandês retratou tatus, capivaras, onças e outros bichos*. In: **Folha de São Paulo**. São Paulo, 10 de setembro de 2016.

- MIAO, Cristina Zhou. *Repensar a Qualidade Zen de Alberto Caeiro*. In: **Cadernos de Literatura Comparada**. Coimbra: Instituto de Literatura comparada Margarida Losa, Universidade de Coimbra, n^o 28, jun.2013.
- MURI, Guido. *A Usina Santa Marta: lembranças de Conceição do Arroio*. In: **Folha do Litoral**, Osório, ^a VIII, n. 490, p.2, 30 jul, 1985.
- OLIVEIRA, Ricardo Lourenço. *Nas frestas entre a ciência e a arte: a série de ilustrações de barbeiros do Instituto Oswaldo Cruz*. **Revista Arte e Ciência**. Vol.11 (2):335-84, maio-ago.2004, pp.335-384.
- OSÓRIO – *UMA CIDADE ENLUTADA: 18 vidas desapareceram, com o “Bento Gonçalves”, nas águas da Lagoa da Pinguela*. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 23 set. 1947, p.16 e p.6.
- Pádua, José Augusto. *As bases teóricas da história ambiental*. In: **Estudos Avançados/USP**, vol.24, n^o 68, São Paulo, 2010 (ISSN 0103-4014).
- REIS, Ricardo; BEVILAQUA, Mário; SCHITINE, Clarissa. *Plasticidade sináptica como substrato da cognição neural*. In: **Neurociências e Psicologia: Suplemento especial – II Jornada Fluminense de Cognição Imune e Neural**. Ano 9, n^o 3, Jul. a Set. De 2013.
- ROSSATO, Luciana. *Imagens de Santa Catarina: arte e ciência na obra do artista viajante Louis Choris*. In: **Revista Brasileira de História**, V. 25, n^o 49, São Paulo, Jan./Jun, 2005.
- SCHÄFER, A. *Avaliação do impacto ambiental nas lagoas Marcelino, Peixoto e Pinguela, baseada em levantamentos físicos e químicos*. In: WÜRDIG, N.L. et al (Coord.). **Bases ecológicas para medidas de saneamento das lagoas Marcelino, Peixoto e Pinguela, município de Osório, RS**. Porto Alegre: UFRGS – Centro de Estudos Costeiros, Limnológicos e Marinhos, 1990. (Relatório técnico)

ZAMBONATO, Blanca; Fábio Prezoto. Fenologia de *Nephila clavipes* (Linnaeus, 1767) (Araneale, nephilidae) Em uma área antrópica do sudeste brasileiro: dados preliminares de 2009. Anais do III Congresso Latino Americano de Ecologia, 10 a 13 de Setembro de 2009, São Lourenço/MG.

ZENITH, Richard, *Alberto Caeiro as Zen Heteronym*. In: **Pessoa's Alberto Caeiro. Portuguese Literary and Cultural Studies**, n.º 3, University of Massachusetts Dartmouth: 101-109.

Sites:

Craig Walsh: Disponível em: <http://craigwalsh.net/projects/view/traces-blue/>. Acesso em: maio de 2015

Entrevista com o arqueólogo Igor Chmyz concedida pelo pesquisador em 19 de agosto de 2008 à Gazeta do Povo. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/a-verdadeira-autoria-do-peabiru-b6q3y3imm2mat613zvve3g0um>. Acesso em: 06 de setembro de 2016.

Flora brasiliensis, projeto da Unicamp de digitalização da obra de von Martius. Disponível em: <http://florabrasiliensis.cria.org.br/index>. Acesso em: agosto de 2016.

GONÇALVES, Marcus Fabiano. **Arame Falado**. Disponível em: [Http://marcusfabiano.wordpress.com](http://marcusfabiano.wordpress.com). Acesso em: agosto de 2016.

Herbário virtual Auguste de Saint-Hilaire. Disponível em: <http://hvsh.cria.org.br/>. Acesso em: julho de 2016.

Jorge Menna Barreto. Disponível em: <http://cargocollective.com/jorgemennabarreto/Desleitura>. Acesso em: agosto de 2016.

Marcelo Moscheta: Disponível no site: <http://www.marcelomoscheta.art.br/tide->

vers-1-3. Acesso em: maio de 2016.

Marianne North Gallery. Kew garden, Londres. Disponível no site:
<http://www.kew.org/kew-gardens/attractions/marianne-north-gallery>. Acesso em: 21 set., 2016

Observatório da Borússia. Site disponível em: <http://observatorioborussia.org.br>. Acesso em: 1 setembro 2016.

PESSOA, Fernando. **Carta a Adolfo Casais Monteiro** – 13 Jan.1935. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3007>. Acesso em: 15. jul.2016.

Petição Pública contra Traçado da Eletrosul. Disponível em:
<http://www.peticaopublica.com.br/psign.aspx?pi=eletrosul>. Acesso em: junho de 2016.

Projeto Lagoas Costeiras 3 UCS:. Disponível em:
<https://www.ucs.br/site/lacos3/o-projeto/>. Acesso em: abril de 2016.

Reportagem MPDF pede embargo de obra de condomínio em Imbé. Disponível em:
<http://zh.clicrbs.com.br/rs/noticias/noticia/2014/01/mpf-pede-embargo-de-obra-de-condominio-em-imbe-4396309.html>. Acesso em junho de 2016.

ANEXOS

ANEXO I: Matéria Desenhos da fauna brasileira feitos por Frans Post vêm à tona

MARTI, Silas. *Desenhos da fauna brasileira feitos por Frans Post vêm à tona: Paisagista holandês retratou tatus, capivaras, onças e outros bichos*. In: **Folha de São Paulo**. São Paulo, 10 de setembro de 2016.



ANEXO II: Materiais das audiências públicas

1. Petição da AMASB – Associação de Moradores e Amigos da Serra da Borússia: *Abaixo assinado contra o traçado da LT230KV Osório – Gravataí 3*

Destinatário: Ministério de Minas e Energia, Secretaria Estadual de Minas e Energia, Ministério do Meio Ambiente, Instituto Brasileiro de Meio Ambiente e dos Recursos Naturais, Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (ICMBio), Secretaria do Ambiente e Desenvolvimento Sustentável do Rio Grande do Sul e Fundação Estadual de Proteção Ambiental Henrique Luiz Roessler, Prefeitura Municipal de Osório, Secretaria Municipal de Meio Ambiente e Gestão Territorial de Osório e Conselho de Proteção ao Meio Ambiente de Osório. Todos que assinam esse documento, em especial os osorienses e particularmente os agricultores e moradores da Área de Proteção Ambiental do Morro Osório, vêm requerer destes órgãos que não seja aprovada a CONSTRUÇÃO da LINHA DE TRANSMISSÃO LT230kV Osório – Gravataí 3 com o traçado previsto pela ELETROSUL que impactará profunda e irremediavelmente o ambiente natural da Mata Atlântica na Área de Preservação Ambiental do Morro Osório e causar impactos socioeconômicos diretamente a mais de 100 famílias agricultoras e a toda a comunidade da Borússia. Sabemos que a geração e a transmissão de energia são fundamentais para o desenvolvimento de nosso País e para o bem estar da população e aplaudimos os esforços do Governo Brasileiro para utilizar energias renováveis como a Eólica, mas repudiamos que todo este esforço para gerar energia limpa seja perdido e sujo por uma distribuição com linhas de transmissão que subordinam todos os aspectos socioeconômicos e ambientais aos financeiros. Tecnicamente é possível desviar a APA do Morro Osório e preservar o que nos resta de Mata Atlântica, basta valorizar a vida mais que a tecnocracia.

Disponível em: <http://www.peticaopublica.com.br/psign.aspx?pi=eletrosul>

2. *Frames* dos vídeos do processo do trabalho Inventário de Fauna e Flora, apresentados dia 08 de junho de 2016, em Tribuna Livre, na Câmara Municipal de Osório:



Ilustração 50: Frame do Vídeo "Cutia": documento do processo de trabalho "Inventário de Fauna e Flora"



Ilustração 51: Frame do Vídeo "Macaco-prego": documento do processo de trabalho "Inventário de Fauna e Flora"

ANEXO IV: Lenda da Barca fantasma iluminada na lagoa da Pinguela

MÜLLER, P. Elio E. Gustavo Adolfo Voges – O Naufrago da Pinguela. BOLETIM IGREJA EVANGÉLICA DE CONFISSÃO LUTERANA NO BRASIL: Comunidade Evangélica de Três Forquilhas, A5.520 ITATI Município de Osório/RS, 1981 (?). (documento gentilmente cedido por Marina Raymundo da Silva)

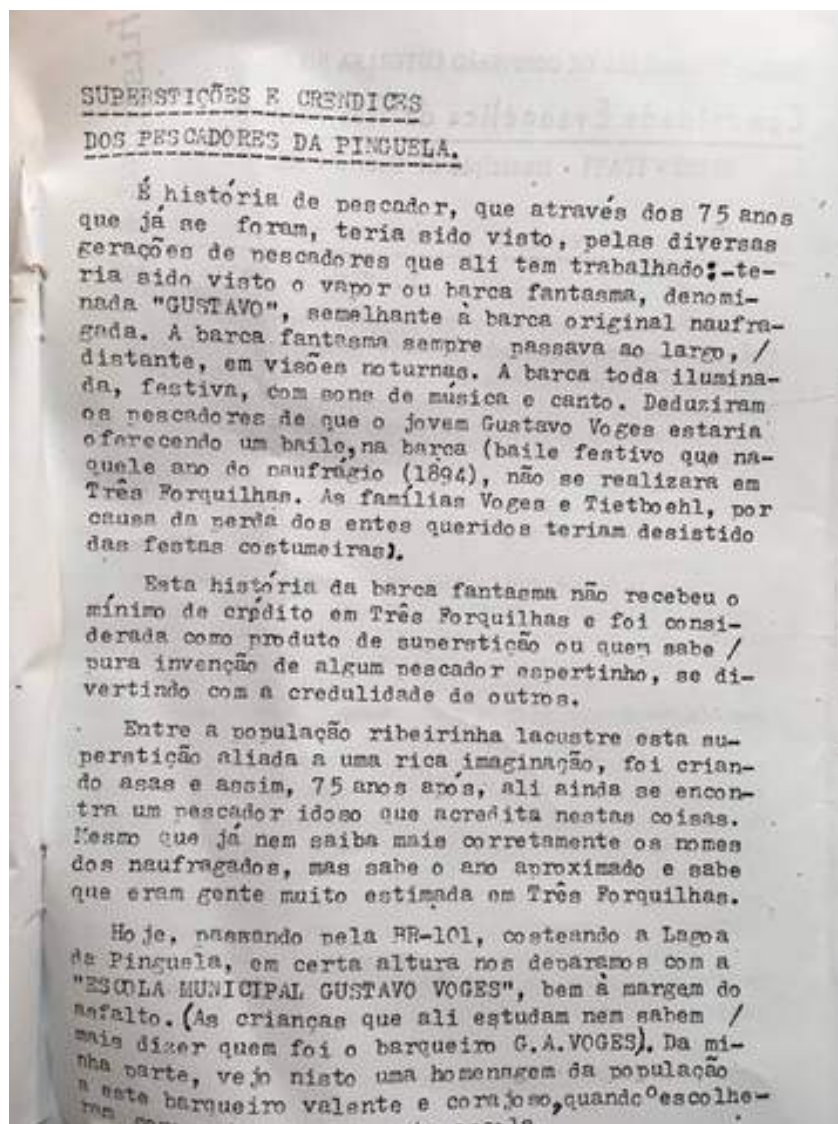


Ilustração 53: Gustavo Adolfo Voges – O Naufrago da Pinguela. BOLETIM IGREJA EVANGÉLICA DE CONFISSÃO LUTERANA NO BRASIL 01

ca salvar pelo menos aquela senhora, mãe de uma família muito estimada, muito querida em Três Forquilhas. Talvez ele pensava na própria mãe... Talvez pensava / na querida avó que ele perdera, fazia poucos meses. Há quem dissesse: -"Se ele tivesse pensado em si, não precisaria ter morrido". Mas ele quis salvar alguém...

OS VOGES E A NAVEGAÇÃO PELAS LAGOAS.

- 1826-1835 = Pedro Frederico Petersen (concurhado do pastor Voges.
- 1835-1845 = Decadência dos meios de transporte e comunicação. Revolução Farrroupilha.
- 1846-1860 = O pastor Voges, como sub-diretor e depois diretor da Colonia, incrementa de novo os meios de transporte e a navegação. Faltam-nos dados para comprovar / melhor esta fase. Consta que no Arquivo Público, em Porto Alegre, existem tais documentos, escritos pelo próprio Voges.
- 1860-1885 = Após 1860, não se sabe a época precisa, Jacó, filho do pastor Voges, lança-se a navegação pelas Lagoas, modernizando os meios.
- 1886- Os Diehl, de São Leopoldo, e netos do pastor Voges, estabelecem-se na "Casa das Telhas", próximo a Cornélio, e entram na navegação pelas Lagoas. Trata-se da seguinte época do falecimento de Jacó Voges, quando Adolfo Diehl (genro) veio para a banda das Lagoas.
- 1894 = Naufrágio de Gustavo Voges, na Lagoa da Pinguela. Ele mantinha ^{seu nome de sua mãe} a outra parte dos / serviços de navegação, herdados do pai. Terminou com ele a participação direta dos Voges, na navegação. Estava pois findando a era do pastor Voges.

Ilustração 54: Gustavo Adolfo Voges – O Náufrago da Pinguela. BOLETIM IGREJA EVANGÉLICA DE CONFISSÃO LUTERANA NO BRASIL 02

OBSERVAÇÃO: Por que a família Voges desistiu das festas contumelias, em 1894? Foi por causa do naufrágio? Não. Não foi só por causa do naufrágio. / Convém lembrar que o pastor Voges falecera em outubro de 1893 e sua esposa em janeiro de 1894. Nesta época o Vale do Três Forquilhas era assolado por uma terrível epidemia, denominada por "rote / Ruhr" ou "caimbra de sangue". Quase todas as famílias perderam algum ente querido, entre 1893 a 95. Com um luto tão pesado, houve pois assunto para enriquecer a imaginação dos contadores de histórias. Assim também a superstitão dos pescadores foi adubada, fazendo um colorido bem forte para a tragédia acontecida na Pinguela. Mas, esqueçam que a tragédia na própria Três Forquilhas fôra bem mais dolorosa.

OUTRA VERSÃO DO NAUFRÁGIO.

As histórias existentes iniciam todas da mesma forma, ao narrar o naufrágio e morte de G.A.Voges. Falam sobre o mau tempo reinante.

Recebi outra versão que fala o seguinte: Voges / trazia a reboque, em sua barca, uma chata, com os cavalos dos passageiros. O grande perigo era pois esta chata e que o acidente inclusive acontecera em virtude da mesma. Os cavalos teriam desembentado, por causa do temporal, fazendo adernar a chata. Os fortes ventos teriam feito o resto, com grande rapidez. Gustavo Voges teria tentado desprender a chata, mas sem êxito. A chata indo ao fundo, arrastou também a barca consigo. Ninguém se salvou, nem os cavalos.

Os corpos de Gustavo e da idosa senhora Tietboeh teriam sido encontrados fora das águas, na margem da Lagoa. Os exames teriam comprovado que G.A. Voges não morrerá por afogamento, mas certamente um mal súbito por causa do esforço descomunal em tentar socorrer aquela senhora. Que ele arrastara a mulher por diversos metros ainda, com certeza em busca de proteção e socorro. Deve ter tombado repentinamente, fulminado, por causa do esforço.

Ilustração 55: Gustavo Adolfo Voges – O Naufrago da Pinguela. BOLETIM IGREJA EVANGÉLICA DE CONFISSÃO LUTERANA NO BRASIL 02

ANEXO V: Entrevista realizada por Isabel Waquil²²⁵ em 2015

²²⁵ Jornalista e pesquisadora. Trabalhou em instituições como Atelier Subterrânea, SP-Arte,

IW: Em textos e catálogos são recorrentes as aproximações entre tua obra e elementos da natureza, fenômenos naturais, paisagens, jardins, etc. Tem algo específico que te inspira a produzir, a criar?

LM: Há situações que me inspiram mais, com certeza, e acho importante criar condições favoráveis – em meio às atribulações do dia a dia – para o desenvolvimento do trabalho artístico. Daí a criação de um ateliê fora da capital, em Osório, uma cidade litorânea aparentemente pacata, repleta de paisagens idílicas e lendas, situada em uma região geográfica fundamental na história do povoamento do Rio Grande do Sul. Gosto de ter meu ateliê nessa cidade, porque ela também faz parte do meu imaginário infantil, já que nela eu morei parte da infância até completar os 15 anos, quando me mudei para Porto Alegre. Retornar a essa cidade me faz confrontar a minha percepção atual com os lugares perdidos na memória, é algo que desencadeia em mim uma espécie de “choque” e, ao mesmo tempo, um fluxo de consciência interessante para o processo criativo, traz um pouco dos ares de Walter Benjamin, em seus escritos “A infância em Berlim por volta de 1900”. A maior lição que tiro do meu ateliê montado na cidade de Osório é esta: na arte, assim como na vida, nunca temos o controle de tudo e, muitas vezes, o ambiente nos mostra soluções incríveis para os nossos problemas, é preciso estar atento ao entorno, estar aberto à assimilação dos fluxos e acontecimentos dentro dos quais estamos inseridos e ter ciência das nossas limitações.

IW: Essa convivência em teu atelier em Osório (RS), região de litoral, lagoas e montanhas, reflete de fato em tua produção?

LM: Acho que a nossa relação com o entorno é sempre um paradoxo. No caso específico da paisagem de Osório, depois de um tempo, até o Morro da Borússia, que corta o horizonte da cidade inteira, acaba se tornando, para os moradores, apenas um ponto de referência para o deslocamento na cidade. Aos poucos, também a imensa montanha da Serra Geral se perde na periferia do olhar. Por maior que ela seja, deixamos de reparar nela, esquecemos o quanto o verde da vegetação varia diariamente nessa muralha, dependendo da umidade do ar e da luz solar que incide sobre ela. Mais do que ver, é preciso reparar no entorno. As coisas estão sempre a se perder e vejo a arte como um modo de resgatá-las. Em compensação, algo invisível como o vento, é constantemente retomado nas falas cotidianas dos moradores da cidade. Quando eu era pequena me lembro dele ser sempre um motivo de queixa das pessoas, agora vejo que

Fundação Iberê Camargo, Galeria Península, Goethe-Institut. Foi premiada em edital do MinC com a pesquisa de entrevistas Mulheres na Arte Contemporânea. É autora do livro “Subterânea: Notas Entrópicas” (2015) e co-autora de “A palavra está com elas: diálogos sobre a inserção da mulher nas artes visuais” (2014).

o discurso mudou. Graças ao investimento na região da usina eólica, o vento passou a ser fonte de energia e também um motivo de orgulho na "cidade dos bons ventos", ainda que se reclame quando ele levanta a saia das moças, faça voar o dinheiro ou atrapalhe, em meio a fortes rajadas, as caminhadas na praia ou os deslocamentos de bicicleta.

É interessante também pensar que o que me levou inicialmente a construir o ateliê em Osório não foi bem a paisagem, mas, sim, o meu desejo de maior isolamento e as facilidades estruturais que eu teria na cidade, onde reside minha mãe. Na época, ela viajava muito à cidade do Recife, onde meu pai estava morando, e a casa dela estava constantemente desocupada, enquanto isso, eu seguia pagando um aluguel caro em Porto Alegre para ter um espaço muito menor dividido com outras pessoas. Ela me propôs essa ideia e eu topei, já que na época eu também geria o Atelier Subterrânea e sentia a necessidade do afastamento físico de Porto Alegre para poder me concentrar melhor no meu trabalho autoral.

Aos poucos, fui percebendo que o mesmo olhar que constrói os meus desenhos foi se construindo junto dessa paisagem de Osório, com grandes alagados e esse morro sinuoso. Fui redescobrimo desenhos e hábitos infantis perdidos, revendo as pinturas da minha mãe, que é muito talentosa, em suma, essa paisagem externa da região foi se revelando para mim juntamente com a paisagem doméstica da minha casa de infância, onde acabei montando meu ateliê no piso superior. Vale lembrar que eu deixei de conviver diariamente com minha família desde muito cedo, aos 15 anos passei a morar só em Porto Alegre. Por um bom tempo – enquanto nossas agendas e interesses confluíam – as viagens em família funcionaram como um mecanismo para nosso convívio, ainda que, muitas vezes, em experiências bastante conflitantes.

Sinto que hoje, com a construção do meu ateliê junto da casa da minha mãe, estou tendo uma oportunidade única de convívio com meus pais, que estão aposentados. Tem sido um mergulho e tanto! Uma avalanche que mistura, num grande emaranhado, o resgate da minha família de origem, a construção do ateliê individual, afirmação profissional e o final da minha tese de doutorado, tudo isso diante da imersão em uma paisagem tão antiga e tão nova para mim. É como resgatar algo que estava tão perto das mãos, mas se manteve, por muitos anos, invisíveis aos olhos. Sem dúvida tem sido uma experiência forte e tenho visto brotar dessa cidadezinha, aparentemente pacata, uma complexidade envolvente que me remete àquelas atmosferas de mistério dos filmes de David Lynch.

IW: Tu percebes estas diferentes atmosferas em tua obra?

LM: Com certeza! Não por acaso surge uma série de desenhos e vídeos que chamo de “Desenhos atmosféricos”. Às vezes eles são desenhados por mim, outras, são algo que

capturo, por meio do vídeo e da fotografia, do entorno. Há muita coisa para explorar na região e meus trabalhos atuais falam direto com e dessa paisagem de Osório. Aqui é importante frisar algo que Julio Cortázar trabalha tão bem em o "Jogo da Amarelinha": o entendimento da realidade como algo maior do que simplesmente o que se apresenta frente a nossos olhos. Ela abarca também o fantástico, o obscuro, o sonho, a desordem, o incognoscível.

Outro episódio interessante que ocorreu há uns meses em Osório e que revela essas sincronicidades estranhamente familiares da vida foi o redescoberta de minha primeira redação da escola, escrita na segunda série do fundamental, o título era "O vento", o enredo era as relações familiares entre personagens que levavam o nome dos diferentes tipos de vento. Vida e ficção se misturam sempre, é inevitável. E acabei revisitando esse texto enquanto trabalhava na série "Atlas cosmográfico", em que me dedico, dentre outros elementos da paisagem, ao estudo sobre o vento. No fim a gente anda tanto e acaba retomando essas questões que nascem espontaneamente dentro da gente lá na infância. Parece que dar seguimento à produção artística traz, dentro de si, também uma espécie de retorno. É como se mergulhássemos fundo, e, no fim, tivéssemos que, inevitavelmente, voltar à superfície para recuperar o fôlego.

Osório ajuda nisso – nas reflexões sobre o tempo, o movimento e a impermanência das coisas que sempre motivaram meus trabalhos. Ao lado disso está também o hábito de viajar, que me acompanha desde a infância, quando, em família, realizávamos trajetos que duravam os meses das férias escolares. Costumávamos fazer o longo percurso *on the road* entre Osório/Salvador (minha cidade natal), chegando até o Rio Grande do Norte e retornando ao extremo sul do país. Outras vezes, viajavamos por diversos países, na América Latina ou na Europa, onde tive meus primeiros contatos com grandes museus. Além disso, foi a partir dessas experiências de viagens que pude experimentar a vida guiada não apenas pelo relógio, calendários e mapas, mas, principalmente, pelos episódios e vivências nos percursos, com todos os seus imprevistos. Tudo se alterava no meio do caminho, era preciso improvisar e isso era tenso, mas também o mais divertido. Os meus melhores relatos de viagem resguardam esse clima de aventura. Nesta época, finais dos anos 80 e durante os 90, não tínhamos acesso fácil à Internet, tampouco carregávamos celulares. Realmente, as viagens eram cheias de surpresas e havia diversas aventuras para contar depois, como a vez em que perdemos meu irmão caçula, o Felipe, no Paraguai. Lembro também de uma ocasião, no interior da Alemanha, em que não tínhamos onde dormir e nevava muito, até que meus pais bateram na casa de uma senhora que, por acaso, era amiga de um dono de hotel da região. Mesmo com o hotel fechado a senhora foi atrás da chave para que pudéssemos pernoitar lá, ela se assustou ao ver "*zwei Kinder!*" no carro. E assim, como em um golpe de mágica, tínhamos, por uma única noite, um hotel inteirinho para nós! Foi uma maravilhosa noite na piscina em plena nevasca! Por sorte, ao final das viagens, sempre tudo acabou bem, apesar dos conflitos, das tensões e do pequeno espaço de convívio – eu e meu irmão

dividíamos um colchãozinho atrás do carro.

IW – De que modo tu vêes essa relação entre situações de viagens/deslocamentos e a tua produção artística?

LM: Para mim, os projetos artísticos resguardam muito desse espírito de aventura e abertura aos encontros produzido pelas viagens. Ao mudarmos de ambiente, abrimos nossos pulmões aos ares do futuro, que vêm até nós como a mancha borrada da paisagem que passa pela janela. Aos poucos, é preciso equilibrar o olhar entre a janela lateral (que produz em nós aquela náusea típica do movimento constante que impede nossos olhos de focar) e o para-brisa frontal ou traseiro, onde é possível criar, ainda que temporariamente, um ponto focal a partir das linhas guias em perspectiva da estrada, produzindo este fenômeno em que, parafraseando Octavio Paz (*El mono gramático*), "a fixidez é sempre momentânea". Paradoxalmente, a maior parte do tempo de qualquer viagem ou projeto artístico se dá nesse período de tédio, em que estamos a caminho de um "grande acontecimento" e nada parece acontecer de fato. E os relatos finais costumam suprimir esses instantes vagos. Além disso, as viagens nos ajudam a perceber o quanto a própria percepção da paisagem e a construção da nossa identidade se dá sempre em relação ao outro e, ao mesmo tempo, a partir dos códigos da linguagem que disponibilizamos no momento. É algo cultivado, e, por sorte, construído também por lapsos e desvios. Construir uma obra é, em certa medida, tecer uma espécie de relato de viagem, onde o artista compartilha uma visão de mundo a partir da reunião de fragmentos, ações e registros que juntos conformam uma espécie de castelo de areia, a espera da próxima onda, do inevitável desmanche e de um possível recomeço.

Gosto também de comparar a ideia de produção de uma obra com o cultivo do jardim, onde é preciso agir, mover a terra, buscar e plantar sementes, mas sempre observando o terreno, o clima, vendo o que brota, o que morre, perceber as interações todas que ocorrem nesse pequeno espaço. Às vezes esse espaço pode ser uma pequena folha de papel. Há situações em que há um controle maior do processo, que podemos associar à precisão dos jardins geométricos franceses, já noutras, há uma espontaneidade maior, como ocorre nos jardins ingleses.

Voltando à outra questão, sobre a minha relação com a natureza, eu diria que, mais do que a simples observação de fenômenos naturais, o que me instiga sempre é colocá-los em relação à produção cultural do homem. Lembro agora de uma entrevista de Wim Wenders (<http://www.economist.com/blogs/prospero/2015/10/wim-wenders>) em que fala desse poder da paisagem de contar sobre a ação humana mesmo na ausência da figura do homem. Gosto de entender a natureza não como algo apartado de nós, mas do qual somos constituídos. Mais do que um ambiente harmônico e acolhedor, tão explorado atualmente pelo mercado, a natureza traz também o caos, essa força horizontal e sinuosa que tentamos controlar através da verticalidade e das linhas ortogonais das

idades, mas que está presente em nossa própria constituição, em nossos genes.

IW: Flávio Gonçalves, a respeito do teu trabalho, escreve que "*O que a artista põe em relação são esses processos ao acaso que formam a periferia da nossa atenção, e que ela transforma em ação e determinação*". Como se desenvolveu tua atenção para com estes processos ao acaso que dão vida a algumas de tuas séries?

LM: A nossa própria construção cultural do olhar é bastante comprometida com o que entendemos como sendo importante ou "digno de nota" e aquilo que é entendido como sendo da ordem do descarte ou apenas um detalhe insignificante, que faz parte do grande plano de fundo borrado e não da figura, à qual atribuímos o foco, a importância. Não por acaso, edificações e objetos em ruína, pequenos insetos, palavras pouco legíveis e coisas que às vezes passam batido a um olhar mais apressado fazem parte do meu repertório, instigando-me a colocar em questão os limites tênues entre os processos naturais e artificiais dentro dos quais estamos inseridos. Em geral buscamos manter sob controle a tendência natural dos sistemas à entropia e ao desgaste.

Mesmo uma superfície de concreto, tão sólida, com o passar do tempo, abre-se em rachaduras e, pouco a pouco, vai sendo tomada por plantinhas aparentemente tão frágeis e que se expandem. Sem a intervenção humana de reparo, tornam-se futuras florestas. Assim também são os nossos conceitos, nos quais, por meio das ideias e das palavras, tentamos provocar certa fixidez momentânea, enquanto as palavras vão, em outros contextos, ganhando novos sentidos. Daí vem meu interesse nos desmoronamentos da linguagem, nos ruídos dos cartazes e letreiros sobrepostos na cidade, os quais Julio Cortázar chama de "poemas anônimos."

Sempre me pareceu extremamente oportuno observar esses fenômenos que emanam de ações aparentemente aleatórias, produzidas no decorrer da passagem do tempo. Em todos os sistemas, inclusive na construção da linguagem e do olhar, como bem reforça Michel Foucault, há pontos de obscurecimento e de desvios e essas falhas sempre me parecem um excelente ponto de partida para os trabalhos. Às vezes são rupturas literalmente muito pequenas que me instigam, há trabalhos que surgem, por exemplo, da observação da eclosão das ninfas das cigarras, já em outras ocasiões, costumo observar os enormes espigões que aparecem de uma hora para outra no bairro Petrópolis, onde moro em Porto Alegre. Eles costumam vir vestidos por uma malha azul de proteção nas obras, assemelhando-se a grandes cachoeiras que derrubam as antigas casas e inundam de sombra o bairro.

IW: "Notas Diárias" é uma série que parece vir do cotidiano, de um certo cuidado, do gesto de acompanhar as pequenas coisas do entorno. Tu tens este hábito da observação e do registro dessas observações? Isso já vinha contigo (tinhas diários, coisas do gênero?) ou é algo que desabrocha na medida em que produzes artisticamente?

LM: O trabalho "Notas Diárias" é uma série de desenhos em aberto. Quando a iniciei, minha ideia era voltar a trabalhar com pequenos formatos que permitissem produzir um desenho por dia, ao menos, de uma forma mais solta e despretensiosa. Queria retornar ao pastel seco, ao preto e branco ou ao uso pontual da cor. Nesses trabalhos eu registro referências que utilizo no ateliê, coisas que estão próximas, objetos para onde meu olhar aponta, imagens que guardei para revisitar. Há, por exemplo, um dia em que faltou luz e desenhei à luz de velas, nesses desenhos acabei queimando o papel com a vela que acendi. Esse trabalho funciona para mim como um retorno ao que está próximo no ateliê, como se fosse uma narrativa do processo também inspirada pelos elementos que o sul-africano William Kentridge produz em seus trabalhos.

No começo da entrevista falei dessa minha inquietação frente à impermanência das coisas. Isso implica, necessariamente em pensar sobre a construção da nossa percepção do mundo e da nossa memória. No meu caso, acho que isso antes era carregado de uma melancolia maior, tinha uma ilusão, principalmente através do texto, de produzir documentos que me permitissem reviver as experiências. Desde que aprendi a escrever mantive meus diários pessoais e minha produção já teve uma relação muito estreita essa produção de diários, alguns trabalhos mais antigos são exatamente isso: um diário de experiência, em que normalmente eu estabelecia dias ou meses para a duração do trabalho, era assim que eu delimitava quando parar, foi com esse método que realizei o meu projeto de graduação no Instituto de Artes, intitulado "Delineamentos do Cotidiano: (des)alinhando o largo Dr. Adair Figueiredo" (2005). Nesse trabalho, eu me dispus a frequentar, durante um ano, o largo que se situa ao lado da minha casa. Dessa experiência de incursões no lugar, produzi um trabalho mais cartográfico, uma mistura de diários de desenho, cartazes em que nomeava a paisagem, vídeos, além de uma coleção de objetos organizados em uma instalação. Eu costumava ir à praça com uma mala amarela, onde tinha uma câmera fotográfica e materiais de desenho, sentava ali e produzia imagens e textos ou apenas parava para observar o entorno. Ao final tudo resultou em uma miscelânea de materiais que, ordenados, compuseram essa instalação. A diferença é que, no caso do trabalho "Notas diárias", eu não me proponho a sair do ateliê, pelo contrário, é dentro dele que mergulho nos objetos e revisito meus arquivos, justo aquelas pastas de documentos, a maioria digitais, que você guarda para um dia utilizar, mas que, na prática, dificilmente acaba voltando a eles.

IW: Como surgiu "Área de Cultivo", uma série marcante dentro de tua produção?

LM: A série é um desdobramento dos meus cadernos de desenho, que sempre foram experimentais e despretensiosos. Até 2007 eu trabalhava muito nesse formato de livro e caderno, até pelo fato de eu não ter um ateliê próprio que favorecesse a produção de trabalhos em grandes formatos. Nesses desenhos abstratos da série, eu comecei a entender a superfície do papel como um território a ser cultivado. São desenhos que

começam sempre no chão, com a tinta bem diluída, em que eu não tenho um controle total sobre o que está sendo produzido, posteriormente, vou adicionando mais camadas até que os trabalhos vão para vertical e, nesta posição, os finalizo. Uma coisa é esse gesto mais propício ao acaso e que a mancha dilui, outra, são os gestos intencionais que produzem linhas mais gráficas e que remetem tanto às texturas das paisagens que observo, como ao próprio gesto primordial da escrita.

Costumo fazer uma relação dos papéis estendidos no chão com os tapetes árabes, em que também se faz essa relação com jardim desenhado e ornado para dentro das casas. Aproveitando essa metáfora do jardim, é importante dizer que, em muitos desses trabalhos, recorto partes do papel e enxerto em outros trabalhos, como se os campos pudesses migrar de um território a outro, como se o conjunto dos trabalhos funcionasse como uma espécie de jogo de encaixes. É surpreendente vê-los juntos no espaço expositivo. Normalmente esses recortes na superfície são circulares, tanto para facilitar o encaixe, como para criar a sensação de lentes de aumento ou de túneis porosos que permitem a penetração de um trabalho no outro. Há o entendimento da própria superfície como um jogo de relações que se constrói junto com o acaso e a partir dos meios de que disponho no momento. Em alguns trabalhos adiciono insetos que caíram pelo ateliê no momento, ou pedacinhos das calçadas de ardósia que vão sendo corroídas pelas chuvas. Osório é uma cidade bem úmida e, por vezes, esses trabalhos levam semanas secando. É também um exercício de espera e paciência e costumo trabalhar em vários desenhos ao mesmo tempo, por isso, às vezes, há grupos de trabalhos em que utilizo tonalidades similares. Sobre o uso da cor, é nesta série que tenho desenvolvido e aprofundado o aspecto relacional da cor. A cor não existe por si mesma, são uma interação da luz com a matéria e, depois, uma abstração do nosso aparato da visão. Goethe tem belos estudos sobre a cor. Elas são sempre comparativas, sistêmicas, não existem de forma isolada.

IW: Além destes elementos provenientes da imagem que são perceptíveis em teu trabalho, o texto também aparece com força em tua produção. Palavras e nomeações aparecem em trabalhos como as instalações "Paisagem em Espera Azul", "Valor", e também em desenhos como os que compõem a série "Atlas Cosmográfico". Que papel a escrita ocupa em tua obra?

LM: Tenho uma paixão pela escrita e pela literatura e essa entrega envolve todo o meu processo de criação. Para mim, muitas vezes, meus diálogos são mais intensos e diretos com alguns poetas, como Rainer Maria Rilke e Octavio Paz, do que com artistas. Acho que meus diálogos com a produção em artes visuais se dá de uma maneira menos literal, tenho o cuidado para traçar referências mais indiretas. Em meu processo artístico há também uma relação com a escritura, conceito que Jacques Derrida aborda e também Roland Barthes, e que se define como um gesto de grafar que resguarda uma

relação maior com o ritmo, mas não necessariamente está atrelado a um fonema. Nem sempre em meus trabalhos as palavras são legíveis, às vezes utilizo as letras apenas como grafias.

Na instalação "Paisagem em espera azul", por exemplo, há o meu fragmento favorito retirado de "Cartas a um jovem poeta", do Rilke, mas ele é pouco legível, crio certas dificuldades para a leitura. Já no letreiro "VALOR", este super legível, há esse jogo com o negativo da palavra, a leitura se dá pelo vazio e a obra foi apresentada em uma mostra paralela à feira ArtBA, que discutia esse tema do mercado, colocava em questão a obra de arte como fetiche. Já a série "Atlas Cosmográfico" traz à tona um outro tipo de relação entre imagem e palavra, que lembra, em certo sentido, os trabalhos com caligramas de René Magritte. Nos trabalhos dessa série busco ordenar a rede de relações que estabeleço a partir de elementos que formam meu conceito de paisagem ou "landscape", que é essa terra a se perder de vista. Nesses trabalhos há uma reflexão sobre o saber enciclopédico, a constituição do nosso pensamento científico, nossa mania de ordenação e uma brincadeira com a possibilidade de analogias que a linguagem poética sugere. Atribuo predicados à paisagem, associo estrelas da galáxia às estrelas da professora avaliando um desenho de quando eu era criança. Esse desenho é uma vista aérea da minha casa onde eu atribuo nomes às coisas, como aqueles primeiros exercícios de escrita que conhecemos.

IW: Pegando esse gancho da escrita/palavra, tu destacarias alguma influência literária em tua obra (ainda mais agora, com o doutoramento), ou autores que te estimulem dentro do processo criativo?

LM: São muitas as minhas influências literárias, mas as que aparecem mais recorrentemente em minha obra e de um modo mais literal são Charles Baudelaire, Rainer Maria Rilke, Virginia Woolf, Francis Ponge, Manoel de Barros, Clarice Lispector, Octavio Paz, Julio Cortázar e T.S. Eliot. Por hora tenho sentido necessidade de mergulhar em outros autores e principalmente nos relatos de artistas viajantes. Há escritos e depoimentos de artistas que considero fundamentais, como os deixados por Robert Smithson, Hélio Oiticica ou produzidos por William Kentridge, Richter, Marina Abramovic e Bill Viola. Minhas conversas e convívio com artistas de outras gerações, como Maria Helena Bernardes, Renato Valle, Gil Vicente, Lia Menna Barreto, Marcelo Coutinho, Márcio Almeida, Alexandre Antunes e Carlos Pasquetti também me formam e substanciam.

IW: Teu percurso artístico tem um grande peso do desenho, embora tu transites por outros meios, como mostra a recente exposição individual "Landscape ou anotações sobre o que escapa", que fizeste o Recife, em que apresentaste instalações, vídeos, fotografias, além de

desenhos. Como tu vês este teu trânsito por diferentes expressões e, ao mesmo tempo, o diálogo dessas outras linguagens com o desenho por onde começaste?

LM: Meu pensamento é muito associativo, com isso, encontro dificuldade em me deter em uma única mídia. Gosto do desafio de juntar os diferentes. Vejo isso com entusiasmo. Por outro lado, gosto da simplicidade e da flexibilidade do desenho. Você pode criar um mundo apenas com um lápis, uma caneta e uma superfície (que pode ser até a própria pele). É muito simples e imediato, não precisa de carregar bateria, tampouco de grandes investimentos materiais, gosto disso, e é por aí que toda minha relação com a arte começa, tanto ao ver minha mãe desenhar (e isso me despertava uma profunda curiosidade), como ao perceber, desenhando na escola, que eu tinha uma facilidade natural para representar no papel o que eu via. Lembro das crianças dizerem que eu "sabia desenhar", passei a escola toda desenhando para os outros colegas. Entrei no Instituto de Artes apenas com essa prática pessoal e autodidata do desenho e com meu interesse pela história da arte, despertado principalmente pelas viagens com a minha família. Eu era muito jovem (17 anos recém completos quando entrei na faculdade), nenhum caso de artista na família, um interesse múltiplo por várias áreas do conhecimento e pouco sabia sobre a realidade profissional do campo artístico, mas hoje vejo que isso foi até bom, porque fui descobrindo tudo com a própria prática, o que torna a coisa toda mais interessante, uma busca pessoal. Nesse sentido também encaro como um desafio essas inserções em campos e técnicas que não domino em absoluto e que, de acordo com cada projeto, vou descobrindo, isso faz com que eu me aproxime de outros profissionais e de outros campos do conhecimento. Não consigo viver sem buscar novos conhecimentos.

IV: Com uma década de produção, teu trabalho se modificou bastante ao longo do tempo. Que fases/momentos tu apontarias dentro desse desenvolvimento?

LM: Num primeiro momento, como já comentei, tinha mais fortemente essa prática do diário e dos cadernos de desenho. Meus trabalhos eram formados por conjuntos de fragmentos e, muitas vezes, eu montava desenhos em grande formato a partir de módulos pequenos. Às vezes esse fragmentos eram colados, outras, costurados. Sempre foi muito forte também essa minha relação com as mãos, elas sempre me ajudam a pensar.

Minha primeira exposição se chamou "Nas entrelinhas do diário", a segunda nomeei "Tramas diárias". Era uma ideia recorrente essa do diário, a difícil questão da delimitação da obra, onde ela começa e onde ela termina, um texto fundamental para mim sobre essa questão foi "O que é um autor?", de Michel Foucault. No entanto, hoje esse tema da construção da memória a partir da vivência cotidiana desdobrou-se em outros conceitos, como a ideia deleuziana de criação da obra como território ou "área de cultivo", como chamo, e a relação entre o cultivo da linguagem e da paisagem. No fundo

ainda estou às voltas dessa questão do autoconhecimento e do deslocamento como uma alavanca para observar a impermanência das coisas, percebendo também o corpo poroso como essa interface com a qual interagimos com o ambiente.

Persisto ainda explorando as mesmas relações entre a palavra e a imagem, os pontos de convergência e divergência entre olhar e ler, entre ver e tocar. Permaneço com os mesmos interesses sobre o aparentemente banal, sobre a passagem do tempo e os acasos que nos cercam e fazem os projetos e intenções desmoronarem. Mas cada trabalho vai ganhando um tom e formato próprio, a maturidade ajuda a encontrar o melhor formato para cada experiência. Não costumo me ater a estilos, eles acabam vindo de modo natural, já que é impossível fugir por completo dos códigos que constroem o nosso olhar. Independentemente do formato final do trabalho, há um pensamento artístico comum. Encaro o meu modo de fazer como um permanente desafio para a reinvenção.

Com o passar do tempo acabei ampliando a escala dos trabalhos, explorando cada vez mais o aspecto da mostra individual como uma grande instalação que funciona como um ensaio e cria relações entre os trabalhos e destes com o espaço circundante. Passei a incluir em meu processo fortemente a prática da fotografia e do vídeo, mas até hoje reluto um pouco em apresentar ambas como trabalho final. Acho a fotografia, em geral, imediata demais e o vídeo lento demais. Gosto sempre de pensá-los em um conjunto onde consigo equilibrar esses tempos. Mais recentemente, no trabalho "No útero da linguagem", incluí na instalação um novo elemento: o som, a partir da parceria com Giovanni Bonin-Barbiere. Foi uma grande descoberta! E deverá ser mais explorada em trabalhos futuros. Atualmente tenho me dedicado a projetos cujos resultados são mais abertos, que nascem de colaborações e se estruturam em diálogo com outros profissionais, outros artistas. Tenho me aventurado tanto em travessias por diferentes regiões geográficas como campos do saber e ainda não sei bem aonde tudo isso vai me levar, mas tem sido apaixonante.

ANEXO VI: Entrevista realizada por Lisiane Wandsheer (Núcleo Cultural UFCSPA) em agosto de 2016

ARTES VISUAIS

EXPEDIÇÃO PELA PARAGEM DAS CONCHAS

Artes
Visuais
na UFCSPA

Exposições de diferentes expressões artísticas, como pinturas, desenhos, gravuras, esculturas e fotografias.

UFCSPA APRESENTA
EXPEDIÇÃO PELA
PARAGEM DAS
CONCHAS



TÍTULO
Expedição pela Paragem das Conchas

TIPO DE TRABALHO
Desenhos, fotografias e objetos

EXPOSITORA
Lilian Maus

CURADORA
Bruna Fetter

PERÍODO
16.8.16 a 15.10.16

ABERTURA
19h

VISITAÇÃO
De segunda a sexta-feira, das 9h às 20h; aos sábados, das 9h às 11h30min

LOCAL
Espaço de Artes da UFCPSA (prédio 7, térreo)

A UNIVERSIDADE ABRE A PROGRAMAÇÃO da Agenda Cultural, neste segundo semestre, com a exposição de Lilian Maus. Conversamos com a artista para que ela revelasse um pouco do que o público poderá ver. "Expedição pela Paragem das Conchas" é o resultado da pesquisa de doutorado, realizada no PPGAV-IA/UFRGS, cuja tese será defendida em outubro. A mostra apresenta trabalhos realizados em diversas técnicas, além do lançamento de um livro de artista pela editora Azulejo. Segundo Lilian, as obras nascem de incursões realizadas por terra, água e ar por Osório/RS, primeira cidade em que viveu, após

sua mudança de Salvador/BA. "O conjunto de obras da exposição forma um grande atlas que passa por desenhos, pinturas, fotografias e coleções de objetos. Ele não tem por objetivo descrever claramente a paisagem, como faria a ciência. Trata-se antes de encobrir com um punhado de terra a linguagem e esperar o momento em que o broto perfure o manto telúrico e dê o ar da graça. Esse atlas concretiza-se no ponto de encontro do olhar expedicionário – sempre curioso e disposto a relacionar arte e ciência – com a "Paragem das Conchas", primeiro nome da região", explica. A artista destaca que há trabalhos em que ela age apenas como coletora de objetos (conchas, insetos, plantas e amostras de água das lagoas) e outros em que há uma manufatura minuciosa do objeto em ateliê, como no caso dos desenhos e pinturas em aquarela, pastel seco e acrílico. Às vezes a artista

conta com a ajuda de seres inusitados para realizar alguns trabalhos, como uma composteira em que ela mistura materiais orgânicos da região às cinzas dos seus diários pessoais e conta com o labor das minhocas que, ao decomporem esse material, conformam uma espécie de pintura viva. "Para mim este último trabalho sintetiza o que busco na minha relação com a paisagem e com a arte: a transmutação por meio da linguagem", define Lilian Maus.

AGENDA CULTURAL 2016/2

4		D	S	T	O	O	S	S	O	S	T	O	O	S	S	O	S	T	O	O	S	S	O	S	T	O	O	S	S	O	S	T	O	O	S	S
	AGOSTO	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31				
	SETEMBRO		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30				

TOMO II

Expedição pela
Paragem das Conchas:

travessias por terra, água e ar





Terra

Água

Terra

Ar

Educação sobre o vento • Sulliver

Prefácio • Foreword • Prefacio

Lilian Maus

XXVII

Só a natureza é divina, e ela não é divina...

Se falo dela como de um ente
É que para falar dela preciso usar da linguagem dos homens
Que dá personalidade às coisas,
E impõe nome às coisas.

Mas as coisas não têm nome nem personalidade:
Existem, e o céu é grande e a terra larga,
E o nosso coração do tamanho de um punho fechado...

Bendito seja eu por tudo quanto não sei.
Gozo tudo isso como quem sabe que há o sol.

Alberto Caeiro, *O Guardador de Rebanhos*¹

Onde fica a Paragem das Conchas? Este não é um lugar que reconhecemos facilmente ao ouvir falar ou ler o nome. Se abrirmos o mapa-múndi atualizado, também não o encontramos e, portanto, não conseguimos apontá-lo no horizonte com o dedo. Na falta de referências, talvez possamos imaginá-lo. De olhos fechados, é possível concebê-lo como aquele espaço oco entre a concha e o molusco, ou ainda melhor: como a própria pérola acidentalmente redonda, formada no interior da ostra perlífera que reage, vagarosamente, às sucessivas entradas de grãos de areia no fundo do mar. No entanto, a Paragem das Conchas não é um lugar por mim inventado, mas, sim, descoberto. Ao buscar por pistas em enciclopédias e arquivos históricos, o nome aparece registrado como a primeira sesmaria do Rio Grande do Sul – terra concedida por Portugal, em 1732, ao colono

¹ Alberto Caeiro (heterônimo de Fernando Pessoa). *O Guardador de Rebanhos*. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/617>. Acesso em: 10 de setembro de 2016.

lusitano Manoel Gonçalves Ribeiro, para o cultivo e a criação de gado. Hoje esse território corresponde a um conjunto de municípios do litoral norte gaúcho, dentre os quais está Osório, local escolhido para esta expedição, realizada entre 2012 e 2016, e que acompanha a minha pesquisa de doutorado.²

Com aproximadamente 44 mil habitantes (IBGE/2016), Osório é um corredor ecológico onde o vento sopra com vigor sobre um relevo dividido. De um lado está a Planície Costeira – formada pelos campos banhados por 23 lagoas e pelo mar, na qual reside a maior parte dos moradores e onde também está localizado o centro histórico, com sua catedral, hospital e a maior parte dos serviços – e de outro, a Serra Geral – revestida pela Mata Atlântica, preservada nas Áreas de Proteção Ambiental (APAs), além das áreas rurais, onde reside a comunidade do Morro da Borússia e se encontram as vertentes que deságuam nas lagoas da planície. Desde 2006, a cidade recebeu o *slogan* “Terra dos Bons Ventos”, em razão da implantação de um dos maiores complexos de Parques Eólicos da América Latina.³ Os mais de 425 gigawatts de energia anuais produzidos pelo contato do ar com as pás dos rotores – acoplados às torres de concreto dos cata-ventos de 98 metros – vêm repelindo das conversas dos moradores as queixas sobre o vento. Trata-se de um importante projeto de geração de energia para o estado e que vem trazendo benefícios à cidade. Apesar da energia dos cata-ventos ser considerada limpa por não emitir CO₂ na atmosfera, há uma série de impactos ambientais implicados na sua distribuição. A construção das torres de transmissão requer o desmatamento das áreas em que são implantadas e, depois de instaladas, geram ondas eletromagnéticas que afetam o desenvolvimento da fauna e da flora ao seu redor.

2 Doutorado em Poéticas Visuais (Bolsista CAPES) pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes da UFRGS, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Daniela Pinheiro Machado Kern.

3 Sobre o assunto, ler artigo “Energia no ar”, de Rodrigo Trespach, publicado originalmente na revista *National Geographic Brasil*, dezembro de 2010. Cf. Rodrigo Trespach. **Cidade dos Ventos: Textos selecionados (20 crônicas histórico-jornalísticas)**. Porto Alegre: Pragmatha, 2014.

Atualmente, está em curso um empreendimento da Eletrosul que projeta o traçado das linhas de energia LT 230 KV Gravataí 3-Osório 3 sobre os terrenos mais sensíveis das APAs da Mata Atlântica do Morro da Borússia, protegida por lei. A comunidade, organizada através da AMASB (Associação de Moradores e Amigos da Serra da Borússia), entrou com ação no Ministério Público contra o atual traçado e reivindica um novo trajeto para as torres, solicitando sua relocação para terras de menor impacto ambiental, evitando assim os danos irreversíveis ao bioma da mata já tão devastada. O movimento em defesa da terra e do patrimônio natural da humanidade tem ampliado o diálogo entre a comunidade que vive em cima do morro e aquela que vive abaixo. Em muitas situações eu mesma intermediei essa conversa, pois transito entre as duas zonas. No centro da cidade está meu ateliê/casa e, no morro, tenho um sítio de 13 hectares que se estende do pé ao topo da montanha, no quilômetro 85,7 da Rodovia Federal BR-101. Desde junho de 2016, venho participando ativamente das ações e discussões comunitárias sobre o empreendimento da Eletrosul. A comunidade não se posiciona contrária à implantação das torres, mas, sim, ao trajeto projetado, que poderia ter outro desenho, passando por áreas que não fossem reservas florestais nem estivessem tão próximas das zonas de apicultura, visto que a frequência eletromagnética das torres interfere no processo de polinização das abelhas. Cerca de 100 famílias serão atingidas se o projeto for levado à frente da forma como foi concebido.

Ao longo dos quatro anos de expedição pela Paragem das Conchas, o vento foi ganhando certo peso e solidez diante do meu olhar e dos outros moradores. Se antes as causas e as consequências da existência dele – que seguirá soprando independente da implantação de cata-ventos ou do julgamento humano – pareciam não interferir na quietude na montanha, hoje, com a promessa do uso da energia eólica, a história vem mudando e a montanha se vê ameaçada. Tanto o vento como o morro, manifestações naturais que nasceram muito antes de nós, vão sendo redefinidos pela ação humana que manipula esse horizonte. Gestos que plantam e derrubam árvores; agarram e soltam

pedras; brincam e matam; remam e conduzem o volante ou o cavalo; pintam, escrevem e apagam o papel; constroem torres e cata-ventos ou assinam petições públicas em defesa da mata.

No início da jornada, tudo que eu tinha era um par de olhos míopes e curiosos que desejavam ver de perto alguns lugares, para conhecer melhor a região e, assim, poder criar, com mãos habilidosas, imagens poéticas que apresentassem um ponto de vista sobre o que se (des)velava. Mas nunca parti de um método prévio. O que eu carregava eram pistas e esboços. As rotas e o instrumental utilizados para as observações foram sendo redefinidos no próprio andar, como se fosse um Caminho de Peabiru⁴, esse conjunto de trilhas indígenas cultivadas pelos Incas, que ligavam o Oceano Pacífico ao Atlântico e davam também acesso ao litoral gaúcho. Esse trajeto era mantido a partir de sementes glutinosas de gramíneas que grudavam nos pés dos andarilhos. Ao andar, eles as disseminavam, mantendo o caminho aberto.

A expedição foi tomando corpo enquanto eu abria trilhas no mato, levando, em uma das mãos, o facão e, na outra, a câmera fotográfica para registrar os encontros que ocorriam tanto na zona-da-mata como também nas áreas urbana e rural da cidade. No andamento do projeto, foi preciso desaprender a ver o que eu pensava saber e aprender a ver o que não sabia que existia. Há um conjunto de ações e reações que nascem como gestos nessa paisagem-argumento

4 Igor Chmyz foi o arqueólogo que coordenou, na década de 1970, uma equipe que identificou, na área rural de Campina da Lagoa, no Paraná, 30 quilômetros da trilha do Caminho de Peabiru. O caminho indígena ligava o Oceano Pacífico ao Atlântico. O pesquisador defende que os índios Jê, que tinham como prática construir caminhos para a comunicação entre aldeias, são os autores das trilhas, também utilizadas pelos Tupi-guaranis. “Peabiru”, em língua tupi, significa “caminho forrado, entulhado”; “Caminho pisado, pegada do caminho, marca do caminho”; “Caminho ralo, caminho sem ervas”; “Caminho que leva ao céu, ou às alturas”. Esta última designação vai de encontro à mitologia da busca da tribo pela “Terra sem Mal”. Ver entrevista concedida pelo pesquisador em 19 de agosto de 2008 à *Gazeta do Povo*. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/a-verdadeira-autoria-do-peabiru-b6q3y3imm2mat613zvve3g0um> Acesso em: 06 de setembro de 2016.

aqui compreendida como fenômeno que faz pensar, sentir e sonhar. A formação do trabalho responde, a um só tempo, às urgências sócio-ambientais da comunidade dentro da qual ele foi gerado e também às questões do campo artístico, buscando estabelecer um diálogo permanente da arte com o mundo. Ele apresenta-se, portanto, como um sintoma – tal qual a pérola –, criado a partir dos encontros com a alteridade. Os entes que foram cruzando o meu caminho atuaram como interlocutores que conduziram a jornada sem que eu tivesse controle absoluto do processo. Dos guias experientes, que vinham carregando sua farta bagagem de conhecimento, eu recebi admiráveis conselhos e aprendi sobre o que eu via e aquilo que eu não sabia. Dos guias ingênuos, semelhantes ao Mestre Alberto Caeiro, do poeta Fernando Pessoa, eu não ouvi explicações, no entanto, apreendi seus silêncios, espantando-me diante da atmosfera que irradiava deles. Até as pedras, quando soube com elas jogar amarelinha, serviram-me para orientação. Os sentidos a elas atribuídos não passavam pela cabeça, mas eram seguidos imediatamente pelos pés, que iam saltando, com destreza, da terra rumo ao céu.

Este livro de artista é resultado das incursões por *terra, água e ar* que venho realizando através de rotas que me permitem *ir (vi)ver* a paisagem e *apre(e)nder* o ver enquanto ando pela mata, navego pelas lagoas, voo de *paraglider* ou retorno ao ateliê/casa para pintar e estudar. O conjunto de trabalhos aqui apresentados forma um atlas onde procuro transmutar essas vivências por meio da linguagem poética. A narrativa divide a expedição em três momentos: *Estudos sobre a terra | Estudos sobre a água | Estudos sobre o vento*. A ação de expedir é aqui interpretada em seu sentido literal de “liberar os pés das cadeias”. As travessias realizadas criam situações de diálogo com o mundo, nas quais busco, a partir da projeção do corpo em direção ao horizonte, compreender esse *olhar-no-mundo* que não se manifesta como pura subjetividade nem objetividade. Os fundamentos do olhar estão ancorados na sua possibilidade de abertura à alteridade e no reconhecimento dos limites da própria inteligibilidade. A observação minuciosa dos fenômenos junto

à terra, ao ar e à água provoca não certezas sobre *o que* se está a ver, mas antes dúvidas sobre *como* se olha. Essa desconfiança permanente – que fez o artista Cézanne voltar tantas vezes ao monte Sainte-Victoire, em Provença, sua cidade natal, para ir vê-lo e sentir seu cheiro antes de pintar – exige do observador uma constante correção e adaptação do olhar àquilo que se mostra e também se esconde no horizonte. Tomemos como exemplo a observação do sol: mesmo quando fitamos a olho nu a estrela mais luminosa que está ao nosso alcance, o que experimentamos não é uma clara visão dela, mas antes um ofuscamento gerado pelo excesso de claridade projetada em nossos olhos. Apenas utilizando algum filtro, como o das lentes dos óculos escuros, é possível enxergar seus contornos de forma mais nítida. Uma imagem não se faz apenas de luz. Para ver melhor, precisamos também da sombra.

Apesar das incursões datarem dos últimos quatro anos, minha relação com esse território é anterior, pois Osório foi a primeira cidade em que morei no Rio Grande do Sul, depois de me mudar com a família de Salvador, na Bahia, onde nasci. Não se trata, portanto, de um lugar completamente desconhecido e exótico, como normalmente são representados os lugares que servem de objeto de estudo para as viagens descritas pelo olhar-expedicionário, tanto no campo científico como cultural. Minha posição não é aquela de estrangeiro que vê “de fora” a paisagem e vive a alimentar a sensação de “não pertencer ao todo”, tampouco é aquela do nativo que reafirma sua identidade através da busca por uma origem definida e estável.⁵ A paisagem não está em um lugar externo, nem reside apenas dentro da imaginação do viajante, ela é um espaço de encontro da linguagem com o mundo. Segundo o teórico Michel Collot, “essa troca entre o interior e exterior não diz respeito apenas à percepção individual, mas também à relação que as sociedades humanas mantêm com seu ambiente.”⁶ A noção de paisagem, segundo o autor, envolve pelo menos três componentes,

5 Sobre “a sensação de não estar de todo”, presente na literatura brasileira desde suas origens, ver: Flora Süssekind. **O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

6 Michel Collot. **Poética e Filosofia da Paisagem**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013, p. 27.

imbricados em uma relação complexa: “um local, um olhar e uma imagem”.⁷ Nesse projeto, através da abertura fenomenológica da linguagem poética, sobre a qual nos fala o filósofo Martin Heidegger, busco estabelecer, por meio da paisagem, um diálogo – ao mesmo tempo sensível e inteligível – que estenda a linguagem artística a outros campos do conhecimento, como a filosofia, a biologia, a geografia e a história.

A expedição na cidade é desenvolvida a partir do olhar itinerante que não se identifica – embora empatize – com a figura do *flâneur*, cunhada pelo poeta Charles Baudelaire na multidão da Paris modernizada no século XIX. Há aqui uma retomada das experiências do viajante–expedicionário, presente já na Antiguidade e que se fortalece a partir da colonização das Américas. Embora possuam origens e demandas diferentes, ambos os olhares têm em comum a curiosidade, a sensibilidade e o senso crítico, que impulsionam o perambular rumo ao desconhecido, a fim de apreender o que o primeiro chamará de *paisagem* e o outro, *natureza*. Durante o começo do século XIX, merecem destaque os documentos gerados por duas experiências de expedição francesa à região de Osório: a do artista Jean-Baptiste Debret, que pintou montanhas, lagoas e campos da região, e a do botânico e naturalista Auguste de Saint-Hilaire, que relatou costumes do povo, detalhes sobre o cultivo dos campos e descreveu alguns espécimes de fauna e flora. Essas expedições artísticas e científicas, apoiadas pelo governo, estavam vinculadas a instituições de cultura e ensino, tais como o Jardim Botânico, a Biblioteca Nacional e a Academia Imperial de Belas Artes. Em razão disso, os viajantes firmavam um compromisso com a sistematização do conhecimento produzido.

Desde a Antiguidade, o desenvolvimento do conhecimento caminha *pari passu* com o avanço do homem sobre o território e, nesse processo, a imaginação e a experiência interagem com os instrumentos que, durante o uso, modificam nossa capacidade perceptiva e reconfiguram

7 Ibidem, p. 17.

uma visão de mundo. Não poderíamos imaginar, por exemplo, os tratados filosóficos de Aristóteles sem a observação sistematizada da natureza acompanhada de informações que ele obtinha das expedições de Alexandre, O Grande, educado pelo filósofo. Vejamos outro caso: a enciclopédia *Naturalis Historia*, de Plínio, O Velho. Seria possível a realização de tal projeto caso a erudição de Plínio não tivesse sido também alimentada pelas viagens realizadas durante o serviço militar que prestou à Roma? Paradoxalmente, a mesma curiosidade que impulsionou o erudito em direção ao saber também terminou por levá-lo à morte. Foi diante do espanto com a erupção do vulcão Vesúvio, enquanto tentava, de barco, aproximar-se para descrever o fenômeno, que o naturalista e oficial romano morreu, asfixiado pelos gases expelidos.

Encontramos nos escritos de Plínio descrições do mar e dos ventos como a coisa mais violenta, o “caos”, onde a humanidade não poderia perdurar. Embora Aristóteles e Plínio tenham sido pioneiros do conhecimento científico, os instrumentos que possibilitaram ao homem atravessar os oceanos só se consolidariam a partir do século XV, com as Grandes Navegações. Até então o além--mar apresentava-se como um limite intransponível, povoado por bestas perigosas e terras incógnitas. Diante desse terror provocado pela imensidão do oceano, o que teria alimentado o imaginário dos marinheiros portugueses e espanhóis para que enfrentassem os monstros marinhos e chegassem às terras incógnitas? Um dos motivos apontados pelo sociólogo e historiador Sérgio Buarque de Holanda é a promessa da “visão do paraíso terreal”⁸ projetada no olhar dos marinheiros sobre as Américas. Segundo o autor, nas terras recém-conquistadas, onde os nativos ainda não conheciam o ferro, o aço e tampouco a pólvora, a secularização do mito bíblico do Jardim do Éden – simbolizado pela tão almejada esmeralda – foi o ideal que regia a colonização. Essa visão, que

8 Sérgio Buarque de Holanda. **Visão do Paraíso: motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

entendia a natureza como *firmamento* e não como *paisagem*⁹, vai, entre o naturalismo português e o idealismo espanhol, transformando o sobrenatural em um lugar onde a experiência, “que é madre das coisas”, “desengana” e “toda dúvida” “tira”.¹⁰

Quando o paraíso terreal da Paragem das Conchas, após 1732, esteve oficialmente ao alcance dos pés dos primeiros imigrantes lusitanos, não foi esmeralda que eles avistaram na região. É provável, pelo nome a ela atribuído, que tenham encontrado no local amontoados de conchas, sambaquis¹¹, hoje considerados tesouros arqueológicos. Esses concheiros, fossilizados por reações químicas resultantes do contato do material orgânico com o calcário, são marcos paisagísticos milenares, construídos pelos indígenas. Ao redor desses locais sagrados, onde cultura e natureza se entrelaçam em rituais fúnebres e sepultamentos, os indígenas construíam suas malocas. Mas onde eles estavam quando esses imigrantes aqui chegaram? Há uma narrativa histórica tradicional que apresenta a chegada dos imigrantes portugueses em terras “vazias”, justificando que não havia mais índios devido às incursões, nos séculos XVI e XVII, dos bandeirantes. Grande parte dos Guaranis – que ocupavam a Planície Costeira – realmente havia sido capturada para trabalhar como escrava nas plantações de cana-de-açúcar, já bastante avançadas no nordeste e sudeste da colônia.

9 “Segundo a observação de H. von Stein, ao ouvir a palavra ‘natureza’, o homem dos séculos XVII e XVIII pensa imediatamente no firmamento; o do século XIX pensa em uma paisagem.” Idem. **Raízes do Brasil**. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 137.

10 Ibidem, 2000, p. 5.

11 *Sambaqui* em língua tupi designa “acúmulo de conchas”. Nesta mesma região geográfica, na cidade de Xangri-lá, estão os dois principais sambaquis do Rio Grande do Sul – o do Capão Alto e do Guará, infelizmente, desprovidos dos cuidados de manutenção que mereceriam. De acordo com a arqueóloga Fabiana Rodrigues Belém, os sambaquis ocorrem em todo litoral brasileiro e são elevações ou colinas resultantes da pesca e coleta de moluscos pelos indígenas. Formaram-se a partir do acúmulo de conchas e ossos que serviam ao trabalho social dos habitantes pré-históricos desde 7.000 anos a.C. Cf. Fabiana Rodrigues Belém. **Do seixo ao zoólito – a indústria lítica dos sambaquis do Sul Catarinense**. Aspectos formais, tecnológicos e funcionais. São Paulo: USP, 2012, Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arqueologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo – USP.

No entanto, pesquisas mais recentes, como a do historiador Lauro Pereira da Cunha, apontam documentos que comprovam que os indígenas não foram exterminados em absoluto, mas, sim, silenciados pelos discursos historiográficos. Segundo o autor, há registros de 1734 da estância de Manoel de Barros Pereira, pioneiro em Osório, que documentam o uso da mão- -de-obra indígena guarani. A miscigenação da população entre índios, brancos e negros está também registrada nos livros de batismo da Igreja Católica, o que comprova a presença indígena e sua inserção social durante o povoamento português.¹² O que a imagem do sambaqui deflagra não é, portanto, a ausência de índios no litoral, mas o silenciamento que lhes foi imposto, mudez estendida também aos negros escravos, durante a interação com o colonizador. Se a planície era ocupada pelos índios agricultores Guaranis, a serra era ocupada pelos coletores Xoklengs. Estes últimos conseguiram se proteger do domínio do homem branco refugiando-se na zona-da-mata até o século XIX, quando foram reprimidos e exterminados pelas bugreiras – milícias que organizavam expedições de caça aos índios, também chamados de “bugres”. Com os estímulos às novas imigrações no período imperial, iniciou-se uma forte disputa pelo território da Serra Gaúcha. Não por acaso, a montanha que corta o horizonte de Osório chama-se hoje Morro da Borússia, que, em latim, significa “Prússia”, em homenagem à terra natal dos colonos que vieram, sob precárias condições, atrás do paraíso tropical anunciado pelas cantigas da época.

Parte da história dos povos autóctones, que estava resguardada nos sambaquis distribuídos pelo litoral brasileiro, foi destruída ainda no período colonial com a extração de cal dos concheiros para as construções de palácios e de engenhos de cana-de-açúcar. A cultura da cana também esteve presente no litoral norte gaúcho desde meados do século XVIII, associada à agricultura de subsistência e à criação de gado pelos imigrantes lusitanos estabelecidos na região. Eles encontraram no clima ameno temorregulado pelo mar e nos

¹² Lauro Pereira da Cunha. *Índios Xoklengs e Colonos no Litoral Norte do Rio Grande do Sul (Séc. XIX)*. Porto Alegre: Evangraf, 2012, p. 58.

lugares onde a geada não atinge o pé da serra (entre 50 e 300 metros acima do nível do mar) condições favoráveis ao plantio da cana, apesar da economia de exportação já apresentar declínio nesse período. A produção artesanal de cachaça, rapadura e açúcar mascavo do litoral servia ao mercado interno e também foi estimulada pela presença dos tropeiros, que percorriam a região através dos Caminhos da Praia e do Sertão (via Santo Antônio da Patrulha/Campos de Cima da Serra). No lombo do cavalo e da mula, os tropeiros transportavam mercadorias e gado entre o sertão¹³ e o litoral brasileiro e serviam de ponte para as trocas comerciais entre as diferentes regiões. No século XX, entre os anos de 1928 e 1938, funcionava, em Osório, a Usina Santa Marta, a primeira do Rio Grande do Sul a refinar açúcar, inaugurada pelo presidente Getúlio Vargas. Nessa época, o transporte das mercadorias passa a ser realizado pelas hidrovias do Porto Lacustre (1921-1960)¹⁴, a partir da canalização das lagoas. A sede do porto, que conectava as cidades de Osório e Torres, estava construída sobre as margens da lagoa do Marcelino, em Osório, e dali as mercadorias eram levadas a Palmares do Sul pela ferrovia. Chegando em Palmares, embarcavam novamente para serem escoadas em Porto Alegre ou, então, fazer o fluxo inverso e, de Porto Alegre, serem transportadas para o litoral. Com a falta de estímulos e de manutenção somadas à construção das rodovias BR-101 e Free-way, tanto o porto como a ferrovia faliram. Em janeiro deste ano de 2016, a prefeitura de Osório inaugurou, às margens da lagoa do Marcelino, que está a apenas três quadras do meu ateliê, o Memorial das Águas.

A seção de *Estudos sobre a água* deste livro traz imagens da travessia lacustre que realizei, a remo de taquara, com o pescador José Ricardo, no seu barco Beija-flor. A travessia é uma homenagem aos naufragos

13 O termo “sertão”, no período colonial brasileiro era empregado para designar as terras do interior do país ainda não exploradas, onde havia poucos habitantes e o acesso era difícil. Posteriormente o termo será empregado para designar regiões com clima semi-árido, principalmente do nordeste brasileiro.

14 Ver a pesquisa da historiadora Marina Raymundo, referência sobre a historiografia do Porto Lacustre: Cf. Marina Raymundo da Silva. **Navegação Lacustre Osório-Torres**. Porto Alegre: Evangraf, 2014.

de 20 de setembro de 1947, que se acidentaram na lagoa da Pinguela, em Osório, no maior desastre lacustre do estado, que resultou em 18 óbitos. O barco, que leva o nome de Bento Gonçalves, um dos líderes da Revolução Farroupilha¹⁵, afundou justamente no dia em que se comemora, no Rio Grande do Sul, a Revolução. A experiência busca resgatar, desde um ponto de vista poético, a historiografia da região, a partir da narrativa de imagens produzidas durante as incursões pelas águas doces e coletadas no Arquivo Público Municipal Antônio Stenzel Filho.

Uma semana antes de realizarmos a travessia, o barco Beija-flor desapareceu. Estranhamente ele foi encontrado pelo pescador Marino, amigo do José, à deriva e vazio, próximo ao ponto do naufrágio. Entendemos, José Ricardo e eu, que ele havia partido antes de nós, talvez pelas mãos de outros aventureiros, de modo a abrir caminho para nossa viagem. Enquanto navegávamos, seguindo o mesmo trajeto do barco Bento Gonçalves, vim a saber que o José era sobrinho de um dos dois únicos sobreviventes do naufrágio de 1947. Nessa expedição pela Paragem das Conchas, o sobrenatural e a natureza parecem se encontrar permanentemente nos caminhos abertos pelas mãos dos homens. Nós partimos no dia 30 de abril, às seis horas de uma manhã gelada, das margens da lagoa do Marcelino, onde funcionava a antiga sede do Porto Lacustre Osório-Torres. Atravessamos a lagoa do Peixoto e, na entrada do Canal do Caconde, nossa travessia foi interrompida pelo forte vento Minuano, o mesmo que soprava 69 anos atrás, quando Bento Gonçalves naufragou nas águas da lagoa da Pinguela, logo à frente de onde estávamos. Aportamos e amarramos o Beija-flor numa árvore costeira às margens da lagoa do Peixoto para esperar a força do vento baixar. Mas ele seguiu soprando forte, varrendo as nuvens do céu e modelando carneiros nas águas. À nossa frente, durante a

15 A Revolução Farroupilha (1835-1845) foi o mais longo conflito armado ocorrido em território brasileiro. Através da luta reivindicava-se a autonomia política e econômica do Rio Grande do Sul, na época chamado Província de São Pedro do Rio Grande do Sul. No dia 20 de setembro de 1835, as tropas lideradas por Bento Gonçalves tomam a capital gaúcha, marcando o início da guerra.

espera, uma roda de gente se formava. Animados, vestindo túnicas brancas, banhavam-se em um ritual religioso na lagoa, ignorando o frio trazido pelo Minuano. Era dia de batismo. Para eles e para nós. Foi uma viagem pelas águas só de ida, voltamos para casa por terra, mas com os pés molhados. Se realizamos algum tipo de pescaria juntos, não foi aquela em que se pesca um espécime para medir seu tamanho e calcular os quilos de carne branca. Saímos à caça de uma espécie de peixe que não pode ser mensurada, porque ela vive apenas nos olhos acurados dos marrecos e das gaivotas.

A seção de *Estudos sobre o vento* é composta por uma série de desenhos de observação que abordam os modos como o vento se manifesta nas *nuvens* – através da tipologia de L. Howard, 1803 – e nas *águas* – por meio da Escala Beaufort. O conhecimento da força eólica, além de fazer parte da economia da região, é fundamental para a história geral e prática da navegação, seja ela por água ou ar. No projeto, meus desenhos artísticos funcionam também como estudos para o voo que realizei de *paraglider*, junto com Paulo Jones Vidal, pioneiro do voo livre na região. Se o vento me ensinou a ser paciente durante os cinco meses de espera pelas condições ideais para a minha decolagem, o Paulo, meu instrutor, me ensinou a ver os urubus como anjos-mensageiros que trazem a nós a poesia divina do vento, que sopra sem nada dizer. A experiência foi documentada em fotografia, com apoio de Cinara de Fraga Bandeira e Alencar Martins.

Na seção de *Estudos sobre a terra* mostro postais de fotografias do *Herbarium*, ao lado dos postais de pinturas em aquarela e textos poéticos que compõem o *Inventário de Fauna e Flora*. Os trabalhos artísticos partem de uma regra comum: perambular e observar o ambiente de um terreno particular de 13 hectares que se estende do pé ao topo do Morro da Borússia. Todos os animais e plantas que uso como referência foram avistados nesse lugar. No *Herbarium*, os espécimes coletados – classificados em linguagem botânica com o auxílio dos biólogos Pâmela Engers e Diego Schneider – ajudam a

contar um pouco da história da ocupação humana do próprio terreno. No começo do século XX, a terra havia sido totalmente devastada, mas hoje encontra-se revestida por uma mata secundária onde é possível encontrar espécies nativas, tais como o Palmito-juçara, o que indica que a Mata Atlântica está retornando. Para elaborar o *Inventário de Fauna e Flora* foi necessário mergulhar no universo da zoologia, a partir do auxílio dos biólogos Eduardo Ruppenthal, Fernanda Bobsin Dai-Pra e Marina Todeschini de Quadros. Entre avistar o espécime, fazer estudos preparatórios dele em desenho, vídeo e fotografia, classificá-lo e descrevê-lo, seja com imagem ou palavra, foram muitas idas e vindas da terra ao ateliê. Nas imagens, há um jogo com a linguagem científica das ilustrações botânicas, em que me permito burlar e brincar com algumas regras compositivas. Nos pequenos poemas em prosa, busco combinar precisão e sensualidade, utilizando, de um lado, a definição científica e, de outro, a descrição poética. Esse fluxo remete aos *proemas* de Francis Ponge, tais como *A Mimosa*, em que o poeta discorre sobre a planta *Mimosa pudica*, observando também o seu nome especial e atribuindo-lhe sentidos. Os textos vão tramando uma paisagem semelhante à teia da *Nephila clavipes* – uma grande rede de fios muito resistentes e de espessura mínima, entrelaçados em movimentos circulares e ziguezagueantes que servem de suporte à própria aranha ao final do trabalho e com a qual ela captura os seres ao seu redor.

XXVII

Only nature is divine, and it is not divine...

If I talk about it as a being
It is because I need the language of men to talk about it
Which gives personality to things,
And imposes names to things.

But things have no name or personality:
They exist, and the sky is big and the earth is wide,
And our heart is the size of a fist..

Bless me for all that I do not know.
I enjoy everything as I know the sun exists.

Alberto Caeiro, "*O Guardador de Rebanhos*"¹

Where is Paragem das Conchas? It is not a place one will easily recognize upon hearing or reading its name. You will not find it when you open up an updated world map, and as such we are unable to point our finger towards it on the horizon. In this lack of real references, perhaps we can imagine it. Eyes closed, we can conceive it as the empty space between the shell and the shellfish, or, better yet, as the accidentally round pearl formed inside the *Pinctada* oyster which slowly reacts to the grains of sand repeatedly entering its shell at the bottom of the ocean. Paragem das Conchas, however, is not a place I have made up but simply discovered. When searching for clues in encyclopedias and historical archives, we found the name registered as the first *sesmaria* in Rio Grande do Sul – land granted by Portugal to the Portuguese colonizer Manoel Gonçalves Ribeiro in 1732 for the purposes of farming

¹ Alberto Caeiro (Fernando Pessoa's heteronym). *O Guardador de Rebanhos*. Available at: <http://arquivopessoa.net/textos/617>

and raising cattle. Today, the territory corresponds to a few different cities in the coast of Rio Grande do Sul. Amongst them is the city of Osório, the chosen spot for this expedition, which took place between 2012 and 2016, and accompanies my doctorate research.²

With approximately forty-four thousand inhabitants (IBGE/2016), Osório is an ecological corridor where the wind blows strong across a divided landscape. On one side there are the coastal plains – fields consisting of 23 ponds, lakes, and the sea. This is the most densely populated area and includes the historical center with its cathedral, hospital and most businesses. On the other side we have the mountain range – covered by the Atlantic Forest it consists of preserved areas as well as farmlands, where the community of Morro da Borússia lives and where the water that flows into the ponds comes from. In 2006 the city was given the motto “Land of good winds” due to the establishing of the largest wind farm in Latin America³. As the wind touches the blades on the rotors sitting atop the 98-meter tall concrete vane, 425 gigawatts of power are generated every year – removing the complaints regarding the wind from the local’s small talk repertoire. It is an important project that generates power to the state and brings many benefits to the city. Although the energy generated by the wind turbines is considered clean, as it does not add any CO₂ to the atmosphere, there is an environmental impact connected to its installment. Building the wind turbines requires the area to be deforested, and once installed they generate electromagnetic waves that interfere with the development of the fauna and flora surrounding them.

A project by company Eletrosul that is currently underway places the power lines LT 230 KV Gravataí 3–Osório 3 on some of the most

2 Ongoing Doctorate in Visual Poetics (Bolsista CAPES) through the Art Institute’s Postgraduate program at UFRGS, under the guidance of Professor Daniela Pinheiro Machado Kern.

3 Regarding this subject, read article “Energia no ar”, by Rodrigo Trespach, originally published on *National Geographic Brasil*, December, 2010. Rodrigo Trespach. **Cidade dos Ventos: Textos selecionados (20 crônicas histórico-jornalísticas)**. Porto Alegre: Pragmatha, 2014.

sensitive protected areas of the Atlantic Forest in Morro da Borússia, which should, by law, be protected. The community has organized itself through an association of residents and supporters to file a complaint with Brazil's public prosecutor's office against the current project and demanding a new pathway going through lower impact areas for the towers in order to avoid irreparable damage to the already devastated biome of the forest. This movement in defense of the Earth and this natural heritage site has broadened the dialogue between the community that lives on the mountains and the community that resides at the foot of the mountains. On many occasions I mediated that dialogue myself, as I moved between both zones. In the center of the city I have my studio/home and up the mountain I own a 32 acre property stretching from the bottom to the top of the mountain, located at KM 85,7 on the BR-101 highway. Since June 2016 I have been actively involved in the community's actions and discussions regarding Eletrosul's project. The community is not opposed to the installment of the turbines, but simply disapproves of the location where they are being installed. Instead they could go through areas that are not protected forest or as close to the beekeeping zones, since the electromagnetic frequencies emanating from the turbines interferes with pollination. Around a hundred families will be affected if the project goes on as currently planned.

Throughout these four years exploring Paragem das Conchas, the wind began to take shape as a solid subject, both in my eyes and those of other residents. Whereas before the causes and consequences of its existence – and it will continue to exist, blowing regardless of the wind farm and human will – seemed not to interfere in the quietness of the mountain, today the promise of eolic energy is changing things and the mountain finds itself at risk. Both the wind and the mountain, natural wonders born long before us, are being redefined by human action manipulating this horizon. Gestures planting and cutting down trees; holding and letting go of rocks; playing and killing; rowing and steering the wheel or the horse; painting, writing and erasing the paper; building towers and vanes or signing petitions to protect the woods.

When I started this journey all I had were my curious, myopic eyes wanting to see a few places up close, get to know the region better and thus create, with skillful hands, poetic images that showed a different point of view towards the events. There was, however, no set method. I carried on with me clues and drafts. The routes and instruments used in the observational trips were redefined while they were happening, such as on in *Caminho de Peabiru*⁴, the indigenous trails created by the Incas connecting the Pacific Ocean to the Atlantic, reaching the coast of Rio Grande do Sul. The paths were kept with the help of sticky grass seeds that would become stuck on the feet of the wanderers and slowly released as they walked, sowing the grass seeds that would keep the path clear.

The expedition started to take shape as I opened up the trail in the woods, with the machete in one hand, and in the other a camera to register my encounters both in the woods and out in the urban and rural areas. As the project went on, I had to unlearn how to see what I thought I knew and learn how to see what I did not know existed. There is a set of actions and reactions that are born as gestures in this landscape–argument, here understood as the phenomenon that drives one to think, feel, and dream. This work is an answer to both the community’s socio–environmental sense of urgency as well as to artistic questions, seeking to establish a permanent dialogue between it and the world around. Therefore, it presents itself as a symptom – much like the pearl – created by encounters with the otherness. Every being that crossed my path acted as an interlocutor, conducting the journey and leaving me without complete control over the process. From the experienced guides

4 Archeologist Igor Chmyz led the team who identified, back in the 1970’s, 30 kilometers of trails known as Caminho de Peabiru in the area of Campina da Lagoa, in the Brazilian state of Paraná. The indigenous trails connected the Pacific Ocean to the Atlantic. The researcher maintains that the Jê tribe, who created trails to facilitate communication between their settlements, are the original makers of these trails which were also used by the Tupi–guaranis. “Peabiru”, in the tupi language, means “covered path”; “path well walked, marked path”; “path without weeds”; “path to heaven, to above”, the last definition is in accordance with the tribe’s pursuit of a “Land of no Evil.” See interview with the researcher from August 19th, 2008 to **Gazeta do Povo** at <http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/a-verdadeira-autoria-do-peabiru-b6q3y3imm2mat613zvve3g0um>

that came to me carrying their vast knowledge with them, I received priceless advice and learned about what I saw and what I did not know. From the naive guides, those reminiscent of Fernando Pessoa's Mestre Alberto Caeiro, I got no explanations, but instead I learned from their silences, surprised by the aura that emanated from them. Even the rocks, when I learned how to play hopscotch with them, served as my guides. The senses attributed to them did not go to the head, instead they went straight to the feet, hopping, skillfully, from earth to heaven.

This artist's book is the result of my excursions through *land, water and air* using routes that allowed me to *go see/experience the landscape and learn/capture the seeing* while walking through the woods, navigating the lakes, paragliding or returning to the studio/home to paint and study. The body of work presented here forms an atlas where I seek to transmute those experiences into a poetic narrative. The expedition was divided between three installments: *Studies of the earth* | *Studies of the water* | *Studies of the wind*. "Expedition" is interpreted here in a literal sense, that of "freeing the feet from the chains." The crossings create situations of dialogue with the world, where I seek, by projecting the body towards the horizon, to understand this *view-of-the-world*, which does not manifest itself purely as subjectivity or objectivity. The fundamentals of seeing are anchored and it is possible to open to the otherness, recognizing the limits of understanding itself. Careful observation of the phenomena of earth, air and water raises not certainty regarding *what* is being seen, but instead questions regarding *how* to see. This constant distrust – which led Cézanne to return so many times to Mt. Sainte-Victoire, in Provence, his hometown, simply to see and smell the mountain before painting – demands from the observer a constant correction and adaptation of the act of seeing towards what presents, or hides, itself on the horizon. Take, for example, the act of observing the Sun: when the naked eye looks towards the brightest star it can see, what we experience is not a clear vision of it, but an obfuscated view created by the excessive brightness projected towards us. Only using a filter of some sort, such as the lenses of sunglasses, it

becomes possible to see its outline more clearly. An image is not made up only of light. To see better, we also need the shadow.

Although these excursions took place in the past four years, my relationship with the area dates prior to that, as Osório was the first city in which I lived when my family moved to Rio Grande do Sul from Salvador, in the state of Bahia, where I was born. It is not, therefore, a completely unknown and exotic location as most places that usually become the subject of exploring excursions, in both scientific and cultural fields. My approach is not that of the stranger looking at the landscape “from the outside”, constantly feeding the feeling of “not belonging”, nor is it that of the native reaffirming their identity through a search for a well-defined and stable origin.⁵ The landscape is not in an external location, nor does it exist only in the imagination of the traveller – it is a space where language meets the world. According to theorist Michel Collot, “the exchange between interior and exterior is not connected solely to an individual’s perception, but also to the relationship that human societies maintain with their environment.”⁶ According to the author, the notion of landscape includes at least three components, imbricated in a complex relationship: “a site, a sight, and an image”⁷. Through Martin Heidegger’s phenomenological opening of the poetic discourse, this project seeks to establish a dialogue via the landscape – simultaneously sensitive and intelligible – extending the artistic discourse to other fields of knowledge such as philosophy, biology, geography and history.

The exploration of the city is a product of the wandering eye that does not identify with – although it sympathizes with – the figure of the *flâneur*, coined by Charles Baudelaire in the modernized Parisian crowds of the nineteenth century. We return to the experiences of the traveler-explorer, already present since the old days and which becomes stronger with the

5 Regarding the “feeling of not fully being”, found in Brazilian literature since its origins, see: Flora Süssekind. *O Brasil não é longe daqui: o narrador a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

6 Michel Collot. *Poética e Filosofia da Paisagem*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013, p. 27.

7 See 2013, p. 17.

colonizing of America. Despite having different origins and demands, both share a certain curiosity, sensibility, and critical thinking, driving the drifter towards the unknown, seeking to learn about what the first will name *landscape* and the second, *nature*. In the early nineteenth century the work stemming from two expeditions to Osório is particularly noteworthy: that of artist Jean-Baptiste Debret, who painted the mountains, lakes and fields of the region, and that of botanist and traveler Auguste de Saint-Hilaire, who described in detail farming practices, species of fauna and flora, and even the local population. These two artistic and scientific expeditions, supported by the government, were connected to cultural and educational institutions such as the Botanical Gardens, the National Library and Brazil's Imperial Academy of Fine Arts. Because of that, the explorers had a commitment to systemizing the knowledge they generated.

From the old days, knowledge walks hand in hand with men's territorial explorations. In this process, imagination and experience interact with instruments that, while being used, modify our perceptive capacities and reshape our view of the world. It is impossible to conceive, for example, Aristotle's philosophical treatises without a systematic observation of nature accompanied by information he obtained from the expeditions of his pupil Alexander the Great. Another example is Pliny the Elder's encyclopedia *Naturalis Historia*. Would such a project be possible if Pliny's erudition had not been fed by his travels during his military service in Rome? Paradoxically, the same curiosity that drove the scholar towards knowledge also drove him to his death. In his bewilderment in the face of erupting Mt. Vesuvius, the Roman naturalist and army commander kept moving his boat towards the mountain and perished, asphyxiated by the gases expelled by the natural phenomenon.

Pliny's writings include descriptions of the sea and winds as violent elements, a sort of "chaos" humanity could not endure. Although Aristotle and Pliny were pioneers when it comes to scientific knowledge, the instruments that allowed men to cross the Oceans were consolidated

from the fifteenth century onwards, during the Age of Discovery. Until then, the sea was a border not to be crossed, inhabited by dangerous beasts and unknown lands. Faced with the terror of the Ocean's infinity, what could possibly have fed the imagination of Portuguese and Spanish seamen alike in order for them to face the sea monsters and arrive at these unknown lands? One reason, as pointed out by historian and sociologist Sérgio Buarque de Holanda, is the hopes of "seeing paradise on Earth"⁸ the seamen had when coming to America. According to the author, these recently conquered lands where natives did not know iron, steel, or gunpowder; the secularization of the Biblical myth of the Garden of Eden – symbolized by the much sought after emerald – were the ideal that guided colonization. This view of nature as *heavenly* instead of as *landscape*⁹ is what will, between Portuguese naturalism and Spanish idealism, transform the supernatural in a place where experience, "the mother of all things," will "disenchant" and "remove" "all doubt."¹⁰

When the paradise on earth that is Paragem das Conchas was officially within reach of the first Portuguese immigrants after the year of 1732, it was not emeralds that they found in the area. Given the chosen name (in the Portuguese language, "conchas" means "shells") it is likely they found piles of seashells, *sambaquis*¹¹, seen today as archeological

8 Sérgio Buarque de Holanda. **Visão do Paraíso: motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

9 "According to H. von Stein, upon hearing the word 'nature', men from the seventeenth and eighteenth centuries think about heaven; men from the nineteenth century thinking about a landscape." Cf. Sérgio Buarque de Holanda. **Raízes do Brasil**. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 137.

10 Ibidem, 2000, p. 5.

11 *Sambaqui* in tupi means "accrual of shells." Within the same area, in the city of Xangri-lá, the two main sambaquis in the state of Rio Grande do Sul are located – Capão Alto and Guará. Unfortunately, both have been neglected. According to archaeologist Fabiana Rodrigues Belém, the sambaquis were present across the entire coast of Brazil and are hills resulting from fishing and gathering of shellfish by the indigenous population. Formed by the accumulation of shells and bones that were part of the social role of prehistoric inhabitants since 7,000 BCE. Cf. Fabiana Rodrigues Belém. **Do seixo ao zoólito – a indústria lítica dos sambaquis do Sul Catarinense**. Aspectos formais, tecnológicos e funcionais. São Paulo: USP, 2012, Master's dissertation at the Postgraduate program in Archeology at Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo – USP.

treasures. These middens, fossilized by chemical reactions between the organic matter and limestone, are age old landscape marks built by the indigenous population. Around these sacred places, where culture and nature come together in funeral and burial rituals, they built their malocas. But where were they when the immigrants arrived? The traditional historical narrative tells the story of Portuguese immigrants arriving to “empty” lands, where the indigenous population was gone due to the many incursions of the Portuguese settlers known as Bandeirantes between the fifteenth and seventeenth centuries. Most of the Guaranis – who occupied the coastal plains – had been captured and enslaved in the sugar cane plantations, already common in the northeast and southeast of the colony.

More recent research such as that of historian Lauro Pereira da Cunha points, however, to documents proving the indigenous population was not entirely exterminated but it was, instead, silenced by historiographical discourse. According to the author, there are registers of a property owned by pioneer Manoel de Barros Pereira using Guarani labor in 1734. The miscegenation of the population of Indians, Caucasians and Africans is also registered in the baptismal records of the Catholic Church, evidence of the presence of an indigenous population and their social insertion during Portuguese colonization.¹² What the image of the midden shows us is not the absence of the indigenous population in the coast, but the silencing imposed upon them, the same that was extended to African slaves that interacted with the colonizers. While the plains were occupied by the farming Guaranis, the mountain range was the territory of the gatherers Xoklengs. The latter were able to protect themselves from the Caucasian domains by staying in the woods until the nineteenth century, when they were oppressed and exterminated by the *bugreiros* – militias hired by colonizers or the state to go on hunting expeditions of the indigenous population, vulgarly known by the pejorative term “bugres.” Under the Empire emphasis was put

12 Lauro Pereira da Cunha. *Índios Xoklengs e Colonos no Litoral Norte do Rio Grande do Sul (Séc. XIX)*. Porto Alegre: Evangraf, 2012, p.58.

on encouraging immigration, signaling the start of a dispute over the mountain range territories of Rio Grande do Sul. It is not by simple chance that the mountain that pierces the horizon of the city of Osório is called Morro da Borússia, which is latin for Prussia, a nod to the homeland of the colonizers who, in precarious conditions, came seeking the tropical paradise they had heard about in folk songs of the time.

Part of the history of the indigenous people, guarded by the middens throughout the Brazilian coast, was destroyed still during the colonial era with the extraction of lime that would be used to build palaces and sugarcane processing facilities. The sugarcane industry has been present on the state's coastline since the eighteenth century, connected to the subsistence farming and cattle raising of the Portuguese immigrants who established themselves in the region. In the mild weather thermoregulated by the Ocean, where the frost can't reach, they found ideal conditions for growing sugarcane, despite the first signs of issue with exporting it already being seen at that time. The production of cachaça, brown sugar and rapadura (also known as panela or piloncillo) along the coast fed the internal market, stimulated by the presence of cattle dealers who crossed through the region via the path known as Caminhos da Praia e do Sertão, through the towns of Santo Antônio da Patrulha and Campos de Cima da Serra. On the backs of their horses and mules, the cattle dealers carried goods while transporting cattle across the *sertão*¹³ towards the Brazilian coast, serving as a bridge to commercial exchanges between different regions. In the twentieth century, between 1928 and 1938, processing plant Santa Marta was operational in the city of Osório, being the first refinery in the state of Rio Grande do Sul inaugurated by President Getúlio Vargas himself. At the time, the transportation of goods was done by the waterways of Porto Lacustre

13 The term "sertão" was used to describe uncharted, uninhabited and difficult to reach territories during the colonization of Brazil. It later began to be used to describe the arid regions in the northeast of Brazil.

(1921–1960)¹⁴, who canalized the lakes. The port connected the cities of Osório and Torres and its headquarters were located on the shore of the Marcelino lake in Osório, from where the goods were transported to Palmares do Sul via railway. Once in Palmares, they were sent aboard and transported to the capital Porto Alegre. The opposite route carrying goods from Porto Alegre to the coast was also possible. The lack of funding and maintenance combined with the construction of the highways BR-101 and Free-way led the port and the railway to both go bankrupt. In January 2016, the city of Osório inaugurated the *Memorial das Águas* on the shore of the Marcelino lake, which is located only a few blocks away from my studio.

This book's section *Studies of the water* contains images of the water crossing I did, using bamboo paddles, in the company of fisherman José Ricardo on his boat "Beija-flor." The crossing pays homage to the shipwreck of September 20th, 1947, which happened at Pinguela, in the city of Osório, and was the largest water disaster of the state, resulting in eighteen deaths. The ship, named after Bento Gonçalves, one of the leaders of the Ragamuffin War¹⁵, sunk precisely on the date in which the civil war anniversary is commemorated in the state of Rio Grande do Sul. This experience sought to bring back, from a poetic point of view, the region's history, with aid from the narrative of images created during the incursions through the fresh waters and the images from the Antônio Stenzel Filho's Public Archives.

A week before the crossing, the Beija-flor boat disappeared. Oddly, it was found by another fisherman, Marino, José's friend, adrift and empty near the site of the shipwreck. José Ricardo and I understood, then,

14 Historian Marina Raymundo is conducting historical research that has become a reference on Porto Lacustre. Cf. Marina Raymundo da Silva. **Navegação Lacustre Osório-Torres**. Lacustre Osório-Torres. Porto Alegre: Evangraf, 2014.

15 The Ragamuffin War went on from 1835 until 1845 and was the longest civil war to take place in Brazilian territory. The war sought to reclaim political and economic autonomy for the state of Rio Grande do Sul, then known as Província de São Pedro do Rio Grande do Sul. It was on September 20th, 1835 that the troops lead by Bento Gonçalves took over the state's capital, marking the beginning of the war.

that the boat had simply left ahead of us, perhaps through the hands of other adventurers, setting the path for our journey. As we navigated, following the course of the Bento Gonçalves ship, I came to know that José was the nephew of one of the two survivors of the shipwreck in 1947. Through this expedition across Paragem das Conchas, the supernatural and the natural seem to have been meeting constantly throughout the paths carved by human hands. We left on April 30th, at 6AM, a cold morning, from the shores of the Marcelino lake where the headquarters of the Porto Lacustre Osório-Torres used to be located. We crossed the Peixoto lake and, upon entering the Caconde Canal, our crossing was interrupted by the Minuano winds that blew strong, the same as 69 years ago when Bento Gonçalves sank in the waters of the Pinguela lake right ahead of us. We went to shore and tied Beija-flor to a tree on the shores of Peixoto, waiting for the winds to quiet down. It kept on blowing strongly, taking away all the clouds from the sky and shaping little whitecaps in the water. As we waited, a group of people gathered ahead of us. The lively group wore white tunics, and bathed in a religious ritual, ignoring the cold brought by the Minuano winds. It was baptism day. For them, and for us. We travelled through the water one way and returned by land, although our feet were still wet. If we did any sort of fishing together, it was not the sort where you fish a specimen to measure it and weigh its white flesh. We were seeking a kind of fish that cannot be measured as it exists only in the attentive eyes of teals and gulls.

The section *Studies of the wind* is made up of a series of observational drawings on the ways in which the wind manifests itself on *clouds* – according to L. Howard's typology from 1803 – as well as on the *waters* – following the Beaufort scale. Knowledge of wind power is both part of the economy of the region as well as fundamental for the general and practical history of navigation, whether by water or air. For this project, my artistic drawings also worked as studies for the paragliding flight I did with Paulo Jones Vidal, a pioneer when it comes to free flights in this region. Whereas the wind taught me to be patient during the five

months of waiting for ideal conditions for my flight, my instructor Paulo, taught me to see vultures as messengers, harbingers of the wind's divine poetry, which blows without saying anything. The experience was documented in photographs, with the help of Cinara de Fraga Bandeira and Alencar Martins.

In *Studies of the earth* I present postcards with photographs from the Herbarium and watercolor paintings with poetic descriptions that make up the *Fauna and Flora Inventory*. The artistic works come from a common denominator: wandering and observing the surroundings of one specific 32 acre property extending from the foot to the top of the mountain known as Morro da Borússia. All animals and plants referenced in this work were spotted in this location. For the *Herbarium*, the collected specimens – classified with the help of biologists Pâmela Engers and Diego Schneider – help to tell the story of human occupation of this terrain. The land, devastated in the early twentieth century, is now covered in secondary forest where indigenous species such as the juçara palm can be found, indicating that the Atlantic Forest is recovering. To create the *Fauna and Flora Inventory* it was necessary to dive deeply into the universe of zoology with the help of biologists Eduardo Ruppenthal, Fernanda Bobsin Dai-Pra and Marina Todeschini de Quadros. In the midst of spotting a specimen, drawing initial drafts, getting video and photographs, classifying and describing it, either with images or words, there were many trips between the property and the studio. The images contain a play on the scientific language of botanical illustrations, where I allow myself to jest and toy with certain rules. The short prose poems combine precision and sensuality, using the scientific definition on one hand and poetic description in another. This flux is a reference to Francis Ponge's prose poems such as "Le mimosa" in which the poet describes a *Mimosa pudica* plant, noting its special name and giving it meaning. The text creates a web not unlike that of a *Nephila clavipes* – a large network of strong, thin lines interlaced in circular, zigzagging motions that support the spider itself and with which it captures creatures around it.

XXVII

Sólo la naturaleza es divina, y ella no es divina...

Si hablo de ella como de un ente
es que para hablar de ella necesito usar el lenguaje de los hombres
que da personalidad a las cosas,
e impone nombre a las cosas.

Pero las cosas no tienen nombre ni personalidad:
Existen, y el cielo es grande y la tierra ancha,
y nuestro corazón del tamaño de un puño cerrado...

Bendito sea yo por todo lo que no sé.
Lo gozo todo como quien sabe que el Sol existe.

Alberto Caeiro, *El Guardador de Rebaños*¹

¿Dónde está Paragem das Conchas? Este no es un sitio que reconocemos fácilmente al escuchar o leer su nombre. Si abrimos el mapamundi actualizado, tampoco lo encontramos y, por lo tanto, no conseguimos enseñarlo con el dedo en el horizonte. Faltando referencias, quizás podamos imaginarlo. Con los ojos cerrados es posible concebirlo como el espacio hueco entra la concha y el molusco, o mejor: como la perla misma accidentalmente redonda, formada en el interior de la ostra perlífera que reacciona, despacio, a las sucesivas entradas de granitos de arena en el fondo del mar. Sin embargo, Paragem das Conchas no es un sitio que lo haya inventado yo, sino que lo he descubierto. Buscando pistas en enciclopedias y archivos históricos, el nombre aparece registrado como la primera sesmaria de Rio Grande do Sul – tierra que concedió Portugal, en 1732, al colono lusitano Manoel Gonçalves Ribeiro, para agricultura y ganadería. Hoy este territorio corresponde a un conjunto de municipios del litoral norte del estado,

¹ Alberto Caeiro (heterónimo de Fernando Pessoa). *O Guardador de Rebanhos*. Disponible en: <http://arquivopessoa.net/textos/617>

entre los que está Osório, sitio elegido para esta expedición, realizada entre 2012 y 2016, y que acompaña mi investigación de doctorado².

Con aproximadamente 44 mil habitantes (IBGE/2016), Osório es un corredor ecológico donde el viento sopla con fuerza sobre un relieve dividido. De un lado está la Planície Costeira – formada por los campos bañados por 23 lagunas y por el mar, en la que reside la mayor parte de los habitantes y donde está ubicado, además, el centro histórico, con su catedral, hospital y la mayor parte de los servicios – y de otro, la Serra Geral – cubierta por el Bosque Atlántico, preservado en las Áreas de Protección Ambiental (APAs), además de las áreas rurales, donde reside la comunidad del Morro da Borússia y se encuentran las vertientes que desaguan en las lagunas de la planicie. En 2006 la ciudad recibió el eslogan “Tierra de los Buenos Vientos”, debido a la implantación del mayor complejo de Parques Eólicos de Latinoamérica³. Los más de 425 gigavatios de energía anuales que el contacto del aire con las palas de los rotores produce – acoplados a las torres de hormigón de los catavientos de 98 metros – han ahuyentado de las charlas de los habitantes las quejas sobre el viento. Se trata de un importante proyecto de producción de energía para el estado y que ha traído beneficios a la ciudad. Aunque la energía de los catavientos se considere limpia porque no emite CO₂ en la atmósfera, hay una serie de impactos ambientales implicados en su distribución. La construcción de torres de transmisión requiere la deforestación de las áreas en las que se implantan y después de instaladas generan ondas electromagnéticas que afectan al desarrollo de la fauna y de la flora a su alrededor.

Actualmente está en marcha una empresa de Eletrosul que proyecta el trazado de las líneas de energía LT 230 KV Gravataí 3–Osório 3

2 Doctorado en Poéticas Visuales (Beca CAPES) en el Programa de Postgrado en Artes Visuales, Instituto de Artes de la UFRGS, con la orientación de la Prof^a. Dr^a. Daniela Pinheiro Machado Kern.

3 Sobre el tema, leer artículo “Energía no ar”, de Rodrigo Trespach, publicado originalmente en la Revista *National Geographic Brasil*, diciembre de 2010. Rodrigo Trespach. **Cidade dos Ventos: Textos selecionados (20 crônicas histórico-jornalísticas)**. Porto Alegre: Pragmatha, 2014.

sobre las tierras más sensibles de las APAs del Bosque Atlántico del Morro da Borússia, protegida por ley. La comunidad, organizada a través de la AMASB (Asociación de Habitantes y Amigos de Serra da Borússia), presentó una demanda al Ministerio Público contra el actual trazado y reivindica un nuevo trayecto para las torres, solicitando su reubicación para tierras de menor impacto ambiental, evitando así los daños irreversibles en el bioma del bosque ya tan devastado. El movimiento en defensa de la tierra y del patrimonio natural de la humanidad ha ampliado el diálogo entre la comunidad que vive arriba del monte y la que vive abajo. En muchos momentos yo misma he intermediado esta conversación, porque circulo por las dos áreas. Al centro de la ciudad está mi taller/casa y en el monte tengo una chacra de 13 hectáreas que se extiende desde el pie hasta la cima de la montaña, en el kilómetro 85,7 de la Autopista Federal BR-101. Desde junio de 2016 he participado activamente en las acciones y discusiones comunitarias sobre la empresa de Eletrosul. La comunidad no se opone a la eliminación de las torres, sino al trayecto proyectado, que podría tener otro diseño, pasando por áreas que no fueran reservas forestales y tampoco estuvieran tan cerca de las áreas de apicultura, ya que la frecuencia electromagnética de las torres interfiere en el proceso de polinización de las abejas. Aproximadamente 100 familias serán afectadas si el proyecto se pone en marcha del modo como ha sido concebido.

A lo largo de los cuatro años de expedición por Paragem das Conchas, el viento se fue tomando peso y solidez frente a mí y a los otros habitantes. Si antes las causas y las consecuencias de su existencia – él seguirá soplando independientemente de la implantación de catavientos o del juicio humano – parecían no interferir en la quietud en la montaña, hoy, con la promesa del uso de la energía eólica, la historia ha cambiado y la montaña se ve amenazada. Tanto el viento como el monte, manifestaciones naturales que nacieron mucho antes de nosotros, se van redefiniendo a través de la acción humana que manipula este horizonte. Gestos que plantan y talen árboles; agarran

y sueltan piedras; juegan y matan; reman y conducen el volante o el caballo; pintan, escriben y borran el papel; construyen torres y catavientos o firman peticiones públicas en defensa del bosque.

Al comienzo de la jornada, todo lo que tenía era un par de ojos miopes y curiosos que deseaban ver desde cerca algunos sitios, para conocer mejor la región y, entonces, poder crear, con manos habilidosas, imágenes poéticas que presentaran un punto de vista sobre lo que se des(velaba). Pero nunca me he basado en un método previo. Lo que yo llevaba eran pistas y bocetos. Las rutas y el instrumental utilizados para las observaciones se fueron redefiniendo a lo largo del caminar mismo, como si fuera un Caminho de Peabiru⁴, este conjunto de sendas indígenas que cultivaban los Incas, que conectaban el Océano Pacífico al Atlántico y además daban acceso al litoral del Rio Grande do Sul. Este trayecto lo mantenían semillas glutinosas de gramíneas que se pegaban a los pies de los andariegos. Al caminar las echaban, manteniendo el camino abierto.

La expedición se fue tomando forma mientras yo abría sendas en el bosque, llevando en una de las manos el machete y en la otra la cámara fotográfica para registrar los encuentros que pasaban tanto en el área del bosque como en las áreas urbana y rural de la ciudad. Durante el curso del proyecto fue necesario desaprender a ver qué pensaba que sabía yo y aprender a ver lo que no sabía que existía. Hay un conjunto de acciones y reacciones que nacen como gestos en ese paisaje-argumento que aquí se entiende como fenómeno que hace que uno piense, sienta y sueñe. La formación del trabajo responde, a la

4 Igor Chmyz fue el arqueólogo que coordinó, en la década de 1970, un equipo que identificó, en el área rural de Campina da Lagoa, en Paraná, 30 kilómetros de la senda del Caminho de Peabiru. El camino indígena conectaba el Océano Pacífico al Atlántico. El investigador defiende que los indígenas Jê, que tenían como práctica construir caminos para la comunicación entre aldeas, son los autores de las sendas, también utilizadas por los Tupi-guaraníes. "Peabiru", en lengua tupi, significa "camino forrado, abarrotado"; "Camino pisado, huella del camino, marca del camino"; "Camino ralo, camino sin hierbas"; "Camino que lleva al cielo, o a las alturas", esta última designación se relaciona con la mitología de la búsqueda de la tribu por la "Tierra sin Mal". Ver entrevista concedida por el investigador en 19 de agosto de 2008 a **Gazeta do Povo**. Disponible en: <http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/a-verdadeira-autoria-do-peabiru-b6q3y3imm2mat613zvve3g0um>

vez, a las urgencias socioambientales de la comunidad dentro de la que se ha generado y también a los temas del campo artístico, buscando establecer un diálogo permanente del arte con el mundo. Se presenta, por lo tanto, como un síntoma – tal y como la perla – creado desde los encuentros con la alteridad. Los entes que se cruzaron conmigo actuaron como interlocutores que condujeron la jornada sin que yo tuviera el control absoluto del proceso. De los guías ingenuos, parecidos al Maestro Alberto Caeiro, del poeta Fernando Pessoa, no escuché explicaciones, pero aprehendí sus silencios, sorprendiéndome frente a la atmósfera que de ellos irradiaba. Incluso las piedras, cuando supe jugar a la rayuela, me sirvieron de orientación. Los sentidos que se les atribuía no pasaban por la cabeza, pero se los seguían inmediatamente los pies, que se iban saltando, con destreza, desde la tierra hacia el cielo.

Este libro de artista es resultado de las incursiones por *tierra, agua y aire* que he realizado a través de rutas que me permiten *ir a ver* el paisaje y *apre(he)nder* el ver mientras ando por el bosque, navego por las lagunas, vuelo en parapente o vuelvo al taller/casa para pintar y estudiar. El conjunto de trabajos que aquí se presentan forma un atlas en el que busco transmutar estas vivencias mediante el lenguaje poético. La narrativa divide la expedición en tres momentos: *Estudios sobre la tierra* | *Estudios sobre el agua* | *Estudios sobre el viento*. La acción de expedir aquí se interpreta en su sentido literal de “librar a los pies de las cadenas”. Las travesías realizadas producen situaciones de diálogo con el mundo, en las que busco, desde la proyección del cuerpo hacia el horizonte, comprender esta *mirada-en-el-mundo* que no se manifiesta como pura subjetividad y tampoco objetividad. Los fundamentos de la mirada están arraigados en su posibilidad de apertura a la alteridad y en el reconocimiento de los límites de la inteligibilidad misma. La estrecha observación de los fenómenos junto a la tierra, al aire y al agua provoca no seguridad sobre *qué* se está viendo, sino antes dudas sobre *cómo* se ve. Esta desconfianza permanente – que hizo que el artista Cézanne volviera tantas veces al monte Sainte-Victoire, en Provenza,

su ciudad natal, para ir a verlo y olerlo antes de pintarlo – exige del observador una constante corrección y adaptación de la mirada a lo que se muestra y también se oculta en el horizonte. Tomemos como ejemplo la observación del sol: aun cuando miramos a simple vista la estrella más iluminada que está a nuestro alcance, lo que probamos no es una clara visión suya, sino un ofuscamiento que lo produce el exceso de claridad proyectada en nuestros ojos. Sólo utilizando algún filtro como el de los lentes de las gafas es posible ver más claramente sus contornos. Una imagen no se hace sólo con luz. Para ver mejor también es necesaria la sombra.

Aunque las incursiones se remonten a los últimos cuatro años, mi relación con esta tierra es anterior, porque Osório fue la primera ciudad en donde viví en Rio Grande do Sul, después de trasladarme con mi familia de Salvador, en Bahia, donde nací. Así que no se trata de un sitio completamente desconocido y exótico, como normalmente se representan los lugares que sirven como objeto de estudio para los viajes que la mirada–expedicionaria describe, tanto en el campo científico como en el cultural. Mi posición no es la de extranjero que ve “desde el exterior” el paisaje y vive alimentando la sensación de “no pertenecer al todo”; tampoco es la del nativo que reafirma su identidad a través de la búsqueda por un origen definido y estable⁵. El paisaje no está en un lugar externo, tampoco reside sólo dentro de la imaginación del viajante, es un espacio de encuentro del lenguaje con el mundo. Según el teórico Michel Collot, “este intercambio entre el interior y el exterior no se refiere sólo a la percepción individual, sino a la relación que las sociedades humanas mantienen con su ambiente”⁶. La noción de paisaje, según el autor, involucra por lo menos tres componentes, imbricados en una relación compleja: “un sitio, una mirada y una imagen”.⁷ En este proyecto, a través de la apertura fenomenológica del

5 Sobre “a sensação de não estar de todo”, presente en la literatura brasileña desde sus orígenes, ver: Flora Süssekind. **O Brasil não é longe daqui: o narrador a viagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

6 Michel Collot. **Poética e Filosofia da Paisagem**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013, p. 27.

7 Idem, p. 17.

lenguaje poético, sobre el que nos habla el filósofo Martin Heidegger, busco establecer, mediante el paisaje, un diálogo – a la vez sensible e inteligible – que extienda el lenguaje artístico a otros campos del conocimiento, como la filosofía, la biología, la geografía y la historia.

La expedición en la ciudad se desarrolla desde la mirada itinerante que no se identifica – aunque empatice – con la figura del *flâneur*, cuñada por el poeta Charles Baudelaire en la muchedumbre de la París modernizada en el siglo XIX. Hay aquí una recuperación de las experiencias del viajante–expedicionario, presente ya en la Antigüedad y que se fortalece desde la colonización de las Américas. Aunque tengan orígenes y demandas diferentes, ambas miradas tienen en común la curiosidad, la sensibilidad y el sentido crítico, que impulsan el recorrer hacia lo desconocido, con el fin de aprender lo que el primero llamará *paisaje* y el otro *naturaleza*. Durante el comienzo del siglo XIX merecen destaque los documentos resultado de dos experiencias de expedición francesa a la región de Osório: la del artista Jean–Baptiste Debret, que pintó montañas, lagunas y campos de la región, y la del botánico y naturalista Auguste de Saint–Hilaire, que relató detalles sobre el cultivo de los campos, describió algunos especímenes de fauna y flora, además de relatar costumbres del pueblo. Estas expediciones artísticas y científicas, con el apoyo del gobierno, estaban vinculadas a instituciones de cultura y enseñanza, tales como el Jardín Botánico, la Biblioteca Nacional y la Academia Imperial de Bellas Artes. Debido a ello, los viajeros firmaban un compromiso con la sistematización del conocimiento producido.

Desde la Antigüedad, el desarrollo del conocimiento camina *pari passu* con el avance del hombre sobre el territorio y, en este proceso, la imaginación y la experiencia interactúan con los instrumentos que, durante el uso, alteran nuestra capacidad perceptiva y reconfiguran una visión de mundo. No podríamos imaginar, por ejemplo, los tratados filosóficos de Aristóteles sin la observación sistemática de la naturaleza acompañada de informaciones que obtenía de las expediciones de

Alejandro, el Grande, educado por el filósofo. Veamos otro caso: la enciclopedia *Naturalis Historia*, de Plinio el Viejo. ¿Sería posible la realización de dicho proyecto si la erudición de Plinio no se hubiera alimentado también de los viajes realizados durante el servicio militar que hizo por Roma? Paradójicamente, la misma curiosidad que impulsó al erudito hacia el saber también lo llevó a la muerte. Fue ante el asombro con la erupción del volcán Vesubio, cuando buscaba, en barco, acercarse para describir el fenómeno, que el naturalista y oficial romano murió, asfixiado por los gases expulsados.

Encontramos en los escritos de Plinio descripciones del mar y de los vientos como lo más violento, el “caos”, donde la humanidad no podría perdurar. Aunque Aristóteles y Plinio hayan sido pioneros en el conocimiento científico, los instrumentos que le permitieron al hombre cruzar los océanos sólo se han consolidado a partir del siglo XV, con las Grandes Navegaciones. Hasta entonces el ultramar se presentaba como un límite insuperable, poblado por bestias peligrosas y tierras incógnitas. Ante el horror que la inmensidad del océano provoca, ¿qué habría alimentado el imaginario de los marineros portugueses y españoles para que enfrentaran a los monstruos marinos y llegaran a las tierras incógnitas? Una de las razones que destaca el sociólogo e historiador Sérgio Buarque de Holanda es la promesa de la “visión del paraíso terrenal”⁸ proyectada en la mirada de los marineros sobre las Américas. Según el autor, en las tierras recién conquistadas, donde los nativos aún no conocían el hierro, el acero y tampoco la pólvora, la secularización del mito bíblico del Jardín del Edén – simbolizado por la tan ansiada esmeralda – fue el ideal que regía la colonización. Esa visión, que entendía la naturaleza como *firmamento* y no como *paisaje*⁹ va, entre el naturalismo portugués y el idealismo español, transformando

8 Sérgio Buarque de Holanda. **Visão do Paraíso: motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

9 “Segundo a observação de H. von Stein, ao ouvir a palavra ‘natureza’, o homem dos séculos XVII e XVIII pensa imediatamente no firmamento; o do século XIX pensa em uma paisagem.” Sérgio Buarque de Holanda. **Raízes do Brasil**. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 137.

el sobrenatural en un lugar donde la experiencia, que “es madre de las cosas”, “desengaña” y “toda duda” “la resuelve”.¹⁰

Cuando el paraíso terrenal de Paragem das Conchas, tras 1732, estuvo oficialmente al alcance de los pies de los primeros inmigrantes lusitanos, no fue esmeralda lo que avistaron ellos en la región. Es probable, por el nombre que se le atribuye, que hayan encontrado en el sitio montículos de conchas, *sambaquis*¹¹, hoy considerados tesoros arqueológicos. Esos *concheros*, fosilizados por reacciones químicas resultantes del contacto del material orgánico con la caliza, son marcos paisajísticos milenarios, que construyeron los indígenas. Alrededor de estos sitios sagrados, donde cultura y naturaleza se entrelazan en ritos fúnebres y sepulturas, los indígenas construían sus chozas. ¿Pero dónde estaban ellos cuando llegaron estos inmigrantes? Hay una narrativa histórica tradicional que presenta la llegada de los inmigrantes portugueses en tierras vacías, justificando que ya no había más indígenas debido a las incursiones, en los siglos XVI y XVII, de los *bandeirantes*, hombres que penetraban el interior del continente. Gran parte de los Guaraníes – que ocupaban la Planicie Costera – realmente había sido capturada para trabajar como esclava en las plantaciones de caña de azúcar, ya bastante avanzadas en el noreste y sureste de la colonia.

Sin embargo, investigaciones más recientes, como la del historiador Lauro Pereira da Cunha, destacan documentos que comprueban que

10 Ibidem, 2000, p. 5.

11 Sambaqui en lengua tupi designa “acumulación de conchas”. En esta misma región geográfica, en la ciudad de Xangri-lá, están los dos principales sambaquis de Rio Grande do Sul – el de Capão Alto y el de Guará, desafortunadamente carentes de los cuidados de mantenimiento que se merecerían. Según la arqueóloga Fabiana Rodrigues Belém, los sambaquis se manifiestan en todo litoral brasileño y son elevaciones o colinas resultado de la pesca y de la recogida de moluscos hechas por los indígenas. Se formaron a partir de la acumulación de conchas y huesos que servían al trabajo social de los habitantes prehistóricos desde 7000 años antes de Cristo. Fabiana Rodrigues Belém. **Do seixo ao zoólito – a indústria lítica dos sambaquis do Sul Catarinense**. Aspectos formais, tecnológicos e funcionais. São Paulo: USP, 2012, Trabajo de Maestría presentado al Programa de Postgrado en Arqueología del Museo de Arqueología e Etnología de la Universidad de São Paulo – USP.

los indígenas no los exterminaron en absoluto sino que los silenciaron los discursos historiográficos. Según el autor hay registros de 1734 de la finca de Manoel de Barros Pereira, pionero en Osório, que documentan la utilización de mano de obra indígena guaraní. El mestizaje de la población entre indígenas, blancos y negros está también registrado en los libros de bautismo de la Iglesia Católica, lo que comprueba la presencia indígena y su inclusión social a lo largo del poblamiento portugués¹². Lo que la imagen del *sambaqui* deflagra no es, así, la ausencia de indígenas en el litoral, sino el silenciamiento que se les impuso, mudez extendida también a los negros esclavos, durante la interacción con el colonizador. Si la planicie la ocupaban los indígenas agricultores Guaraníes, la sierra la ocupaban los colectores Xoklengs. Estos últimos consiguieron protegerse del dominio del hombre blanco refugiándose en el área del bosque hasta el siglo XIX, cuando las “bugrerías” – milicias que organizaban expediciones de caza a los indígenas, también llamados “bugres” – los reprimieron y exterminaron. Con los estímulos a las nuevas inmigraciones en el período imperial empezó una fuerte disputa por las tierras de la sierra de Rio Grande do Sul. No por casualidad el monte que corta el horizonte de Osório se llama Morro da Borússia que, en latín, significa “Prusia”, en homenaje a la tierra natal de los colonos que vinieron, con precarias condiciones, en búsqueda del paraíso tropical que anuncian las canciones de la época.

Parte de la historia de los pueblos autóctonos, que estaba resguardada en los *sambaquis* distribuidos por el litoral brasileño, fue destruida aún en el período colonial con la extracción de cal de los concheros para las construcciones de palacios y de ingenios de caña de azúcar. La cultura de la caña también estuvo presente en el litoral norte del estado desde mediados del siglo XVIII, asociada a la agricultura de subsistencia y a la ganadería de los inmigrantes lusitanos ubicados en la región. Ellos encontraron en el clima templado termorregulado por el mar y en los lugares donde la helada no alcanza el pie de la sierra (entre

12 Lauro Pereira da Cunha. *Índios Xoklengs e Colonos no Litoral Norte do Rio Grande do Sul (Séc. XIX)*. Porto Alegre: Evangraf, 2012, p. 58.

50 y 300 metros sobre el nivel del mar) condiciones favorables a la plantación de caña, aunque la economía de exportación ya estuviera en decadencia en este período. La producción artesanal de *cachaça*, panela y azúcar moreno del litoral servía al mercado interno y además la estimuló la presencia de los arrieros, que recorrían la región a través de los Caminhos da Praia y do Sertão (vía Santo Antônio da Patrulha/Campos de Cima da Serra). En el lomo del caballo y de la mula, los arrieros trasladaban mercancías y ganado entre el *sertão*¹³ y el litoral brasileño y servían de puente para los intercambios comerciales entre las diferentes regiones. En el siglo XX, entre los años 1928–1938, funcionaba en Osório el Ingenio Santa Marta, el primero de Rio Grande do Sul en refinar azúcar, inaugurada por el presidente Getúlio Vargas. En esta época el traslado de las mercancías lo pasan a hacer por las hidrovías del Puerto Lacustre (1921–1960)¹⁴, a partir de la canalización de las lagunas. La sede del puerto, que conectaba las ciudades de Osório y Torres estaba construida sobre las orillas de la laguna Marcelino, en Osório, y desde allí se llevaban las mercancías a Palmares do Sul por la ferrovía. Llegando a Palmares se embarcaban nuevamente para llegar a Porto Alegre o entonces para hacer el flujo inverso y, de Porto Alegre, trasladarse al litoral. Con la falta de estímulos y de mantenimiento añadida a la construcción de las autopistas BR–101 y Free–way, tanto el puerto como la ferrovía quebraron. En enero de este año de 2016 la Municipalidad de Osório inauguró, a la orilla de la laguna Marcelino, que está a tan sólo tres cuadras de mi taller, el Memorial das Águas.

La sección *Estudios sobre el agua* de este libro presenta imágenes de la travesía lacustre que realicé, en remo de bambú, con el pescador José Ricardo, en su barco Beija–Flor. La travesía es un homenaje a los

13 El término “sertão”, durante el período colonial brasileño, se utilizaba para designar a las tierras del interior del país aún no exploradas, donde había pocos habitantes y el acceso era difícil. Posteriormente el término se emplearía para designar regiones con clima semiárido, principalmente del nordeste brasileño.

14 Ver investigación de la historiadora Marina Raymundo, referencia sobre la historiografía del Puerto Lacustre: Marina Raymundo da Silva. **Navegação Lacustre Osório-Torres**. Lacustre Osório–Torres. Porto Alegre: Evangraf, 2014.

náufragos del 20 de septiembre de 1947, que sufrieron un accidente en la laguna Pinguela, en Osório, en el mayor desastre lacustre del estado, que resultó en 18 óbitos. El barco, que lleva el nombre de Bento Gonçalves, uno de los líderes de la Revolución Farroupilha¹⁵, se hundió justo en el día en que se celebra, en Rio Grande do Sul, la Revolución. La experiencia busca rescatar, desde un punto de vista poético, la historiografía de la región, a partir de la narrativa de imágenes producidas durante las incursiones por las aguas dulces y recogidas en el Archivo Público Municipal Antônio Stenzel Filho.

Una semana antes de realizar la travesía, el barco Beija-Flor desapareció. Curiosamente lo encontró el pescador Marino, amigo de José, a la deriva y vacío, cerca del punto del naufragio. Entendimos, José Ricardo y yo, que él había partido antes de nosotros, quizás por las manos de otros aventureros, para abrir camino para nuestro viaje. Mientras navegábamos, siguiendo el mismo trayecto del barco Bento Gonçalves, supe que José era sobrino de uno de los dos únicos supervivientes del naufragio de 1947. En esta expedición por Paragem das Conchas el sobrenatural y la naturaleza parecen encontrarse permanentemente en los caminos abiertos por las manos de los hombres. Partimos el 30 de abril, a las seis horas de una mañana helada, de la orilla de la laguna Marcelino, donde funcionaba la antigua sede del Puerto Lacustre Osório-Torres. Cruzamos la laguna Peixoto y, en la entrada del Canal Caconde, nuestra travesía la interrumpió el fuerte viento Minuano, el mismo que soplabla 69 años antes, cuando Bento Gonçalves naufragó en las aguas de la laguna Pinguela justo delante de donde estábamos. Arribamos y atamos el Beija-Flor a un árbol costera a la orilla de la laguna Peixoto para esperar que la fuerza del agua bajara. Pero siguió soplando fuerte, barriendo las nubes del cielo y moldeando carneros en las aguas. Frente a nosotros, a lo largo de la espera, un círculo de

15 La Revolución Farroupilha (1835-1845) fue el más largo conflicto armado en tierras brasileñas. A través de la lucha se exigía la autonomía política y económica de Rio Grande do Sul, a la época llamado Província de São Pedro do Rio Grande do Sul. El día 20 de septiembre de 1835 las tropas dirigidas por Bento Gonçalves toman la capital del estado, marcando el comienzo de la guerra.

personas se formaba. Animados, llevando túnicas blancas, se bañaban en un rito religioso en la laguna, ignorando el frío que el Minuano traía. Era día de bautismo. Para ellos y para nosotros. Fue un viaje por las aguas sólo de ida, volvimos a casa por tierra, pero con los pies mojados. Si realizamos algún tipo de pesca juntos no fue aquella en que se pesca un espécimen para medir su tamaño y calcular los kilos de carne blanca. Fuimos a la caza de una especie de pez que no se puede medir, porque vive sólo en los ojos precisos de las cercetas y de las gaviotas.

La sección de *Estudios sobre el viento* la conforma una serie de dibujos de observación que abarcan los modos por los que el viento se manifiesta en las nubes – a través de la tipología de L. Howard, 1803 – y en las *aguas* – mediante la Escala Beaufort. El conocimiento de la fuerza eólica, además de formar parte de la economía de la región, es fundamental para la historia general y práctica de la navegación, sea por aire o agua. En el proyecto, mis dibujos artísticos funcionan también como estudios para el vuelo que hice en parapente, con Paulo Jones Vidal, pionero del vuelo libre en la región. Si el viento me enseñó a ser paciente durante los cinco meses de espera por las condiciones ideales para mi despegue, Paulo, mi instructor, me enseñó a ver a los buitres como ángeles-mensajeros que nos traen la poesía divina del viento, que sopla sin nada decir. La experiencia la documenté en fotografía, con el apoyo de Cinara de Fraga Bandeira y Alencar Martins.

En la sección de *Estudios sobre la tierra* muestro postales de fotografías del *Herbarium*, al lado de las postales de pinturas en acuarela y textos poéticos que componen el *Inventario de Fauna y Flora*. Los trabajos artísticos se basan en una regla común: recorrer y observar el ambiente de una tierra particular de 13 hectáreas que se extiende del pie hasta la cima del Morro da Borússia. Todos los animales y plantas que utilizo como referencia fueron vistos en este sitio. En el *Herbarium*, los especímenes recogidos – clasificados en lenguaje botánico con el apoyo de los biólogos Pâmela Engers y Diego Schneider – ayudan a

contar un poco de la historia de la ocupación de la tierra misma. Al comienzo del siglo XX, la tierra había sido completamente devastada, pero hoy se ve cubierta por un bosque secundario donde es posible encontrar especies nativas, tal y como el Palmito, lo que indica que el Bosque Atlántico está volviendo. Para la producción del *Inventario de Fauna y Flora* fue necesario sumergirme en el universo de la zoología, con el auxilio de los biólogos Eduardo Ruppenthal, Fernanda Bobsin Dai-Pra y Marina Todeschini de Quadros. Entre ver el espécimen, realizar estudios preparatorios sobre él en dibujo, video y fotografía, clasificarlo y describirlo, sea con imagen o palabra, fueron muchas idas y vueltas al taller. En las imágenes, hay un juego con el lenguaje científico de las ilustraciones botánicas, en las que me permito burlarme y jugar con algunas reglas compositivas. En los pequeños poemas en prosa, busco unir precisión y sensualidad, utilizando, por un lado, la definición científica y, por otro, la descripción poética. Este flujo remite a los *proemas* de Francis Ponge, como *Le Mimosa*, en los que el poeta habla sobre la planta *Mimosa pudica*, observando también su nombre especial y aportándole sentidos. Los textos van tramando un paisaje parecido a la tela de la *Nephila clavipes* – una gran red de hilos muy resistentes y de espesor mínimo, entrelazados en movimientos circulares y zigzagueantes que sirven como soporte a la araña misma al final del trabajo y con la que captura los seres alrededor.

AGRADECIMENTOS • ACKNOWLEDGEMENTS • AGRADECIMIENTOS

A todos os guias e companheiros de viagem que leram, trabalharam, andaram, coletaram, nadaram, navegaram e voaram junto comigo durante o caminho • To all the guides and travel partners who read, worked, walked, collected, swam, navigated and flew with me along the way • A todos los guías y compañeros de viaje que leyeron, trabajaron, anduvieron, recogieron, nadaron, navegaron y volaron conmigo a lo largo del camino:

Antônio Carlos Junqueira, Dora Lúcia Maus, Daniela Pinheiro Machado Kern, Marcus Fabiano Gonçalves, Maria Helena Bernardes, Fernando Lewis de Mattos, José Ricardo, Pâmela Engers, Diego Schneider, Eduardo Ruppenthal, Fernanda Bobsin Dai-Pra, Bruna Fetter, Marina Todeschini de Quadros, Marina Raymundo, Paulo Jones Vidal, Éder Silveira, equipe do Núcleo Cultural da UFCSPA, equipe do Arquivo Histórico Antônio Stenzel Filho, Arienei Abreu - Museu Antropológico do Rio Grande do Sul, Alexandre Navarro Moreira, Marcelo Moreira, Francisco Antonio Viveiros Dos Reis, Lisi Brum, Luís Nenung, Alencar Martins, Cinara de Fraga Bandeira, José Carlos Simões, grupo Sagrado Feminino, Andre Burmeister, Ândrea Melecchi Martins, Roberto Kiel, AMASB, Viviane Barbosa, Pablo Caro, Ana Medina, Mário Furtado Fontanive, Daniel Jacobino, Fabiana Faleiros, Olga Robayo, Blasco, Marielba García, Eduardo Veras, Marcelo Campos, Davi, Valmir, equipe do Restaurante Luzardo, Olga Robayo, Blasco, Mariela Peña, Alejandro Gómez, Hernán Sansone, Bruno Borne.

Traduções • Translations • Traducciones

English: Jéssica Preuss

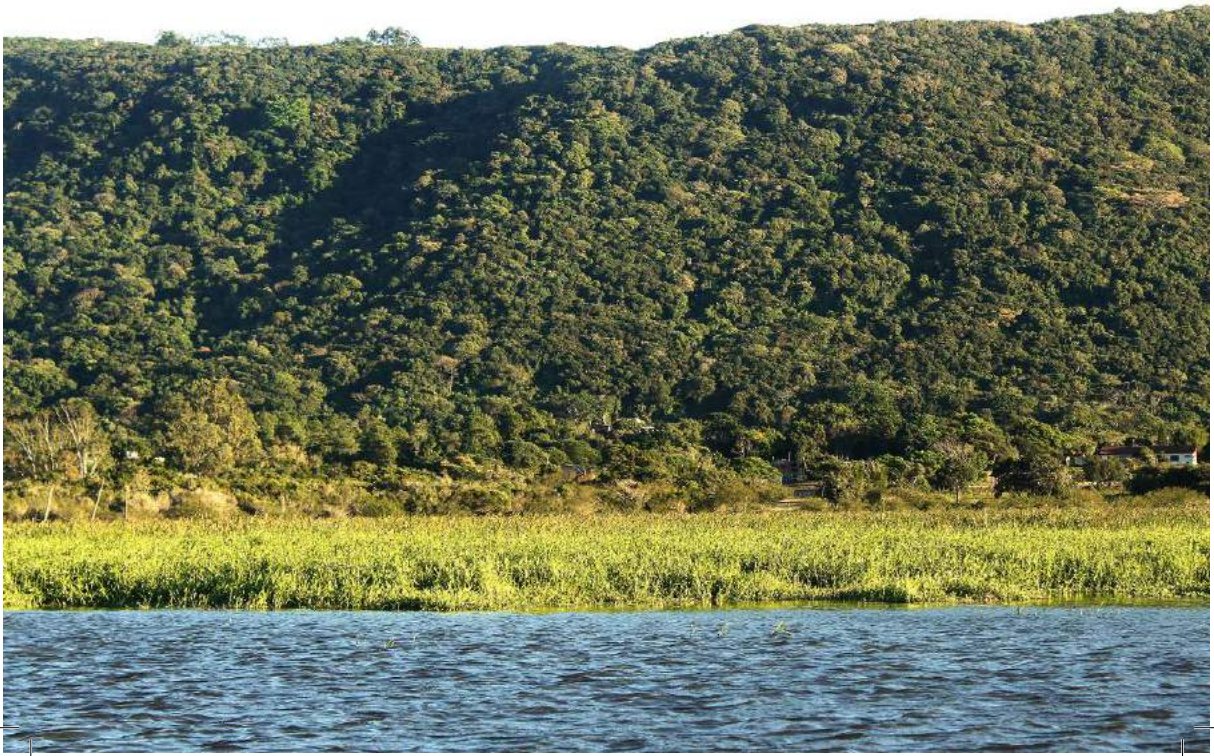
Español: Marina Leivas Waquil

Revisão • Proofreading • Revisión

Ricardo Romanoff

ESTUDOS SOBRE A TERRA


Inventário de Fauna e Flora
Herbarium





TERRA EXPEDIDA

Herbarium
ESTUDOS SOBRE A TERRA
• STUDIES OF THE EARTH •
ESTUDIOS SOBRE LA TIERRA




Um terreno de agricultura localizado no sítio que é ou foi de Leandro da Silva Brum, neste município de Osório, com a área superficial de trinta e três mil e seiscentos metros quadrados (33.600,00 m²) medindo 24,00 metros de frente, com alinhamento lateral da BR101, ao Leste com a mesma largura nos fundos, onde divide-se com as vertentes da serra, ao Oeste; 1.400,00 metros de extensão por ambos os lados, fazendo divisa pelo lado direito que são ou foram de Geraldo Scur, pelo Norte; (...) Um terreno de agricultura, com algumas benfeitorias, situado no lugar denominado Passal, distrito desta sede municipal, com a área de cento e dez mil metros quadrados (110.000,00 m²), ou seja, 11,000 hectares, mais ou menos, medindo 51,70 metros de frente à estrada de Rodagem Federal Osório - Torres (BR101 Gerais da Serra/Antiga Estrada da Pinguela); Fundos às Vertentes Gerais da Serra; dividindo-se, por um lado, com terrenos de Leandro da Silva Brum; e, pelo outro, com terras dos sucessores de Manoel Eleutério Alves Filho, a presente venda é feita em caráter 'ad corpus', isto é, a área ora alienada é a constante que tiver dentro daquelas confrontações.*

*Excerto extraído da **Escritura Pública de Cessão e Transferência de Direitos Possessórios** expedida pelo Tabelionato de Osório, Município e Comarca de Osório. Trata-se da descrição legal do terreno de 13 hectares do Morro da Borússia, onde são realizados os *Estudos sobre a terra*.







INVENTÁRIO DE FAUNA E FLORA, 2016 •
ESTUDOS SOBRE A TERRA • Aquarela, gra-
fite e acrílico sobre papel • 21x30 cm

INVENTORY OF FAUNA AND FLORA, 2016 • STU-
DIES OF THE EARTH • Watercolor, graphite and
acrylic on paper • 21x30 cm • INVENTARIO DE
FAUNA Y FLORA, 2016 • ESTUDIOS SOBRE LA
TIERRA • Acuarela, grafito y acrílico sobre papel •
21x30 cm





Inventário de Fauna e Flora

ESTUDOS SOBRE A TERRA
• STUDIES OF THE EARTH •
ESTUDIOS SOBRE LA TIERRA

PERNILONGO-RAJADO • *Aedes aegypti* (Linnaeus, 1762)

No mato é bom entrar vestido. De calça e camisa comprida é mais fácil evitar o encontro com os espinhos e com o pernilongo-rajado, cuja fêmea vampira ataca durante o dia. O desagradável mosquito egípcio aportou no Brasil de navio, no século XVI, trazendo com ele a febre amarela; posteriormente, a febre chicungunha e a zika. Dessas três enfermidades, meu corpo foi acometido pela última. *Aedes* e *Culex* reservam suas diferenças. Aquele é listado, silencioso, mede de 5 a 7 milímetros; o *Culex*, comum, é marrom, zum zum zum marcante, mede de 3 a 4 milímetros. Nas sutilezas do mato nos espreita também o perigo, os olhos e os ouvidos devem estar sempre atentos.







INVENTÁRIO DE FAUNA E FLORA, 2016 •
ESTUDOS SOBRE A TERRA • Aquarela, gra-
fite e acrílico sobre papel • 21x30 cm

INVENTORY OF FAUNA AND FLORA, 2016 • STU-
DIES OF THE EARTH • Watercolor, graphite and
acrylic on paper • 21x30 cm • INVENTARIO DE
FAUNA Y FLORA, 2016 • ESTUDIOS SOBRE LA
TIERRA • Acuarela, grafito y acrílico sobre papel •
21x30 cm

Inventário de Fauna e Flora

ESTUDOS SOBRE A TERRA
• STUDIES OF THE EARTH •
ESTUDIOS SOBRE LA TIERRA




LAGARTA-MEDIDEIRA • *Autoplusia cf. egena*

Longe dos holofotes do mundo científico, a lagarta vai sendo soterrada pelos estudos das falsas-medideiras que tanta soja matam. Caminha sobre a pedra úmida e (des)prende-se, de palmo em palmo, desconhecendo mãos e dedos. Coreografia que se arrasta no limo, como o nome balbuciado pela criança arteira que também brinca perto da corredeira.







INVENTÁRIO DE FAUNA E FLORA, 2016 •
ESTUDOS SOBRE A TERRA • Aquarela, gra-
fite e acrílico sobre papel • 21x30 cm

INVENTORY OF FAUNA AND FLORA, 2016 • STU-
DIES OF THE EARTH • Watercolor, graphite and
acrylic on paper • 21x30 cm • INVENTARIO DE
FAUNA Y FLORA, 2016 • ESTUDIOS SOBRE LA
TIERRA • Acuarela, grafito y acrílico sobre papel •
21x30 cm





Inventário de Fauna e Flora


ESTUDOS SOBRE A TERRA
• STUDIES OF THE EARTH •
ESTUDIOS SOBRE LA TIERRA

JARARACA • *Bothrops jararaca* (Wagler, 1830)

Avistada pelo jardineiro Davi, a serpente peçonhenta não passa despercebida. Ela desliza sinuosa pelo gramado, exibindo suas estampas triangulares em escamas que vão do marrom ao ocre. Enquanto a jararaca espregueia os macacos-pregos, Davi corre com um garrafão de plástico e um pedaço de pau. Dá assim o bote e engarrafa o bicho. Orgulhoso, o jovem registra o momento com uma selfie do celular, com a qual se torna o herói dos amigos do colégio.







INVENTÁRIO DE FAUNA E FLORA, 2016 •
ESTUDOS SOBRE A TERRA • Aquarela, gra-
fite e acrílico sobre papel • 21x30 cm

INVENTORY OF FAUNA AND FLORA, 2016 • STU-
DIES OF THE EARTH • Watercolor, graphite and
acrylic on paper • 21x30 cm • INVENTARIO DE
FAUNA Y FLORA, 2016 • ESTUDIOS SOBRE LA
TIERRA • Acuarela, grafito y acrílico sobre papel •
21x30 cm





Inventário de Fauna e Flora


ESTUDOS SOBRE A TERRA
• STUDIES OF THE EARTH •
ESTUDIOS SOBRE LA TIERRA

PAU-FERRO • *Caesalpinia ferrea* var. *leiostachya* Benth

Compradas por Pau-brasil, as mudas de Pau-ferro do terreno passaram anos sendo chamadas pelo nome errado, equívoco revelado apenas pela observação cautelosa dos folículos opostos da folha verde-escura, diferentes do Pau-brasil, onde a disposição deles no pecíolo se dá de forma alternada. De tronco liso e esbranquiçado, a árvore pode chegar a 30 metros de altura. Sua madeira de alta densidade é o suporte para construir o violino que toca a música composta por ela desde cedo, aos golpes faiscantes do machado.







INVENTÁRIO DE FAUNA E FLORA, 2016 •
ESTUDOS SOBRE A TERRA • Aquarela, gra-
fite e acrílico sobre papel • 21x30 cm

INVENTORY OF FAUNA AND FLORA, 2016 • STU-
DIES OF THE EARTH • Watercolor, graphite and
acrylic on paper • 21x30 cm • INVENTARIO DE
FAUNA Y FLORA, 2016 • ESTUDIOS SOBRE LA
TIERRA • Acuarela, grafito y acrílico sobre papel •
21x30 cm





Inventário de Fauna e Flora


ESTUDOS SOBRE A TERRA
• STUDIES OF THE EARTH •
ESTUDIOS SOBRE LA TIERRA

GRALHA-PRETA • *Corvus corone* (Linnaeus, 1758)

É preciso um olhar atento para entrever a *grahia*. Ao enquadrar em *contra-plongée* o topo da noqueira, *Corvus corone* aparece como *stratocumulus* do céu, essas manchas negras e azuladas que anunciam aguaceiros. Avé mensageira, tão esperta quanto tagarela, costuma perceber de longe o estrangeiro e não tarda a avisar o bando, entre uma noz e outra, da presença suspeita. Castigada por Apolo com o grasno rouco de um cantor sedento, aos nossos ouvidos suas cordas vocais são de arame farpado, cortante como a faca genética que talha sua cauda quadrada.







INVENTÁRIO DE FAUNA E FLORA, 2016 •
ESTUDOS SOBRE A TERRA • Aquarela, gra-
fite e acrílico sobre papel • 21x30 cm

INVENTORY OF FAUNA AND FLORA, 2016 • STU-
DIES OF THE EARTH • Watercolor, graphite and
acrylic on paper • 21x30 cm • INVENTARIO DE
FAUNA Y FLORA, 2016 • ESTUDIOS SOBRE LA
TIERRA • Acuarela, grafito y acrílico sobre papel •
21x30 cm





Inventário de Fauna e Flora

ESTUDOS SOBRE A TERRA
• STUDIES OF THE EARTH •
ESTUDIOS SOBRE LA TIERRA

CENTOPEIA • *Cryptops hortensis* (Donovan, 1810)

Não é a folha verde da mata, mas a branca, de papel, que o artrópode dourado explora com seus 16 pares de patas. Com um exoesqueleto transparente feito aquarela, a centopeia, deslocada de seu habitat, é um *ready-made* de 30 milímetros aos olhos do pintor.







INVENTÁRIO DE FAUNA E FLORA, 2016 •
ESTUDOS SOBRE A TERRA • Aquarela, gra-
fite e acrílico sobre papel • 21x30 cm

INVENTORY OF FAUNA AND FLORA, 2016 • STU-
DIES OF THE EARTH • Watercolor, graphite and
acrylic on paper • 21x30 cm • INVENTARIO DE
FAUNA Y FLORA, 2016 • ESTUDIOS SOBRE LA
TIERRA • Acuarela, grafito y acrílico sobre papel •
21x30 cm

Inventário de Fauna e Flora


ESTUDOS SOBRE A TERRA
• STUDIES OF THE EARTH •
ESTUDIOS SOBRE LA TIERRA

COGUMELO • *Cymatoderma sp.*

Nem vegetal, nem animal, ele permanece calado e quase incógnito, como emanações de troncos pútridos caídos. Na forma de taça delicada e rugosa, vai do bordô ao marrom, contrastando com branco, até abocanhar, passivamente, o pequeno céu azulado que reflete na água armazenada em seu interior.







INVENTÁRIO DE FAUNA E FLORA, 2016 •
ESTUDOS SOBRE A TERRA • Aquarela, gra-
fite e acrílico sobre papel • 21x30 cm

INVENTORY OF FAUNA AND FLORA, 2016 • STU-
DIES OF THE EARTH • Watercolor, graphite and
acrylic on paper • 21x30 cm • INVENTARIO DE
FAUNA Y FLORA, 2016 • ESTUDIOS SOBRE LA
TIERRA • Acuarela, grafito y acrílico sobre papel •
21x30 cm





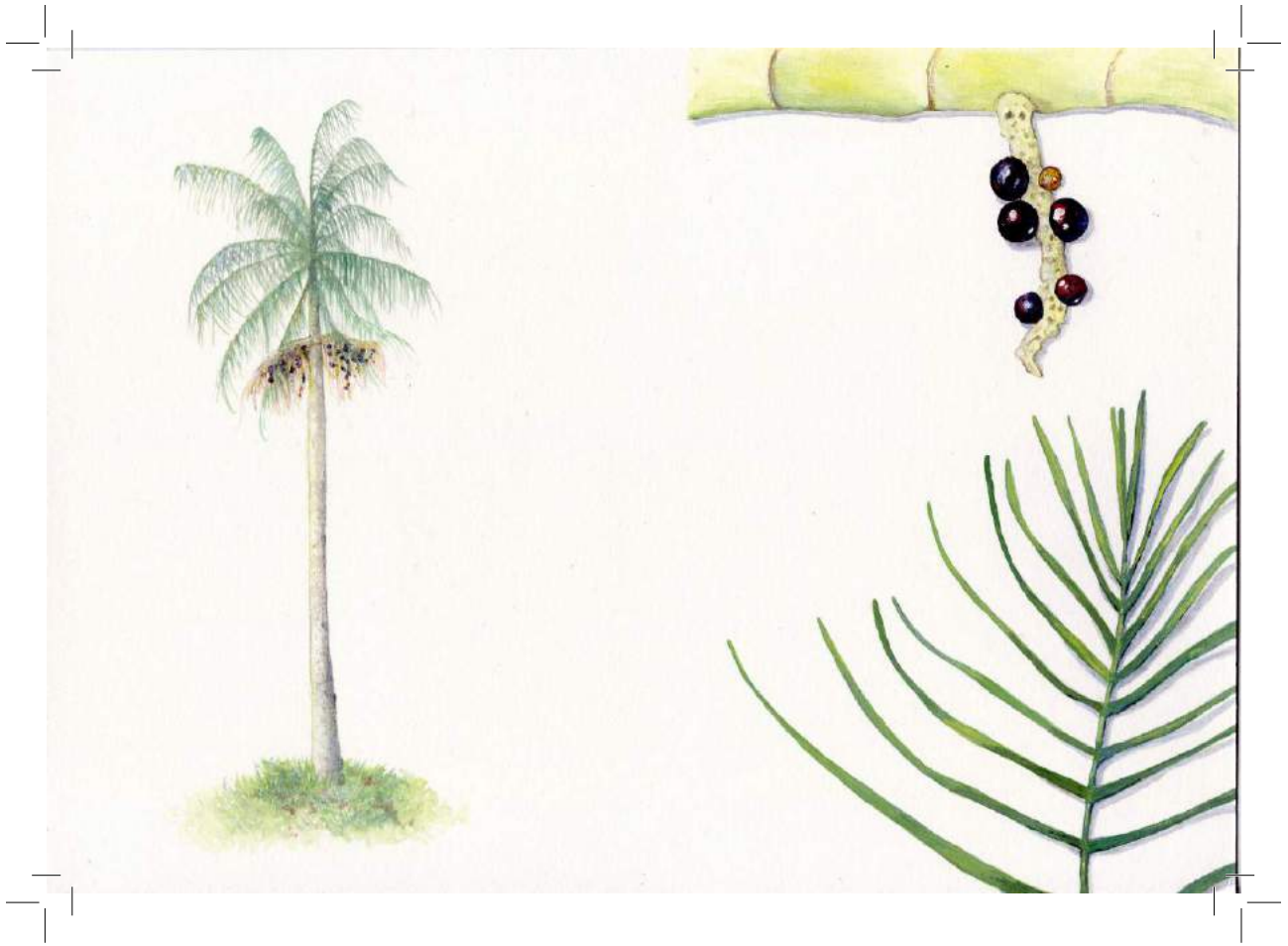
Inventário de Fauna e Flora


ESTUDOS SOBRE A TERRA
• STUDIES OF THE EARTH •
ESTUDIOS SOBRE LA TIERRA

CUTIA • *Dasyprocta aguti* (Linnaeus, 1766)

É o sabor das nozes-pecã que as trazem ao platô a pecar. Entre os meses de maio e junho, entregues à tentação, esses roedores de hábitos crepusculares, mesmo sob o sol a pino, abandonam a proteção das tocas no mato da encosta para explorar as clareiras abertas para o cultivo das nogueiras. Animais ágeis e agoniados, exibem a coleta das nozes asseguradas por seus cinco dedos equipados com três garras. Comem, enterram e desenterram freneticamente o bendito fruto, batem as longas patas traseiras no solo, sentam e arrastam a minúscula cauda rudimentar, assinando com odores o território. Enquanto isso, o focinho e as orelhas estão sempre alertas. Na falta da onça e da jaguatirica, é o bicho homem seu principal predador. A pelagem aguti, com o efeito furta-cor, reluz feito ouro na mirada do caçador. Cada banda de pelos projeta-se como um arco-íris que varia entre castanho-escuro, branco, amarelo/vermelho e preto, catalisado pela eumelanina. Em dias sem vento, as cutias ficam menos arredias e, com passos leves, é possível fotografá-las com a teleobjetiva de 55-250 milímetros.







INVENTÁRIO DE FAUNA E FLORA, 2016 •
ESTUDOS SOBRE A TERRA • Aquarela, gra-
fite e acrílico sobre papel • 21x30 cm

INVENTORY OF FAUNA AND FLORA, 2016 • STU-
DIES OF THE EARTH • Watercolor, graphite and
acrylic on paper • 21x30 cm • INVENTARIO DE
FAUNA Y FLORA, 2016 • ESTUDIOS SOBRE LA
TIERRA • Acuarela, grafito y acrílico sobre papel •
21x30 cm



Inventário de Fauna e Flora


ESTUDOS SOBRE A TERRA
• STUDIES OF THE EARTH •
ESTUDIOS SOBRE LA TIERRA

PALMITO-JUÇARA • *Euterpe edulis* (Martius, 1824)

Doador de prazeres palatáveis, o Palmito-juçara, adocicado, alimenta a gula do homem. Teimoso e quase extinto, persiste a brotar na mata secundária dos 13 hectares da Serra da Borússia. Erguido a 20 metros de altura, marca, assoviando ao vento, o retorno da Mata Atlântica devastada. Seus açais atraem a bicharada e também os olhos do pintor que, com o auxílio das mãos, volta ao ateliê para lançar sementes na superfície do papel. Depois de dez horas de trabalho escavando, molhando, pincelando o terreno branco e liso da folha, eis que, viçosa, a imagem profere o Palmito-juçara. O pintor, exausto, esquece a janela aberta e se afasta. A joaninha entra, sobrevoa a mesa e comete seu último equívoco: repousa morta sobre a imagem-túmulo, enganada como os pássaros no mito de Zêuxis, artista grego que pintava uvas com perfeição, descrito por Plínio, O Velho, em *História Natural* (livro 35).







INVENTÁRIO DE FAUNA E FLORA, 2016 •
ESTUDOS SOBRE A TERRA • Aquarela, gra-
fite e acrílico sobre papel • 21x30 cm

INVENTORY OF FAUNA AND FLORA, 2016 • STU-
DIES OF THE EARTH • Watercolor, graphite and
acrylic on paper • 21x30 cm • INVENTARIO DE
FAUNA Y FLORA, 2016 • ESTUDIOS SOBRE LA
TIERRA • Acuarela, grafito y acrílico sobre papel •
21x30 cm





Inventário de Fauna e Flora


ESTUDOS SOBRE A TERRA
• STUDIES OF THE EARTH •
ESTUDIOS SOBRE LA TIERRA

CIPÓ-CABELUDO • *Microgramma squamulosa* (Kaulf.) de la Sota

Os Guaranis o conhecem desde que nascem – a planta medicinal é utilizada para limpar o organismo da mulher após o parto. A linguagem da Mata Atlântica, assim como a do cipó, é enredada. Os olhos leigos ocidentais não a compreendem, atribuindo, erroneamente, à planta epífita e inofensiva o nome da hemiparasita “erva-de-passarinho”, que suga a seiva da hospedeira, embora não dependa exclusivamente dela. Trepando mudo nas laranjeiras, o cipó segue a busca pela água e a luz de cada dia, ao lado de suas vizinhas anônimas, que chamamos de bromélias.







INVENTÁRIO DE FAUNA E FLORA, 2016 •
ESTUDOS SOBRE A TERRA • Aquarela, gra-
fite e acrílico sobre papel • 21x30 cm

INVENTORY OF FAUNA AND FLORA, 2016 • STU-
DIES OF THE EARTH • Watercolor, graphite and
acrylic on paper • 21x30 cm • INVENTARIO DE
FAUNA Y FLORA, 2016 • ESTUDIOS SOBRE LA
TIERRA • Acuarela, grafito y acrílico sobre papel •
21x30 cm





Inventário de Fauna e Flora


ESTUDOS SOBRE A TERRA
• STUDIES OF THE EARTH •
ESTUDIOS SOBRE LA TIERRA

ARANHA DOS FIOS-DE-OURO • *Nephila clavipes* (Linnaeus, 1767)

Com o auxílio do vento e de seus cajados, a fêmea *Nephila clavipes* pastoreia no ar. Durante o verão e o outono de 2012, no Morro da Borússia, entre um galho e outro do mato, ela trama seu caminho orbicular com filamentos de ouro e seda. A visão humana tem dificuldades em capturar o desenho excretado embaixo do pé-de-pera – mesmo assim, a olho nu, não o desdenha. Depois de dez centímetros de distância, os fios de proteína apagam-se da vista, mas o olho repara no sutil arco-íris que se propaga e vibra com a luz refratada ao longo de 1 metro de diâmetro da teia. Por deslumbre, curiosidade ou medo, persiste, olha mais, inventa suas próprias armadilhas. É na lente do microscópio que se revelam os métodos da confiosa equilibrista. Percebe o fio-guia, que nasce líquido no interior das glândulas sericígenas, solidificando-se em contato com o ar, quando as fúsculas fiandeiras o cospem do abdômen da aranha. Desse enredo concêntrico, enxuto e ziguezagueante, o beija-flor, desavisado, não desvia. É o beijo da morte que se aproxima, acompanhado de um abraço pegajoso e delicado, resistente feito aço. Por até um ano, a aranha fêmea mantém seu lear, cercada por um macho pequenino, à espera da próxima presa. Enquanto isso, são expostos, no museu londrino Victoria and Albert, mantos tecidos e bordados com os fios-de-ouro de mais de um milhão de exemplares da *Nephila madagascariensis*, um trabalho de sete anos que envolve 80 homens e mulheres de Madagascar acometidos pela febre de Midas dos estilistas Simon Peers e Nicholas Godley.







INVENTÁRIO DE FAUNA E FLORA, 2016 •
ESTUDOS SOBRE A TERRA • Aquarela, gra-
fite e acrílico sobre papel • 21x30 cm

INVENTORY OF FAUNA AND FLORA, 2016 • STU-
DIES OF THE EARTH • Watercolor, graphite and
acrylic on paper • 21x30 cm • INVENTARIO DE
FAUNA Y FLORA, 2016 • ESTUDIOS SOBRE LA
TIERRA • Acuarela, grafito y acrílico sobre papel •
21x30 cm





Inventário de Fauna e Flora


ESTUDOS SOBRE A TERRA
• STUDIES OF THE EARTH •
ESTUDIOS SOBRE LA TIERRA

LARVA DA BORBOLETA-ESMERALDA • *Philaethria wernickei* (Röber, 1906)

Com a perseverança de Fernão Dias Paes Leme, o Caçador de Esmeraldas, mãe e filha encontram pistas da *Philaethria wernickei*. Depois da espera da eclosão dos ovos dourados na dobra da estípula, eis que surge, na folha, a lagarta peluda, branca e preta, amarela e vermelha. Repararam no seu movimento: ela lentamente vai devorando o limbo, de onde desvela uma renda negativa ao desdenhar as nervuras da folha comida.







INVENTÁRIO DE FAUNA E FLORA, 2016 • ESTUDOS SOBRE A TERRA • Aquarela, grafite e acrílico sobre papel • Dora Lúcia Maus • 21x30 cm

INVENTORY OF FAUNA AND FLORA, 2016 • STUDIES OF THE EARTH • Watercolor, graphite and acrylic on paper • Dora Lúcia Maus • 21x30 cm
• INVENTARIO DE FAUNA Y FLORA, 2016 • ESTUDIOS SOBRE LA TIERRA • Acuarela, grafito y acrílico sobre papel • Dora Lúcia Maus • 21x30 cm





I n v e n t á r i o de Fauna e Flora


**ESTUDOS SOBRE A TERRA
• STUDIES OF THE EARTH •
ESTUDIOS SOBRE LA TIERRA**

BORBOLETA-ESMERALDA • *Philaethria wernickei* (Röber, 1906)

A borboleta-esmeralda, avistada raramente, voa solitária e camufla-se no verde-folha do platô. Enquanto pausa em arbustos baixos, é capturada pela lente da câmera de 50 milímetros. A imagem resultante, lançada como isca pela filha, desperta as mãos da mãe pintora, cujos pincéis dormiam há quase duas décadas.







INVENTÁRIO DE FAUNA E FLORA, 2016 •
ESTUDOS SOBRE A TERRA • Aquarela, gra-
fite e acrílico sobre papel • 21x30 cm

INVENTORY OF FAUNA AND FLORA, 2016 • STU-
DIES OF THE EARTH • Watercolor, graphite and
acrylic on paper • 21x30 cm • INVENTARIO DE
FAUNA Y FLORA, 2016 • ESTUDIOS SOBRE LA
TIERRA • Acuarela, grafito y acrílico sobre papel •
21x30 cm





Inventário de Fauna e Flora


ESTUDOS SOBRE A TERRA
• STUDIES OF THE EARTH •
ESTUDIOS SOBRE LA TIERRA

GOIABEIRA • *Psidium guajava* (L., 1753)

Com seus troncos retorcidos e lisos, apesar das camadas descascadas coloridas, ela permanece isolada e esbelta no platô, livre das ervas-de-passarinho e do cipó-cabeludo. Com cerca de 4 metros de altura, sua copa é capturada por inteiro pelos olhos do pintor. A aquarela pintada revela o cheiro ralinho e arejado da atmosfera que dela emana – os desenhos de observação feitos *in loco* costumam ter esse frescor.







INVENTÁRIO DE FAUNA E FLORA, 2016 •
ESTUDOS SOBRE A TERRA • Aquarela, gra-
fite e acrílico sobre papel • 21x30 cm

INVENTORY OF FAUNA AND FLORA, 2016 • STU-
DIES OF THE EARTH • Watercolor, graphite and
acrylic on paper • 21x30 cm • INVENTARIO DE
FAUNA Y FLORA, 2016 • ESTUDIOS SOBRE LA
TIERRA • Acuarela, grafito y acrílico sobre papel •
21x30 cm





Inventário de Fauna e Flora


ESTUDOS SOBRE A TERRA
• STUDIES OF THE EARTH •
ESTUDIOS SOBRE LA TIERRA

TUCANO-DE-BICO-VERDE • *Ramphastos dicolorus* (Linnaeus, 1766)

Portando uma espada gigante verde-amarelada de serrilhado vermelho-sangue, ele aparece no terreno do Morro da Borússia às vezes. Altivo, veste sua capa sinuosa de penas pretas e, no peito, exibe estampa amarela. O bicão canta, guerreia e refrigera, além de beliscar a banana madura e o açaí do palmito-juçara. Mesmo com seu canto áspero, ganha nossa simpatia ao colorir o topo das árvores. Ave exótica, tantas vezes cativada. Na década de 1980, em Salvador, na Bahia, era comum ver a "caricatura de tucano", desenhada por Carlos Drummond de Andrade, decorando viveiros de edifícios residenciais.







INVENTÁRIO DE FAUNA E FLORA, 2016 •
ESTUDOS SOBRE A TERRA • Aquarela, gra-
fite e acrílico sobre papel • 21x30 cm

INVENTORY OF FAUNA AND FLORA, 2016 • STU-
DIES OF THE EARTH • Watercolor, graphite and
acrylic on paper • 21x30 cm • INVENTARIO DE
FAUNA Y FLORA, 2016 • ESTUDIOS SOBRE LA
TIERRA • Acuarela, grafito y acrílico sobre papel •
21x30 cm





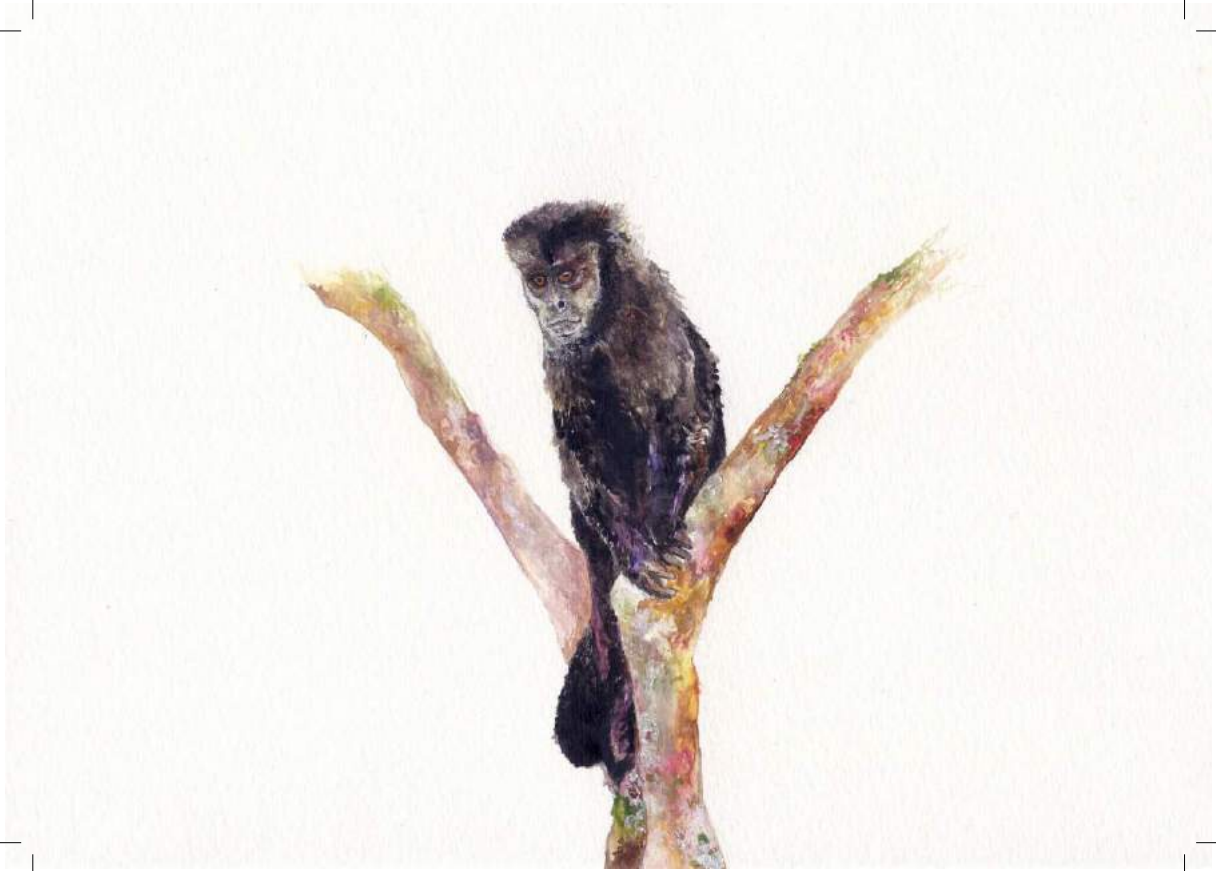
Inventário de Fauna e Flora


ESTUDOS SOBRE A TERRA
• STUDIES OF THE EARTH •
ESTUDIOS SOBRE LA TIERRA

CARVALHO-BRASILEIRO • *Roupala brasiliensis* Klotzsch

Seu tronco forte e resistente é a ponte de madeira a interligar o nadir terroso ao zênite celeste do mapa-múndi das cigarras. Em dias ensolarados e primaveris, a um metro e meio do chão, nossos olhos avistam o horizonte formado por pontinhos dourados: são as carapaças abandonadas das ninfas das cigarras que habitam o carvalho-brasileiro, depois de viverem, por anos, na escuridão cega da terra. Diante de nós está a metamorfose alada de seres que, por seus pontos mediúnicos, descartam um corpo pela segunda vez. Por um lado, voam leves, batendo suas asas transparentes em direção aos céus; por outro, persistem ocios no agarrar de um antecadáver que reluta morto em cair do tronco e retornar às origens. A procição segue ao redor da árvore sagrada, com folhas simples, pecioladas, nervuras salientes e margens denteado-serreadas, através do canto surdo do macho das cigarras. Mensagens misteriosas são declaradas ao sol e ao vento, à espera da leitura do Oráculo de Dondona.







INVENTÁRIO DE FAUNA E FLORA, 2016 •
ESTUDOS SOBRE A TERRA • Aquarela, gra-
fite e acrílico sobre papel • 21x30 cm

INVENTORY OF FAUNA AND FLORA, 2016 • STU-
DIES OF THE EARTH • Watercolor, graphite and
acrylic on paper • 21x30 cm • INVENTARIO DE
FAUNA Y FLORA, 2016 • ESTUDIOS SOBRE LA
TIERRA • Acuarela, grafito y acrílico sobre papel •
21x30 cm





Inventário de Fauna e Flora

ESTUDOS SOBRE A TERRA
• STUDIES OF THE EARTH •
ESTUDIOS SOBRE LA TIERRA

MACACO-PREGO • *Sapajus nigritus* (Goldfuss, 1809)

Donos de um nariz chato que sente de longe o cheiro da banana madura, os símios não costumam andar sós. Em bandos de dez ou vinte, fazem o alvoroço no taquaral. No topo das árvores, camuflados na sombra da floresta, saltam e balançam seus pregos genitais. Preferem a atmosfera calma e cinzenta para descer ao pé do morro. Em dias nublados, eles são a ventania. A aparição fulminante dura o tempo de seus caninos pontiagudos – exibidos com orgulho afiado – dilacerarem frutas e brotos de taquara. Essa algazarra, no fundo, é ordenada. Primeiro, o vigilante assovia; depois, outros gritam, brincam e, um por um, vão se organizando para comer. O chefe, robusto, assume a frente. Quando vão embora, nossos ouvidos estranham o silêncio, os olhos, o cinza, mas eles seguem cá, na retina, em cada frame do vídeo de três minutos gravado pelo celular encoberto por bananas-iscas e amarrado com arame no tronco da goiabeira.





INVENTÁRIO DE FAUNA E FLORA, 2016 •
ESTUDOS SOBRE A TERRA • Aquarela, gra-
fite e acrílico sobre papel • 21x30 cm

INVENTORY OF FAUNA AND FLORA, 2016 • STU-
DIES OF THE EARTH • Watercolor, graphite and
acrylic on paper • 21x30 cm • INVENTARIO DE
FAUNA Y FLORA, 2016 • ESTUDIOS SOBRE LA
TIERRA • Acuarela, grafito y acrílico sobre papel •
21x30 cm

Inventário de Fauna e Flora

ESTUDOS SOBRE A TERRA
• STUDIES OF THE EARTH •
ESTUDIOS SOBRE LA TIERRA

ABELHA TUBUNA (ABELHA-INDÍGENA-SEM-FERRÃO) • *Scaptotrigona bipunctata* (Lepelletier, 1836)

Matulinas, as cinco mil abelhas tubunas evitam forragear nas horas mais quentes do dia. Negras e pequeninas, parecem moscas musicistas. No tronco da açoita-cavalo desmiolada, constroem sua trombeta de cerume escuro, onde sopra uma melodia oca que ambienta o cultivo do mel úmido. Com sabor ácido e pouco adocicado, seu aroma varia de acordo com a flor polinizada no pampa e na mata. Há séculos os sábios índios utilizam esse mel como remédio, por sua ação antibactericida, antifúngica, cicatrizante e antioxidante, que a medicina ocidental só agora comprova. Durante o zum zum zum, as abelhas são arredias à plateia, mas, sem ferrão, revidam em ataques camicases, grudando nos cabelos do espião com suas mandíbulas vorazes. Durante a coleta e a degustação, nem tudo são flores. Entre 1820 e 1821, o abelhudo Auguste de Saint-Hilaire, em expedição pelo Rio Grande do Sul, provou do mel da vespa *lechiguana*. Acompanhado de José Mariano e Matias, sentiu o cheiro da morte ao provar, curioso, apenas duas colheradas. Alirado embaixo da carruagem, com a cabeça apoiada sobre a pasta de um herbário, melava-se no terror de vozes fantasmagóricas que, a gritos, alertavam: "Ele não se perderá, há um anjo que o protege."*

*SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem ao Rio Grande do Sul, 1820-1821*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999, p.103.

Estudios sobre a terra

Studies of the earth

Estudios sobre la tierra



Terra Expedida

Explored Terrain

Tierra Expedida

“Um terreno de agricultura localizado do sítio que é ou foi de Leandro da Silva Brum, neste município de Osório, com a área superficial de trinta e três mil e seiscentos metros quadrados (33.600,00 m²) medindo 24,00 metros de frente, com alinhamento lateral da BR101, ao Leste com a mesma largura nos fundos, onde divide-se com as vertentes da serra, ao Oeste; 1.400,00 metros de extensão por ambos os lados, fazendo divisa pelo lado direito que são ou foram de Geraldo Scur, pelo Norte; (...) Um terreno de agricultura, com algumas benfeitorias, situado no lugar denominado Passal, distrito desta sede municipal, com a área de cento e dez mil metros quadrados (110.000,00 m²), ou seja, 11,000 hectares, mais ou menos, medindo 51,70 metros de frente à estrada de Rodagem Federal Osório - Torres (BR101 Gerais da Serra/Antiga Estrada da Pinguela); Fundos às Vertentes Gerais da Serra; dividindo-se, por um lado, com terrenos de Leandro da Silva Brum; e, pelo outro, com terras dos sucessores de Manoel Eleutério Alves Filho, a presente venda é feita em caráter ‘ad corpus’, isto é, a área ora alienada é a constante que tiver dentro daquelas confrontações.”*

*Excerto extraído da Escritura Pública de Cessão e Transferência de Direitos Possessórios expedida pelo Tabelionato de Osório, Município e Comarca de Osório. Trata-se da descrição legal do terreno de 13 hectares do Morro da Borússia, onde são realizados os Estudos sobre a terra

“Agricultural land on the property that belongs, or belonged, to Leandro da Silva Brum, in the city of Osório, with an area of 361,667ft², measuring 78,740 feet in front, parallel to the BR 101 road, having the same length

to the east as to the back of the property, where it merges into the start of the mountain range to the west; 4,593 feet both ways; to the right it borders a property that once belonged to Leandro da Silva Brum, the other side borders a property that belongs, or belonged, to Geraldo Scur, to the north;; (...) Agricultural land, with a few improvements made to it, situated in a location denominated Passal, a district of this municipal seat, with an area of 1,184,030 square feet, that is, 27 acres, give or take, measuring 170 feet in front parallel to the road “Rodagem Federal Osório - Torres” (BR101 ‘Gerais da Serra’/Previously known as ‘Estrada da Pinguela’); back of the property facing the hillside of the mountain range; to one side it borders the property of Leandro da Silva Brum,; to the other it borders the property of Manoel Eleutério Alves Filho’s heirs, the present sale is made ‘ad corpus’, that is, the area currently being transferred to a new owner is the area inside the boundaries here listed.”*

*Excerpt from the **deed of transfer of land ownership issued by the notary public of the city of Osório**, City and County of Osório. It is the legal description of the 32 acres of land that make up Morro da Borússia, where the “Studies of the earth” were made.

“Tierra agrícola ubicada en la estancia que es o ha sido de Leandro da Silva Brum, en este municipio de Osório, con área superficial de treinta y tres mil seiscientos metros cuadrados (33.600,00 m²); mide 24,00 metros en la frente que se opone a la alineación de la lateral de la autopista BR 101 – a este con el mismo ancho en la parte posterior, donde se divide con las vertientes de la sierra, a oeste –; 1.400,00 metros de extensión en ambos lados: el lado derecho llega a su límite con tierras que han sido de Leandro da Silva Brum, al Sur, y el otro lado se divide con tierras que son o han sido de Geraldo Scur, al Norte; (...) Una tierra de agricultura, con algunas reformas, ubicado en el sitio denominado Passal, distrito de dicha sede municipal, con área de ciento diez mil metros cuadrados (110.000,00 m²), o sea, 11.000 hectáreas, más o menos, con 51,70 metros frente a la carretera Rodagem Federal Osório - Torres (BR101 ‘Gerais da Serra’/

Antigua ‘Carretera da Pinguela’); los fondos con Vertentes Gerais da Serra; se divide, por un lado, con tierras de Leandro da Silva Brum y, por el otro, con tierras de los sucesores de Manoel Eleutério Alves Filho. La presente venta es ‘ad corpus’, es decir, el área ahora despojado es lo que se encuentre dentro de estos límites.”*

* Fragmento tomado de la **Escritura Pública de Cesión y Transferencia de Derechos Posesorios** que emite el Notariado de Osório, Municipio y Distrito de Osório. Se trata de la descripción legal de la tierra de 13 hectáreas del Morro da Borússia, donde se realizan los Estudios sobre la tierra.

Inventário de Fauna e Flora

Inventory of Fauna and Flora

Inventario De Fauna Y Flora

Aedes aegypti (Linnaeus, 1762)

Pernilongo-rajado

No mato é bom entrar vestido. De calça e camisa comprida é mais fácil evitar o encontro com os espinhos e com o pernilongo-rajado, cuja fêmea vampira ataca durante o dia. O desagradável mosquito egípcio aportou no Brasil de navio, no século XVI, trazendo com ele a febre amarela; posteriormente, a febre chicungunha e a zika. Dessas três enfermidades, meu corpo foi acometido pela última. *Aedes* e *Culex* reservam suas diferenças. Aquele é listado, silencioso, mede de 5 a 7 milímetros, o *Culex*, comum, é marrom, zum zum zum marcante, mede de 3 a 4 milímetros. Nas sutilezas do mato nos aguarda também o perigo, os olhos e os ouvidos devem estar sempre atentos.

Yellow fever mosquito

It's best to enter the woods wearing clothing – pants and long sleeves makes it easier to avoid the encounter with thorns and with the yellow fever mosquito, whose vampiric female attacks during the day. This unpleasant egyptian mosquito arrived in Brazil by boat, back in the sixteenth century, bringing with it the yellow fever; afterwards, the Chikungunya and zika viruses. Of those three, my body was afflicted by the last. *Aedes* and *Culex* have their differences. The former is stripped and silent, measuring 5 to 7 millimeters. The *Culex*, so common, is brown, makes a distinctive hum and measures 3 to 4 millimeters. In the subtleties of the woods the danger awaits us; eyes and ears should always remain alert.

Mosquito rayado

En el bosque es mejor entrar vestido. En pantalones y camisa larga es más fácil evitar el encuentro con las espinas y con el mosquito rayado, cuya hembra ataca durante el día. El desagradable mosquito egipcio llegó a Brasil en navío, en el siglo XVI, trayendo la fiebre amarilla; luego, la fiebre chikungunya y el zika. De dichas enfermedades mi cuerpo ha sido tomado por la última. *Aedes* y *Culex* reservan sus diferencias. El primero es listado, silencioso, mide de 5 a 7 milímetros. El *Culex*, común, es marrón, zzzzzzzz característico, mide de 3 a 4 milímetros. En las sutilezas del bosque nos espera, además, el peligro, los ojos y los oídos hay que dejarlos atentos.

Autoplusia cf. egena

Lagarta-medideira

Longe dos holofotes do mundo científico, a lagarta vai sendo soterrada pelos estudos das falsas-medideiras que tanta soja matam. Caminha sobre a pedra úmida e (des)prende-se, de palmo em palmo, desconhecendo mãos e dedos. Coreografia que se arrasta no limo, como o nome balbuciado pela criança arteira que também brinca perto da corredeira.

Bean Leafsketonizer

Away from the scientific world's spotlight, this caterpillar is being buried by all the studies on the soy devouring Soybean looper, known as "the fake bean leafsketonizer". Walking on the moist rock it (dis)connects, inch by inch, not knowing hands or fingers. The choreography drags along the slime, as its name is stuttered by the naughty child playing near the rapids.

Oruga medidora

Lejos del centro del mundo científico, a la oruga la van soterrando los estudios de las falsas medidoras que tanta soja matan. Camina sobre la piedra húmeda y se (des)prende, de palmo a palmo, desconociendo manos

y dedos. Coreografía que se arrastra en el limo, con el nombre susurrado por el niño travieso que también juega cerca al agua.

***Bothrops jararaca* (Wagler, 1830)**

Jararaca

Avistada pelo jardineiro Davi, a serpente peçonhenta não passa despercebida. Ela desliza sinuosa pelo gramado, exibindo suas estampas triangulares em escamas que vão do marrom ao ocre. Enquanto a jararaca espreita os macacos-pregos, Davi corre com um garrafão de plástico e um pedaço de pau. Dá assim o bote e engarrafa o bicho. Orgulhoso, o jovem, registra o momento com uma selfie do celular, com a qual se torna o herói dos amigos do colégio.

Jararaca

Spotted by Davi, the gardener, the venomous viper does not go unnoticed. It slithers on a winding path across the grass, showing off the triangular pattern on its scales ranging in color from brown to ochre. As the jararaca spies on the capuchin monkeys, Davi runs towards it a large plastic bottle and a wooden stick. He swiftly attacks it and bottles the animal. Proud, the young man records the moment with a cellphone selfie, becoming then a hero to all his high school friends.

Yarará

La ve el jardinero Davi: la serpiente venenosa no pasa desapercibida. Se desliza sinuosa por el césped, exhibiendo sus patrones irregulares en escamas que van desde el marrón al ocre. Mientras la yarará acecha a los monos capuchinos, Davi corre con una bombona de plástico y un trozo de palo. Así se abalanza sobre el animal y lo embotella. Orgulloso, el joven registra el momento con un selfi del celular, con la que se convierte en el héroe de los amigos del colegio.

Caesalpinia ferrea var. *leiostachya* Benth

Pau-ferro

Compradas por Pau-brasil, as mudas de Pau-ferro do terreno passaram anos sendo chamadas pelo nome errado, equívoco revelado apenas pela observação cautelosa dos folículos opostos da folha verde-escura, diferentes do Pau-brasil, onde a disposição deles no pecíolo se dá de forma alternada. De tronco liso e esbranquiçado, a árvore pode chegar a 30 metros de altura. Sua madeira de alta densidade é o suporte para construir o violino que toca a música composta por ela desde cedo, aos golpes faiscantes do machado.

Brazilian ironwood

Bought as Brazilwood, the Brazilian ironwood trees in the property were called by the wrong name for years, a mistake revealed only by the careful observation of the opposing dark green leaves, which instead alternates on the petiole of the Brazilwood. With a smooth and white trunk, the tree can grow up to 100 feet tall. Its dense wood is what the violin that plays the music she composes since a young age is made out of, with the sparkling blow of the axe.

Palo de hierro

Compradas como Palo Brasil, los plantones de Palo de hierro del terreno por años las llamaron equivocadamente, error revelado solo por la observación cuidadosa de los folículos opuestos de la hoja verde oscuro, diferentes del Palo Brasil, en el que la disposición en el pecíolo ocurre alternativamente. Con tronco liso y blanquecino, el árbol puede llegar a 30 metros de altura. Su madera de alta densidad es el soporte para construir el violín que toca la música que compuso ella desde muy pronto, con golpes de hacha chispeantes.

Corvus corone (Linnaeus, 1758)

Gralha-preta

É preciso um olhar atento para entrever a gralha. Ao enquadrar em *contra-plongée* o topo da noqueira, *corvus corone* aparece como *stratocumulus* do céu, essas manchas negras e azuladas que anunciam aguaceiros. Ave mensageira, tão esperta quanto tagarela, costuma perceber de longe o estrangeiro e não tarda a avisar o bando, entre uma noz e outra, da presença suspeita. Castigada por Apolo com o grasno rouco de um cantor sedento, aos nossos ouvidos suas cordas vocais são de arame farpado, cortante como a faca genética que talha sua cauda quadrada.

Carrion crow

You must look closely to see the *crow*. Framing the top of the Pecan tree from a low-angle, *Corvus corone* looks like a *stratocumulus* in the sky, those dark blueish stains foreshadowing the rain. Messenger bird, as bright as it is noisy, notices the stranger from afar and, between one pecan and the other, quickly warns the whole flock of the suspicious presence. Punished by Apollo with the hoarse croak of a thirsty singer, to our ears they sound like barbed wire, sharp as the genetic blade that cuts their square tail.

Corneja negra

Es necesaria una mirada atenta para entrever la conreja*. Encuadrando en *contra-plongée* la cima del nogal, *Corvus corone* aparece como *stratocumulus* del cielo, estas manchas negras y azuladas que anuncian aguaceros. Ave mensajera, tan lista como cotorra, suele percibir desde lejos el extranjero y no tarda en avisarle al bando, entre una nuez y otra, la presencia sospechosa. Castigada por Apolo con el graznido ronco de un cantante sediento, a nuestros oídos sus cuerdas vocales son de alambre de espino, cortante como el cuchillo genético que talla su cola cuadrada.

*En español la palabra “corneja” pierde el sentido de “gralha” en portugués o “crow” en inglés, que significan, además del pájaro *corvus corone*, también el error mecánico de digitación en “conreja”.

Cryptops hortensis (Donovan, 1810)

Centopeia

Não é a folha verde da mata, mas a branca, de papel, que o artrópode dourado explora com seus 16 pares de patas. Com um exoesqueleto transparente feito aquarela, a centopeia, deslocada de seu habitat, é um *ready-made* de 30 milímetros aos olhos do pintor.

Centipede

It's not the green leaf in the woods, but instead the white paper one that the golden arthropod explores, with all of its 16 pairs of legs. With an exoskeleton that's transparent like a watercolor, the centipede, outside of its habitat, is a one-inch-long readymade to the eyes of the painter.

Cienpiés

No es la hoja verde de la mata, sino la blanca, en papel, que el artrópodo dorado explota con sus 16 pares de patas. Con un exoesqueleto translúcido hecho en acuarela, el cienpiés, desplazado de su hábitat, es un *ready-made* de 30 milímetros a los ojos del pintor.

Cymatoderma sp.

Cogumelo

Nem vegetal, nem animal, ele permanece calado e quase incógnito, como emanções de troncos pútridos caídos. Na forma de taça delicada e rugosa, vai do bordô ao marrom, contrastando com branco, até abocanhar, passivamente, o pequeno céu azulado que reflete na água armazenada em seu interior.

Mushroom

Not a plant and not an animal, it remains silent and almost disguised, as if emanating from the fallen branches that rot away. Shaped like a delicate but rugged chalice, it shifts from a wine color into brown with white accents

until it passively swallows the small bit of blue sky reflected in the small puddle of water formed inside of it.

Hongo

Ni vegetal, ni animal, se mantiene callado y casi incógnito, como emanaciones de troncos pútridos caídos. En forma de copa delicada y rugosa, va de burdeos a marrón, contrastando con el blanco hasta que arrebatada, pasivamente, el pequeño cielo azul que refleja en el agua que almacena dentro suyo.

***Dasyprocta aguti* (Linnaeus, 1766)**

Cutia

É o sabor das nozes-pecã que as trazem ao platô a pecar. Entre os meses de maio e junho, entregues à tentação, esses roedores de hábitos crepusculares, mesmo sob o sol a pino, abandonam a proteção das tocas no mato da encosta para explorar as clareiras abertas para o cultivo das nozeiras. Animais ágeis e agoniados, exibem a coleta das nozes asseguradas por seus cinco dedos equipados com três garras. Comem, enterram e desenterram freneticamente o bendito fruto, batem as longas patas traseiras no solo, sentam e arrastam a minúscula cauda rudimentar, assinando com odores o território. Enquanto isso, o focinho e as orelhas estão sempre alertas. Na falta da onça e da jaguatirica, é o bicho homem seu principal predador. A pelagem aguti, com o efeito furta-cor, reluz feito ouro na mirada do caçador. Cada banda de pelos projeta-se como um arco-íris que varia entre castanho-escuro, branco, amarelo/vermelho e preto, catalisado pela eumelanina. Em dias sem vento, as cutias ficam menos arredias e, com passos leves, é possível fotografá-las com a teleobjetiva de 55-250 milímetros.

Common agouti

It's the flavor of the pecans that bring them to the plateau to sin. Throughout the months of May and June the nocturnal rodents surrender to temptation,

abandoning the safety of their burrows to explore the openings where the pecan trees grow under the scalding sun. Anguished and agile animals, they flaunt the nuts held by their five fingers equipped with only three nails. They frantically eat, bury and dig up the nuts, slamming their back paws on the ground, sitting and dragging their small rudimentary tail, leaving their signature odor around the area. Meanwhile, the snout and ears are constantly on alert. In the absence of jaguars and ocelots, humans are their main predators. The agouti's coat, with its iridescent effect, glitters like gold at the hunter's gun sight. The hairs project a rainbow of sorts that goes from a dark chestnut color to white, yellow/red and black, with eumelanin as a catalyst. In less windy days, the agoutis are less skittish and if you tread lightly it is possible to photograph them with the 55-250 millimeter lenses.

Agutí

Es el sabor de las nueces pecanas que las traen a la meseta para pecar. Entre los meses de mayo y junio, entregues a la tentación, esos roedores de hábitos crepusculares, aunque bajo un sol de justicia, abandonan la protección de los cubiles en el bosque de la ladera para explotar los terrenos abiertos para el cultivo de los nogales. Animales ágiles y angustiados, exhiben la cosecha de las nueces aseguradas por sus cinco dedos equipados con tres garras. Comen, entierran y desentierran frenéticamente el bendito fruto, golpean las largas patas traseras en el suelo, se sientan y arrastran la minúscula cola rudimentaria, dejando su marca en el territorio con olores. Mientras eso, el hocico y las orejas están siempre alertas. Con excepción de la onza y del ocelote, es el bicho hombre su principal predador. El pelaje agutí, con efecto iridiscente, reluce como oro en la mirada del cazador. Cada banda de pelos se proyecta como un arcoíris que varía entre castaño oscuro, blanco, amarillo/rojo y negro, catalizado por la eumelanina. En días sin viento, los agutíes se vuelven menos reacios y, con pasos ligeros, es posible sacarles fotos con un teleobjetivo 55-250 milímetros.

Euterpe edulis (Martius, 1824)

Palmito-juçara

Doador de prazeres palatáveis, o palmito-juçara, adocicado, alimenta a gula do homem. Teimoso e quase extinto, persiste a brotar na mata secundária dos 13 hectares da Serra da Borússia. Erguido a 20 metros de altura, marca, assoviando ao vento, o retorno da Mata Atlântica devastada. Seus açais atraem a bicharada e também os olhos do pintor que, com o auxílio das mãos, volta ao ateliê para lançar sementes na superfície do papel. Depois de dez horas de trabalho escavando, molhando, pincelando o terreno branco e liso da folha, eis que, viçosa, a imagem profere o palmito-juçara. O pintor, exausto, esquece a janela aberta e se afasta. A joaninha entra, sobrevoa a mesa e comete seu último equívoco: repousa morta sobre a imagem-túmulo, enganada como os pássaros no mito de Zêuxis, pintor grego que pintava uvas com perfeição, descrito por Plínio, O Velho, em *História Natural* (livro 35).

Juçara palm tree

A giver of palatable pleasures, the sweet juçara palm feeds men's gluttony. Stubborn and nearly extinct, it insists on sprouting within the secondary woodlands of the 32 acres that make up Serra da Borússia. Over sixty feet tall, it signals the return of the previously devastated Atlantic Forest as it whistles in the wind. Its fruit attracts the animals as well as the eye of the painter, whom, with help from their hands, returns to the studio to cast seeds on the surface of the paper. After ten hours of digging, watering and brushing the white and smooth landscape of the paper, the image utters a lush juçara palm. The painter, exhausted, walks away forgetting about the open window. A ladybug enters, flies over the table and there it makes its last mistake: lies dead over the grave-image, fooled like the birds from the myth of Zeuxis, the Greek artist who painted the most perfect grapes as described by Pliny the Elder in *Naturalis Historia* (book 35).

Palmito

Ofrecedor de prazeres sabrosos, el palmito, dulce, alimenta la gula del

hombre. Terco y casi extinto, sigue brotando en la mata secundaria de las 13 hectáreas de la Serra da Borússia. Elevado a 20 metros de altura, marca, silbando al viento, la vuelta del Bosque Atlántico devastado. Sus açáis llaman a los bichos y, además, a los ojos del pintor que, con la ayuda de las manos, vuelve al taller para echar semillas en la superficie del papel. Después de diez horas de trabajo excavando, mojando, pincelando el terreno blanco y liso de la hoja, de repente, exuberante, la imagen profiere el palmito. El pintor, exhausto, se olvida de la ventana abierta y se aleja. La mariquita adentra, sobrevuela la mesa y comete su último equívoco: descansa muerta sobre la imagen-túmulo, confundida con los pájaros en el mito de Zeuxis, artista griego que pintaba uvas perfectamente y que Plinio el Viejo describe en *Historia Natural* (libro 35).

***Microgramma squamulosa* (Kaulf.) de la Sota**

Cipó-cabeludo

Os Guaranis o conhecem desde que nascem – a planta medicinal é utilizada para limpar o organismo da mulher após o parto. A linguagem da Mata Atlântica, assim como a do cipó, é enredada. Os olhos leigos ocidentais não a compreendem, atribuindo, erroneamente, à planta epífeta e inofensiva o nome da hemiparasita “erva-de-passarinho”, que suga a seiva da hospedeira, embora não dependa exclusivamente dela. Trepando mudo nas laranjeiras, o cipó segue a busca pela água e a luz de cada dia, ao lado de suas vizinhas anônimas, a quem chamamos de bromélias.

Snakefern

The indigenous Guaranis know it from birth – this medicinal plant is used to detox the woman’s body after giving birth. The language of the Atlantic forest, like the snakefern itself, is entangled. The eyes of the western layman cannot understand it, wrongly calling it by the name of the hemiparasitic mistletoe despite it being a harmless epiphyte, never stealing water and nutrients from their host. It instead climbs quietly up the orange trees

seeking light and water day after day with their anonymous neighbors whom we shall call bromeliads.

Calaguala del mate

Los Guaraníes lo conocen desde su nacimiento – la planta medicinal la utilizan para limpiar el organismo de la mujer después del parto. El lenguaje del Bosque Atlántico así como la de la liana es enredada. Los ojos legos occidentales no la comprenden, atribuyendo, erróneamente, a la planta epífita e inofensiva el nombre de la hemiparásita muérdago, que se chupa la savia del huésped, aunque no dependa exclusivamente de ella. Subiéndose mudo a los naranjos, la liana sigue buscando el agua y la luz de cada día, al lado de sus vecinas anónimas, las que llamamos bromelias.

***Nephila clavipes* (Linnaeus, 1767)**

Aranha dos fios-de-ouro

Com o auxílio do vento e de seus cajados, a fêmea *Nephila clavipes* pastoreia no ar. Durante o verão e o outono de 2012, no Morro da Borússia, entre um galho e outro do mato, ela trama seu caminho orbicular com filamentos de ouro e seda. A visão humana tem dificuldades em capturar o desenho excretado embaixo do pé-de-pera – mesmo assim, a olho nu, não o desdenha. Depois de dez centímetros de distância, os fios de proteína apagam-se da vista, mas o olho repara no sutil arco-íris que se propaga e vibra com a luz refratada ao longo de 1 metro de diâmetro da teia. Por deslumbre, curiosidade ou medo, persiste, olha mais, inventa suas próprias armadilhas. É na lente do microscópio que desnuda os métodos da confiosa equilibrista. Percebe o fio-guia, que nasce líquido no interior das glândulas sericígenas, solidificando-se em contato com o ar, quando as fúsculas fiandeiras o cospem do abdômen da aranha. Desse enredo concêntrico, enxuto e ziguezagueante, o beija-flor, desavisado, não desvia. É o beijo da morte que se aproxima, acompanhado de um abraço pegajoso e delicado, resistente feito aço. Por até um ano, a aranha fêmea mantém seu tear, cercada por um macho pequenino, à espera da próxima presa. Enquanto

isso, são expostos, no museu londrino Victoria and Albert, mantos tecidos e bordados com os fios-de-ouro de mais de um milhão de exemplares da *Nephila madagascariensis*, um trabalho de sete anos que envolve 80 homens e mulheres de Madagascar acometidos pela febre de Midas dos estilistas Simon Peers e Nicholas Godley.

Golden silk orb-weaver spider

With help from the wind and its staves, the female *Nephila clavipes* shepherds in the air. Throughout the summer and autumn of 2012, between branches here and there in the woods of Morro da Borússia, it weaves its orbicular path in golden silk threads. Human vision struggles to capture the secreted drawing below the pear tree – still, even the naked eye will not disdain it. From a distance of five inches the threads of protein disappear, although the naked eye can still catch the subtle vibrations, propagating a rainbow with the refracted light throughout the three foot wide web. Due to fascination, curiosity or fear we persist, examining further, inventing our own traps. Under the microscope we decipher the methods of this confident acrobat. We notice the guideline, born as a liquid inside the spinneret glands, becoming solid as it touches the air when the spinneret spits it out of the spider's abdomen. From this concentric, contained and zig-zagging coil the unsuspecting hummingbird cannot divert. It is the kiss of death that draws near, and it comes with a sticky and delicate embrace, as strong as steel. For up to an entire year the female will maintain her web, the small male off to the side, waiting for the next prey. Meanwhile, the Victoria and Albert museum in London displays a cape and shawl made with the golden silk from over one million *Nephila madagascariensis*, a work that has taken over seven years and 80 men and women from Madagascar, all afflicted by the Midas fever of fashion designers Simon Peers and Nicholas Godley.

Araña de seda dorada

Con la ayuda del viento y de sus cayados, la hembra *Nephila clavipes* pastorea en el aire. Durante el verano y el otoño de 2012, en el Morro da Borússia, entre una rama y otra del bosque, trama su camino orbicular con filamentos de oro y seda. La visión humana tiene dificultad en capturar

el dibujo excretado bajo el peral – aun así, a simple vista, no lo desdeña. Después de diez centímetros de distancia, los hilos de proteína desaparecen de la vista, pero el ojo repara en el arcoíris que se propaga y vibra con la luz refractada a lo largo de 1 metro de diámetro de la tela. Por deslumbramiento, curiosidad o miedo, persiste, mira más, inventa sus propias trampas. Es en la lente del microscopio que revelan los métodos de la confiosa equilibrista. Se nota el alambre guía, que nace líquido en el interior de las glándulas de seda, solidificándose en contacto con el aire, cuando las fúsculas hileras lo escupen del abdomen de la araña. De esta trama concéntrica, seca y zigzagueante, el colibrí, desavisado, no se desvía. Es el beso de la muerte que se acerca, acompañado de un abrazo pegajoso y delicado, resistente como acero. Por hasta un año, la araña hembra mantiene su telar, rodeada de un macho pequeñito, esperando la próxima presa. Mientras eso se exponen en el Museo Victoria and Albert, en Londres, mantos tejidos y bordados con los hilos de oro de más de un millón de ejemplares de la *Nephila madagascariensis*, un trabajo de siete años que involucra a 80 hombres y mujeres de Madagascar afectados por la fiebre de Midas de los modistas Simon Peers y Nicholas Godley.

***Philaethria wernickei* (Röber, 1906)**

Larva da borboleta-esmeralda

Com a perseverança de Fernão Dias Paes Leme, o Caçador de Esmeraldas, mãe e filha encontram pistas da *Philaethria wernickei*. Depois da espera da eclosão dos ovos dourados na dobra da estípula, eis que surge, na folha, a lagarta peluda, branca e preta, amarela e vermelha. Repararam no seu movimento: ela lentamente vai devorando o limbo, de onde desvela uma renda negativa ao desdenhar as nervuras da folha comida.

Emerald green butterfly larva

Aided by the determination of Fernão Dias Paes Leme, the Emerald Hunter, mother and daughter find clues to the *Philaethria wernickei*. After waiting for the golden eggs to hatch from the fold in the stipule, it emerges,

the fuzzy black and white, yellow and red caterpillar on the leaf. They notice the movements: slowly devouring the blade to reveal a negative lace of sorts comprised of the veins and midrib it refuses to eat.

Larva de la mariposa esmeralda

Con la perseverancia de Fernão Dias Paes Leme, el Cazador de Esmeraldas, madre e hija encuentran pistas de la *Philaethria wernickei*. Después de la espera de la eclosión de los huevos dorados en el pliegue de la estípula, de repente surge, en la hoja, la oruga peluda, blanca y negra, amarilla y roja. Se fijan en su movimiento: ella lentamente se va devorando el limbo, desde donde desvela un encaje negativo al desdeñar las nervuras de la hoja comida.

***Philaethria wernickei* (Röber, 1906)**

Borboleta-esmeralda

(Obs.: Pintado por Dora Lúcia Maus)

A borboleta-esmeralda, avistada raramente, voa solitária e camufla-se no verde-folha do platô. Enquanto pousa em arbustos baixos, é capturada pela lente da câmera de 50 milímetros. A imagem resultante, lançada como isca pela filha, desperta as mãos da mãe pintora, cujos pincéis dormiam há quase duas décadas.

Emerald green butterfly

The rarely seen emerald green butterfly flies alone and camouflages itself in the leaf-green of the plateau. When it lands on a small bush, it's captured by the 50 millimeter lenses. The resulting image is set out as bait by the daughter and awakens the painting hands of the mother, whose brushes had been dormant for almost two decades.

Mariposa esmeralda

La mariposa esmeralda, que raramente se avista, vuela sola y se camufla en el verde-hoja de la meseta. Mientras posa en arbustos bajos, la captura la

lente de la cámara de 50 milímetros. La imagen que resulta, y que la hija lanza como cebo, le despierta las manos a la madre pintora, cuyos pinceles dormían hace casi dos décadas.

***Psidium guajava* (L., 1753)**

Goiabeira

Com seus troncos retorcidos e lisos, apesar das camadas descascadas coloridas, ela permanece isolada e esbelta no platô, livre das ervas-de-passarinho e do cipó-cabeludo. Com cerca de 4 metros de altura, sua copa é capturada por inteiro pelos olhos do pintor. A aquarela pintada revela o cheiro ralinho e arejado da atmosfera que dela emana – os desenhos de observação feitos *in loco* costumam ter esse frescor.

Common guava tree

With its twisted and smooth – despite all the colorful layers peeling away – branches, it remains willowy and isolated in the plateau, free of mistletoes and stem twiners. About thirteen feet tall, its canopy captures the eyes of the painter entirely. The final watercolor reveals the airy subtle smell of the atmosphere it emanates – observational drawings made *in loco* usually have this fresh quality to them.

Guayabo

Con sus troncos retorcidos y lisos, pese a sus capas de color peladas, sigue aislada y bella en la meseta, libre de los muérdagos y de la calaguala del mate. Con aproximadamente 4 metros de altura, su copa los ojos del pintor capturan totalmente. La acuarela pintada revela el olor flojo y aireado de la atmósfera que de ella emana – los dibujos de observación hechos *in loco* suelen tener este frescor.

Ramphastos dicolorus (Linnaeus, 1766)

Tucano-de-bico-verde

Portando uma espada gigante verde-amarelada de serrilhado vermelho-sangue, ele aparece no terreno do Morro da Borússia às vezes. Altivo, veste sua capa sinuosa de penas pretas e, no peito, exhibe estampa amarela. O bicão canta, guerreia e refrigera, além de beliscar a banana madura e o açaí do palmito-juçara. Mesmo com seu canto áspero, ganha nossa simpatia ao colorir o topo das árvores. Ave exótica, tantas vezes cativada. Na década de 80, em Salvador, na Bahia, era comum ver a “caricatura de tucano”, desenhada por Drummond, decorando viveiros de edifícios residenciais.

Green-billed toucan

With its enormous chartreuse sword with deep red accents, it sometimes appears at Morro da Borússia. Regal, it wears its sinuous cloak of black feathers and a yellow pattern on its chest. The long beak sings, fights and cools down, it also pecks the ripe banana and the fruits from juçara palm trees. Despite its coarse singing, it wins us over as it colors the canopies. Exotic bird, so often held captive. In the 80's, in Salvador, state of Bahia, it was common to see Carlos Drummond de Andrade's “toucan caricature” decorating bird houses in residential buildings. •

Tucán bicolor

Llevando una espada enorme verde amarillo de serrado rojo sangre, aparece en el terreno del Morro da Borússia a veces. Altivo, lleva una capa sinuosa de plumas negras y, en el pecho, exhibe impresión amarilla. El pico canta, guerreia y refrigera, además de pinchar el plátano maduro y el açaí del palmito. Aunque con su cante áspero, nos conquista cuando colorea la cima de los árboles. Ave exótica, tantas veces cautivada. En la década de los 80, en Salvador, Bahía, era común ver la “caricatura del tucán”, dibujada por Carlos Drummond de Andrade, decorando viveros de edificios residenciales.

Roupala brasiliensis Klotzsch

Carvalho-brasileiro

Seu tronco forte e resistente é a ponte de madeira a interligar o nadir terroso ao zênite celeste do mapa-múndi das cigarras. Em dias ensolarados e primaveris, a um metro e meio do chão, nossos olhos avistam o horizonte formado por pontinhos dourados: são as carapaças abandonadas das ninfas das cigarras que habitam o carvalho-brasileiro, depois de viverem, por anos, na escuridão cega da terra. Diante de nós está a metamorfose alada de seres que, por seus pontos mediúnicos, descartam um corpo pela segunda vez. Por um lado, voam leves, batendo suas asas transparentes em direção aos céus; por outro, persistem ociosos no agarrar de um anticadáver que reluta morto em cair do tronco e retornar às origens. A procissão segue ao redor da árvore sagrada, com folhas simples, pecioladas, nervuras salientes e margens denteado-serreadas, através do canto surdo do macho das cigarras. Mensagens misteriosas são declaradas ao sol e ao vento, à espera da leitura do Oráculo de Dondona.

Leopardwood

Its strong, hardy trunk is the wooden bridge that connects the earthy nadir to the celestial zenith of the cicada's worldmap. On sunny spring days, we see across the horizon a line of little golden specks about five feet from the ground: it's the exuviae of the cicada nymphs who inhabit the leopardwood after years of living in the blind darkness of the earth. Before us stands the alate metamorphosis of creatures that due to their psychic points can discard a body for the second time. On the one hand, they fly lightly, their transparent wings flapping towards the sky; on the other, they have an empty persistence in holding on to an anti-corpse that in death refuses to fall off the trunk and return to its origins. The procession continues with the muted song of the male cicada around the sacred tree, with its simple petiolate leaves, raised venation and dentate margins. Mysterious messages professed to the sun and to the wind waiting for a reading at the Oracle of Dodona.

Cedro-faia

Su tronco fuerte y resistente es el puente de madera conectando el nadir terroso al cenit celeste del mapamundi de las cigarras. En días soleados y de primavera, a un metro y medio del suelo, nuestros ojos miran el horizonte formado por puntos dorados: son los caparazones abandonados de las ninfas de las cigarras que habitan el cedro-faia, después de vivir, por años, en la oscuridad ciega de la tierra. Frente a nosotros está la metamorfosis alada de seres que debido a sus puntos mediúmnicos desechan un cuerpo por segunda vez. Por un lado vuelan ligeras, batiendo sus alas translúcidas hacia el cielo; por otro, siguen huecos en el agarrar de un anti cadáver que reacciona muerto a caerse del tronco y volver a los orígenes. La procesión sigue alrededor del árbol sagrado, con hojas simples, pecioladas, nervuras salientes y bordes dentados y serrados, a través del cante sordo del macho de las cigarras. Mensajes misteriosos se declaran al sol y al viento, esperando la lectura del Oráculo de Dodona.

***Sapajus nigritus* (Goldfuss, 1809)**

Macacos-pregos

Donos de um nariz chato que sente de longe o cheiro da banana madura, os símios não costumam andar sós. Em bandos de dez ou vinte, fazem o alvoroço no taquaral. No topo das árvores, camuflados na sombra da floresta, saltam e balançam seus pregos genitais. Preferem a atmosfera calma e cinzenta para descer ao pé do morro. Em dias nublados, eles são a ventania. A aparição fulminante dura o tempo de seus caninos pontiagudos – exibidos com orgulho afiado – dilacerarem frutas e brotos de taquara. Essa algazarra, no fundo, é ordenada. Primeiro, o vigilante assovia; depois, outros gritam, brincam e, um por um, vão se organizando para comer. O chefe, robusto, assume a frente. Quando vão embora, nossos ouvidos estranham o silêncio, os olhos, o cinza, mas eles seguem cá, na retina, em cada *frame* do vídeo de três minutos gravado pelo celular encoberto por bananas-iscas e amarrado com arame no tronco da goiabeira.

Black capuchin monkey

Endowed with a flat nose that can smell a ripe banana from afar, monkeys are not often alone. In groups of ten or twenty they wreak havoc between the bamboo shoots. In the canopy of the trees, disguised by the shade of the forest, they jump around dangling their genitals. They favor a quiet and greyish atmosphere when it comes to traveling down the mountain. On overcast days, they are the windstorm. This withering visit lasts just enough for their sharp canines – which they show off with great pride – to ravage fruits and bamboo shoots. The racket, in the end, is rather orderly. First, the watcher whistles; the others then call out, play, and one by one they eat. The leader, robust, takes the front. When they leave, our ears struggle to adapt to the quietness, the eyes to the greyness, but their image remains in our retina, in each frame of the three minute long video shot by the phone covered in bananas to draw them close, tied to the guava tree.

Capuchino negro

Dueños de una nariz chata que siente desde lejos el olor a plátano maduro, los simios no suelen andar solos. En grupos de diez o veinte, hacen el alboroto en el matorral de bambú. En la cima de los árboles, camuflados en la sombra del bosque, saltan y mueven sus genitales. Prefieren la atmósfera calma y gris para bajar el cerro. En días nublados, ellos son el ventarrón. La aparición fulminante tarda el tiempo suficiente para que sus caninos afilados – exhibidos con orgullo agudo – dilaceren frutos y brotes de bambú. Esta confusión es, en verdad, ordenada. Primero, el vigilante silba; luego otros gritan, juegan y uno a uno se van organizando para comer. El jefe, robusto, asume la iniciativa. Cuando se van, nuestros oídos extrañan el silencio, los ojos, el gris, pero siguen acá, en la retina, en cada frame del video de tres minutos grabado por el móvil oculto por plátanos cebo y atado con alambre en el tronco del guayabo.

Scaptotrigona bipunctata (Lepeletier, 1836)

Abelha Tubuna (abelha-indígena-sem-ferrão)

Matutinas, as cinco mil abelhas tubunas evitam forragear nas horas mais quentes do dia. Negras e pequeninas, parecem moscas musicistas. No tronco da açoita-cavalo desmiolada, constroem sua trombeta de cerume escuro, onde sopra uma melodia oca que ambienta o cultivo do mel úmido. Com sabor ácido e pouco adocicado, seu aroma varia de acordo com a flor polinizada no pampa e na mata. Há séculos os sábios índios utilizam esse mel como remédio, por sua ação antibactericida, antifúngica, cicatrizante e antioxidante, que a medicina ocidental só agora comprova. Durante o zum zum zum, as abelhas são arredias à plateia, mas, sem ferrão, revidam em ataques camicases, grudando nos cabelos do espião com suas mandíbulas vorazes. Durante a coleta e a degustação, nem tudo são flores. Entre 1820 e 1821, o abelhudo Auguste de Saint-Hilaire, em expedição pelo Rio Grande do Sul, provou do mel da vespa *lechiguana*. Acompanhado de José Mariano e Matias, sentiu o cheiro da morte ao provar, curioso, apenas duas colheradas. Atirado embaixo da carruagem, com a cabeça apoiada sobre a pasta de um herbário, melava-se no terror de vozes fantasmagóricas que, em gritos, alertavam: “Ele não se perderá, há um anjo que o protege”.

Tubuna Stingless Bee

Morning creatures, the five thousand tubuna bees avoid foraging during the hottest hours of the day. Black and small, they are like musical flies. In the hollow trunk of a *Luehea divaricata* they build their dark beeswax horn, from which comes the hollow melody that provides soundtrack to the cultivation of the wet honey. With an acidic and mildly sweet taste, the smell varies according to the flowers pollinated throughout the pampas and woods. For centuries wise indigenous people have been using this honey as medicine due to its antibacterial, antifungal, antioxidant and healing properties, which are now corroborated by western medicine. In the midst of all the buzz, the bees are not too friendly towards the audience, but, with no sting, they attack in a kamikaze fashion, their ravenous mandibles fully attached to the spy's hair. The collecting and tasting process is not exactly a

bed of roses. Between 1820 and 1821, while on an expedition through the state of Rio Grande do Sul, nosy Auguste de Saint-Hilaire got a taste of the *lechiguana* wasp honey. José Mariano e Matias and him had a taste of death as they curiously tried just a couple tablespoons of the honey. From under a carriage, his head resting on a folder containing an herbarium, he withered under the horror of the ghostly voices that screamed: “He shall not get lost, an angel watches over him.”

Abeja tapezuá (tapesuá) (Abeja sin agujón)

Matutinas, las cinco mil abejas tapezuá evitan forrajear en las horas más calurosas del día. Negras y pequeñas, parecen moscas músicas. En el tronco de la sota caballo tonta, construyen su trompa de cerumen, donde sopla una melodía hueca que ambienta el cultivo de la miel húmeda. Con sabor ácido y ligeramente dulce, su aroma varía según la flor polinizada en la pampa y en la mata. Hace siglos los sabios indígenas utilizan esa miel como medicina por su acción antibacteriana, antifúngica, cicatrizante y antioxidante, lo que la medicina occidental sólo ahora comprueba. Durante el zzzzzzzz, las abejas son reacias al público, pero sin agujón responden con ataques kamikazes, pegándose en el pelo del espía con sus mandíbulas voraces. Durante la recolección y la degustación no todo es perfecto. Entre 1820 y 1821 el impertinente Auguste de Saint-Hilaire, en expedición por Rio Grande do Sul, experimentó la miel de la avispa *lechiguana*. Acompañado por José Mariano y Matias, sintió el olor a muerte cuando probó, curioso, sólo dos cucharadas. Tumbado bajo el carro, con la cabeza apoyada sobre la carpeta de un herbario, se melaba en el horror de voces fantasmagóricas que, en gritos, le avisaban: “No se perderá, hay un ángel que lo protege.” *

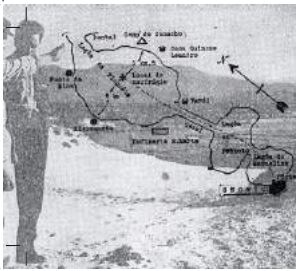
*SAINT-HILAIRE, Auguste. **Viagem ao Rio Grande do Sul**, 1820-1821. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999, p.103.



ESTUDOS SOBRE A ÁGUA

Travessia de Beija-flor por águas doces
Memorial aos náufragos do 20 de setembro de 1947

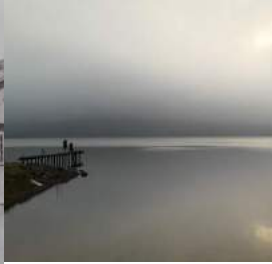












ESTUDOS SOBRE O VENTO

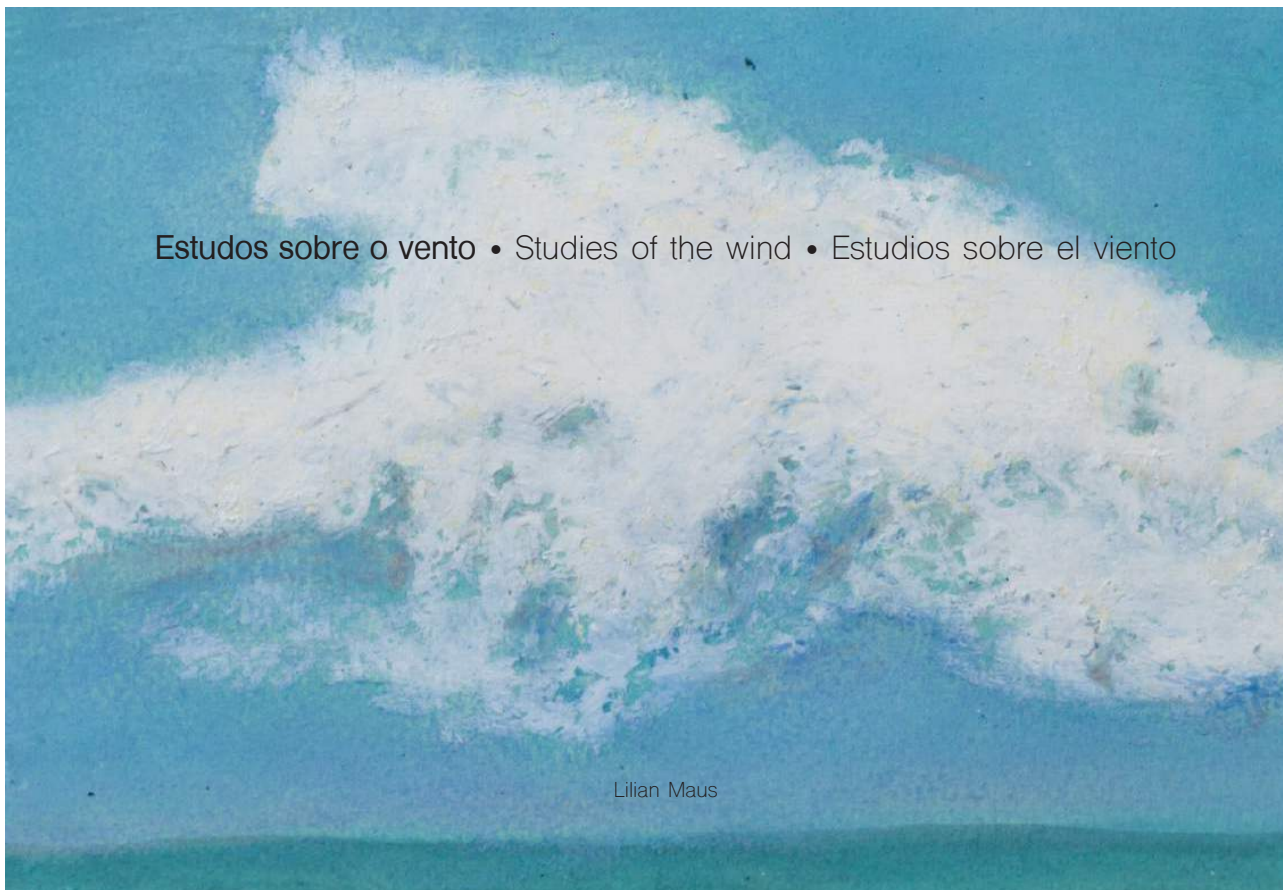
Tipologia das nuvens (L. Howard)

Tipologia do mar (Escala Beaufort)

Visão aerodinâmica (vôo de parapente)

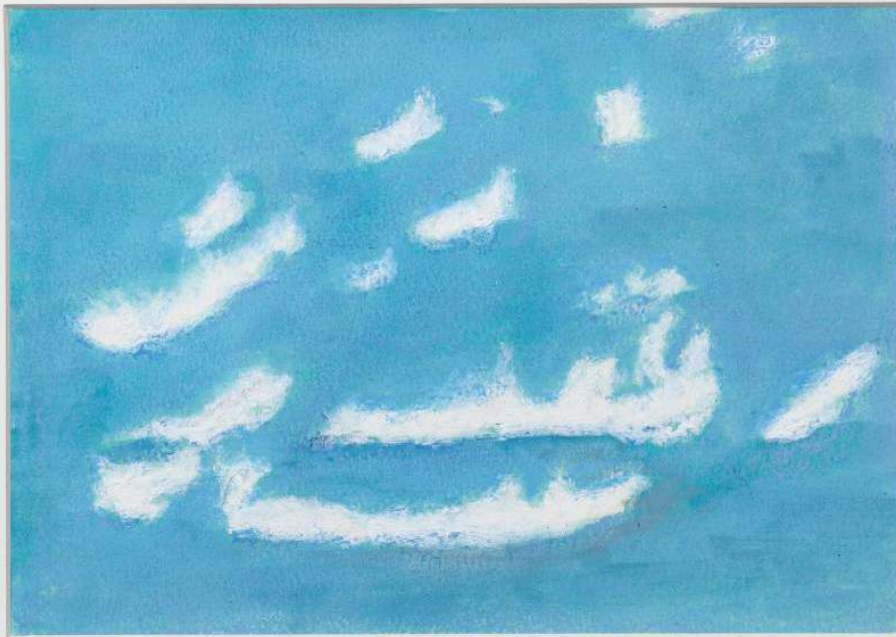
Estudos sobre o vento • Studies of the wind • Estudios sobre el viento

Lilian Maus





No começo era o vento



CIRRUS CH = 1 (50 - 100 m)



ALTOCUMULUS CM = 5 (600 - 1000 m)



CUMULUS CL = 2 (100 - 200 m)



ALTOSTRATUS CM = 2 (100 - 200 m)



CUMULONIMBUS CL = 9 (2500 m)



STRATOCUMULUS CL = 5 (600 - 1000 m)



CALMARIA • CALM • CALMA

Força 0 (de 0 a 1 nó) • Beaufort 0 (0 to 1 knot) • Fuerza 0 (de 0 a 1 nudo)



MODERADO • MODERATE BREEZE • MODERADO
Força 4 (de 4 a 16 nós) • Beaufort 4 (11 to 16 knots) • Fuerza 4 (de 4 a 16 nudos)



MUITO FRESCO • STRONG BREEZE • MUY FRESCO
Força 6 (de 22 a 27 nós) • Beaufort 6 (22 to 27 knots) • Fuerza 6 (de 22 a 27 nudos)



MUITO FORTE • GALE • MUY FUERTE

Força 8 (de 34 a 40 nós) • Beaufort 8 (34 to 40 knots) • Fuerza 8 (de 34 a 40 nudos)



DURO • STRONG GALE • DURO

Força 9 (de 41 a 47 nós) • Beaufort 9 (41 to 47 knots) • Fuerza 9 (de 41 a 47 nudos)



TEMPESTUOSO • VIOLENT STORM • MUY DURO
Força 11 (de 56 a 63 nós) • Beaufort 11 (56 to 63 knots) • Fuerza 11 (de 56 a 63 nudos)

Visão aerodinâmica • Aerodynamic view • Visión aerodinámica

