

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

Thiago Trindade Oliveira

A PALMEIRA COMO LEGITIMADORA DE ESPAÇOS:

do colonialismo ao excesso imagético, da política até a frente da sua casa.

Porto Alegre, junho de 2022.

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

Thiago Trindade Oliveira

A PALMEIRA COMO LEGITIMADORA DE ESPAÇOS:
do colonialismo ao excesso imagético, da política até a frente da sua casa.

Porto Alegre, junho de 2022.

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

Thiago Trindade Oliveira

A PALMEIRA COMO LEGITIMADORA DE ESPAÇOS:
do colonialismo ao excesso imagético, da política até a frente da sua casa.

Texto apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, com ênfase em Poéticas Visuais, pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora:
Prof.^a Dr.^a Teresinha Barachini
(PPGAV-UFRGS)

Porto Alegre, junho de 2022.

Oliveira, Thiago Trindade

A PALMEIRA COMO LEGITIMADORA DE ESPAÇOS: do colonialismo ao excesso imagético, da política até a frente da sua casa. / Thiago Trindade Oliveira. -- 2022.

184 f.

Orientadora: Teresinha Barachini.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Errância Urbana. 2. Imagem Digital. 3. Palmeira. 4. Colonialismo. 5. Objeto Tridimensional. I. Barachini, Teresinha, orient. II. Título.

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

Projeto gráfico e arte:

Thiago Trindade.

Fotografia:

Thiago Trindade ; Pedro Ferraz.

Edição Fotográfica:

Thiago Trindade.

Capa:

Thiago Trindade.

Imagem da capa:

Noia Legítima (2022) Fonte: autor.

Contato:

trindadethiago777@gmail.com

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

Thiago Trindade Oliveira

A PALMEIRA COMO LEGITIMADORA DE ESPAÇOS:
do colonialismo ao excesso imagético, da política até a frente da sua casa.

Texto apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, com ênfase em Poéticas Visuais, pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora:

Prof^a. Dr^a. Teresinha Barachini (PPGAV-UFRGS)

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Jean Segata (PPGAS - UFRGS)

Prof. Dr. Alberto Marinho Ribas Semeler - (PPGAV/UFRGS)

Prof^a. Dr^a. Niura Aparecida Legramante Ribeiro (PPGAV - UFRGS)

Suplente:

Prof. Dr. Luiz Eduardo Robinson Achutti (DAV-UFRGS)

Ao meu querido pai, Rogério Luiz Veiga Oliveira (*in memoriam*) por ter sido uma ilha de bom senso que, apesar de algumas diferenças ideológicas, foi modelo de retidão de caráter, altruísmo, sempre propulsionando e estimulando à carreira acadêmica dos filhos que assim o quisessem. Ele havia se tornado um dos maiores fãs desta pesquisa, sempre interessado em aprender mais sobre “as coisas que eu estudo”, mudando alguns de seus paradigmas. Valeu Velho!

À toda minha família estendida fortuitamente mais empática e presente do que outrem a mim conectados. Aos amigos e amigas que permanecem me *suportando* esses anos todos, inclusive aqueles e aquelas com laços gerados a partir dos diversos cursos desta Universidade: professores e professoras, veteranos e veteranas, bixos e bixetes cujos círculos familiares me deram acolhimento ao longo desta caminhada. Algo bonito o qual faz algumas pessoas dizerem: “Mas isso é só na UFRGS!”. Apesar de todos os disparates reacionários sobre o que *aconteceria* nas Federais, alguns de nós formamos laços familiares mais reais que os seus tradicionais. Nesse sentido, agradeço ao grupo de pesquisa ao qual integro desde 2015, o OM-Lab - Objeto Multimídia - CNPQ/UFRGS, pela miríade de vivências de aprendizado, assim como pelas intermináveis reuniões de trabalho com risos, pizza e humores etílicos. Do meu período como aluno de Iniciação Científica até hoje, sobretudo aprendi muito sobre empatia e amizade e agradeço na pessoa da Manoela Furtado pelo afeto e companheirismo vindo de vocês. O que me leva a agradecer todo o esforço, empenho e consideração a nós dedicados por nossa coordenadora de pesquisa, a Prof^a. Dr^a. Tetê Barachini, que ainda acumula a árdua e extenuante tarefa de ser minha queridíssima orientadora, embarcando em minhas *escalafobéticas* empreitadas, sendo uma mestra exigente e uma amiga insubstituível.

Ainda na UFRGS, meu obrigado ao João “Kosha” Pedro Dias por mais de uma década de amizade - desde os tempos de NELE/UFRGS - e todo o apoio com a revisão do meu texto. E sob risco de sérios perigos à minha integridade física, sou compelido a agradecer e elencar aos nomes a seguir: Bruno Bercini, Gabrielle Tesche, Leonardo Cruz e o Pedro Ferraz

que - para não perder o hábito - foi arrastado para me ajudar em alguma coisa na última hora. Sinceramente, embora digam que mais tiram a concentração de quem quer estudar do que ajudem, atravessar tudo o que houve na *pandemônia* teria sido realmente impossível sem a amizade desse *squad* caótico. Ainda nesse sentido, ao querido Mauricio Casali, sem o qual navegar as águas turbulentas e atroztes deste período seria impraticável.

À toda comunidade acadêmica composta também de funcionários e pessoal trabalhando nas mais variadas áreas de atuação dentro dos nossos campi. Reconhecimento e respeito sempre.

Ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV/UFGRS) pelo acolhimento, em especial àqueles professores e professoras que tiveram a generosidade de se debruçar sobre a minha pesquisa, em suas – não poucas - especificidades, contribuindo com seus saberes únicos, assim como aqueles e aquelas que demonstraram compreensão e gentileza em momentos de adversidade e perdas pessoais por mim vivenciados durante este período de formação acadêmica.

Ao Prof. Dr. Jean Segata o qual teve a gentileza de aceitar o convite para compor minha banca, contribuindo com a pluralidade dos seus muitos saberes, dados de suas pesquisas e uma generosidade ímpar durante a sua arguição, reforçando minha crença na necessidade e possibilidade de multidisciplinaridade na comunidade acadêmica.

Aos queridíssimos Prof^a. Dr^a. Niúra Legramante Ribeiro e Prof. Dr. Alberto Marinho Semeler pela demonstração de um imenso carinho com minha pesquisa e consideração comigo enquanto aluno no transcorrer dos semestres, enviando suas - continentais e detalhadas - anotações, comentários, sugestões e referências e todo o tipo de contribuições para o meu trabalho.

Agradeço a todos e todas os pesquisadores e pesquisadoras, cientistas, educadores e educadoras e todos e todas que não desistiram da educação, da ciência e de uma sociedade mais igualitária e justa.



O presente trabalho é consequência da observação e estudo do espaço urbano, do ponto de vista da ruidosa visualidade da cidade e das imagens que nela sobrepõem-se copiosamente. A partir de registros fotográficos realizados em errâncias pela urbe, entendo algumas imagens como capazes de caracterizar ou até legitimar diferentes espaços e que isto seria também possível através dos modos de inserção de algumas plantas, principalmente indivíduos da família das palmeiras em sua ubíqua presença física e digital em nossa cultura. Como artista visual, através de minha produção poética abordo estas e outras latentes questões imanentes das palmeiras, apropriando-me deste conceito de legitimação para discorrer sobre noções de lastro vestigial de práticas coloniais, associação da imagem da palmeira a poder econômico, político e proselitista, por meio de seu múltiplo imagético e inserções as quais espelhariam às massificações imagéticas da comunicação hodierna, sobretudo nos grandes centros. Uma pesquisa atravessada e arrebatada pela pandemia do SARS-COV-2 a partir de 2020, a qual reforça às premissas de manutenção de um estado hegemônico com ecos colonialistas desumanizadores e da tóxica atmosfera da cultura do excesso, lugar esse de onde emanam os meus trabalhos objetais, fotográficos e digitais deste período, assim como o processo de escrita apresentados no corpo desta dissertação.

Palavras-chave: Errância urbana; Imagem digital; Palmeira; Colonialismo; Objeto tridimensional.

resumo

The present work is a consequence of the observation and study of urban spaces, from the point of view of the city's 'noisy' visuality and the copious overlap of images in it. Based on photographic records made in wanderings around the city, I understand some images as capable of characterizing or even legitimizing different spaces and that this would also be possible through the ways of inserting some plants, mainly individuals of the palm family, in their ubiquitous physical and digital presence in our culture. As a visual artist, through my poetic production, I approach these and other latent issues immanent of palm trees, appropriating this concept of legitimation to discuss notions of vestigial ballast of colonial practices, association of the palm image with economic, political, and proselytizing power through its multiple imagery and insertions which would mirror the mass imagery of today's communication, especially in big cities. A research crossed and enraptured by the SARS-COV-2 pandemic from 2020 on, which reinforces the premises of maintaining a hegemonic state with dehumanizing colonialist echoes and the toxic atmosphere of the culture of excess, the place from which object, photographic and digital works emanate, as well as the writing process presented in the body of this dissertation.

Keywords: Urban wandering; Digital image; Palm tree; Colonialism; Tridimensional object.

abstract



Figura 1 - Thiago Trindade, *Guaíba's finest* (2016). Objeto. 15cm. Foto: autor. (22)

Figura 2- Thiago Trindade, *(Greve no) Aqueronte* (2019-2020). Imagem digital. 42x59,4 cm. foto: autor. (27)

Figura 3 - *Saint Seiya* (1986) - Seiya e Shun olham para a infinitude do Rio Aqueronte, Captura do episódio 128: "Cruzem o Rio Aqueronte". Foto: autor. (30)

Figura 4 - Grade de ruas da região do Quarto Distrito de Porto Alegre escolhida como foco do período de Residência Artística VIA. Foto: Google Maps. (33)

Figura 5 - Thiago Trindade, *You're a little late (I'm already torn)* da série *Sculptoric Death* (2017). Fotografia. 42 x 29,7 cm. Foto: autor. (38)

Figura 6 - Thiago Trindade, *Açaí ungido* (2017) da série *Colors of Day* (2017). Fotografia. 42 x 29,7 cm. Foto: autor. (38)

Figura 7 - Capturas de tela dos deslocamentos registrados no aplicativo Strava e em detalhe quando uma palmeira era circundada. Fonte: autor. (37)

Figura 8 - Thiago Trindade, *Slay Queen!* (2017) da série *Palm Harbor* (2017). Fotografia. 42 x 29,7 cm. Foto: autor. (40)

Figura 9 - Thiago Trindade, *Ser Prolixo* (2017), da série *Palm Harbor* (2017). Fotografia. 42 x 29,7 cm. Foto: autor. (40)

Figura 10 - Palmeiras californianas (*Washingtonia filifera*) sobre a ponte da Avenida João Pessoa na cidade de Porto Alegre. Foto: Gasômetro. (41)

Figura 11 - Thiago Trindade, *Coral* (2017), série *Palm Harbor* (2017). Fotografia. 42 x 29,7 cm. Foto: autor. (43)

Figura 12 - Thiago Trindade, *Maccha* (2017), série *Palm Harbor* (2017). Fotografia. 42 x 29,7 cm. Foto: autor. (43)

Figura 13 - Thiago Trindade, *Ash* (2017); série *Palm Harbor* (2017). Fotografia. 42 x 29,7 cm, Foto: autor. (43)

Figura 14 - Alberto Henschel, *Palma Mater* (1875). Fotografia em álbumen. (48)

Figura 15 - Alberto Henschel, *Vista do Jardim Botânico e Morro do Corcovado* (1875), mostrando colunatas de 'filhas' da *Palma Mater*. Fotografia em álbumen. (49)

Figura 16 - Marc Ferrez, *Jardim Botânico, aléia das palmeiras* (1890). Fotografia em albumen. 22,3x16,2cm. (49)

Figura 17 - Frame da abertura *Pegasus Fantasy* de *Saint Seiya* (1986): colunatas brancas conduzem a visão ao ponto de fuga onde encontra-se a imagem da deusa Atena. Fonte: captura de tela realizada pelo autor. (50)

Figura 18 - J. Sebastien Auguste Youds - *Entrada do Jardim Botânico* (sem data) Lito-grafia 39x52,5cm. (50)

Figura 19 - *Saint Seiya* (1986), Visão da chegada ao complexo do Oceano Pacífico Sul. Captura de tela do episódio 103 realizada pelo autor. (51)

Figura 20 - Chris Burden, *Urban Light* (2008). Instalação. 202 postes de luz de ferro restaurados datando de 1920 a 1930 . Dimensões: 814.07 x 1789.43 cm. Los Angeles County Museum of Art. Foto: Richard Rownak. (51)

Figura 21 - Largo Municipal onde se vê uma palmeira a frente do prédio da Prefeitura. Foto: Cornelius Kibelka. (51)

Figura 22 - Avenida Osvaldo Aranha. Foto: Ricardo André Frantz. (52)

Figura 23 Constantin Brâncusi, *Coluna Infinita (Endless Column)* (1938). Escultura.Foto: Mike Master. (52)

Figura 24 - Detalhe de *Coluna Infinita* (1938). Foto: Ana-Maria Buica. (52)

Figura 25 - Fórum de palmeiras-imperiais em frente a praça dos três poderes em Brasília, Distrito Federal. Foto: Josué Marinho. (58)

Figura 26 - *Frame* do filme *Laranja Mecânica* (1972). Fonte: captura de tela feita pelo autor. (64)

Figura 27 - *7000 Eichen (7000 Oaks)*: uma das 38 diádes 'árvores-monolito basáltico' instalados entre 1988 e 2021 na edição novaiorquina da obra nos arredores da Dia Art Foundation. Foto: Bill Jacobson Studio. (70)

Figura 28 - Colunas de basalto a serem utilizadas em *7000 Eichen* (1982). Autoria da imagem não informada. (70)

Figura 29 - Andrea Eichenberger, *Sem Título* (2015 – 2016), *Jornal Ponto de Fuga* (2017). Fotografia. Fonte: RIBEIRO, 2021. (74)

Figura 30 - Thiago, Trindade, *Lirou Fluh* (2020). Série *La vie qui s'stompe* (2020 – 2021). Fotografia. 29,7 x 42 cm. Foto: autor. (76)

Figura 31 - Thiago, Trindade, *4219 [shini iku]* (2020). Série *La vie qui s'stompe* (2020 – 2021). Fotografia. 29,7 x 42 cm. Foto: autor. (77)

Figura 32 - Thiago, Trindade, *It's not August 1st, it's March 124th.* (2020). Série *La vie qui s'stompe* (2020 – 2021). Fotografia. 29,7 x 42 cm. Foto: autor. (78)

Figura 33 - Thiago, Trindade, *Silent, silent hill.* (2021). Série *La vie qui s'stompe* (2020 – 2021). Fotografia. 29,7 x 42 cm. Foto: autor. (79)

Figura 34 - Thiago, Trindade, *Abajur cor de carne* (2021). Série *La vie qui s'stompe* (2020 – 2021). Fotografia. 29,7 x 42 cm. Foto: autor. (80)

Figura 35 - Thiago Trindade, *(Palmeira) Validando 'A Fonte' - Reloaded* (2017). Objeto. Exposição *Planta Que Não dá Nada* (2017). Foto: autor. (85)

Figura 36 - Marcel Duchamp, *Fountain* (1917). Objeto. Autoria da imagem não informada. (86)

Figura 37 - Cildo Meireles, *Aquaurum* (2014 – 2015). Dois copos de vidro, titânio, água e ouro. Foto: Ela Bialkowska. (86)

Figura 38 - Thiago Trindade, *Museum is the - dystopian - world* (2020). Instalação de parede. Registro feito na exposição coletiva *Diásteses Urbanas* (2020) na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do IA – UFRGS. Foto: Autor. (88)

Figura 39 - Thiago Trindade, *Vu de dessus sont les mêmes* (2020). Instalação de parede. Registro feito na exposição coletiva *Diásteses Urbanas* (2020) na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do IA - UFRGS. Foto: Autor (90)

Figura 40 - John Baldessari, *Brain/Cloud: with Palm Tree and Seascape* (2009). Instalação. Dimensões: 283.2 x 405.1 x 137.2 cm. Autoria da imagem não informada. (92)

Figura 41 - Captura de tela da postagem do perfil de André Dahmer. foto: autor. (95)

Figura 42 - Thiago Trindade, *Entre outras mil és 4k+: l'or des fous 4 real* (2020). Fotografia. 42 x 29,7 cm. Foto: autor (98)

Figura 43 - Cildo Meireles, *Sermão da Montanha: Fiat Lux* (1979). Instalação / performance. Autoria da imagem não informada. (101)

Figura 44 - Thiago Trindade, *Noix de coco d'or s'effondrer* (2022). Objeto. Foto: Pedro Ferraz. (104)

Figura 45 - Thiago Trindade, *Noix de coco d'or s'effondrer* (2022). Objeto. Foto: Pedro Ferraz. (104)

Figura 46 - detalhe da placa presente em *Noix de coco d'or s'effondrer* (2022). Foto: Pedro Ferraz. (105)

Figura 47 - *Ashumasirpal II ora diante da árvore sagrada e do Deus Shamash* (865-860 aC). (107)

Figura 48 - Thiago Trindade, *REDRUM = GLÉBA* (2021) Objeto tridimensional. Materiais: vidro, água, espuma expansível, tinta acrílica, verniz vitral, plástico, mármore, caramelo sabor morango e aço inox. Foto: Pedro Ferraz. (119)

Figura 49 - O fungo *Phallus impudicus* atraindo moscas. Foto: Maria Nunzia. (118)

Figura 50 - Formiga infectada morta mordendo a ponta de uma folha de palmeira com o fungo *Ophiocordyceps camponoti-bispinosa* emergindo de sua cabeça. Fotos: João Araújo. Fonte: ARAÚJO et al (2015). (118)

Figura 51 - Cildo Meireles, *Missão/ Missões, como construir catedrais* (1987). Instalação. Foto: Trudo Engels. (121)

Figura 52 - *The Shining* (1980), Danny (de costas) após escrever a palavra 'redrum' na porta do quarto. Foto: captura de tela feita pelo autor. (123)

Figura 53 - Thiago Trindade, *Los Muares e o Neotropif4scizismo Neop3ntec* (2021). Objeto tridimensional. Materiais: ferro oxidado, mármore, madeira, aço, plástico, fibra de palmeira e bronze e ouro. Dimensões: variáveis. Foto: Pedro Ferraz. (124)

Figura 54 - Donald Rodney, *Land of Milk and Honey II* (1997). Objeto. 168 x 61 x 31cm. Autoria da imagem não informada. (127)

Figura 55 - Thiago Trindade, *Ludibrium verius obturaculum* (2021). Objeto tridimensional. Materiais: mármore, vidro, cristal, plástico, metal e tinta spray. Dimensões: 10x10x15cm. Foto: Pedro Ferraz. (129)

Figura 56 - Donald Locke, *Trophies of Empire* (1972 - 1974). Instalação. Autoria da imagem não informada. (128)

Figura 57 - Paul McCarthy, *Tree* (2014). Foto: Charles Platiau/Reuters. (130)

Figura 58 - Thiago Trindade, *Bioma In: Vaders* (2018). Impressão em acetato. 29,7 x 42 cm Foto: autor. (137)

Figura 59 - Thiago Trindade, *Las Usurpadoras* (2019). Impressão em adesivo e lâmina

de vidro. 42 x 29, cm. Fonte: autor (137)

Figura 60 - Glen Rubsamen, *But his eyes don't smile*. (2008). Acrílica sobre linho. Autoria da imagem não informada. (136)

Figura 61 - Refik Anadol, *Nature Dreams* (2021). Escultura de dados via Inteligência Artificial. Vídeo em loop. Dimensões variáveis. Tela LED quadrada de 10m x 10m. 20 min. Autoria da imagem não informada. (140)

Figura 62 - Thiago Trindade, *Ironias In: Ironias - bad omen* (2021). Imagem: autor. Imagem digital. Saída: Projeção em parede. (142)

Figura 63 - Takashi Murakami, *Tan Tan Bo - In Communication* (2014). Autoria da imagem não informada. (144)

Figura 64 - Thiago Trindade, *Je Tame Pirarucu* (2022). Imagem digital. 84,1x 59,4 cm. (146)

Figura 65 - Lygia Pape, *embalagem do Queijinho da Piraquê*. Autoria da imagem não informada. (148)

Figura 66 - Edward Ruscha, *A Few Palm Trees* (1971). "SE corner of Sunset Blvd & Fuller Ave."Foto: RUSCHA, 1971. (150)

Figura 67 - Bruno V. Roels, *Drinking Turpentine In Paradise Alley* (2018). Fotografia. Autoria da imagem não informada. (151)

Figura 68 - Fotografia original de banco de imagens livres utilizada em *Je Tame Pirarucu* (2022). (151)

Figura 69 - Thiago Trindade, *The Hypno Anta Virus* (2020). Imagem Digital. 42 x 29,7 cm. Foto: autor. (155)

Figura 70 - O pokémon Drowzee. Captura de tela do site oficial da franquia feita pelo autor. (160)

Figura 71 - O pokémon Hypno. Captura de tela do site oficial da franquia feita pelo autor. (160)

Figura 72 - Uma das representações do yokai Baku. Autoria da imagem não informada. (151)

Figura 73 - As quatro espécies de antas existentes na atualidade. Autoria da imagem não informada. (151)

Figura 74 - As crianças de *Village of the Damned*. Autoria da imagem não informada. (164)

Figura 75 - Fotografia tirada do espaço pelo astronauta russo Oleg Artemyev do Arquipélago *Palm Jumeirah* em Dubai, Emirados Árabes. Foto: Oleg Artemyev. (166)

Figura 76 - Thiago Trindade, *Legitimação - Palmeira sobre prédio rosa* (2022) Imagem digital. 42 x 29,7 cm. Foto: autor. (184)



Resumo / Abstract (8)

Lista de Figuras (9)

Introdução (13)

2 - Frontispício (20)

3 - *Regnabit palmae* (32)

4 - *The Colônia never dies + inspiration gréco-romaine* (46)

5 - *La PALMERITA por la PALMERITA & La muerte de la ciudad : olé!* (60)

6 - *Viva l'idiotisation! Le~Golden Autoflagelo* (82)

7 - Verde o início do fim (110)

8 - *Cecília n'est pas une palmier: Le ~ infosfera intáctil* (133)

9 - O Vírus da Anta: mentes controladas (153)

Considerações finais (167)

Referências (174)

Anexos (181)



E agora o que se vê? Burgueses, subintelectuais, cretinos de toda a espécie, a pregar tropicalismo, tropicália (virou moda!) – enfim, a transformar em consumo algo que não sabem direito o que é.

Hélio Oiticica

Soyons realistes, demandons l'impossible!

A pesquisa aqui apresentada propõe-se a investigar os motivos para a profusão de plantas da família das **palmeiras** massivamente presentes nos espaços urbanos, mas também permeando diversas áreas e aspectos de nossa cultura e mídia visual apontando na direção da identificação de um possível uso desta planta, enquanto imagem, para sinalização e legitimação de espaços públicos e privados. Para tanto, através do discurso poético inerente às artes visuais, embrenha-se entre noções e vozes vindas da filosofia, antropologia, história, geografia, botânica, arquitetura e tantas outras no intuito de, através de diversos fragmentos, encontrar sentido numa imagem maior e parcialmente vislumbrar os porquês da onipresença destas plantas, ao longo dos séculos, paralelamente em diversas culturas, até os dias de hoje.

O objetivo aqui passa a ser a visão e o estudo da **palmeira** não como uma planta em especial, ou por propriedades inerentes de uma família vegetal, mas sob a ótica desta como um construto da sociedade de consumo e fins político-eclesiais. Em momento algum são negadas as propriedades tridimensionais, físicas e corpóreas destas plantas; sem dúvida elas existem em número incontável, seja pela enorme variedade de espécies, seja porque são cultivadas e reproduzidas ao extremo, a fim de atender as 'necessidades de consumo' estético humano. Neste sentido, as **palmeiras** das quais tratarei ao longo deste texto não são aquelas parte de culturas, seja para a produção de alimento, seja como forma de subsistência econômica de comunidades inteiras, e sim as incontáveis **palmeiras** reproduzidas unicamente com o objetivo de ornamentar propriedades públicas e privadas dos espaços urbanos.

Compreendo as coisas e seres como existências autônomas e alheias às faculdades visuais humanas, mas são estes que, de cima de seu andar ereto e vanglória prepotente como seres conscientes, dão-se ao direito de (re)nomear, definir, (res)significar coisas, seres, lugares, hábitos e inclusive outros seres humanos. A **palmeira** é tão somente uma dentre uma infinidade de entes naturais ou criados, os quais sofreram assimilação cultural, política e/ou religiosa e assim, atribuídas de sentido, tiveram sua imagem transformada em signo com os mais diversos empregos. Fenômeno esse o qual acontece paralelamente ao redor do mundo, em diferentes

eras, tal qual a evolução convergente na biologia em que um mesmo *design*, funcionalidade ou solução aparece em diferentes formas de vida as quais não têm contato, ou parentesco entre si.

De forma semelhante, esta pesquisa consiste em um recorte de tempo, com relatos, reflexões e proposições feitas em uma fração da minha vida, de meu *presente continuum*, que olha para o passado próximo com perplexidade. Fita ansiosamente aos rastros deixados por aquilo que já aconteceu, em busca de subsídios para tentar solucionar o vertiginoso e caótico quebra-cabeça do panorama constituído por absurdos e derrocados 'valores' sociais sendo novamente normalizados na atualidade. É a partir de uma série de conturbados movimentos pendulares entre sucessões de infindáveis de 'hojes' voláteis, que os trabalhos poéticos desta pesquisa vêm sendo gerados desde meados de 2017 e trazido formalmente à academia a partir de 2019, sob a forma dissertação de mestrado.

Ao que parece, o passado nunca morre e seus ratos não descansam.

A velocidade própria da supermodernidade segundo AUGÉ (1994), em seu anseio pelo novo, pelo seguinte, parece ser a gênese de uma voraz ansiedade informativa, colocando-nos como criaturas em uma esteira em perpétuo movimento acelerado, na qual a única forma ou chance de obter alimento ou recursos, é agarrar nacos daquilo que nos cerca. Dificilmente se chega a totalidade de algo desta forma. Consequentemente, não raro tem-se uma versão incompleta do todo quando apenas consegue-se pôr as mãos em pequenas partes do todo.

A ruidosa fragmentação informativa, ideológica, emocional e visual dos grandes centros é assimilada à forma como a presente pesquisa foi conduzida, assim como reflete-se no modo em que é apresentada. Esta também está presente entre as ideias, múltiplos significados, acepções e *corpúsculos informativos* contidos nas imagens e nos objetos aqui apresentados. É preciso desacelerar e mergulhar em suas camadas para vislumbrar parcialmente o todo. A fragmentação da escrita deste trabalho acadêmico é também reflexo daquela presente em minha forma de pensar diversas coisas em paralelo ao mesmo tempo, e tentar ver todos os aspectos possíveis de uma mesma coisa.

Desta forma, minha dissertação é diretamente tanto um fruto sistêmico de meu *não neurotípico* modo de pensar quanto um reflexo de todas as formas de secessão e excessos, os quais

geram uma pletora de trabalhos poéticos, entre os quais alguns foram selecionados para compor os capítulos dessa dissertação. Cada capítulo trata de um aspecto tangente à imagem da **palmeira**, sendo completo em sentido em si, o que faz com que possam ser lidos em ordem aleatória, inclusive.

Contudo, antes de detalhar aos capítulos, é imperativa a menção do interpolar da disruptiva pandemia do SARS-COV-2¹ no ano de 2020, a qual traz consigo *infecções oportunistas* de estultícia, passadismos, revisionismos além dos sabidos prejuízos, sinistros e danos junto à gama de restrições dentro de um novo 'normal'. Desta forma, como consequência direta para o processo de pesquisa, além das brutais implicações psicológicas, foi imposto uma série de impedimentos no cronograma previamente estipulado, tornando-se necessária uma adequação de minha metodologia de trabalho. Viagens tornaram-se impossíveis, tal qual as visitas e acesso a acervos de museus, bibliotecas, secretarias e órgãos do Rio Grande do Sul e de outros estados, a fim de acessar documentação referente a levantamento de fontes primárias e secundárias. Assim, uma das primeiras resoluções foi trabalhar e citar fontes somente de repositórios e dados disponíveis *on-line*, daquelas parte das bibliotecas e acervos de amigos, conhecidos e professores ou que eventualmente pudesse ser comprado também *on-line* e entregue à porta de casa, afinal, foi uma época de arrocho econômico, incertezas e intenso cortes de bolsas de estudo para os pesquisadores.

A seguir, apresenta-se o maior dos entraves: a impossibilidade de acesso livre à urbe. Certamente um dos principais reveses para minha escrita e processos poéticos, pois estes partem da observação e experimentação da cidade em suas minúcias, numa visão do macro ao micro. É por meio deste estudo dos espaços urbanos a partir de deslocamentos feitos a pé que, esquadrihando por especificidades e elementos sígnicos que são geradas as imagens mentais desdobradas em instalações, intervenções e inserções urbanas, geralmente com saídas imagéticas e objetais em suas interações com o espaço tridimensional. Em contracorrente, o que há é a evolução do insulamento, criando visões as quais beiravam ao realismo fantástico cinematográfico, ao menos em um primeiro momento, pois, agora as locações deste funéreo *blockbuster* eram nossas cidades, batendo às portas de nossas casas. Para muitos, uma vivência em primeira pessoa de toda a ação, genocídio e o nonsense conspiratório além da sensação de desamparo, incredulidade e impotência.

Nesta esfera, a cidade torna-se a casa e, ao mesmo tempo, a casa agora abriga o Mundo, pelo simples fato de todas as ações e visões no planeta estarem interligadas como nunca. Tudo parece acontecer através de janelas: as 'analógicas' das casas ou as digitais, os vítreos retângulos de luz que nos cercam, escravizando nossos olhos e mentes ainda mais cansadas do que o habitual. Mas, o que pode aquele em frente às janelas?

A realidade torna-se completamente fragmentada e as informações são desencontradas, havendo contradição entre membros de uma mesma instituição. As ondas de rádio, a exemplo das utilizadas por celulares, televisores e internet sem fio, parecem atravessar nossos corpos contaminando-nos com achismos, credices, notícias falsas e muita barbárie. Aliás, torna-se evidente que *fake news* é a apenas a 'gourmetização' ou *rebranding* daquilo chamávamos de mentira quando praticada pelo patriarcado branco hegemônico. O resultado é a sensação de estarmos presos indefinidamente no mesmo dia, mudando apenas as sandices ditas por autoridades e 'formadores de opinião'. O excesso, antes presente na visualidade dos espaços urbanos e das inserções de **palmeiras** nas cidades, agora apresenta-se de forma (des)informativa, cujo *nobre* objetivo parece ser esgotar a população, deixando-na exânime demais para esboçar reações ao cenário deletério e iníquo em frente aos seus olhos.

Este é um dos aspectos geradores dos múltiplos capítulos contínuos e independentes entre si, os quais são escritos como uma deambulação ou fluxo contínuo de ideias onde uma coisa leva à outra, mas tanto estas torrentes textuais como os capítulos, são atravessados e unidos por uma *ráquis* de sentido comum, a saber, um recorte ou aspecto dos usos e inserções culturais das **palmeiras**, de onde partem todas as discussões teóricas assim como os trabalhos apresentados.

Entre as questões abordadas no **capítulo 2 - Frontispício**, busco elucidar meus processos de pensamento e metodologia de trabalho, em que a *habitué* crítica social imbricada ao discurso poético, passa a analisar o *envoltório urbano*. Este capítulo também trata da aquisição de um ponto de vista da cidade a partir de ações de especulação imobiliária, tendo como marcador urbano a inserção de espécimes exóticos de **palmeiras** em um aberrante contraponto ao descaso com a população em sua circunvizinhança.

Questões estas intensificadas pelo período pandêmico e colocadas em debate por meio do trabalho (*Greve no) Aqueronte* (2019–2020), tendo Michel Foucault e Milton Santos como principais autores.

O capítulo 3 - *Regnabit palmae*, retrata um momento em que ainda era possível andar livremente pelas ruas da cidade - inclusive portando uma câmera DSLR de forma segura. Desta forma, através de resultados acalçados em *Planta que não dá Nada* (2017), desenvolvida dentro da Residência Artística VIA², ilustro parte de meus mecanismos, regras e processos usualmente utilizados, neste caso, chegando ao germen da corrente pesquisa. Consiste também no decisivo momento em qual percebo pela primeira vez uma ligação entre a presença de tipos de **palmeira** e poder aquisitivo, questões discutidas através de Paola Berenstein Jacques e Michel Foucault.

A seguir, no capítulo 4 - *The Colônia never dies + inspiration gréco-romaine*, realizo um pequeno levantamento histórico seguindo uma possível origem da impregnação de **palmeiras** em nossa cultura e espaços até a chegada triunfal da **Palmeira** Imperial (*Roystonea oleracea*) às mãos do príncipe regente D. João VI. Também é observada a relação da **palmeira** com estruturas colunares presentes na arquitetura desde a antiguidade e seu emprego como símbolo do poder central colonial e regencial, diluindo-se entre a cultura e chegando a contaminar às artes além das cidades, discussão para qual destacaria Roseli Maria Martins D’elboux e Jean Baudrillard.

Em *La PALMERITA por La PALMERITA & La muerte de la ciudad : olé! o quinto capítulo*, através dos olhares de Gordon Cullen e Marc Augé, discorro sobre a multiplicidade de imagens e sua massificação ruidosa, presente na comunicação visual das cidades e o senso de urgência delas característico em contraponto com o lento esvaziamento e morte durante das mesmas no período pandêmico, tendo na série fotográfica *La vie qui s'stompe* (2020 – 2021) seu expoente. Também são sugeridos possíveis arquétipos de funções das inserções das **palmeiras** nos espaços urbanos.

O capítulo 6 - *Viva l’idiotisation! LeGolden (Auto) flagelo* aborda a ligação da cor dourada e da **palmeira** como forma de controle por meio da religiosidade, ação legitimadora e o amarelo correndo em segundo plano como sinal de retrocesso e doença, por meio de autores como Jean Baudrillard e Marcia Tiburi. Os trabalhos usados nestas discussões são (*Palmeira*) *Validando*) 'A

2 - *Planta que não dá Nada* (2017), uma das Residências Artísticas ocorrendo dentro do Projeto VIA, um convênio firmado entre o Instituto de Artes da UFRGS e a Associação Cultural Vila Flores, com a participação de outros 12 artistas, as quais tinham como proposta central uma imersão no quarto distrito de Porto Alegre e a partir desta localização geográfica gerar produção poética prática de cunho imagético-objetual assim como textual. Parte do conteúdo deste capítulo foi previamente publicado no artigo: BARACHINI, T. , OLIVEIRA, T. T., SCHEEREN, B. A. N. *Residência artística via: experiência coletiva em um espaço urbano específico* In: Anais do 29º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas : Dispersões Goiânia: Anpap, 2020, p.3258-3274.

Fonte' — *Reloaded* (2017), *Museum is the – dystopian - world* (2020), *Vu de dessus sont les mêmes* (2020), *Entre outras mil és 4k+: l'or des fous 4 real* (2020), *Noix de coco d'or s'effondrer* (2022).

Verde... ...início do fim, o sétimo capítulo, entra com o possível uso da **palmeira** como resquícios do colonialismo, assim como tenta apontar práticas hegemônicas atuais heranças desse sistema, e a dualidade da cor verde ligada à vida e a morte. Entre os principais autores deste capítulo estão Aimé Césaire, Achille Mbembe e Michel Foucault, cujas ideias perpassam aos trabalhos *REDURUM = GLEBA* (2021), *Los Muelles e o Neotropif4scizismo Neop3ntec* (2021) e *Ludibrium verius obturaculum* (2021).

O oitavo capítulo de nome *Cecília n'est pas une palmier: Le ~ infosfera intáctil* introduzo as imagens digitais, a colonização digital, a repetição e a cultura do excesso, reforçando a presença da **palmeira** junto a locais de poder através dos trabalhos *Bioma In: Vaders* (2018), *Las Usurpadoras* (2019), *Ironias In: Ironias - bad omen* (2021), *Je Tame Pirarucu* (2022) e para reflexão apoio-me em Georges Didi-Huberman e João Cezar de Castro Rocha.

O capítulo 9 - **O Vírus da Anta: mentes controladas** consiste em um fragmento emancipado do capítulo 8. É reflexo dos tempos em que vivemos, deste atípico período de mestrado acadêmico e uma volta às minhas origens como artista visual cronista da realidade, bebendo da cultura *pop* e trazendo seus referenciais para tentar traduzir os absurdos diários de forma uma hiperbólica e risível - quando possível. É o epílogo deste ciclo de pesquisa o qual ganhou vida própria durante o exercício da escrita, percorrendo sobre o trabalho *The Hypno Anta Virus* (2020), propondo um emprego positivo das **palmeiras** e um possível fio de esperança em meio ao caos hodierno.

Retomando e reiterando o que antes foi dito sobre fragmentação informativa, ideológica, emocional e visual e a todos os fatos lamentáveis decorrentes tanto dos processos colonialistas quanto da desumanidade de pseudo 'elites' frente à pandemia, a todas estas coisas, vejo como geradoras de uma noção de perda de referencial e dissociação quanto à terra com a qual fomos sorteados para carregar o gentílico. O resultante são conversas as quais parecem lembranças de outra vida, de algum filme assistido, quando discorremos sobre a vida pré

pandemia, pré 'a volta dos mortos vivos' reacionários, criando essa ruptura que em meu texto opto por discorrer ora do ponto de vista de um lugar idílico e repleto de **palmeiras** chamado as *Neo Terras de Vera Cruz*, ora em referências a este lugar outro, o país chamado *Brazil*.

Além dos referenciais teóricos sobre os quais me apóio na construção destes textos, sei que percorro também um caminho previamente pavimentado e percorrido por grandes artistas que vieram antes de mim, os quais respeitosa e modestamente chamo de minhas referências poéticas, discursivas e metodológicas. Referenciais estes os quais permeiam os capítulos, como a escrita do brasileiro Hélio Oiticica, dotada de ferrenha crítica social, os objetos do também brasileiro Cildo Meireles com a ludicidade sagaz de seus jogos de palavras e relações de sentido estabelecidas através tanto das materialidades quanto dos títulos de suas obras e, por exemplo, sua capacidade de produzir através do escutar e observar as pessoas e a cidade. Ambos artistas possuindo cunho político e de denúncia em suas obras e discursos poéticos. O artista japonês Takashi Murakami, a exemplo do estadunidense Andy Warhol, decompõe o banco imagético da sociedade de consumo e cultura popular, retirando fragmentos do todo para utilizá-los em suas obras imagéticas e tridimensionais como elemento discursivo, através da repetição, do múltiplo, das cores aberrantes e de um ácido senso de humor. Já o belga Bruno V. Roels, entre outras questões, está plenamente ciente da copiosa repetição da **palmeira** nos espaços urbanos, questão a qual é explorada em suas séries fotográficas. Este é um ponto de contato também com Edward Ruscha e John Baldessari, ambos nativos dos Estados Unidos que, além de possuírem um senso de humor o qual pode ser descrito como 'bem específico', entre outras coisas, trabalham com elementos imagéticos presentes em seus entornos, repetindo-os ao longo de sua produção ou dispondo-os grupos e séries, entre eles as **palmeiras**.



2 - FRONTISPÍCIO

Em dado momento de minha recente trajetória como Artista Visual, percebi-me como este observador e crítico da cidade e seus habitantes. Contudo, desde as primeiras lembranças que me são possíveis acessar, vejo que aquilo hoje definível como hipocrisia e contradição, já eram claramente percebidas como intoleráveis. Exasperantes! Seja como for, acredito que, da primeira infância até a idade adulta, pouco tenha mudado nesse sentido, inclusive parecendo ter se tornado mais intenso. Atualmente, aos meus olhos, certas coisas na urbe ou atitudes de determinados grupos ou indivíduos, testemunhadas *in loco* ou aspergidas pelos meios de comunicação, parecem terem sido destacadas com aqueles ‘canetões marca texto’ amarelo *neon*. Todavia, sempre chamou-me mais à atenção o azul *elétrico*, o que, oportunamente, aviva a memória sobre a lendária banda nascida no Planalto Central, da qual Renato Russo fazia parte.

De qualquer maneira, através de experiências diversas, se aprende modos de como fazer clara a sua voz, opinião e crítica com ‘controle de danos’. Nas imortais palavras de Mary Poppins, “apenas uma colher de açúcar ajuda o remédio a descer”⁴. Essas formas de amenizar a algo, não tentam solucionar problema algum, nem tornam a experiência *palat* ou menos amarga, apenas auxiliam em sua recepção e deglutição por parte do outro.

Isto posto, ingressando na vida acadêmica de posse destas e outras experiências, pude perceber que, indubitavelmente, um dos *pulsos*⁵, ou forças motrizes em minha produção, constitui-se de ocorridos reunidos sob abrangente categoria, a qual passei a chamar de ‘as verdades às quais você não quer ver’⁶. Tais verdades podem ir da recusa em admitir avanços tecnológicos, passando pelas mazelas sociais, chegando às interferências de *credos* no reconhecimento de questões de veracidade incontestável do ponto de vista científico, por exemplo. Referem-se a toda escolha individual - ou de um grupo - por simplesmente ‘não - querer - ver’ ou negar algo, não importa o quão irrefutável venha a ser a veracidade do fato em si. Contudo, esta ‘visão parcial’ ou *cegueira seletiva* (NETO, 1999)⁷ pode ser observada em diferentes questões outras, por exemplo, as inerentes ao nosso ordinário cotidiano.

3 - Referência à banda *Aborto Elétrico* (1980 - 1982).

4 - Tradução nossa. No original “*Just a spoonful of sugar helps the medicine go down*”. Trecho da Canção *A Spoonful of sugar* (1964), de autoria de Robert B. Sherman and Richard M. Sherman, integrante do musical *Mary Poppins* (1964), dos estúdios Disney com a atriz britânica Julie Andrews (1935) no papel título.

5 - Uso o termo ‘pulso’ aqui no sentido de força motriz ou aquilo que continuamente impele, segundo o conceito do Pulso em *Formless: A User’s Guide* (1997) de Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss utilizado em minha monografia *Pulso.Pulse.Pouls*. (2016).

6 - Ver OLIVEIRA (2016)

7 - Cegueira seletiva “implicaria na capacidade de não ver, ‘desver’ ou, no popular, ‘fazer vista grossa’ às coisas que deliberadamente ou inconscientemente preferimos não ver. Muito semelhante ao antigo conceito da psicanálise chamado ‘escotomização’ que, segundo Edouard Pichon (depois de Freud) seria um mecanismo inconsciente ou uma cegueira, pelo qual o sujeito faz desaparecer da memória ou da consciência certos fatos desagradáveis”. (NETTO, 1999, p.159)

Neste sentido, em meu trabalho prático, procuro utilizar ferramentas para elucidar minhas falas e aproximar-me de meu interlocutor, bebendo de um repositório possivelmente comum com este. Parte importante disso seria a inserção de meus referenciais inerentes a questões imagéticas da cultura *pop*, proveniente sobretudo do cinema, televisão, peças publicitárias e animações e/ou quadrinhos, principalmente japoneses do começo do século XX até o presente.

No intuito de esclarecer melhor este ponto e como se daria sua aplicabilidade em minha pesquisa, trago brevemente uma discussão relativa às múltiplas abordagens sobre uma área específica da cidade de Porto Alegre. Tomo como exemplo a eterna hipocrisia porto-alegrense, anelando usufruir a balneabilidade e a paisagem do Lago Guaíba 'ativando' sua orla a partir da região central, mas nada de concreto ser feito para uma coerente recuperação destas águas. Por esta razão, pergunto se não parece apenas uma tentativa romantizada de mimetizar à cidade do Rio de Janeiro e às cenas da capital francesa, com seus habitantes tomando sol às margens do - também poluído - Sena? Isto porque, no presente momento, até onde pude verificar, não havia nenhuma espécie de mobilização popular para a captação de recursos e/ou tecnologias, tão pouco ações concretas das autoridades, em prol de uma sistêmica despoluição da bacia hidrográfica que abastece o Lago Guaíba em Porto Alegre, dos mais diversos tipos de dejetos, que são consequência das ocupações e atividades humanas. Como sociedade, não pressionamos governos e empresários por mudanças, apenas fechamos passivamente os olhos para os barões da especulação imobiliária - que aos poucos, colhem dividendos com este descaso - e até mesmo à epítome deste problema: a potabilidade dessas águas.

Antes de mais nada, há que se pensar que tipo de água bebe(re)mos.

À vista disso, uma das encarnações que esta discussão ganha em meu trabalho poético e metodologia de trabalho, se apresenta na forma do objeto *Guaíba's finest* (2016) (fig. 01). Nele, estas e outras questões são tensionadas ao extremo, em um ataque frontal às nossas ações que poderiam ser descritas como 'feitas com o cérebro desligado'. Neste caso, abordando ao paradoxo formado por nosso descaso ante aos recursos hídricos e o real estado da bacia que abastece Porto Alegre:



Figura 1 - Thiago Trindade
Guaíba's finest (2016). Um dos objetos da série fotografado 4 meses após ser preenchido com água do Lago Guaíba e fechado. Foto: autor.

Esse trabalho faz uma crítica direta à composição e 'pureza' da água que consumimos, no qual conteúdo e embalagem, *container* e aquilo nele contido são a mesma coisa uma vez que a água dentro da garrafa é realmente coletada do Guaíba, com todos seus problemas e formas de vida pré-tratamento, enquanto o rótulo e *site* retomam, com certa dose de ironia, à hipocrisia e à cegueira seletiva pois visam transformar esse 'dejeito' em algo desejável. (OLIVEIRA, 2016, p.38)

O intuito era de tornar manifesto através da arte o caráter de 'roleta russa' existente quando opta-se por simplesmente aceitar - ou ignorar de todo - os riscos sobre algo ou alguém, visando não ser novamente preciso pensar a respeito daquilo o qual se escolheu não saber - ou diligentemente finge-se não saber. Isto se faz imprescindível quando a irrestrita confiança - neste caso em específico, na qualidade da água porto-alegrense - é incitada pela mídia audiovisual, redes sociais e aplicativos de mensagens instantâneas. Dessa forma, minha produção poética costuma surgir do meu questionar o *status quo* e, através de viés científico, busca confirmar a veracidade daquilo que está sendo *vendido* como informação, para apontar o real sentido das coisas através da arte via objetos, imagens digitais, instalações, etc.

Em *Guaíba's finest* (2016), após ser verificado⁸ que a água tratada da cidade de Porto Alegre poderia não ter a qualidade que as concessionárias afirmam ter, como *canal de ataque*, foram utilizados recursos próprios da comunicação visual na criação do objeto. Este então é fruto do estudo de táticas de inserção, venda e da própria construção de sentido das embalagens de marcas de águas engarrafadas. Estes procedimentos foram adotados para, através de identidade visual verossímil, mas de conteúdo 'questionável'⁹, ironizar práticas da sociedade de consumo e, em paralelo, alvejando a nociva passividade relativa às questões de profundo impacto em nossas vidas.

Imagem é tudo, sobre o conteúdo, pensamos depois.

Exatamente por isto, em uma segunda análise, seria possível afirmar que o trabalho *Guaíba's finest* (2016), como muitos dos trabalhos a serem mostrados nesta dissertação, aproxima-se daqueles dentro do conceitualismo e, também vibra em frequência semelhante a que o filósofo estadunidense Frederic Jameson (1934) define o termo *pastiche*. Enquanto que, paralelamente,

9 - Nota: dentro do objeto há água não tratada coletada no Lago Guaíba, Porto Alegre, Brasil.

como síntese de meu discurso poético e crítico sobre os despautérios cotidianos postos sob uma lente de aumento, poderia ser visto como a definição de paródia segundo o mesmo autor:

Tanto o pastiche quanto a paródia implicam a imitação, ou melhor, a mímica de outros estilos, particularmente dos maneirismos e contorções estilísticos de outros estilos (...) já a paródia põe em destaque a singularidade e desses estilos e toma suas idiossincrasias e excentricidades para produzir uma imitação que zomba do original. (...) Mesmo assim, o efeito geral da paródia é – seja por simpatia ou malícia – lançar o ridículo sobre a natureza privada desses maneirismos estilísticos e sobre seu exagero e excentricidade. (JAMESON, 1993, p.28)

Assim, torna-se ferramenta intrínseca à minha poética, a praxe de juntar diferentes elementos e sobrepô-los, criando uma ambiência assimilando a visualidade da linguagem utilizada pelos poderes executivos, a publicidade assim como o cidadão comum nos espaços urbanos. Através desta assimilação, é desenvolvido um estilo próprio de mostrar de forma hiperbólica os absurdos da vida cotidiana, sobretudo nos grandes centros, visando alcançar o outro. Parte desta postura é resultado da observação da crescente dessensibilização do cidadão aos seus entornos, uma espécie de torpor, até mesmo certa dose de resignação das pessoas frente aquilo que as aflige e/ou agride. Um cenário em que se faz difícil alcançar até aqueles próximos, então como fazê-lo com o espectador, o cidadão potencialmente inerte e envolvido em camadas ruidosas de informação e problemas?

Assim como falantes de uma mesma língua têm maiores chances de sucesso ao tentarem se comunicar, deduzi que ao fazer uso de uma codificação visual similar ao do *envoltório urbano* no qual estamos inseridos, talvez pudesse gerar um efeito de reflexividade. Observe-se que este consiste em um processo individual de trabalho no qual acreditei e, por vezes presenciei, ser de fato efetivo no tocante aos meus propósitos. O referido efeito reflexivo encontra-se presente não somente na esfera das propriedades físicas e formais do trabalho, mas proporcionando que quem o observa veja-se refletido, ganhe ciência de onde está – ou de onde pensa estar -, seguindo o que diz Michel Foucault sobre a heterotopia:

O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou: o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe. (FOUCAULT, 2009, p. 415)

Desta maneira, a reflexividade teria como intuito evidenciar à existência tal qual ao contexto em que o observador está inserido, mostrando-lhe o mundo atrás de si, na prática, funcionando como um espelho. A imagem resultante busca desvelar as múltiplas camadas de fatos e (des)informações passando freneticamente por nossos olhos que, atônitos, não sabem a qual atentar, como filtrar, ou mesmo como reagir ao verdadeiro bombardeio imagético-informativo hodierno. As camadas tentam, através de elementos simbólicos apropriados do cotidiano supermoderno (AUGÉ, 1994), chegar à construção de sentido através de ciclo um autofágico. Assim como no Manifesto Antropofágico (1976) de Oswald de Andrade (1890 - 1954), todas as coisas por mim vistas e/ou experimentadas nas cidades, materiais ou visual-digital, são assimiladas e posteriormente regurgitadas, tornando-se parte de minha poética para ser devolvida à urbe como trabalho de arte, instigando ao cidadão.

Isto posto, estes questionamentos, inquietações e procedimentos, juntamente com novas questões nascidas em decorrência do ciclo pandêmico a partir de 2020, se tornam integrantes da atual pesquisa de mestrado *A PALMEIRA COMO LEGITIMADORA DE ESPAÇOS: do colonialismo ao excesso imagético, da política até a frente da sua casa.* (2021), na qual o objetivo passa a ser a visão e o estudo da imagem da **palmeira**, não como uma planta em especial, ou por propriedades inerentes de uma família vegetal, mas sob a ótica desta como um construto da sociedade de consumo.

Ao ingressar no mestrado, trouxe comigo os temas sobre elitismo, processos hegemônicos e a manutenção do poder percebidos nos espaços urbanos de Porto Alegre durante o período de Residência Artística VIA. Optei por dar seguimento no meu processo criativo a partir destas questões, assim como ter parte resultante da minha poética o uso da imagem das **palmeiras** como elemento aglutinador do meu discurso imagético.

Interessava-me neste segundo ciclo de pesquisa durante o mestrado, expandir os horizontes para outras áreas de Porto Alegre, além do quarto distrito, pondo a prova minhas suposições e conhecimentos adquiridos até então. Logo em uma das primeiras atividades no curso de mestrado¹⁰, houve a proposição de um deslocamento via embarcação no Lago Guaíba para que dessa forma fosse possível obter uma visão ‘de fora para dentro’ da cidade. O trajeto aquático consistia do trecho Centro (Estação Catamarã) até o Barra Shopping Sul (Zona sul), na cidade de Porto Alegre, tendo por destino final a Fundação Iberê Camargo, a qual seria alcançada por meio de caminhada. O exercício visava gerar reflexões sobre vivências frutos deste percurso, fomentando uma posterior produção prática e textual.

A água simboliza a fonte de vida, centro de regeneração, origem da criação, vida espiritual, meio de purificação; mas, em alguns casos, simboliza também o sangue, a estagnação, ou as energias inconscientes, chegando a se ligar à morte quando é apresentada de forma poluída, suja, até mesmo desintegradora. E é a essa simbologia desintegradora que se liga o Aqueronte dantesco, tendo em vista que é representado pelo autor com águas estagnadas e com margens cheias de juncos e lodo (...) (RAMOS, 2013, p. 235)

Um dos principais desdobramentos da referida atividade foi o trabalho (*Greve no) Aqueronte* (2019–2020) (fig. 02), o qual consiste em uma imagem digital resultante da manipulação sobre uma das fotografias feitas por mim a bordo do Catamarã em 2019. Esta imagem propositalmente recebe tratamento de baixo nível técnico, intentando evidenciar tanto ao desamparo de uma parcela da população invisível às ‘elites’, quanto aos *chamarizes* e cortinas de fumaça que parcamente

10 - Atividade realizada junto a colegas artistas na disciplina *Posicionamentos e deslocamentos enquanto prática tridimensional* (2019), ministrada pela professora Dra. Teresinha Barachini.



Figura 2 - Thiago Trindade
(Greve no) Aqueronte (2019-2020).
Imagem digital. 42 x 59,4 cm. Foto: autor.

disfarçam sua falta de escrúpulos. Há também um reflexo das migalhas assistenciais e estéticas jogadas à cidade em troca de uma vasta colheita de dividendos para a especulação imobiliária e/ou para os que desfrutam da *plutocracia*. As tensões presentes neste trabalho gerariam o embrião do rumo que esta pesquisa tomaria nos adversos e atípicos anos que estavam por vir.

Entretanto, são as cirúrgicas e contundentes falas de autores como Milton Santos (2000; 2001) e Michel Foucault (2009; 2014), que neste período tornam-se terebrantes aos meus olhos os disparates existentes entre as camadas sociais no país chamado Brazil, como, por exemplo, as demarcações dos espaços urbanos e a quem é - ou não - garantido o acesso aos mesmos. Novamente, percebo uma espécie de 'sacralização dos espaços' e, uma vez mais, as **palmeiras** como um dos agentes e arautos destas *demarcações* e territorializações.

O lugar que dá nome à Estação do Catamarã é um *templo de consumo* que se tornou assunto por ocasião das aviltantes 'conduções forçadas' de pessoas para fora de suas dependências. Pessoas estas consideradas 'indesejáveis' e 'potencialmente prejudiciais' pelos frequentadores e administradores do referido local. Show de horror midiático, espetacularização, óde ao privilégio branco. O insólito cenário problemático em torno deste lugar se completa com a presença de pequenos assentamentos de seres humanos, os quais firmam residência entre os arbustos às margens do Lago Guaíba, a poucos metros do referido centro de compras, contíguos às imponentes colunatas de **palmeiras** emoldurando o pórtico na saída da estação. Um outra camada de desconfortável estranheza é adicionada quando se leva em consideração que as definições de quem é ou não bem-vindo ou 'socialmente visível' neste panorama, provavelmente baseiam-se apenas em rasos juízos visuais sobre o outrem, a partir, meramente, da concentração de melanina em seu epitélio e/ou de sua renda mensal mesurada pela sua indumentária. Neste sentido, a visão de uma *caixa alabastrina* torna-se tonitruante: um jocoso *enclave* de afirmação de poderio econômico que, claramente, destoa e não *alveja* a basicamente nada que o cerca na circunvizinhança geográfica onde foi inserida. Entre *colarinhos alabastrinos* ou *cerúleos*, o destino de reservas ambientais, biodiversidade e seres humanos, é descrito apenas como eventual *dano colateral*, permanecendo invisível e assim mantendo contentes banqueiros, ruralistas, empresários e o ramo imobiliário.

Por intermédio dos mencionados pontos do espaço de fluxos, as macro-empresas acabam por ganhar um papel de regulação do conjunto do espaço. Junte-se a esse controle a ação explícita ou dissimulada do estado, em todos os seus níveis territoriais. Trata-se de uma regulação frequentemente subordinada porque, em grande número de casos, destinada a favorecer os atores hegemônicos. (SANTOS, 2001, p.106)

E qual seria o ponto de contato de tudo isto com esta pesquisa?

A resposta encontra-se na localização e uso das **palmeiras** que perpassa a existência de duas *caixas alabastrinas* - ilhós de abundância *seletoras* -, uma sendo um templo de consumo e a outra uma 'instituição' legitimadora. A primeira é sinalizada e decorada por diversos tipos de **palmeiras**, a segunda tem fileiras de **palmeiras** ciceroneando o caminho até ela, sendo que tais plantas são avistadas basicamente somente em seus entornos maquiados de forma glamorosa. Ambas as *caixas brancas* não contemplam, vislumbram ou atendem ao homem em minha fotografia, o qual olha na direção das alvas marinas, para onde parecem se dirigir dois pequenos marrecos nas águas. Enquanto o homem ali permanece perplexo, segue invisível às autoridades, comerciantes ou àqueles tirando selfies pretensiosas e românticas na orla do poluído Lago Guaíba. Mas para mim esta imagem revela, mesmo que esteja de costas, a desolação desta pessoa parada frente à vastidão da água barrenta e contaminada de dejetos, pois tal percepção é inevitável a partir de nossos corpos de forma cenestésica, com um mínimo de empatia. Embora saiba que uma parcela da população infelizmente veja a todo este contexto como algo 'normalizado', considero lastimável e aterrador perceber ou cogitar que nossos olhos possam estar efetivamente cauterizados pela atroz realidade fragmentária e dessensibilizadora e, assim, sendo programados a simplesmente não mais ver estas cenas.

A praxe em voga é considerar que a culpa é sempre - problema - dos outros.

Destarte, este trabalho imagético recebe este título: (*Greve no*) *Aqueronte* (2019-2020), referenciando ao rio presente na mitologia grega e uma das paradas de Dante na *Divina Comédia* (1304 – 1321), o qual era localizado no mundo inferior, reino do deus Hades. As almas dos mortos ali chegadas abandonavam todos seus sonhos e tudo o que não fora realizado em vida.

Contudo, ainda lhes era preciso cruzar o imenso e gélido rio Aqueronte para seguir jornada, mediante pagamento ao barqueiro Caronte, este sendo o único modo de realizar a travessia.

Aqueronte era o rio que as almas deviam atravessar para chegar ao Império dos Mortos, usando um barco, cujo barqueiro era o mitológico Caronte, gênio do mundo infernal. Foi a ele que coube a tarefa de passar as almas através dos pântanos do Aqueronte para a outra margem do rio dos mortos. Em paga, os mortos eram obrigados a lhe dar um óbolo. Era por isso que havia o costume de pôr uma moeda na boca dos cadáveres no momento em que eram sepultados. (RAMOS, 2013, p. 236)

Parte desta narrativa é adaptada na série de animação japonesa *Saint Seiya* (1986)¹¹, a qual trago como referência visual, uma vez que em dado momento da saga, dois personagens encontram-se em circunstância similar a do homem em minha fotografia: em sua chegada aos domínios de Hades, os personagens Seiya e Shun deparam-se com o pórtico do mundo dos mortos no qual lê-se “Aqueles que entrarem aqui, devem perder toda a esperança”. Logo ambos veem-se impotentes ante a imensidão das águas do Aqueronte, sem poder cruzá-lo (fig. 03). Nas margens do rio existem pessoas sofrendo e lamentando. O barqueiro Caronte ri e diz que elas ficam eternamente entre o mundo dos vivos e o dos mortos, às margens, impossibilitadas de irem a qualquer lugar.

Por conseguinte, é de suma importância salientar que a diferença crucial entre a mitologia grega, a narrativa épica de Dante Alighieri, a série de animação *Saint Seiya* e meu trabalho, é que o homem em minha imagem representa muitas pessoas cuja esperança foi perdida já em vida. Estas pessoas têm sobre si todo um histórico aparelhamento do Estado os ensinando que seu lugar é ali, à margem, uma vez que a travessia é virtualmente impossível. Ela não é um projeto das ‘elites’, afinal: “o modelo hegemônico é planejado para ser, em sua ação individual, indiferente ao seu entorno.” (SANTOS, 2001, p. 107).

Dessa forma, o nome Aqueronte o qual deriva do grego *Akhéron* de *ákhos*, “sofrimento”, e *réo*, “eu corro, derramo” (RAMOS (2013), assim podendo ser traduzido como ‘Rio do Infortúnio’, torna-se uma infeliz metáfora imposta a uma generosa parte da população cimentada a estratos



Figura 3
Os personagens Seiya e Shun olham para a infinitude do Rio Aqueronte. *Saint Seiya*, episódio 28: *Cruzem o Rio Aqueronte*. Foto: captura de tela feita pelo autor.

11 - Série de animação veiculada originalmente entre 1986 e 1989, baseada no *manga* escrito e ilustrado por Masami Kurumada, publicado pela *Weekly Shounen Jump* de 1986 a 1990. A série baseia-se fortemente em astronomia e mitologia grega. Ver SILVA, 2019.

sociais, presos às margens dos mais variados aspectos da vida em sociedade. Para as especificidades inerentes a este trabalho, a realidade é senão uma: de posse ou não do dinheiro para pagar o Barqueiro, não há travessia pois este não faz o mínimo do esperado dele. O Barqueiro está em greve, e mesmo que este não fosse o caso, para algumas pessoas, historicamente não há barcos. Permanentemente lhes resta apenas olhar para os alvos barcos nas marinas e para as tremulantes folhas pinadas das **palmeiras** ao longe.

Estas são algumas das sensações as quais passam a nortear o início de minha produção ao ingressar no PPGAV/ UFRGS. *(Greve no) Aqueronte* (2019 – 2020) tornou-se a *ráquis* com a qual passei a conduzir esta pesquisa e a minha produção poética resultante da mesma e, sobretudo, pela majoritária porção de meu período como mestrando ter se dado imerso, cercado pela pandemia e suas deletérias e restritivas peculiaridades.



3 - *Regnabit palmae*

O conjunto de reflexões trazidas para este capítulo têm sua gênese nas séries de trabalhos geradas a partir de minha residência artística e exposição, *Planta que não dá Nada* (2017), os quais são produto de um conjunto de diversas caminhadas realizadas por uma grade de ruas e avenidas no Quarto Distrito da cidade de Porto Alegre – RS. Seu enfoque inicial visava debater sobre o controverso plantio errático de espécies vegetais nos espaços urbanos, aparentemente, sem que haja um plano de contingência a longo prazo para estas inserções. Porém, durante a *decupagem* do material inicial produzido, concentrei meu escopo no profuso emprego de espécimes da família *Arecaceae*¹², passando a questionar e investigar seus porquês e possíveis significados.

Como antes mencionado, originalmente, fora de uma situação excepcional¹³ o cerne de minha prática poética emana de errâncias pela cidade. Atento a sons, vozes, comunicação visual, arquitetura, mobiliário urbano, intervenções do cidadão, ocupações e *reclames* de espaços desatendidos por parte de plantas: tudo potencialmente me interessa. Isto somente é possível através de lentos trajetos a pé, afinal, somente desta forma se consegue de fato experimentar corporal e sensorialmente uma paisagem urbana plural e em constante mudança, criando relações e genuinamente enxergando os lugares em sua singularidade intrínseca.

A cidade é lida pelo corpo e o corpo escreve o que poderíamos chamar de uma “corpografia”. A corpografia seria a memória urbana no corpo, o registro de sua experiência da cidade.

A imagem espetacular, ou o cenário, só necessita do olhar. A cidade habitada precisa ser tateada, assim como esta possui sons, cheiros e gostos próprios, que vão compor, com o olhar, a complexidade da experiência urbana. (JACQUES, 2006, p.119)

Por conseguinte, tendo em mente o proposto por Paola Berenstein Jacques (2006) no intento de um real mergulho, estabeleci um recorte (fig.04) desta extensa e culturalmente

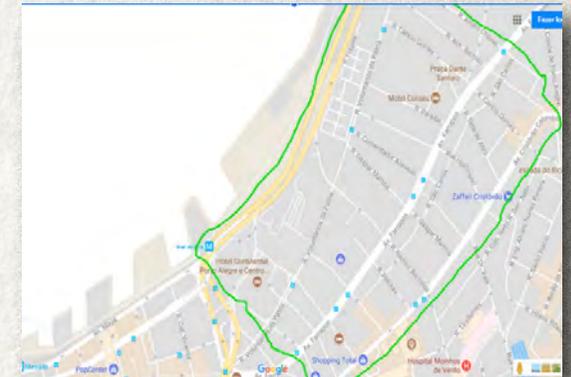


Figura 4

Grade de ruas da região do Quarto Distrito de Porto Alegre escolhida como foco do período de Residência Artística VIA. Foto: Google Maps

12 - A família *Arecaceae*, anteriormente denominada *Palmae*, abriga um enorme número de espécies de morfologia amplamente diversa genericamente referidas como ‘palmeiras’. Sobre ver LORENZI, Harri et al, 1996.

13 - Referenciando às restrições pelas medidas como *lockdown* e distanciamento social decorrentes da pandemia iniciada em março de 2020 no Brasil.

historicamente contém uma enorme diversidade no que concerne a diferentes realidades, estilos arquitetônicos, tal qual a miríade de atividades comerciais ao longo de sua história. Neste feito mais conciso, seria possível como errante, ver com os olhos “daquele que se perde” (JACQUES, 2006). Até porque, com base em meus conhecimentos prévios da região e relatos de moradores, estava ciente dos ‘limites invisíveis’ ali existentes. Com o objetivo de vivenciar este fenômeno, respaldado por leituras realizadas sobre as experimentações de artistas como aqueles e aquelas do grupo Fluxus¹⁴ e Yoko Ono (1933), elegi como protocolo três regras a serem adicionadas aos meus processos de errâncias habituais:

- Escolher uma rua qualquer, de preferência uma que não possua grandes marcos identitários ou comerciais;
- Explorá-la em um percurso a pé, sem pressa, observando atentamente às transfigurações do espaço urbano;
- A cada cinco minutos, aproximadamente, virar uma esquina e seguir caminhando, repetindo o processo por não menos de 45 minutos.

Entre os resultados alcançados, realmente havia o presenciar de um fenômeno equivalente ao cruzar de um portal para outra região da cidade, ou mesmo, uma cidade outra ao dobrar uma rua. Lugares em tudo distintos dos anteriores, desde diferentes maneiras de utilizar e acessar os espaços, além de edificações de tipos e períodos diversos. Experimentar essas *pequenas dimensões* nos vários deslocamentos realizados durante o período de residência artística, tornou possível ter ciência dos diferentes contratos sociais não verbalizados ou oficiais, organizando a forma de como o tecido urbano deve ser frequentado e explorado comercial ou socialmente. Assim, pude observar que estas ‘regras’ e diferenças se refletiam nas intervenções feitas com plantas: uma aparente demarcação de territórios identitários múltiplos a partir da arborização das ruas, ali residindo o gérmen de meu atual trabalho.

Nos deslocamentos iniciais, apenas efetuei notas mentais sobre alguns lugares para nos dias seguintes revisitá-los no intuito de fotografá-los, recolher objetos encontrados e fazer anotações para posterior pesquisa. Segui em uma busca pelo incomum, um ‘ordinário para ser tornado

14 - Movimento artístico prevalente nas Artes Visuais mas que também envolvia a Literatura e Música, tendo mais força no período compreendido entre 1960 e 1970. O *Fluxus* contou com associados que influenciam a cultura mundial até os dias de hoje tais quais John Cage, Joseph Beuys, Nam June Paik, Allan Kaprow, Yoko Ono, entre outros.

especial', algo invisível à maioria, já que naquele momento, os procedimentos dadaístas me eram caros. Procurei fugir dos marcos urbanos, de lugares comuns, daqueles com conhecimento prévio e estabelecimentos tradicionais. Tal qual Paola Jacques,

me interesse ao que escapa ao urbanismo e aos projetos urbanos em geral, ao que está fora do controle urbanístico e, em particular, as errâncias urbanas, ou seja, um tipo específico de apropriação do espaço público, que não foi pensado nem planejado pelos urbanistas ou outros especialistas do espaço urbano. (JACQUES, 2006, p. 117)

Enquanto realizava estes procedimentos, tudo era grafado na imagem da cidade através do aplicativo Strava¹⁵, sempre operando em segundo plano no dispositivo celular, mapeando lugares que visitei, tempo de caminhada e distância. Logo, tinha pistas de onde estavam os 'marcos' por mim elegidos a serem revisitados no intuito de, munido de câmera fotográfica e algumas lentes, fazer os registros definitivos daquilo que me era concitador. Neste ínterim, limpei e cataloguei os materiais recolhidos, selecionei e efetuei a edição das fotografias, buscando encontrar a centelha de um novo trabalho. Ao filtrar o material produzido por algo inerente à minha praxe habitual, eis que surge a pergunta: o que dizem as plantas sobre o espaço em que são inseridas? Seria possível, a partir delas, fazer uma leitura sobre as políticas públicas e populares empregadas nesta região?

Diante disto, o que pude observar foi uma inusitada dicotomia: um espaço o qual é organizado, *de cima para baixo*, pelos poderes públicos executivos, urbanistas e investidores de alto poder econômico, porém, simultaneamente destituído e falto de investimento e manutenção, com diversas áreas em desarrimo. Se por um lado existem ilhas de gentrificação e investimentos de alto nível sendo propostas, por outro há antigos armazéns, derrocadas fábricas, pequenos negócios e as cooperativas de catadores. Se existem bolsões de investimentos em estruturas as quais recebem um novo propósito, existem as áreas em que os moradores tomam as rédeas customizando e conferindo identidade a micro segmentos da região. Tudo, por vezes, ocorrendo em uma

15 - Aplicativo de celular fundado em 2009 por Mark Gainey e Michael Horvath, o qual efetua uma espécie de rastreamento de trajetos feitos pelo usuário por meio de GPS, focado originalmente na prática de exercícios físicos, o aplicativo incorpora recursos de redes sociais.

mesma rua, lado a lado inclusive, em uma perturbadora *harmonia dissonante* em seus excessos. Ao passar estas observações pelo meu filtro de como se dão as *ocupações verdes* na urbe, o resultado segue uma lógica *binária* similar: imóveis de apartamentos residenciais e comerciais de elevado poder aquisitivo organizando e ‘embelezando’ seus entornos com opulentos jardins tendendo ao exotismo, coexistindo em justaposição a casas, edificações antigas de pequeno porte, mais simples. Contudo, uma das principais diferenças no tangente a esta pesquisa, estava nos jardins destas últimas: apresentavam-se normalmente dotados de poucos metros quadrados e ocupação vegetal mais espontânea ou completamente inexistentes, apenas possuindo o ‘recuo’ na calçada, o famoso ‘canteirinho’ à frente da casa ou edificação.

Nesta lógica, comecei o mapeamento dos principais exemplares arbóreos ocorrendo nestes distintos cenários, com o auxílio de aplicativos de identificação de espécies de plantas pelo celular, consultando as bases de dados da Prefeitura de Porto Alegre¹⁶ tal qual a trabalhos científicos. De posse destas informações, verifiquei em áreas de maior investimento financeiro atual – principalmente no tangente à verticalização ou gentrificação – a contumaz presença de árvores frondosas de grande porte e floração opulenta, ou parte dos famosos ‘túneis verdes’ de Porto Alegre. Alguns exemplos são: plátanos (*Platanus acerifolia*), jacarandás (*Acaranda mimosiifolia*), espécies de ipês como o Ipê Roxo (*Handroanthus impetiginosus*), e guapururus (*Ceiba speciosa*).

Em contraste, nas áreas de casas e prédios antigos ou propriedades hodiernas de menor custo financeiro, predominam as espécies de menor estatura, munidas de copas e floração modestas, muitas destas sendo frutíferas. Entre as mais frequentes estão: goiabeiras (eg. *Psidium guajava*), pitangueiras (*Eugenia uniflora* L.), cinamomos (*Melia azedarach*), algumas espécies de ligustros (eg. *Ligustrum japonicum*) e extremosas (*Lagerstroemia indica*). Embora eventualmente ocorram sobreposições, as exceções à ‘regra’ seriam normalmente abacateiros (eg. *Persea americana*) e coníferas como a araucária (*Araucaria angustifolia*) e o Pinheiro-de-Cook’ (*Araucaria columnaris*). Estas últimas normalmente envolvidas uma ‘guerra’ com a fiação elétrica e de comunicação, assim como com todo o tipo de calçamento por suas dimensões.

16 - Algumas das espécies aqui listadas figuram entre as reconhecidas e mapeadas pela Prefeitura de Porto Alegre, elencadas em meio às de maior ocorrência entre as 173 registradas nas vias públicas e parques da capital. Fonte: Página da SMAMS.

Deste levantamento inicial surgiram três pontos de confluência independente se o plantio tenha

sido via prefeitura, iniciativa privada, como, por exemplo, ramo imobiliário ou dos moradores e pequenos proprietários da região: primeiro prevalece a preferência ao exotismo, após comparação realizada com a lista das espécies nativas da flora de Porto Alegre (Brack et al, 1998) e aquelas encontradas na região. Em segundo lugar: um estarrecedor número dessas árvores aparenta estado de abandono, algumas carecendo urgentemente de manutenção. Por último, não parecem terem sido levadas em consideração as características físicas destas plantas quando adultas, no tangente a como elas podem alterar e danificar seus entornos. Estas foram questões que guiaram a primeira etapa da residência, originando séries fotográficas abordando diferentes problemáticas. A série *Sculptoric Death* (2017) (fig. 05) é composta pelas dramáticas formas de árvores mortas – ou a caminho de -, quebradas por alguma razão ou brutal e 'poligonalmente' podadas, muitas vezes ocas, ou preenchidas com cimento. *The Bleu Drama* (2017) trata dos grandes, tortuosos, porém raquíticos galhos secos sobre nossas cabeças, ameaçando cair a qualquer momento, contraditoriamente fotografados contra um límpido céu azul. Já a série *Colors of Day* (2017) (fig. 06) discorre sobre as fachadas de casas - normalmente de ou rementendo à arquitetura açoriana - com cores fortes em relação ao seu entorno com árvores de formas curiosas em seus 'recuos'. Entre outras séries, ainda há *Tangled* (2017) em que é feito o registro de árvores copadas enredadas ou envolvendo postes e fios de energia elétrica e telefone. Entretanto, foi durante o processo de seleção e edição destas imagens que indivíduos da família das **palmeiras** começaram a instigar-me os olhos, pois suas formas e dimensões destoantes das circunvizinhanças, aparecendo em profusão no plano de fundo, passam a ser uma presença nada discreta. Neste momento, sinto ter encontrado algo como um potencial objeto de estudo e assim, proponho testar um novo conjunto de regras:

- Com base em minhas fotografias e imagens mentais, voltar a percorrer as ruas munido de câmera fotográfica procurando por **palmeiras**;
- Fazer deslocamentos de uma hora e voltar à sala de estudo do grupo de pesquisa para análise do material;
- Ao encontrar uma **palmeira**, circundá-la ou descrever um zigue-zague à sua frente,

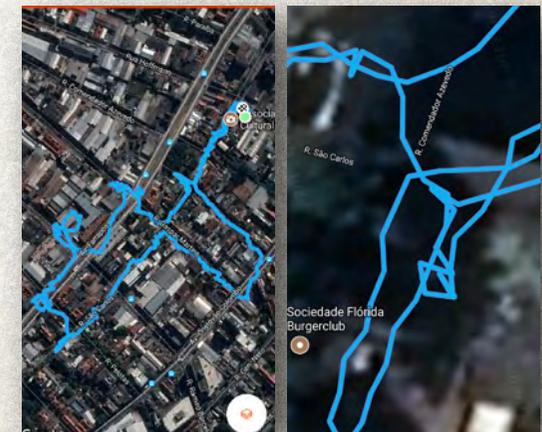


Figura 7
Capturas de tela dos deslocamentos registrados no aplicativo Strava e em detalhe quando uma palmeira era circundada. Fonte: autor.



Figura 5 - Thiago Trindade

You're a little late (I'm already torn) (2017) da série *Sculptoric Death* (2017).
Fotografia. 42 x 29,7 cm. Foto: autor.



Figura 6 - Thiago Trindade

Açaí ungido (2017) da série *Colors of Day* (2017).
Fotografia. 42 x 29,7 cm. Foto: autor.

gerando signo gráfico diferente das linhas habituais do Strava (fig. 07);

- Registrar o número de **palmeiras** encontradas em cada percurso.

A seguir, percorro os mesmos limites geográficos anteriormente pré-estabelecidos, catalogando diferentes espécies de **palmeiras**, observando os locais e condições de suas inserções. Em menos de uma hora de deslocamento, já havia registrado 100 **palmeiras** dispersas em um parco número de ruas, ao que decidi parar neste número redondo e refazer o experimento diversas vezes, em dias, horários e ruas diferentes.

Contudo, para meu espanto, o desfecho era sempre semelhante: raramente excedendo uma hora de caminhada, 100 **palmeiras** contadas. Por esta razão, *Palm Harbor* (2017) (fig.8) foi como nomeei a série de imagens de **palmeiras** feitas durante este período de dados bibliográficos e leituras primárias. Este título vem da sensação (que tenho) de que em algum momento houve um 'bombardeio de **palmeiras** na cidade de Porto Alegre: aviões passando e despejando o conteúdo de suas barrigas carregadas das mais diversas espécies destas plantas e seus cultivares. Entretanto, é digno de nota que as colunas de **palmeiras** a exemplo daquelas, nos canteiros da Avenida Farrapos em Porto Alegre, foram deixadas de fora deste 'censo' por tê-las visto como obra *paisagística* da Prefeitura, e meu interesse era restrito a possíveis relações criadas pelas inserções oriundas da iniciativa privada e dos habitantes locais. No entanto, a superabundância destas inserções urbanas transmitia ares de incongruência: mesmo que o país chamado *Brazil* seja um *país tropical* com araras de plástico, praias, calor, sol intenso, água de coco e Carmen Miranda, é quase incoerente a profusão das **palmeiras** espalhadas pela cidade. Isto porque esta amostragem ocorre em "*Porto Alegre, paralelo 30*" - como nas cifras eternizadas por Kleiton e Kledir¹⁷-, sinalizando o incontestável pertencimento do Rio Grande do Sul ao clima tipo Temperado, não exatamente amigável para plantas acostumadas com o calor. Ainda assim, alheias a tudo - e ao todo -, as **palmeiras** surgem uma após a outra, nas mais irrisórias porções de solo, como protagonistas ou em associações esdrúxulas, criando cenários muitas vezes entre o bizarro e o surreal (fig. 09). A experiência como um todo foi impactante para minha percepção, acabando por se tornar um tipo de rito de passagem para pensar outras áreas da cidade, assim como outras cidades brasileiras.

17 - Dupla de músicos gaúchos formada pelos irmãos Kleiton Alves Ramil (1951) e Kledir Alves Ramil (1953), são cantores e compositores de música popular brasileira. A citação faz referência à canção *Deu para ti* (1981): Deu pra ti, / Baixo Astral / Vou pra Porto Alegre / Tchau! / Quando eu ando assim meio "down" / vou pra Porto e bah! Tri legal / Coisas de magia, sei lá / Paralelo 30.



Figura 8 - Thiago Trindade
Slay Queen! (2017) da série *Palm Harbor* (2017).
Fotografia. 42 x 29,7 cm. Foto: autor.



Figura 9 - Thiago Trindade
Ser Prolixo (2017), da série *Palm Harbor* (2017).
Fotografia. 42 x 29,7 cm. Foto: autor.

O próprio grupo de pesquisado qual faço parte, e amigos fora da Universidade, após escutarem sobre questões levantadas durante a residência ou verem o material produzido, acabaram como que contagiados pela 'febre das **palmeiras**', frequentemente enviando materiais ou fotografias dessas plantas em situações incomuns pelas cidades e na publicidade, me culpando por agora 'verem **palmeiras** em todos os lugares' e objetos: *Ave Palma!*

Com o passar do tempo, começam vir à minha mente as óbvias e *pleonásticas* instalações e corredores de **palmeiras** em diversas áreas na cidade, já plenamente assimiladas pela população. Talvez uma das mais inusitadas seja a com sete **Palmeiras** da Califórnia em cima da ponte da Avenida João Pessoa sobre o Arroio Dilúvio (fig. 10). Lembro de pensar "para onde vão as raízes?" quando criança. Estas plantas teriam sido ali instaladas no ano de 1940, 'por engano', segundo a página da Câmara Municipal de Porto Alegre (BARCELLOS, 2007), porém, seguem prosperando suas vidas pacatas até o dia de hoje. Seja como for, acredito que a imagem composta de sete enormes **palmeiras** sobre uma delgada ponte, o riacho poluído, torres e linhas de alta tensão e um delicado ipê-roxo ilustram com sucesso a sensação de deslocamento e estranheza descritas até agora, quando da inserção destas plantas nos mais improváveis lugares nos espaços urbanos.

Voltando ao Quarto Distrito, era perceptível a profusão de casos em que **palmeiras** surgiam plantadas como *monumentos* à frente de casas e comércios como ufanistas bandeiras hasteadas, porém, o que ou a quem representam estas bandeiras? Haveria alguma vantagem ou propósito por trás de preferir a singularidade visual destas plantas em detrimento das tradicionais árvores copadas? Conforme o processo de pesquisa avançava, mais plausível tornava-se que a 'responsabilidade' pela multiplicação desta família botânica nas cidades reside em sua aparente capacidade de modificar e/ou valorizar espaços lhes atribuindo uma - alegada - noção de requinte ou abundância.

Dessarte, qual poderiam vir a ser as possíveis origens deste *modismo* impelindo as pessoas a decorar ostensivamente os espaços da cidade com diferentes tipos de **palmeiras**? Deve haver uma razão para inclusive sua imagem se alastrar por outras áreas de nossa cultura visual, a exemplo de *design*, moda e publicidade. Cogitei como possíveis disparadores o sistemático uso destas



Figura 10
Palmeiras californianas (*Washingtonia filifera*) sobre a ponte da Avenida João Pessoa na cidade de Porto Alegre. Foto: Gasômetro.

plantas num urbanismo pré-concebido e a comunicação visual das grandes cidades pródiga em *ruído imagético*, ambos contribuindo para a perda de singularidade dos territórios e uma sensação de *déjà-vu* constante geradora de espaços “que não têm vocação estritamente local, mas antes regional e marcam a paisagem com o cunho de uma incrível monotonia, ‘desqualificando-a’ no sentido estrito do termo, já que não é possível qualificá-la nem como urbana nem como rural” (AUGÉ, 1994, p. 165).

Esta descaracterização de cidades, bairros e regiões em relação ao campo, ou o que nós costumamos chamar de ‘interior’, se estenderia às próprias cidades entre si, ao fazerem cópias carbono em suas estetizações, olhando para fora, para aquilo de mais novo e iminente, um sintoma evidente da supermodernidade, segundo Augé (1994). Uma perda de referencial pela produção de apógrafos urbanos, uma sensação de que não se sabe em que rua está, não se sabe que parte da cidade, ou mesmo, que cidade se está olhando nas imagens (fig. 11, 12 e 13). Ao mesmo tempo, após consultas a catálogos *on-line* de empresas especializadas na venda de **palmeiras** já adultas, dados da prefeitura, livros e trabalhos científicos e minhas observações da cidade, as formas como estas plantas comumente são inseridas e a que imóveis ou espaços estão ligadas, conduzem o meu pensamento para quatro direções a saber:

- **Pragmatismo:** plantas normalmente tolerantes a condições de luminosidade de sol pleno à luz difusa, pouco exigentes com solo, resistentes a períodos de escassez de água. Baixo custo e nível de manutenção, ampla oferta;
- **Exotismo:** valor individual agregado por origem, raridade da espécie e/ou necessidade de importação, assim sinalizando bom gosto, erudição ao passo de agir como declaração de poder aquisitivo e classe social em relação aos arredores;
- **Monumento:** simulação da posse de um elemento com características monumentais instalado na propriedade privada comercial ou do cidadão comum;
- **Legitimação:** a junção dos itens anteriores, porém contendo em si outra camada de informação oculta - ou perdida pelo tempo - a qual levaria estas plantas serem vistas como um marco urbano legitimador de espaços.



Figura 11 - Thiago Trindade
Coral (2017), série *Palm Harbor* (2017).
Fotografia. 42 x 29,7 cm. Foto: autor.



Figura 12 - Thiago Trindade
Maccha (2017), série *Palm Harbor* (2017).
Fotografia. 42 x 29,7 cm. Foto: autor.



Figura 13 - Thiago Trindade
Ash (2017), série *Palm Harbor* (2017).
Fotografia. 42 x 29,7 cm. Foto: autor.

Isto torna-se mais evidente em zonas da cidade tidas como *nobres*, em detrimento do que acontece nas outras partes pagantes de IPTU mais baixo, eufemicamente falando. O fator 'recursos' é ainda mais evidente se pensado no investimento e logística necessários para da noite para o dia, serem inseridas **palmeiras** adultas já ao inaugurar um empreendimento ou imóvel. É como afirmar que tanto elas quanto todo aquele lugar sempre estiveram ali.

"Você conhece, logo, você confia! Com que garantia? *i La garantía soy yo!*"¹⁸

Logo, fica a pergunta: poderia hoje existir um novo empreendimento desprovido das *guarnições* de **palmeiras**? Sem esse o carimbo legitimador? Creio que não, pois possivelmente ele não seria reconhecido ou mesmo percebido. Acredito que bebam de uma mesma cartilha os responsáveis pela identidade visual e paisagismo de lançamentos imobiliários de grande porte, *shopping centers* ou dos parques da cidade. Vale lembrar que, não raro, estes *templos de consumo* têm **palmeiras** inclusive em seus interiores, indo desde as de pequeno porte em arremedos *kitsch* de jardins até aquelas atravessando os pisos, sejam elas artificiais ou não.

A imagem está lá: *Habemus Palmae!*

Torna-se difícil ver suas inserções como aleatórias, inocentes ou vazias em sentido. Então, mais que simples comunicação visual e legitimação, estaria contida no emprego destas plantas, um processo semelhante à "sacralização dos espaços":

Ora, apesar de todas as técnicas nele investidas, apesar de toda a rede de saber que permite determiná-lo ou formalizá-lo, o espaço contemporâneo talvez não esteja ainda inteiramente dessacralizado - diferentemente, sem dúvida, do tempo em que ele foi dessacralizado no século XIX. Houve, certamente, uma certa dessacralização teórica do espaço (aquela que a obra de Galileu provocou), mas talvez não tenhamos ainda chegado a uma dessacralização prática do espaço. E talvez nossa vida ainda seja comandada por um certo número de oposições nas quais não se pode tocar, as quais a instituição e a prática ainda não ousaram atacar: oposições que admitimos como inteiramente dadas: por exemplo, entre o espaço privado e o espaço público, entre o espaço da família e o espaço social, entre o espaço cultural e o espaço útil, entre o espaço de lazer e o espaço de trabalho; todos são ainda movidos por uma secreta sacralização. (FOUCAULT, 2009, p. 413)

18 - Baseado em *slogan* da Volkswagen Brasil usado de forma irônica pelas posturas históricas questionáveis da empresa (SANTOS, 2015). A segunda frase é referente à uma clássica propaganda da SEMP-TOSHIBA que, de forma bem-humorada, era feita uma crítica à concorrência e produtos de origem duvidosa. Algumas das expressões utilizadas nas peças desta companhia tornaram-se 'fenômenos culturais', sendo repetidas por vários anos após a sua veiculação.

Em termos práticos, esta sacralização 'oculta' ou não declarada teria o poder de gerir nossas vidas, nos dizendo onde podemos ir, a indumentária para podemos frequentar um espaço, os assuntos, atividades e atitudes permitidas em determinado ambiente em detrimento de outro. Uma interminável lista já tão internalizada quanto normalizada - frequentemente sem questionamentos -, a qual não nos permite ser efetivamente livres. Por vezes, estas fazem parte de *instituições dogmáticas* e costumes os quais remontam a séculos no passado que, por alguma razão, permanecem sendo reproduzidos pelas novas gerações. Acredito que possivelmente, o abundante uso de **palmeiras** na urbanização possa ser um sinal ou resquício destas práticas.

Isto posto, algumas destas relações assemelham-se a uma manutenção do poder hegemônico - seja ele proveniente do dinheiro, *credo*, classe social, por exemplo -, e aqueles que anseiam por replicá-lo em menor escala, da melhor maneira que lhes for possível. Partes componentes de uma visão das inserções urbanas da **palmeira** enquanto imagem como marco indicador de (re)qualificação dos espaços. Estas questões avivaram 'lendas' sobre a fundação do país chamado *Brazil*, as quais me propeliram a pesquisar a respeito.



4. *The Colônia never dies +
inspiration gréco-romaine*

Olhando na direção das difusas narrativas sobre o país chamado *Brazil* durante seu período colonial tidas como *canon*, realizei levantamentos históricos em busca de entradas relevantes sobre a **palmeira** em sua história. Intuí a seu emprego a frente de propriedades como derivado da imitação e multiplicação práticas cujos significados originais teriam se perdido no transcorrer dos séculos. Entretanto, tais práticas poderiam estar ligadas à famosa **Palmeira** Imperial, pois, conforme nos chegam as *histórias*, ela teria sido vista como símbolo de poder, atestado de riqueza, desenvolvimento e de ligação com a Coroa Portuguesa, sendo sua posse, uma deferência reservada inicialmente somente a dignitários, símbolo de sua lealdade – e *contribuições*, claro - para com esta.

O adjetivo “imperial” se deve ao modo como ela foi introduzida no Brasil e também pelo fato de, mais tarde, ter sido presenteada pelo Imperador Dom Pedro II ao que lhe eram Próximos. Este imperador presenteou palmeiras a pessoas cujo *status* as distinguísse na sociedade. Um exemplo disso é o caso do atual Palácio do Itamaraty, que foi construído pelo Conde de Itamaraty entre 1851 e 1855, com jardim marcado por fileiras de palmeiras, o que associou a palmeira imperial à Nobreza. (CALOVI, 2009, p.32)¹⁹

Assim sendo, foi criada uma frenética demanda popular por formas ‘alternativas à oficial’ de obtenção de um exemplar desta planta - e assim elevar o próprio alegado *status* socioeconômico. Multiplicam-se os relatos - que, com o passar dos séculos, começam a soar quase como ‘lendas urbanas’ funestas - absurdos e violentos referentes ao tráfico das sementes da **Palmeira** Imperial. Porém, parte de uma dessas narrativas pode ser verificada por Carlos Sarthou em *Relíquias da cidade do Rio de Janeiro* (1965), obra na qual discorre sobre uma tentativa inicial de controle sobre a difusão da **palmeira**, sob a qual se queria manter o caráter de exclusividade. Desta maneira, ao que consta o "então diretor do Jardim Botânico (gestão 1829-1851) Bernardo Jose de Serpa Brandão, com a intenção de preservar o monopólio da instituição sobre a espécie", impôs uma queima de todas as sementes geradas ao longo de um ano (SARTHOU *apud* ARAUJO E SILVA, 2010, p.26).

19 - Nota: o autor relata ter obtido esta informação após visita ao Itamaraty em 2008.

Mesmo com tais medidas e outros esforços para manter a hegemonia e o monopólio sobre a **Palmeira** Imperial, o autor afirma que “os escravos que trabalhavam no jardim levantavam-se durante a noite e subindo a árvore, colhiam as sementes que vendiam a 100 reis cada uma” (SARTHOU *apud* ARAUJO; SILVA, 2010, p.26). Esta atividade, além de arriscada para integridade física e a própria vida dos escravos, não poderia ser considerada fácil, pois a futura *vedete do baronato do café* e da arquitetura neoclássica brasileira (D’ELBOUX, 2006) exibe qualidades de uma planta alta, esguia e de visual distinto, que segundo Lorenzi

caracteriza-se por possuir um tronco simples, colunar, de delineamento uniforme, esbranquiçado, liso, sem dilatações, com palmito volumoso exposto no topo, de 15 a 30m de altura e com cerca de 62 cm de diâmetro em média. [...] Originária das Antilhas e norte da Venezuela [...] demanda locais expostos, espaçosos e a pleno sol para bom desenvolvimento (LORENZI et al., 1996, p. 276).

Ao estudar a história quase mítica da *Roystonea oleracea*²⁰, verifico que o primeiro exemplar desta a aportar por estas terras, teria sido apresentado a Dom João VI por um dos sobreviventes de uma fragata, o oficial da armada real Luís de Abreu Vieira e Silva. O gesto consistiria em uma espécie de compensação pelo completo fracasso de uma expedição dispendiosa. Por um ‘erro’ histórico, costumava-se dizer que a planta teria sido oficialmente trazida do Jardim Gabrielle - localizado nas Guianas -, de onde vieram muitos espécimes botânicos exóticos, principalmente durante as Guerras Napoleônicas. Todavia, as primeiras *Roystonea oleracea* do país chamado *Brazil*, na verdade, seriam originalmente das Ilhas Maurício, vindas do Jardim La Pamplemousses, de onde teriam sido obtidas clandestinamente por Luiz de Abreu Vieira e Silva que, por fim, as ofereceu ao então Príncipe Regente²¹. A narrativa épica desta icônica **palmeira** em Terras Tupiniquins nos conta que, assim que foi plantada por D. João VI no Jardim Botânico do Rio de Janeiro, teria sido agraciada com o ‘honorífico’ Imperial. A primeira Imperial plantada foi então batizada como *Palma Mater* (fig. 14), pois, em teoria, todas as ‘imperiais’ do país chamado *Brazil* descenderiam deste exemplar assentado no ano de 1809. Esta versão seria passível de ser questionada, pois, entre outras coisas, a *social*



Figura 14 - Alberto Henschel
Palma Mater (1875). Fotografia em albúmen.

20 - Nome científico da planta conhecida no Brasil como Palmeira Imperial. (LORENZI et al., 1996).

21 - Segundo página oficial do Jardim Botânico do Rio de Janeiro em em 27/07/2019.

influencer Palma Mater, plantada em 1809, floresceu pela primeira vez em 1829 (D'ELBOUX, 2006), mas, em 1875 já havia registros de colunatas de imperiais amplamente espalhadas pelo Jardim Botânico do Rio de Janeiro (fig. 15 e 16). Seriam romantizações e floreios na criação de uma 'história oficial', a qual deve ser *especial* para conseguir engajar e apelar para o emocional das massas? Possivelmente, mas o que há de irrefutável é o final anticlimático desta epopeia: a *Palma Mater* encerra prematuramente sua jornada sendo fulminada por um raio no ano de 1972. Curiosamente, é plantada outra *Palmeira Imperial* no seu lugar, a partir de uma de suas sementes e batizada de *Palma Filia*. Não obstante, ARAUJO; SILVA (2010), apresentam em seu artigo, uma versão estendida e sem cortes da história;



Figura 15 - Alberto Henschel
Vista do Jardim Botânico e Morro do Corcovado (1875)
Colunatas de 'filhas' da *Palma Mater*.
Fotografia em albúmen.

Luís de Abreu Vieira e Silva, rico comerciante português, aprisionado na Ilha Maurício (então conhecida como Ilha de França) junto com toda a tripulação de sua nau que naufragara ao ser atacada, aproveitou-se da relativa liberdade concedida aos oficiais portugueses com os quais estava detido, visitou o Jardim de Pamplemousses, onde os franceses aclimatavam espécies visando o replantio em suas colônias, onde houvesse clima e solo que permitissem sua adaptação. O comerciante usou suas habilidades negociadoras para adquirir sementes de cravo-da-índia, jaqueira, lichia, canela, fruta-pão, noz-moscada, manga e da palmeira-imperial, entre muitas outras espécies. O pagamento de vultoso resgate deu aos portugueses aprisionados a liberdade e eles partiram para o Brasil (ARAUJO; SILVA, 2010, p.26).



Figura 16 - Marc Ferrez
Jardim Botânico, aléia das palmeiras (1890).
Fotografia em albúmen. 22,3 x 16,2 cm.

Nesta época, era comum a prática do que hoje seria chamado biopirataria (STRECKER, 2007), pois nações europeias com colônias extrativistas na América do Sul, como França, Holanda, Espanha e Inglaterra, além de Portugal e suas colônias, conduziam testes com espécies vegetais comercialmente interessantes ou exóticas em jardins especializados. Muitas vezes buscavam aclimatá-las aos seus países e, a prática de roubo de espécies e *know how* era uma praxe habitual. Assim, Luís de Abreu Vieira e Silva teria sido capaz de desenvolver mudas, a partir das sementes, em sua cabina, durante a viagem de volta ao país chamado *Brazil* e

ao chegar ao Rio de Janeiro, Luiz de Abreu doou sementes e mudas ao então príncipe D. João que determinou que fossem plantadas no Real Horto, em 1809.

Segundo uma das lendas mais populares sobre o Jardim Botânico do Rio de Janeiro, a palmeira-imperial, que se desenvolveu com especial vigor, foi plantada pelo próprio D. João, originando daí sua denominação comum de palmeira-imperial. (ARAUJO;SILVA, 2010, p.26)

Esta versão talvez tornaria a gênese da *epopeia* da **Palmeira** Imperial um pouco menos emocionante, uma vez que colide com o conto de uma única lendária **palmeira** que, plantada através das mãos da realeza portuguesa nestas terras coloniais, ao receber a nobiliária aura teria prosperado em nosso solo, dando início a uma dinastia cuja história e a imagem se misturam com a do desenvolvimento do país que a acolheu e transformou num ícone nacional. Romances ficcionais costumam vender melhor que documentários.

Tudo isto não torna menos estranho o fato que o país chamado *Brazil*, embora lar de uma plethora de espécimes endêmicos de **palmeiras**, tenha a necessidade de importar espécimes exógenos para 'fetichizar' e/ou construir uma *mitologia* ao redor. A eleição de um símbolo gerador de tamanho fascínio a ponto de ser o *pulso* da difusão de símiles 'inferiores' em um sôfrego intento de espelhar este signo envergado pelas camadas mais altas da população.

Esta mimese daquilo inerente ao outro em uma busca por 'elevação' era o sentimento vigente com relação à visita de locais como o Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Ainda em idade pueril, percebia suas paisagens como algo já visto em algum lugar, ou tratar-se de um lugar outro. O único indício de não estar frente a um cenário europeu, era o fustigante calor úmido dos trópicos. Não se trata de um elogio ao pastiche do velho continente, mas de ilustrar a sensação de deslocamento naquela ambiência: a patente impressão de intenso esforço aspirando emular a uma paisagem outra. Parte generosa destas abordagens a este e outros cartões postais *tradicionais* daquela cidade, tinham por base o repertório adquirido por meio da cultura visual cinematográfica, mas, em especial, a animação japonesa *Saint Seiya*. A franquia conta com ricos cenários mostrando releituras de arquétipos paisagísticos e arquitetônicos gregos, em detalhadas ambiências denotando pesquisa em seu fazer. Por esta razão, não foi difícil associar as fileiras de colunas no início de uma das aberturas da série (fig. 17) com as aléias de **palmeiras**-imperiais do Jardim Botânico do Rio de Janeiro (fig. 18) e, posteriormente pensar de forma semelhante à Porto Alegre durante o período da Residência Artística VIA.



Figura 17
Frame da abertura *Pegasus Fantasy* de *Saint Seiya* (1986): colunatas brancas conduzem a visão ao ponto de fuga onde encontra-se a imagem da deusa Atena. Fonte: captura de tela realizada pelo autor.



Figura 18 - J. Sebastien Auguste Youds
Entrada do Jardim Botânico (sem data).
Litografia 39x52,5cm.



Figura 19
Saint Seiya (1986), Complexo do Oceano Pacífico Sul.
 Captura de tela do episódio 103 realizada pelo autor.



Figura 20 - Chris Burden
Urban Light (2008). Instalação. 202 postes de luz de ferro restaurados datando de 1920 a 1930.
 Dimensões: 814.07 x 1789.43 cm. Foto: Richard Rownak.



Figura 21
 Largo Municipal onde se vê uma palmeira a frente do prédio da Prefeitura de Porto Alegre com suas características colunas brancas. Foto: Cornelius Kibelka.

Ao longo de seus episódios, *Saint Seiya* mostra diversas partes do mundo em sua arquitetura e biomas, sempre com ênfase em citações estereotípicas greco-romanas. Porém, é a partir da penúltima temporada que a ordenação do espaço por meio colunas se intensifica. Durante o arco de história ambientado no templo submarino do deus Poseidon, há uma atmosfera quase feérica na qual são introduzidos imensos e delgados “pilares”. Estes determinam de que forma os espaços são organizados, além da hierarquia e distinção entre os mesmos. O impacto destes marcos verticais, é especialmente icônico na imagem dos entornos do Pilar do Oceano Pacífico Sul (fig. 19). Esta era uma imagem viva em minha mente, tanto quando adolescente visitando localidades de ‘peregrinação turística’ no Rio de Janeiro, quanto posteriormente, depois de adulto repensando os espaços de minha cidade natal, Porto Alegre.

Além da resignificação do espaço, existe ainda a questão da condução do olhar através do ritmo e espaçamento entre os objetos dispostos em colunatas. Por isso, foi inevitável perceber a estas distorções na paisagem urbana, como ilhas de emulações da cultura helênica enxertadas em nossas cidades, não com colunas de mármore, mas por meio da inserção de milhares de enormes plantas ‘colunares’. É possível observar esta reorganização do espaço por disposições arquetipos colunares rítmicos na obra *Urban Lights* (2008) (fig.20) do artista estadunidense Chris Burden (1946–2015), a qual além de ressonar com as aleias de **palmeiras** já existentes no lugar, foi extraoficialmente adotada pela cidade de Los Angeles, tornando-se um marco referencial para muitos devido ao seu impacto visual (GOVAN;BURDEN, 2018). Também é inevitável ver o reflexo dessa comparação entre Jardim Botânico do Rio de Janeiro e a série de animação em algumas soluções aplicadas em Porto Alegre. Estas podem ser descritas principalmente como ‘séries de colunas espaçadas em determinado ritmo’ e/ou ‘uma coluna solitária ao centro do plano’, ocorrendo em frente, em um ou ambos os lados de um centro de poder, ou local de destaque. São alguns dos *displays* possíveis de serem encontrados em diversas versões e lugares da capital gaúcha.

Entre alguns dos expoentes neste sentido, poderia mencionar o Paço Montevideu (fig. 21), o qual é dotado de aleias de **palmeiras** em sua lateral, além de uma solitária em frente ao prédio da

Prefeitura de Porto Alegre. Colunatas de **palmeiras** californianas são encontradas ladeando o espelho d'água no Parque da Redenção, na porção direita do Jardim do DMAE e 'guarnecendo' aos canteiros de diversas avenidas da cidade, como as das Avenidas Getúlio Vargas e Osvaldo Aranha (fig.22).

Estas características monumentais, assim como outras leituras até aqui propostas, me fizeram perceber às **palmeiras**, em aleias ou solitárias, como um elemento situado no limiar entre a Arquitetura e às Artes Visuais, especificamente no campo da escultura que, segundo Rosalind Krauss estas "funcionam, portanto, em relação à lógica de sua representação e de seu papel como marco; daí serem normalmente figurativas e verticais e seus pedestais importantes por fazerem a mediação entre o local onde se situam e o signo que representam" (KRAUSS, 1998, p. 131). A mediação entre o lugar e o não-lugar (AUGÉ, 1994) de sua inserção e os significados nelas contidos é o cerne desta investigação, a qual busca aplicar esta postulação em relação a estabelecida por Krauss, ao considerar os marcos orgânicos com as áreas urbanas e os elementos que as constituem.

A **palmeira** contém em si a síntese da repetição, um dos elementos inerentes aos grandes centros. Esta se dá tanto na implacável recorrência de elementos materiais - como edificações, estruturas e mobiliário urbano similares e até nas 'fórmulas' para disposição destas plantas - e visuais, provenientes da comunicação visual, como na própria morfologia da planta. Em um rápido exercício de observação, é possível se decompor uma **palmeira** em vários 'módulos', os quais se repetem: as cicatrizes foliares no estipe, a composição das folhas pinadas, os diversos frutos esféricos, etc. Formas 'simples' se repetindo até milhares de vezes, como unidades modulares. Desta maneira, estando nos domínios da tridimensionalidade, é mandatário então um paralelo entre a **palmeira** e a obra *Coluna Infinita* (1938) (fig. 23 e 24) de Constantin Brâncusi (1876 – 1957), com seus 29.3m, compostos de 16 módulos rombóides, sendo um deles, separado em duas metades: a base e o topo.

Esta coluna liga diretamente a terra e o céu, através da repetição modular de um padrão geométrico simples, a pirâmide cortada com uma base quadrada. Como a conexão com o céu não pode ser real, esta repetição representa ou traduz sua concepção de "infinito". Brâncusi viu este design como parte de um projeto de colunas que, uma vez ampliadas, suportariam a abóbada do firmamento. Foi um empreendimento



Figura 22
Avenida Osvaldo Aranha. Foto: Ricardo André Frantz.



Figura 23 - Constantin Brâncusi
Coluna Infinita (Endless Column) (1938). Escultura.
Foto: Mike Master.



Figura 24 - Constantin Brâncusi
Detalhe de *Coluna Infinita (Endless Column)* (1938).
Foto: Ana-Maria Buica

perigoso: construir uma escultura que subisse gradativamente - sem quebra visual - até o ponto culminante, para alcançar o céu e conquistar o Espaço. A escultura teve que assumir uma dimensão mental, o que foi repetido por Donald Judd com o desenvolvimento de seu pensamento lógico e por Robert Morris, que revelou a complexidade da percepção em seu relacionamento entre o real e o virtual. (STOULLIG, 1995, p. 49-50)²²

Nesse sentido, entre as várias assertivas possíveis de serem feitas sobre esta obra – literalmente - monumental do artista romeno, a que ela se comporta como um elemento simbólico ligando a terra ao céu, é semelhante ao que faria a **Palmeira** Imperial associando alguém à realeza, nobreza, etc. Contudo, entre as diversas questões suscitadas pelo artista, uma das mais pertinentes a esta pesquisa é que sua coluna de repetição modular aponta para a bravura e sacrifício dos soldados romenos. Uma obra de arte com características de monumento a algo, atuando como um ‘portal’ que dirige o pensamento em outra direção além de sua imagem perpendicular qual busca ao firmamento, evidência a qual potencialmente denota a existência de múltiplas camadas de informação, de intentos além da superfície imagética de um objeto, sobretudo quando se fala de arte.

A *solidão*, tanto da *Coluna Infinita* (1938) quanto a de uma única **palmeira** à frente de uma propriedade, parece retomar às incontáveis ‘reencarnações’ das colunas gregas e romanas através dos tempos, aspergida e assimilada através de basicamente toda a superfície **definitivamente geoidal** da Terra. Em especial, quando em uma acepção de honoríficos a determinadas personalidades ou feitos. Neste sentido, independente às aspirações, influências culturais ou aspectos escultóricos, são os valores simbólicos representados ou contidos em ambos os casos, que mais interessam a esta discussão. Desta forma, como propus anteriormente, a inserção de uma *palmeira* e o uso de sua imagem dificilmente estaria esvaziada em sentido ou intento. Todo este arco de pensamento, me inclina à sugestão de leituras destes elementos verticais solos na paisagem, como um símile das colunas triunfais, uma vez que esta consiste em

22 - Tradução nossa. No original: "This column directly links the earth and the sky through the modular repetition of a simple geometric pattern, the truncated pyramid with a square base. As the connection with the sky can not be a real one, this repetition represents or translates his conception of "endless". Brancusi saw this design as part of a project of Columns, which, once enlarged, would support the vault of the firmament. It was a perilous undertaking: to construct a sculpture that rose gradually - with no visual break - up to its point of culmination, to reach the sky and to conquer space. The sculpture had to assume a mental dimension, which was repeated by Donald Judd with the development of his logical thought, and by Robert Morris, who revealed the complexity of perception in his relationship between the real and the virtual." (STOULLIG, 1995, p. 49-50)

uma coluna independente, de grande dimensão, geralmente da ordem toscana, em um pedestal, com o propósito de servir como monumento que celebra um indivíduo e eventos associados a este.

A Coluna Triunfal parece ter sua inspiração nos enormes obeliscos egípcios, que também traziam inscrições de cunho religioso e de exaltação dos faraós. Ela também foi utilizada como marco ou organizador de espaços devido às suas proporções e disposições nos sítios. (CALOVI, 2009, p.48)

Sendo assim, quiçá sua eminência, suas características morfológicas peculiares, sua monumentalidade ou toda a gama de significados possíveis de nela haver, despertem no cidadão o desejo de refletir em si mesmo a alteridade imanente da **palmeira**. Por conseguinte, colocá-la em frente a determinada propriedade ou lugar seria relacioná-la a esta pessoa, atribuindo suas qualidades e características a este proprietário ou espaço. Um pequeno monumento orgânico a si mesmo? Talvez. Até por fazer-se digno de nota que, em termos de alteridade e distinção, as palmeiras são referidas na literatura especializada como “o príncipe das plantas”, tal qual exemplifica Fred Gray em seu livro *Palm* (2018):

As palmeiras são extraordinárias plantas com flores. A quintessencial árvore tropical, todos sabem como é a palmeira arquetípica e a maioria das pessoas consegue desenhar uma de memória. O Botânico sueco do século dezoito Carl Linnaeus (1707-1778), que foi o responsável por formalizar o sistema de nomenclatura científica para espécies de coisas vivas o qual ainda está em uso hoje, acreditava que a palmeira era o ‘Príncipe das plantas’ por causa de sua ‘forma nobre e impressionante’. (GRAY, 2010, p.14)²³

Um pedaço de realeza perto de si? Um atalho entre o seu estrato social e a 'nobreza'? Uma possível tentativa de transformar o ordinário em especial, este “não-lugar” em lugar através deste *distinto* marco geográfico? Eventualmente, sim. Ao se dar por meio daquele parco canteiro retangular em frente a uma propriedade, ou em vasos em ambas as laterais de uma entrada, poderia esta diminuta porção de terra provida de uma **palmeira** equivaler à menor porção de um jardim? Se sim, reforçaria a teoria da colocação destas plantas nos espaços para conduzi-los na direção de outras ideias, até porque

23 - Tradução nossa. No original em língua inglesa: "Palms are extraordinary flowering plants. The quintessential tropical tree, everyone knows how the archetypal palm looks and most people can have a good stab at drawing one from memory. The eighteenth-century Swedish botanist Carl Linnaeus (1707–1778), who was responsible for formalizing the scientific naming system for species of living things, which is still in use today, believed the palm was the ‘prince of plants’ because of its ‘noble and impressive shape’". (GRAY, 2010, p.14)

não se pode esquecer que o jardim, espantosa criação atualmente milenar, tinha no Oriente significações muito profundas e como que sobrepostas. O jardim tradicional dos persas era um espaço sagrado que devia reunir dentro do seu retângulo quatro partes representando as quatro partes do mundo, com um espaço mais sagrado ainda que os outros que era como o umbigo, o centro do mundo em seu meio (é ali que estavam a taça e o jato d'água): e toda a vegetação do jardim devia se repartir nesse espaço, nessa espécie de microcosmo. Quanto aos tapetes, eles eram, no início, reproduções de jardins. O jardim é um tapete onde o mundo inteiro vem realizar sua perfeição simbólica, e o tapete é uma espécie de jardim móvel através do espaço. O jardim é a menor parcela do mundo e é também a totalidade do mundo. O jardim é, desde a mais longínqua Antiguidade, uma espécie de heterotopia feliz e universalizante (daí nossos jardins zoológicos.) (FOUCAULT, 2009, p. 418)

Nesta lógica proposta por Foucault (2009), em que o tapete comporta-se como um simulacro do jardim - inclusive, na prática, podendo ser lido como sendo o jardim que poderia ser transportado e que praticamente qualquer pessoa poderia ter em casa -, seria possível inferir que:

- A **palmeira**, em seus empregos muitas vezes quase que fora de contexto, em meio a áridos espaços urbanos ou solitária a frente de propriedades, seria um símile da "fonte", da representação daquilo de mais importante;
- Se o jardim é a menor porção do mundo – e sua totalidade -, a **palmeira** sendo a menor porção do jardim também referendaria a algo maior, hipoteticamente aquele espaço sagrado, o "umbigo".

Desta forma, a existência de uma **palmeira** deliberadamente inserida nos espaços urbanos, a frente de propriedades, estaria evocando a questões outras além de uma simples planta visualmente heteróclita. Potencialmente, haveria um intuito de, através deste *signo virente*, memorar atributos e significados, sendo associado a estes, refletindo-os sobre si, ao mesmo tempo em que anseia ver-se nessa imagem.

Conjecturas de mitos criadores e tradições orais românticas a parte, prova cabal do uso massificado da **Palmeira** Imperial no plano urbano, se dá ao simples percorrer de cidades do

país chamado *Brazil*, as quais sofreram remodelações para atender aos ideais estéticos e políticos, como as ocorridas nos períodos colonial e imperial, por exemplo. Através da análise de como se dão os movimentos urbanizadores no centro cultural e administrativo do país – os quais exportavam desígnios a serem adotados e tendências a serem copiadas, torna-se difícil contestar a teoria da imagem desta planta ascendida a símbolo da *propaganda* do regime imperial:

Para compreender como a idéia de “clássico” é agregada a essa espécie – e como ela passa a desempenhar o papel de elemento paisagístico representativo daquele momento, um signo do próprio Império –, resgatou-se história de sua chegada ao Rio de Janeiro, a partir do esforço de aclimação de espécies exóticas para uma produção rentável, pela necessidade de geração de renda para o sustento da Corte [...] Utilizadas inicialmente na cidade do Rio de Janeiro, difundem-se rapidamente pela província fluminense e, no rastro da cultura cafeeira, acabam alcançando a província paulista em meados do novecentos, sendo empregadas com sucesso nas reformas urbanas realizadas na cidade de São Paulo nas primeiras décadas do século XX. (D'ELBOUX, 2006, p. 194 – 195)

E ainda, segundo Roseli Maria Martins D'elboux:

Esse percurso – um entre tantos, se considerar-se que exemplares de *Roystonea oleacea* podem ser encontrados em outras regiões do país – é múltiplo, e nosso propósito aqui é mostrar justamente essa multiplicidade, que vai além da mera difusão geográfica do uso de uma determinada espécie vegetal, mas abrange questões sociais, políticas e culturais, porque, no processo de transferência da espécie desde o Rio de Janeiro até São Paulo, importa, também, a sua vinculação aos diferentes regimes políticos que se sucederam desde 1808; e o significado de sua presença nos espaços públicos onde é utilizada. (D'ELBOUX, 2006, p. 194 – 195)

Desta forma, não seria absurdo inferir que a multiplicação de **palmeiras** avistadas em nossos espaços, tanto públicos ou privados, seja o espelhamento de uma herança visual

destes marcos consubstanciais e encravados nas cidades de outrora. Nesta lógica, a **Palmeira** Imperial, tal e qual colunas orgânicas neoclássicas, agem como um reforço, um constante lembrete da presença do poder central e 'elites' financeiras, que governam às vidas dos cidadãos comuns, mesmo nas mais distantes cidades. Entretanto, isto vem disfarçado como uma dádiva, o sinal de progresso ornamentando aos espaços de uso coletivo com aquilo que as 'elites' acreditam ser ideal e de bom gosto, algo digno de *enlevo* e ser aprendido, aspirado.

Dessarte, tensiono que a assertiva feita no sentido de que o copioso emprego de **palmeiras** nos espaços urbanos hodiernos – tal qual sua imagem na comunicação da sociedade de consumo –, contenha diversas camadas de sentido contidas em si e que remontam a um passado do país chamado *Brazil* não tão distante como se pensa. Afinal, não estaria o repertório popular repleto de ca(u)sos que vão de troca de ouro dessas terras por títulos de nobreza comprados em Portugal, ou alegações sobre filiações ou parentescos distantes com alguma 'nobreza', ou mesmo casamentos para manter ou contrair sobrenomes outrora 'importantes'? Seria então uma tentativa de manutenção ou aquisição de relevância através de um signo pretérito - objetual ou não - que ligue uma pessoa a este passado, a este sangue dantes 'nobre'? Pensamento qual encontra eco em Jean Baudrillard quando este afirma que

se o prestígio social pode se traduzir de mil maneiras (carro, casa de campo moderna, etc.) por que prefere se fazer significativo por meio do passado? Todo valor adquirido tende a se tornar valor hereditário, em graça recebida. Mas como sangue, o nascimento e os títulos perderam o valor ideológico, são os signos materiais que vão ter que significar a transcendência: móveis, objetos, jóias, obras de arte de todos os tempos e todos os lugares. Em nome de que toda uma floresta de signos e de ídolos "de referência" (autênticos ou não, isto não tem importância), toda uma vegetação mágica de móveis verdadeiros ou de falsos manuscritos e ícones, invade o mercado. O passado inteiro volta ao circuito do consumo; e mesmo a uma espécie de câmbio negro. (BAUBRILLARD, 2004, p. 91-92)

Neste sentido, talvez, a criação de uma imagem quase onipresente, a qual aos poucos se torna parte do repertório visual das pessoas, fazendo parte da frenética busca pelo espelhamento

de 'valores' imanentes da *Palmeira* Imperial, originem a apropriação do signo imagético. Talvez uma das evidências da fascinação com as *palmeiras* enquanto signo e sua diluição na cultura é a fartura de representações na Arte a partir dos anos 1600. Uma interminável lista²⁴ de artistas que representam a exotividade desta planta em diversas de suas obras, por vezes em séries ou de forma frequente, muitas vezes não como plano de fundo, mas sim em destaque ou como assunto principal, o que muitas vezes está presente até mesmo no título da obra, a exemplo de *Palmeiras* (1925) de Tarsila do Amaral (1886-1973), *Palmeiras* (1955) de Oswaldo Goeldi (1895-1961) e *Palmeira Imperial* (1986) de Paulo Roberto Leal (1946-1991). Sem dúvida a Arte deu sua contribuição na *propaganda* do 'movimento palmificador' da cultura das *Neo Terras de Vera Cruz*, entretanto, na ausência de verdadeiras 'Imperiais', num processo de adaptação do signo mediante ao emprego de outras espécies acessíveis, a prática acabou por difundir-se entre a população de tal forma que, por meio das sucessivas e constantes repetições ao longo dos séculos, perdeu na poeira à beira do caminho, suas origens, significados e porquês.

Para estas proposições, foram analisadas e pesquisadas as cidades de Porto Alegre - meu foco -, São Paulo e Rio de Janeiro pelo viés histórico e, por último, Brasília. Esta última, um excelente exemplo sobre a manutenção das tradições e sinalizações de 'locais de poder'. Tal qual a capital do país chamado *Brazil* foi 'movida' do Sudeste para o Centro-oeste - mas as velhas práticas seguem em voga e neo 'coronéis' continuam surgindo como as cabeças da Hidra de Lerna enfrentada por Hércules -, em Brasília, as colunatas de *palmeiras*-imperiais 'brotam' na Praça dos Três Poderes (fig. 25). A imagem do mito grego da Hidra se faz mais impressionante pelo simples fato de, após a queda da *Palma Mater*, é plantada outra, com o seu DNA, numa manutenção da mitologia, garantia de legitimidade, continuidade de um signo e de toda uma tradição sintética. Um simulacro, uma *mentira imagética* qual remete a algo que de fato não está mais lá, tal qual a dezenas de 'valores' questionáveis mas que, contudo, é vendida como realidade e, talvez por isso mesmo, causando *frissón* e sendo consumida

Dessarte, muito embora as 'verdades' e implicações sobre as imperiais tenham caído em obscuridade e esquecimento, os análogos destas seguem se multiplicando por cidades de



Figura 25

Fórum de palmeiras-imperiais em frente a praça dos três poderes em Brasília, Distrito Federal.
Foto: Josué Marinho.

24 - Albert Eckhout (1610-1666); Frans Post (1612-1680); Jean-Baptiste Debret (1768-1848); Felix Emily Taunay (1795-1881); Johann Moritz Rugendas (1802-1858); Adrien Taunay (1803-1828); George Leuzinger (1813-1892); Louis Buvelot (1814-1888); Nicola Facchinetti (1824-1900); Aurélio de Figueiredo (1856-1916); Edith Blin (1891-1983); Francisco Coculillo (1895-1945); Tarsila do Amaral (1886 - 1973); Anita Malfatti (1889-1964); Oswaldo Goeldi (1895-1961); Cândido Portinari (1903-1962); Cícero Dias (1908-2003); Aldemir Martins (1922-2006); Paulo Roberto Leal (1946-1991), entre outros tantos.

praticamente todos os tipos e portes, ocupando os mesmos lóci. Seguiria a prática viva por obra do acaso ou propositalmente num intuito de manter a 'tradição' de legitimar espaços separando estratos populacionais? Qual seja a resposta à esta questão, o que não muda é o fato de que 'coincidentemente', as **Palmeiras** Imperiais com seus estipes visualmente esbranquiçados, seguem presentes perto de sedes do poder no país. Mudam os nomes da terra, os títulos nas castas hierárquicas e sua relevância. Muda-se até a região geográfica, mas, as **Palmeiras** Imperiais seguem emoldurando a centros de manutenção da hegemonia burguesa e das 'elites do atraso'²⁵ as quais decidem os rumos do país.

25 - Termo em referência ao sentido dessa expressão empregada por SOUZA (2019).



5 - La PALMERTA por La PALMERTA
& la muerte de la ciudad : olé !

Por outras palavras, embora o transeunte possa atravessar a cidade a um passo uniforme, a paisagem urbana surge na maioria das vezes como uma sucessão de surpresas ou revelações súbitas. É o que se entende por VISÃO SERIAL. (...) O cérebro humano reage ao contraste, às diferenças entre as coisas, e ao ser estimulado por duas imagens - a rua e o pátio - percebe-se a existência de um contraste bem marcado. (CULLEN, 2008, p.6) (grifo do autor)

A cada passo, cada nova rua adentrada ou diferente zona urbana cruzada, a cidade se desvela 'nova' e munificente em termos de dados - principalmente, mas jamais unicamente - da ordem visual. Esta visualidade ajuda a compor o *envoltório urbano*, esta espécie de ambiência multi informativa e plurissensorial permanentemente ao nosso redor, a qual pode influir tanto em como experimentamos determinados lugares quanto em nosso estado psíquico e formação enquanto indivíduos. Isto posto, na fala de Cullen (2008) à epígrafe deste capítulo, é dito que este desvelar da cidade pode consistir de sucessivas surpresas e "revelações súbitas", ou seja, a todo o instante novas informações e quebras no fluxo por abruptos sinais, descobertas, epifanias, manifestações, denúncias e percepções. Então, não somente a visão na cidade, mas o seu vivenciar é em si uma experiência ininterruptamente fragmentada, pois, de dentro dessa torrente de excertos ópticos, nunca vemos o todo e, em uma única quadra, podem haver centenas de referências, noções e elementos diferentes, já que isso teria a ver

com a própria constituição da cidade: a sua cor, textura, escala, o seu estilo, a sua natureza, a sua personalidade e tudo o que a individualiza. Se se considerar que a maior parte das cidades é de fundação antiga, apresentando na sua morfologia provas dos diferentes períodos de construção patentes nos diferentes estilos aquitectónicos e nas irregularidades do traçado, é natural que evidenciem uma amálgama de materiais, de estilos e de escalas. (CULLEN, 2008, p.8)

Desta forma, é possível inferir dois importantes aspectos no tangente a esta pesquisa:

- A cidade em si, é como um *kilt*²⁶, como uma colcha de retalhos de diferentes influências de sua linha de tempo;
- Mesmo que o termo “natureza” não seja tomado de forma literal, questões verdes como arborização influem na unicidade e personalidade de uma cidade, sobretudo sendo Porto Alegre a quarta cidade - com mais de um milhão de habitantes - mais arborizada do país (MARKO et al. 2020) possuindo uma média de até 50 m² de área verde por habitante.

Logo, a fragmentação da cidade pode ser ampliada por ruídos, por quebras de sentido em sua cobertura verde, e é onde entram as **palmeiras** nesta discussão. Até agora, autores como Marc Augé (1994), Paola Jacques (2006) e Gordon Cullen (2008), sob diferentes aspectos, tangenciam à importância do caminhar na relação do cidadão com a urbe. Contudo, subsistimos esbaforidos a dias de pressa absoluta e sempre atrasados, parecendo haver uma disputa para a subtração de frações do nosso já escasso tempo. Existimos entre refeições apressadas em meio a deslocamentos, fragmentos de conversas, entre tantas outras de uma longa lista de ‘existências temporárias’ repetidas *ad infinitum* no transcorrer dos dias. Então, ao *patchwork urbano*, some-se toda a carga informativa e publicitária destes espaços e o que temos é muito ruído e sobrecarga sensorial. Notar ou mesmo apreciar as milhares de árvores espalhadas pela cidade dificilmente parece estar no menu, por isso, a quebra visual causada pela singularidade imagética da **palmeira** é de extrema relevância. Entretanto, ao retomar à noção de ‘costura de eras e referências’ na fala de Cullen (2008), é manifesta uma desconcertante possibilidade: seriam então as inserções “abruptas” das **palmeiras** também um dos vestígios de uma prática, estilos arquitetônicos e, claro, ideologias?

Talvez não consigamos parar para pensar sobre isso, pois de dentro de toda a voracidade, velocidade e bombardeio informativo aos quais nos é imposto viver, tentamos nos distrair, ‘informar’ e divertir dispendo de qualquer recurso - eletrônico ou não - que nos torne alheio ao entorno, nos proteja daquilo que nos cerca ou mesmo do tédio: algo que preferencialmente seja leve e possa ser feito ‘sem ter que pensar’ muito. Este consiste em um processo de

26 - Tanto *kilt* como *patchwork* são referências ao sentido dessas palavras empregadas por DELEUZE; GUATTARI (1997).

dessensibilização voluntária ao meio. Para todos os efeitos, independentemente de nossas vontades e/ou subterfúgios para nos blindarmos de nossas adjacências, deslocamentos são inerentes e imprescindíveis às nossas vidas. Estas práticas ou situações em que nos locomovemos na malha urbana, poderiam ser divididas em dois grupos, considerando a velocidade dos percursos:

- deslocamentos rápidos (a bordo de algum tipo de veículo);
- deslocamentos lentos (feitos preferencialmente a pé)²⁷;

Contudo, pela plasticidade intrínseca do meu processo de pesquisa, a estes dois primeiros, agora acrescento outros dois:

- deslocamentos repetitivos realizados em circuitos dentro de casa;
- 'deslocamentos' virtuais.

Estes dois últimos surgem em meados do mês de março de 2020, a partir das vivências decorrentes da instauração do *lockdown* pela pandemia do SARS-COV-2, a qual muda abruptamente o viver da vasta maioria da população mundial com implicações nas suas relações com o espaço urbano, a outras pessoas além de acesso às necessidades básicas. Cabe destacar que, embora já antes de nossos 'processos de isolamento doméstico' fosse digitalmente possível alcançar ao outro, ver e acessar virtualmente alguns lugares, os 'deslocamentos à distância' tornaram-se algo entre uma nova praxe, resignadamente incorporada, ou a nova realidade. Isto, claro, àqueles que puderam (ou aceitaram) isolar-se em suas residências, revendo as formas de visitação, interação e distração via os vítreos retângulos luminosos: da palma da mão à parede, os dispositivos geradores de imagem, os quais já desempenhavam papel alienante, agora desligam-nos tanto da atroz realidade do lado de fora quanto da vida estacionária do lado de dentro. Defletem não mais aos espaços comuns da urbe, mas o espaç o doméstico quando nos transportam virtualmente a centenas de outros lugares.

Alguns itens elencados anteriormente nos servem de cicerone às proposições do antropólogo Marc Augé em *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade* (1994) de que estes não-lugares seriam os espaços de ninguém, não geradores de identidade:

27 - Ver SANTOS, (2001) - *Elogio da lentidão*.

um panorama onde impera o efêmero e o transitório produzido por multidões em trânsito. Lugares de passagem com os quais não estabelecemos relações – tão pouco com aqueles com quem os dividimos –, o que creio nos isolar e fazer ver os espaços urbanos como um contínuo borrão, como quem olha uma paisagem a bordo de um veículo movendo-se rapidamente. A isto adicionamos toda a nefasta carga de informação e influxos sensoriais aos quais somos expostos - e consumimos passivamente – a cada segundo de nossa rotina.

Dentre todos estes estímulos, interessa-me fazer um recorte àqueles da ordem visual, pertencentes ao campo da imagem, pois a quantidade de ‘conteúdo’ a qual somos expostos diariamente é colossal. Como ‘proteger-nos’ dos panfletos de esquina, cartazes ‘lambe-lambe’ nos muros e paredes nas vias públicas, placas estáticas ou que se movem com o vento, faixas, fachadas de lojas, chegando aos *outdoors*, *frontlights* e gigantes painéis de *LED* aberrantes? Por acaso seria com a reconfortante ‘rolagem infinita’ - quase hipnótica - de imagens, pequenos vídeos, *gifs*, nas mais variadas modalidades de exibição, em uma navegação recheada de *banners*, *pop-ups*, propagandas nas telas de nossos dispositivos móveis, monitores nos coletivos, chegando aos ‘tablets’, computadores e tevês?²⁸ Parece um tanto quanto contraproducente e contraditório, no mínimo.

É como se, de um jeito ou de outro, fossemos açoitados, soterrados por incontáveis camadas semitransparentes de informação imagética, nos dizendo o que comprar, do que gostar, o que devemos almejar ser, como devemos sentir (além de literalmente todo o tipo de notícia), como devemos nos parecer para obtermos sucesso e apreço social. Situação tal que sugeriria uma - nem sempre velada - supressão da livre escolha, pensamento e gostos individuais, o que suscita a memória da cena de ‘reprogramação’ no filme *Laranja Mecânica* (1972)²⁹ (fig. 26). Esta talvez tenha se tornado uma das imagens mais icônicas não só da obra de Stanley Kubrick como da cultura visual recente e que, em minha pesquisa, proponho representar a epítome do habitante dos grandes centros urbanos sofrendo seu mandatário e contínuo bombardeio diário de imagens estroboscópicas, de forma passiva.

Observo que, para desviar de grande parte da carga informativa me dizendo como perceber os espaços, é preciso propor-se a vivenciar a cidade em lentos deslocamentos a pé, nos quais, passa a ser ululante que uma grande parcela da ruidosa informação visual da cidade não vem



Figura 26

Frame do filme (*Laranja Mecânica*) (1972).

Fonte: captura de tela feita pelo autor.

28 - Retornarei a esse problema no capítulo 08 - Cecília n'est pas une palmier: Le ~ infosfera intáctil.

29 - Título em português de *A Clockwork Orange* (1972), filme inglês do diretor Stanley Kubrick adaptado de obra homônima escrita em 1962 por Anthony Burgess. Na referida cena, o personagem do ator Malcolm McDowell é imobilizado em uma cadeira, tendo seus olhos mantidos abertos e submetido a uma 'reprogramação' ('*Ludovico's Technique*') dentro daquilo considerado 'socialmente correto' por meio de uma sucessão de imagens rápidas e vídeos. (McDOUGAL, 2003)

da arquitetura, do urbanismo ou mesmo das plantas parecendo por vezes inseridas a esmo em vias, espaços e imóveis e sim das imagens de origem publicitária. É como se a cidade toda se tornasse uma grande e colorida massa coletiva de anúncios, fundida à topografia urbana, que nos embebe em si e aglutinando-nos em grupos sociais por nichos de mercado. Neste contexto, a **palmeira** se faz presente, tanto como parte da variegada massa de ruidosos dados visuais, quanto da demarcação dos grupos sociais e anúncios a estes endereçados. Entretanto, existe o pensamento defendendo a possibilidade que toda essa carga publicitária 'humanizaria' os estéreis espaços urbanos, como na fala de Jean Baudrillard (2004):

Caso se suprimisse toda a publicidade, cada qual iria se sentir frustrado diante de muros despídos. Não apenas frustrado por deixar de ter uma possibilidade (mesmo irônica) de jogo e de sonho, porém mais profundamente pensaria que não se preocupam mais com ele. Ele sentiria saudade desde meio ambiente onde, por falta de participação social ativa, poderia participar, ao menos em efígie, do corpo social, de uma ambiência mais calorosa. Mais maternal, mais colorida. Uma das primeiras reivindicações do homem no seu acesso ao bem-estar é a de alguém que se preocupe com seus desejos, com formulá-los e imaginá-los diante de seus próprios olhos. (BAUDRILLARD, 2004, p. 183).

De fato, num cenário aparentemente inimaginável, se a cidade se despisse de sua 'cyber epiderme' imagético-publicitária-(pseudo)informativa, a serenidade da quietude visual seria possivelmente indutora de um marasmo urbano, até desalento talvez, pela ausência da miríade de fontes constantemente *pregando* como devemos ser e proceder, por exemplo. Estamos condicionados a contar com certa dose de 'pertencimento' ao nos identificarmos tanto como indivíduo, mas principalmente como parte de um grupo mediante ao que nos é dito ou oferecido em toda a sorte de *reclames* pois

os anúncios e publicidades nas ruas, embora quase totalmente ignorados pelos urbanistas, constituem uma contribuição (bastante óbvia e frequente) para a paisagem urbana. Torna-se muito difícil. Folheando os desenhos de perspectiva de possíveis cidades novas, encontrar qualquer referência à publicidade. E, no entanto, esta parece ser, no meio de

tanta coisa, a contribuição mais importante do séc. XX para a paisagem urbana. De noite veio criar uma paisagem inteiramente nova. Estranhos padrões pairam nos céus, imensos anúncios transmitem as últimas notícias, luzes brilham, sobem e descem, deixando o cidadão perfeitamente fascinado, enquanto o urbanista, aparentemente, se mantém imperturbável. (CULLEN, 2008, p. 153).

Assim, obtemos da fala de Cullen (2008) que a 'publicidade' tornou-se indissociável da paisagem urbana e que as inserções publicitárias dificilmente seriam previstas no plano das cidades: apenas se cederia – via compensação pecuniária, obviamente - determinado espaço para usufruto de um anunciante e a população que lide da melhor forma com isso. Desta forma, ainda pode ser observada a influência dos ritmos e repetições do quinhão informativo e elementos da cidade: do número de ocorrências, tempo de intervalo entre as exposições de um anúncio, a combinação das cores, a frequência do piscar de luzes, os enormes painéis publicitários que podem cobrir a fachada de um prédio, até mesmo o número e a distância entre as **palmeiras** perfiladas em uma avenida, todas estas coisas convertem-se num ritmo (ou a perturbação pela ausência de um) urbano. Seria possível aproximar ainda mais a **palmeira** enquanto imagem da informação publicitária e codificação visual de determinados espaços ao anteriormente referido 'senso de pertencimento' produto destas uma vez que, como cidadãos "somos induzidos a comprar em nome de todo mundo, por solidariedade reflexa, um objeto sobre o qual nossa primeira providência será usá-lo para diferenciar-nos dos outros"(BAUDRILLARD, 2009, p.189). Desta forma, é incontestável a capacidade da comunicação visual, publicidade e 'ornamentação' de influenciar na percepção e interpretação dos espaços urbanos - e de nós mesmos. Entre possíveis sentimentos de anseio ou cobiça de algo, ou à imagem de alguém, como mencionado por Cullen (2008), provavelmente exista algum fascínio nas 'luzes da ribalta'³⁰ capaz de tornar-nos crianças maravilhadas ao descobrir distorção de sua voz ao falar em frente a um ventilador em movimento, repetindo o ato hipnotizada com a sua descoberta.

Embora esteja longe de ser adequado nosso campo de visão - e, por conseguinte, nosso uso e fruição da urbe - estar à venda, verdade seja dita, de uma confortável posição como con-

30 - Alusão ao filme *Luzes da Ribalta* (1952) de Charles Chaplin, *Limelight* no original.

sumidores, nos colocamos à mercê do que dizem *apps* e algoritmos - nos quais muitos têm plena confiança – responsáveis agora por nos dizer aonde ir, o que comprar, o caminho ideal a seguir, o melhor estabelecimento de 'n' segmentos em nossa região ou até mesmo em qual verdade acreditar. Na experiência urbana, esta prática acarretaria o furtar dos deslocamentos livres, das experimentações e potenciais descobertas, apenas aceitando o achatamento de opções. Um exemplo da periculosidade desta fascinação e praxe de abdicar ao livre pensamento e o questionar daquilo que é dito como verdade, foi a ascensão de um *meme* da *deep web* à chefia de Estado em um 'paraíso' tropical sulamericano. Acredito que esta práxis contribua para uma postura passiva e anuente frente ao construto imagético da cidade a nós imposto: mobiliário urbano e arquitetura padronizada, árvores, **palmeiras**, colunas e postes perfilados, o modo como são dispostas peças publicitárias internacionais, tudo isto repetido ao extremo. Uma constante sensação de *déjà vu* numa cidade em *loop* consigo mesma e outras ao redor do mundo, somando mais e mais camadas de ruído. Quase tudo alegremente aceito desde que nos deem a sensação de imersão naquilo de mais novo, do prenúncio daquilo que vem depois, num imediatismo próximo a desejar que nossa navegação por meios digitais e espaços urbanos sejam a perpetuação daquelas feiras estadunidenses da cidade ou casa do futuro com a estética *Mid-Century Modern*.

Elementos exógenos e exóticos à nossa cultura nacional ou regional são inseridos em nossos horizontes de consumo constantemente, talvez evocando à mencionada urgência pelo novo e vindo 'de fora', atrelado à – supostas - noções de 'bom gosto' e desenvolvimento. Um pomposo pastiche de culturas e referências, sendo um dos exemplos mais categóricos, o massificado uso exagerado na cultura visual e na urbe de diferentes espécies de **palmeiras** em vias públicas, consultórios médicos, *hall* de hotéis, um '*must have*' de absolutamente tudo ligado a turismo e férias mas, principalmente à frente de novos empreendimentos imobiliários. Talvez isso se dê porque, em meio à nossa envoltória babel visual, não mais nos interesse o belo, mais sim, o cabal, àquilo reconhecível e que remeta à ordem, a anseios pela excentricidade como um alelo às Artes ou até mesmo ao idílico. Estas acabam por tornarem-se razões de profissionais como urbanistas, decoradores – sem esquecer do cidadão comum - carimbarem séries de **palmeiras** pelas cidades. Calma para o espírito, deleite de para os olhos e o velho senso de pertencimento a um todo.

Quiçá encontramos paz na repetição e na eurtmia: na presença de harmônicos blocos de repetição, os quais *positivamente* remetam a uma ideia de ordem, *progresso*, de confortante conhecimento prévio e renunciemos a nosso senso estético e identidade.

Voltando ainda aos *não-lugares*, talvez procuremos, nessa repetição, encontrar pontos de referência para conseguir percorrer terras de estranhamento, tateando chão e paredes pouco familiares em um universo de consumidores anônimos nas quais se tornaram nossas cidades. Possivelmente, esta questão suscite a importância de buscar levantar os porquês dos usos das **palmeiras** em nossa cultura visual e estética urbana, visto que, por suas características e dimensões, elas podem acumular 'desvios de função' e atuar como marcos urbanos identitários.

Possivelmente, a imagem da **palmeira** vem sendo apropriada e reapropriada desde tempos imemoriais por diversas culturas e credos, incessantemente ressignificada por grupos e ideologias, nos mais variados papéis na comunicação de ideias sobre pessoas, espaços públicos e bens de consumo. Proponho que se atente a uma 'segunda vida', no mínimo uma segunda camada de sentido existente em cada inserção da **palmeira** como imagem e signo, que se transmuta em pórtico a outras ideias. Quando presente com seu corpo matérico, em seu aspecto tradicionalmente esguio e ascendente, remetendo ao monumental, ela seria mais que uma simples planta: sua presença estaria modificando o espaço e a percepção deste, (re)qualificando-o inclusive. Arriscaria ir um pouco mais longe em minha leitura: à parte das qualidades de exotismo e frescor tropical emanadas por espécies pequenas e médias, a imponência dos espécimes de grande porte - algumas passando dos 30 metros³¹-, frequentemente, nos fazem olhar para cima. Quase uma espécie de ato reflexo semelhante àquele realizado por quem depara-se com uma imagem em um pedestal ou oratório, ao levantar a cabeça para ater-se a mesma.

Logo, não poderiam também as longilíneas **palmeiras** estarem se colocando como monumentos? Elas nos recepcionam com suas dimensões por vezes titânicas e normalmente dispostas frente a algo, tornando-se uma das primeiras informações visuais que temos ao chegar em determinado lugar. Quando dispostas em arranjos rítmicos, como corredores de colunatas paralelas às laterais de um caminho, poderiam nos fazer sentir passando por uma esquadra guarneecendo a este acesso.

31 - A exemplo da Palmeira Californiana (*Washingtonia filifera*) e Palmeira Imperial (*Roystonea oleracea*). (LORENZI, Harri et al, 1996)

Por outro lado, quando em proximidade, nos dão noção de nossa pequenez, colocando coisas e seres em uma outra escala de grandeza. Por conseguinte, não seria exatamente digno de assombro se alguns de seus empregos aparentemente apenas ornamentais, na prática, fossem sinalizadores de quem poderia ou não frequentar tais espaços, tal qual flâmulas com brasões tremulando ao vento, enquanto tomam posse e identificam àquele lugar. Lembrando que a real importância nunca residiu nas tremelicantes bandeirolas e sim no brasão e cores que continham, ou seja: a imagem da flâmula sinaliza filiação, pertencimento. Indica ou toma posse de algo, ou alguém. Este é um ponto de suma importância, uma vez que, mesmo em um olhar apressado pela cidade, não é difícil a detecção de algum membro da família das **palmeiras** decorativa e *inocentemente* atraindo nossa atenção, emoldurando entradas e vias que conduzem a lugares aos que se deseja associar à ideias de distinção, eminência, sucesso, entre outros. Desta forma, por esta qualidade de modificar a percepção do ambiente no qual estão inseridas, considero ser possível fazer uma leitura destas *sui generis* plantas, como análogos aos processos artísticos, tal como a instalação e intervenção urbana. Por esta razão, a exemplo do que já fizeram campos como a arquitetura, urbanismo, *design*, jogos e publicidade, desejo me apropriar da imagem da **palmeira** para meu uso na produção do trabalho e objeto de arte, uma vez que

a arte visa conferir forma e peso aos mais invisíveis processos. Quando partes inteiras de nossas vidas caem na abstração devido a mudanças de escala da globalização, quando funções básicas do nosso cotidiano são gradualmente transformadas em produtos de consumo (incluindo as relações humanas, que se tornam um verdadeiro interesse da indústria), parece muito lógico que artistas procurem remasterizar essas funções e esses processos, e devolver concretude ao que se furta à nossa vista. (BOURRIAUD, 2004, p.31).

Destarte, acredito ser propício retomar a imagem desta planta para Arte, no intuito de propor o debate sobre questões e acontecimentos de nosso passado - nem tão - recente ou do presente. Parte de tal propósito, vem da própria forma com a qual a sociedade de consumo, talvez tenha - inconscientemente - *convertido* a elementos da família botânica *Arecaceae* em algo similar à obra de arte.

Um objeto que não deve estar no museu e sim perto das pessoas, o qual deve ser massificado e distribuído, ao alcance de todos, tal qual na visão dos pioneiros da escola Bauhaus³³. Outra faceta desta resolução, tem origem também em condutas em voga na cidade, a exemplo de quando, além de urbanistas, paisagistas e uma gama de profissionais, o cidadão comum finca como um monumento uma **palmeira** à frente de algum tipo de propriedade ou edificação.

Se reservadas as proporções, poderia ser feita uma aproximação com aquilo que o artista alemão Joseph Beuys (1921-1986) chamava “escultura social”, em especial no que se refere ao trabalho *7000 Eichen* (1982) (fig. 27) quando este afirma: “assim, 7000 Oaks é uma escultura que se refere à vida das pessoas, ao seu trabalho quotidiano. Este é meu conceito de arte, que chamo conceito ampliado ou arte da escultura social (BEUYS apud SCHOLZ, 1986, p. 32).”³⁴

Com este trabalho, Beuys aspirava ao contágio do maior número possível de pessoas em escala local assim como global, tendo como desdobramento a conscientização ecológica e renovação urbana, sobretudo pelo trabalho *7000 Eichen* (1982) consistir em uma ação passível de ser replicada em diversos lugares, sem maiores problemas, utilizando espécies arbóreas locais. Era visualmente impactante ver as sete mil colunas de basalto depositadas em frente ao gramado do Museum Fridericianum na cidade de Kassel, Alemanha, ao início do trabalho, em parte por sua materialidade e área ocupada (fig. 28). Para um olhar desatento ou caso a fotografia fosse tirada de contexto, provavelmente este depósito de material junto ao chão talvez pudesse ser visto como o trabalho em si. Entretanto, em várias de suas falas, o artista deixava claro sua visão sobre a árvore como monumento, tão ou mais importante nesta associação entre diferentes, quanto a coluna basáltica:

Meu ponto com essas sete mil árvores era que cada uma seria um monumento, consistindo em uma parte viva, a árvore viva, mudando o tempo todo, e uma massa cristalina, mantendo sua forma, tamanho e peso. Esta pedra pode ser transformada apenas por retirada, quando um pedaço se estilhaça, digamos, nunca crescendo novamente. Ao colocar esses dois objetos lado a lado, a proporcionalidade das duas partes do monumento jamais será a mesma. Então agora temos carvalhos de seis e sete anos, e



Figura 27 - Joseph Beuys
7000 Eichen (7000 Oaks) (1982): um dos 38 duos de ‘árvores e monólito basáltico’ instalados entre 1988 e 2021 na edição novaiorquina da obra nas imediações da Dia Art Foundation.
Foto: Bill Jacobson Studio.



Figura 28 - Joseph Beuys
Colunas de basalto utilizadas em *7000 Eichen* (1982).
Autoria da imagem não informada.

33 - Ver QUINDARÉ, 2012.

34 - Tradução nossa. No original m língua inglesa: “Thus, *7000 Oaks* is a sculpture referring to peoples’ lives, to their everyday work. That is my concept of art, which I call the extended concept or art of the social sculpture”. (BEUYS apud SCHOLZ, 1986, p. 32)

a pedra os domina. Em alguns anos, pedra e árvore estarão em equilíbrio, e em vinte a trinta anos, podemos ver que, gradualmente, a pedra tornou-se um acessório ao pé do carvalho ou de que árvore que seja. (BEUYS apud SCHOLZ, 1986, p. 32)³⁵

As **palmeiras** então, poderiam ser vistas como um acessível fragmento de arte, proporcionando ao cidadão comum a possibilidade de ser proprietário de um símile ao objeto artístico e/ou monumento, eventualmente conferindo-lhe elevação social e evocando ar de deferência a seu estabelecimento comercial ou moradia. Estas, estruturas de tijolo e concreto armado, num paralelo com *7000 Eichen* (1982), estariam no mesmo lócus do elemento inorgânico, a coluna basáltica, restando à **palmeira** o papel do monumento orgânico e mutável: diversas inserções de *díades beuysianas* adicionando mais um elemento sígnico, mais uma camada à cidade.

Tal qual coloca Bourriaud (2004), tudo em nossa célere vida globalizada é passível de tornar-se interesse comercial, inclusive nossas relações, tanto às de cunho afetivo e interpessoal, quanto com os espaços de nossas cidades - dessensibilizando-nos gradualmente. Desta forma, faz-se plausível uma possível exploração artística da imagem da **palmeira** diluída na paisagem urbana assim como digital, reclamando-a à Arte, para assim, ressignificá-la e desvelar alguns dos seus significados ocultos ou invisíveis a muitos.

Neste sentido, retomando às noções de monumento e de marco identitário, embora em outros momentos já houvesse me referindo às **palmeiras** como bandeiras, ainda era na esfera da 'similaridade morfológica' pois ambas podem ser descritas como uma estrutura esguia e frequentemente retilínea a qual se ergue vários metros do nível do pavimento, culminando em uma delgada estrutura de grande área na parte superior, a qual balança ao sabor do vento. Contudo, após me permitir decantar por determinado tempo o pensamento sobre a associação da imagem da **palmeira** maneando por capricho de *Zéphyros*, a metáfora da bandeira lentamente torna-se mais pertinente ao meu processo criativo. Ora, uma bandeira permanentemente carrega consigo algum tipo de informação e/ou 'função comunicadora', uma vez que é frequentemente instalada de forma a ser visível ao longe para identificar algo ou alguém. Desta maneira, ao procurar conhecer

35 - Tradução nossa. No original em língua inglesa: "My point with these seven thousand trees was that each would be a monument, consisting of a living part, the live tree, changing all the time, and a crystalline mass, maintaining its shape, size, and weight. This stone can be transformed only by taking from it, when a piece splinters off, say, never by growing. By placing these two objects side by side, the proportionality of the monument's two parts will never be the same. So now we have six and seven-year-old oaks, and the stone dominates them. In a few years' time, stone and tree will be in balance, and in twenty to thirty years' time we may see that gradually, the stone has become an adjunct at the foot of the oak or whatever tree it may be." (BEUYS apud SCHOLZ, 1986, p. 32)

mais sobre esta palavra, encontro sobre este verbete do dicionário Houaiss (2009, p. 253) uma entrada correlata à minha proposição: "1) peça, ger. de pano retangular, com as cores e emblema de uma nação, estado, instituição religiosa, agremiação política, recreativa ou desportiva etc. 1.1 MAR peça de pano de forma retangular içada em adriças nos mastros dos navios de cores e desenhos diversos, e que serve para transmitir sinais visuais. 1.2 p.ext. Peça de pano, de formatos e desenhos convencionais, que se usa em terra ou a bordo para sinalização codificada. SIN/VAR aguião, auriflama, balção, bandeirola, estandarte, flâmula, galhardete, gonfalon, guião, jeque, lábaro, manípulo, oriflama, pavês, pavilhão, pendão, quadra, signa, sina, vexilo". Desta forma, se pensarmos nos sinônimos **pendão** (cujos sentidos são "estandarte que vai à frente das tropas ou das procissões; **guião** (símbolo ou emblema de um grupo, de uma doutrina, de uma causa") e **balção** (o qual remete a uma insígnia antiga ou aquele estandarte de grandes dimensões usado pelos templários) chegaríamos a um eixo 'ideológico-ecclesial-mando-capitalial'. Por consequência, dentre tantas razões para propor essa aproximação, a existência deste fulcro de significados reforça o pensamento nesta direção. Este recorte - entre os tantos sinônimos, significados e expressões coloquiais e idiomáticas - da palavra bandeira enquadra-se no *dantesco* cenário pródigo em abusos de autoridade, atrocidades, apagamentos e corrupção em nome de um credo além de um constante ímpeto em se reescrever da história das *Neo Terras de Vera Cruz*.

O debate do assunto da Bandeira estendeu-se até altos escalões políticos, e o dissídio restou resolvido. O processo constituinte ofereceu oportunidade para tanto, e a facção democrática utilizou-se desta, para, de acordo com a ordem do direito público, neutralizar o simbolismo positivista da Bandeira. Rui Barbosa então ministro da Justiça e mentor da Constituinte, conseguiu obter o apoio da maioria para uma Constituição Republicana decididamente democrática, transferindo o modelo norte-americano para o Brasil. Com a promulgação, em 24 de fevereiro de 1891, da "Constituição dos Estados Unidos do Brasil" o presidencialismo americano foi definitivamente imposto, ou seja, o País havia adotado a forma de governo democrático, com garantias ao presidente eleito de uma ampla autonomia e independência no parlamento. Com isso, o objetivo dos positivistas a idéia comtiana da república ditatorial - fracassou e sua simbologia na Bandeira ficou desmoralizada. Por consequência falta no texto da Constituição da "República dos Estados Unidos do Brasil" de 1891, qualquer referência

sobre a Bandeira Nacional Republicana e a respeito do lema positivista "Ordem e Progresso". Nada obstante a força ideológica do positivismo permaneceu inabalável na vida política do Estado brasileiro, com efeitos principalmente na dinâmica constitucional. Os fatos posteriores da história política da República no Brasil têm evidenciado essa latência. (PAUL, 2000, p.268)

Visto que tudo e todos têm uma memória, uma história e que as imagens possuem camadas sob camadas de sentido por baixo das superfícies visíveis, acredito ser admissível propor que a **palmeira**, enquanto imagem, possua aplicabilidades similares as da bandeira em suas inserções urbanas e usos midiáticos os quais apontam para um passado - nada remoto - em termos de significação ou mesmo que seja apenas um resquício desta memória. Isto porque, como visto na fala Wolf Paul (2000), hodiernamente, pouco é conhecido ou sabido sobre os reais significados, iconografia, história e/ou ideais por trás do pavilhão nacional de um *paraíso* latino-americano chamado *Brazil*. Por certo que sua bandeira auriverde é amada, celebrada, cantada e até garbosamente envergada como capa e/ou *sobrepeliz* pelo seu povo em manifestações de patriotismo, porém poucos sabem dos vestígios dos ideais positivistas e a tentativa golpista de instaurar uma "república ditatorial comtiana" nada laica já partir do seu nascimento. Apesar disso, "A Bandeira Nacional se tornou marca visível da extensa influência da doutrina positivista" (PAUL, 2000, p.265) e, séculos depois, não muda o fato do símbolo máximo da nação ser uma herança imagética ideológica daquele recorte no tempo, mesmo que tenha sido ressignificada e (re)apropriada diversas vezes, por diferentes segmentos da população, com o passar dos séculos, até que estas noções caíam em esquecimento para a maioria. Desta forma, aplicando a concepção de que objetos, imagens e signos podem ser portais para ideias e ideais ao longe no passado, é aceitável pensar que a **palmeira** não seja uma exceção neste sentido.

O tom de debate e denúncia política, com forte viés de crítica e militância, é comum à poética de diversos artistas, envolvendo as mais variadas causas sociais embebidas em sua produção, mesmo que tudo isto, por vezes, seja de forma eufêmica e dissimulada por questões de segurança. Uma das formas mais usuais da arte para navegar nestas águas é a fotografia, sobretudo pela sua associação à imagem

documental, de recortes de um lugar no tempo. Trago para esta discussão as séries de fotografias (fig.29) publicadas propositalmente fora de espaços expositivos e mídias hegemônicas (RIBEIRO, 2021) no jornal *Ponto de Fuga* (2017), com as quais a artista Andrea Eichenberger (1976) busca

os vínculos da arte com a paisagem no trabalho da artista assumem uma dimensão crítico-política em relação ao destino dado a espaços públicos que, com o tempo, acabam por passar à iniciativa privada, a qual poderá explorar segundo os interesses econômicos. (...) É um projeto que procura questionar as políticas da cidade e as imposições dos sistemas de poder, envolvendo a fotografia de estilo documental e fotografia performativa, de forma a dialogar com várias áreas como a arte, a antropologia, a literatura e o urbanismo. (RIBEIRO, 2021, p.3)

Esse projeto foi realizado com a participação colaborativa de várias pessoas, em prol da ativação da consciência do cidadão em relação aos espaços públicos de uso comum em sua usurpação por elites hegemônicas. Embora o jornal *Ponto de Fuga* (2017) contenha uma série de fotografias coloridas chamadas *O Parque* (2017), pretendo me debruçar sobre a série fotografias analógicas que foram

realizadas em preto e branco do parque, com filmes vencidos, que resultou em imagens com falta de nitidez e até mesmo borradas, falta de conservação como metáforas da condição que o lugar se encontra e da destinação a ser dada ao parque. Nesse caso a fonte de referência para tal é o New Topographics, que na verdade foi uma exposição, mas que acabou se tornando uma grande referência na fotografia quando se trata de territórios alterados pelo homem. (RIBEIRO, 2021, p.12)

Esta série documental do estado e têm foco nas propriedades físicas e topografia deste lugar, assim como os elementos animais, vegetais e minerais que os compõe por serem fotografias 'não figurativas', estando livres de motivos humanos como acontece na série *O Parque* (2017). Meu ponto de contato com a série sem título de monocromos analógicos de Andrea Eichenberger vai além da ausência de cor, mas sim com o vazio, a solidão, o abandono,



Figura 29- Andrea Eichenberger
 Sem Título (2015 – 2016), *Jornal Ponto de Fuga*
 (2017). Fotografia. Fonte: RIBEIRO, 2021.

o temerário e incerto futuro deste parque catarinense na Ponta do Coral, na ilha de Florianópolis, à mercê de 'elites' hegemônicas. Características essas compartilhadas pela minha série fotográfica *La vie qui s'stompe* (2020 – 2021) (fig. 30, 31, 32, 33 e 34). Esta constitui-se de fotografias feitas durante o início e auge da pandemia da COVID-19 em raras e inevitáveis saídas. Nela, a cidade está despida de seus habitantes, de cuidados, de sua sinfonia cacofônica de sons diversos, de tudo de bom e de ruim que habitualmente a preenche de cor, movimento e subsídios para cefaleias. As imagens começam em cinza-claro, pois assim eram as vidas reclusas e apreensivas das pessoas, tornando-se mais escuras com a diminuição da renda e aumento de óbitos e incerteza.

A série *La vie qui s'stompe* (2020 – 2021) traz como as **palmeiras** em diversas situações as quais não só 'dão rosto' a uma solidão *falta* da urbe sem seus agitados habitantes e frequentadores, mas aludem à solidão, à ausência, ao vazio deixado por todos que se foram por pura inépcia, fatuidade, corrupção, ganância e negacionismo de 'elites' financeiras e tomadores de decisão. As **palmeiras** se inserem em situações de morbo e martírio humano fruto da necessidade, de práticas deploráveis como as maquinações e intencionalidades por trás da criação tanto da República quanto do pavilhão nacional do *éden* tropical chamado *Brazil*.

O esvaziamento da cidade, das vidas é reflexo do esvaziamento do bom senso cujo saldo inenarrável é a morte.

Assim, retomando ao trabalho que considero ser pedra angular de como esta pesquisa sai de um debate inicialmente urbanístico-arquitetônico para desencavar o histórico de uma espécie vegetal acompanhando o desenvolvimento da identidade de um povo, a saber, Greve no Aque-ronte (2019) (fig. 02), relembro o tom tanto ominoso como acrimonioso que os recentes anos têm conferido a esta imagem do homem que encara o vazio de dentro de um rio lodoso e frio³⁶.

Este miasma presente em torno do homem na foto dentro de águas lamacentas, intensifica-se milhares de vezes, dando à luz à série *La vie qui s'stompe* (2020 – 2021): um trabalho gerado em meio a lamúrias de medo, dor, fome, peste, indignação e a certeza de que minuto a minuto, quartos ficam vazios com a partida de seus ocupantes, casas, apartamentos e salas comerciais são entregues por falta de condições de pagamento, enquanto aqueles que podem, migram



Figura 30 - Thiago Trindade

Lirou Fluh (2020). Série *La vie qui s'stompe* (2020 – 2021).

Fotografia. 29,7 x 42 cm. Foto: autor.

3135.8888

www.konigimoveis.com.br



Figura 31 - Thiago Trindade

4219 [shini iku] (2020). Série *La vie qui s'stompe* (2020 – 2021).

Fotografia. 29,7 x 42 cm. Foto: autor.



Figura 32 - Thiago Trindade
It's not August 1st, it's March 124th. (2020). Série *La vie qui s'stompe* (2020 – 2021).
Fotografia. 29,7 x 42 cm. Foto: autor.



Figura 33 - Thiago Trindade

Silent, silent hill (2021). Série *La vie qui s'stompe* (2020 – 2021).

Fotografia. 29,7 x 42 cm. Foto: autor.



Figura 34 - Thiago Trindade

Abajur cor de carne (2021). Série *La vie qui s'stompe* (2020 – 2021).

Fotografia. 29,7 x 42 cm. Foto: autor.

para o litoral, interior, casas de parentes no intuito de tentar proteger-se melhor e/ou minimizar gastos, somar os poucos recursos, buscar alento e companhia neste período de aridez emocional.

Em meio ao caos generalizado em que nos encontramos mergulhados, as mais de 600 mil mortes de brasileiros até o fechamento deste texto, o sentido de produzir algo que não seja na área de saúde, de tecnologia, de pesquisa nestas áreas parece também esvaziar-se. Afinal, como cidadão, questiono qual o ganho ou diferença que pesquisar qualquer coisa que não vá ser útil, essencial, potencialmente decisivo e/ou gerador de uma virada de eventos, o qual seria hipoteticamente capaz de vir a fazer frente ao contexto deletério em que vivemos, contra esse *loop* de "presentes perpétuos" macabros?

Parece que outras baixas ainda não contabilizadas figuram entre alguns dos atingidos invisíveis desta pandemia, tais quais à empatia, o senso comum e a vergonha ou ao menos 'prudência dissimulada' no momento de cogitar de espalhar notícias falsas e firmamento de conchavos visando o lucro de poucos em detrimento dos destinos de incontáveis outros.

Multiplicam-se as perdas assim como os membros engravatados da ordem *Rodentia* cercados de vultuosas **palmeiras** assim como de *pecunia*.

Enquanto isso, a cidade esvazia-se, definha nas mãos de hordas de venais e ineptos carontes e a população segue apenas a olhar à beira da estrada, jazendo inertes com as mãos estendidas³⁷.

37 - Referência a trecho da canção *Tropicália* de Caetano Veloso: "O monumento não tem porta / A entrada de uma rua antiga, estreita e torta / E no joelho uma criança sorridente, feia e morta / Estende a mão."



6 - Viva l'idiotisation!

Le~Golden (auto)flagelo

Incontroverso e factual é que, em vários casos, **palmeiras** são seres clorofilados exuberantes e de colossais dimensões mas, também o é quão tragicômica é a recriação da relação entre 'europeus' e estas plantas através dos tempos. Ainda assim, suas inserções parecem uma manutenção da iconografia e práticas arquitetônicas de períodos históricos do passado nos quais era - mais - fortemente testemunhada a contaminação entre o Estado e a religiosidade e seus signos, assim como as afirmações de - suposta - aristocracia. Curiosa e coincidentemente - ou não -, as **palmeiras** ainda seguem rentes aos caminhos por onde passa a riqueza, o *progresso*, a fé e onde é importante mostrar investimento e *serviço* por parte do Executivo local.

Dado ao exposto, aquilo que existia somente na esfera da suposição, passa a adquirir plúmbica concretude: associações entre a **Palmeira** Imperial enquanto imagem, o poder que emana do capital, fidalgotes, formas de governo centralizadoras, apoiados por 'elites' camponesas, financeiras com legitimação eclesial, esta última sendo um ponto de suma importância a ser melhor explorado ao longo deste capítulo. As relações acima descritas são danosas e parasitárias a um Estado em desenvolvimento, entretanto, semelhantemente a normatização do exótico nos espaços urbanos, estas também teriam sido naturalizadas a tal extensão que não incitam reação em uma já anestesiada população.

Terceirização de culpa, fé no 'metafísico' e passivamente torcer *positivamente* pelo melhor.

Os primeiros trabalhos poéticos deste ciclo surgem da fusão de dois aspectos anteriormente levantados: a ideia de que a **palmeira** quando inserida nos espaços, poderia ser vista análoga ao Rei Midas e a usura de colonizadores, políticos, governantes e representantes do clero ao longo da história destas terras, sobretudo em sua avidez por ouro.

Um quilo do divino oiro é um pedágio que abre muitas portas até os dias de hoje.

Logo, uma das primeiras expressões deste pensamento ocorre quando, na exposição indivi-

dual *Planta que não dá Nada* (2017)³⁸, faço as instalações com objetos dourados desenvolvidos a partir de partes de **palmeiras** encontrados durante as caminhadas realizadas no Quarto Distrito de Porto Alegre. O trabalho (*Palmeira*) *Validando 'A Fonte' Reloaded* (2017) (fig.35) fazia parte de um conjunto os quais traziam em si as questões supracitadas, mas também aludem ao seu distante parentesco com "a preferida de D. João" (D'ELBOUX, 2006), herdando assim sua capacidade como vetores da descaracterização e validação daquilo ao seu redor. Rente a sua 'áurea' superfície tensionam-se não só os funestos ciclos de obsessão por ouro mas também a 'famosa' - e não menos obsessiva - 'exportação' do ouro das *Neo Terras de Vera Cruz* para a Europa, em uma frenética compra de títulos de nobreza por parte dos fidalgoes. Neste cenário, o ouro está para a **palmeira**, assim como a **palmeira** está para o ouro, pois, quanto à 'funcionalidade', ambas ocupam o mesmo lócus: a compra da legitimação de *status*. O dourado então, aparece em minha produção poética desde o ano de 2017, como uma galhofeira sátira a suposta nobreza, atribuição de riqueza e ostentação das decorações feitas tanto com falsos ouros quanto com **palmeiras** exóticas. (*Palmeira*) *Validando 'A Fonte' - Reloaded* (2017) consiste em um processo de apropriação de um urinol e de um torno de escultura, ambos presentes no ateliê do Grupo de Pesquisa OM-LAB, em sua então sala na Associação Cultural Vila Flores. O elemento aglutinante entre estes dois objetos antes ordinários e inorgânicos é este espádice de inflorescências de **palmeira**, congelado pela desidratação em um vívido e orgânico movimento, como que em meio a uma dança. Este, após ser revestido de camadas de tinta dourada metalizada, é inserido no urinol repousando sobre o torno, conferindo-lhes coesão de sentido poético.

Creio que subsistem perplexidades análogas na análoga teoria da arte segundo a qual um objeto material (ou um artefato) é uma obra de arte quando o arcabouço institucional do mundo da arte assim o considera. A teoria institucional da arte não explica, embora permita justificar, por que a Fonte de Duchamp passou de mera coisa a obra de arte, por que aquele urinol específico mereceu tao impressionante promoção, enquanto outros urinóis obviamente idênticos a ele continuaram relegados a uma categoria ontologicamente degradada. A teoria deixa ainda em aberto o problema de outros objetos indiscerníveis, dos quais um é uma obra de arte e o outro não. (DANTO, 2005, p.39) (grifos do autor)

38 - Exposição individual realizada na sala de pesquisa do OM-Lab na Associação Cultural Vila Flores, juntamente com uma fala de artista apresentando os resultados parciais alcançados no período da Residência Artística VIA.

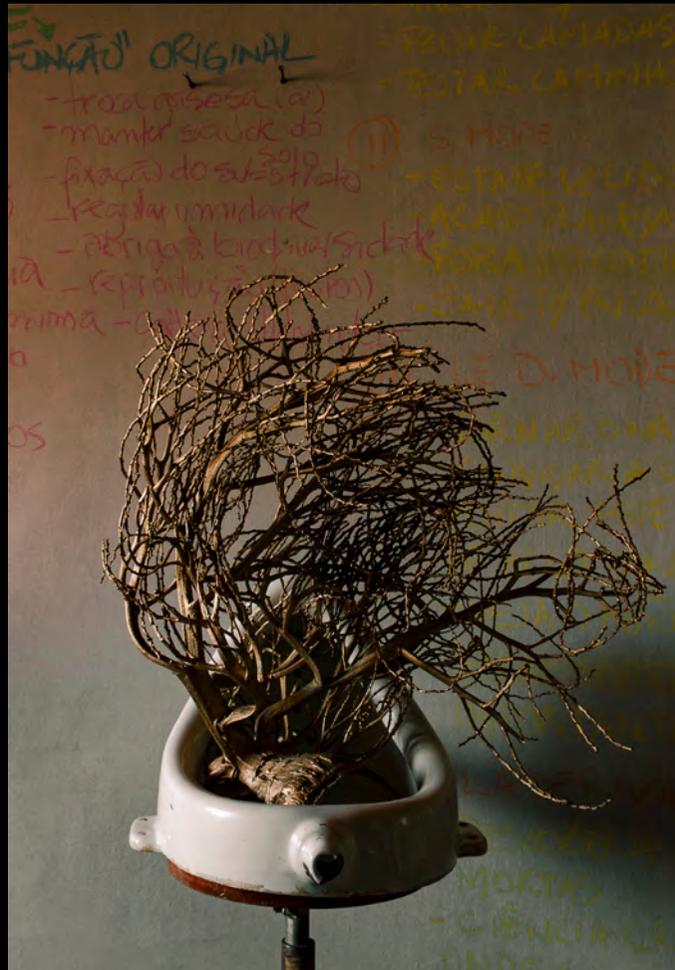


Figura 35- Thiago Trindade
(Palmeira) Validando 'A Fonte' - Reloaded (2017). Objeto.
Exposição *Planta Que Não dá Nada* (2017). Foto: autor.

O mictório o qual integra meu objeto, como na fala de Danto, é só mais uma entre milhares de outros, facilmente passando despercebido ao olhar incauto, mas que, porém, em minha leitura, sempre fora uma gritante alusão à *Fountain* (1917) de Marcel Duchamp (fig. 36).

Esta foi a razão para - com certa dose de humor - pôr a prova minha teoria sobre a legitimação de coisas, pessoas e espaços por meio de sua associação com as **palmeiras**, mesmo que apenas uma parte das mesmas. Desta forma, o espádice desprovido de frutos, encontrado seco no chão, nas proximidades de uma igreja durante uma de minhas caminhadas, agora revestido do *divino dourado*, é colocado em uma relação de dupla 'legitimação' deste mictório, o qual então se torna "uma fonte duchampiana". Sobretudo por - *Fountain* (1917) - tratar-se de uma imagem que, pertencendo inicialmente ao campo das artes, através de sua iconicidade intrínseca, termina por diluir-se na cultura visual popular como um todo. Este era um dos intentos de trazer a **palmeira** - ou fragmentos desta - para o espaço expositivo: sua imagem já está diluída em diversos segmentos da cultura e, o intuito, era de trazê-la para o campo das Artes e deflagrar discussões - ou *altercações*.



Figura 36 - Marcel Duchamp
Fountain (1917). Objeto.
Autoria da imagem não informada.

Já a obra *Aquaurum* (2014 – 2015) (fig. 37) de Cildo Meireles, utiliza-se das propriedades visuais do ouro - neste caso, legítimo - e seus predicados absorvidos pela cultura secular para criar relações de sentido em seu trabalho e realizar suas críticas. Segundo o artista, a obra consiste de



dois copos, um cheio de água em tensão superficial, ou seja, a capacidade que os líquidos têm de se manterem um nível acima da borda do copo. É um outro copo idêntico, mas cheio de ouro maciço. (...) A gente brincava na [Galerie] Lelong [onde exibi essa obra pela] primeira vez, há uns quatro/cinco anos, eu falei com a Mary: "você põe à venda, mas a gente vai vender o copo com água. E quem comprar o copo d'água ganha de brinde o copo com ouro maciço puro." O ouro é denso para chuchu. O ouro pesa mais do que chumbo. Um copinho daqueles tem 8 kg. Mas ninguém até agora quis beber dessa água. Se bem que em certos lugares da alta gastronomia, uns pratos têm uns traços de ouro...(LEITE;MEIRELES, 2020, p.188)

Figura 37- Cildo Meireles
Aquaurum (2014 – 2015). Objeto.
Vidro, titânio, água e ouro.
Foto: Ela Białkowska.

Meireles, em sua poética, não raro, parte de questões sociais, expondo-as de forma contundente e um tanto irônica, tensionando conceitualmente, problemas e flagelos contemporâneos e históricos

os quais, às vezes o artista não parece desejar apenas falar a respeito, mas sim “esfregar na cara” do observador em tom de provocação estes assuntos, sobre os quais nem sempre a opinião pública deseja abordar - muito menos lembrar ou encarar, por vezes. Embora água e ouro não possam ser considerados estranhos à produção do artista, *Aquaurum* (2014 – 2015) facilmente pode utilizar esta díade em uma aguçada alusão à raridade da água potável como recurso num futuro nem tão distante assim, criando uma equivalência de valor e preciosidade entre os dois objetos.

Como muitas das obras de Meireles, *Aquaurum* (2015) é uma resposta a situações políticas específicas. O Brasil, país natal de Meireles, produz aproximadamente 12% da água doce do mundo, no entanto, há uma crônica escassez na cidade mais populosa do país, São Paulo. De forma inteligente, o título *Aquaurum* o qual combina as palavras em latim para “água” e “ouro”, é composto por dois copos de cristal. O primeiro está cheio de ouro, parecendo ser o próprio revestimento do copo, o outro cheio de água (GALERIE LELONG & CO, 2015).³⁹

Existe um ponto que considero de suma importância, o qual consiste nesta validação de um elemento a partir da introdução de um segundo, mudando a forma com que este é percebida, criando uma relação de ‘pertinência’ à Arte, ao espaço expositivo e, por extensão em minha poética, *status* social.

Entre alguns dos trabalhos produzidos por mim a partir deste, estão as instalações o *Museum is the – dystopian - world* (2020) e *Vu de dessus sont les mêmes* (2020), os quais integraram a exposição coletiva *Diásteses Urbanas*, em janeiro de 2020, na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do IA – UFRGS. Estas duas instalações dispostas na parede versaram sobre as **palmeiras** enquanto sinalizadores de diferentes ambientes com potencial desigualdade social evidente e sobre duas diferentes formas de se estar à margem. Logo, ambos os trabalhos são desdobramentos colaterais das questões suscitadas por *(Greve no) Aqueronte* (2019 – 2020) (fig. 2).

Em *Museum is the – dystopian - world* (2020) (fig. 38), há a um quase lísergico caminho feito entre uma fotografia digital, transformada em imagem digital, espelhando a visão do pórtico na saída da estação Barra Shopping Sul do Catamarã, acrescida de camadas de

39 - Tradução nossa, no original em língua inglesa: “Like many of Meireles’s works, *Aquaurum* (2015) is in response to specific political situations. Meireles’s native Brazil produces approximately 12 percent of the world’s fresh water, however, there is a chronic shortage in the country’s most populous city, São Paulo. The cleverly titled *Aquaurum*, which combines the Latin for “water” and “gold,” is comprised of two crystal glasses. The first is filled with gold, appearing as though it is the lining of the glass itself, the other filled with water.” (GALERIE LELONG & CO, 2015).



Figura 38 - Thiago Trindade
Museum is the - dystopian - world (2020).
Instalação de parede. Foto: autor.

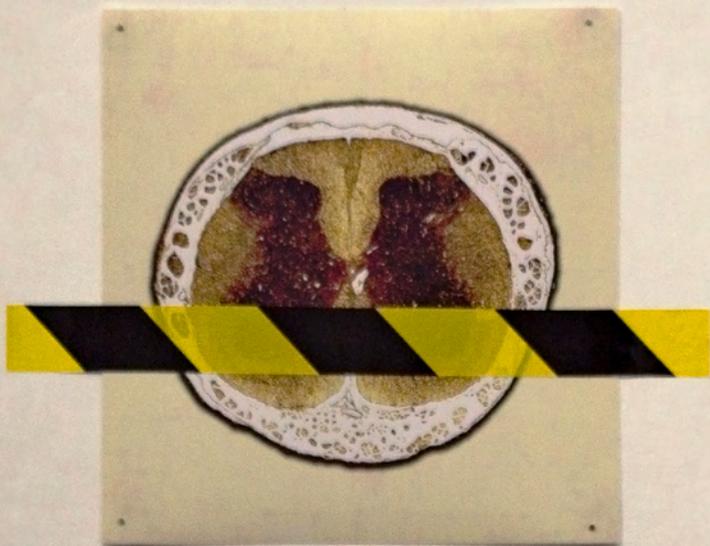
ruído e de uma retícula pontilhada, para depois ser transformada em fotografia ao ser impressa em papel fotográfico com textura linho. Toda a impressão conta com uma palheta de cor rebaixada, à exceção da sanguínea placa onde se lê em letras caixa alta amarelas "Welcome to \$\$\$\$\$\$" cercadas por folhas de **palmeiras** emulando asas seráficas as quais alçam este objeto aos ares. A revoada de araras propositalmente inseridas de forma visualmente precária neste já caótico ambiente, remetem a uma ideia *kitsch* de tropicalidade e viridário, sendo que todo o conjunto é 'naturalmente emoldurado' por monumentais **palmeiras** californianas que, num efeito de 'visão de túnel', parece ser feito para que conduza o olhar daquele que ali desembarca diretamente para o *shopping center*.

" -Nós lhe dizemos como experimentar a cidade. Só há um lugar para você ir: confie nas **palmeiras**".

Esta imagem impressa é então guarnecida de bainhas de folhas de **palmeiras** desidratadas encontradas na rua e, sem receber qualquer afilamento, tal qual estavam, são encapsuladas em resina epóxi e revestidas de uma metálica e reflexiva tonalidade 'ouro velho'. Duas peças de origem orgânica, dotadas de irrisório valor comercial, então banhadas pela ativa e *divina* cor dourada, aspiram à símbolo de 'nobreza' e buscam encarapitar-se às paredes para então serem legitimadas pelo espaço expositivo. Do alto de seus suportes, agora fazem aquilo que as **palmeiras** fazem de melhor: sequestrar a atenção dos olhos do visitante para reiterar a imagem impressa. Em *Museum is the – dystopian - world* (2020), o portal criado pelas peças douradas opera como a díade presente nos espaços de opulência, um símile a uma moeda dourada que em uma face tem a fortuna e a bonança, e na outra a exclusão e a estagnação. O pórtico alaranjado emoldurado por **palmeiras** presente na imagem, embora conduza o transeunte para o *paraíso* de consumo, lhe avisa sobre o papel de *voyeur* reservado à maioria das pessoas que por ele passarem: você pode até entrar pela porta da frente, cobiçar, mas, só pode olhar.

A outra margem estará sempre fora de alcance.

Quiçá quantas pessoas não foram lembradas que usufruir do 'elísio' das compras logo a frente estaria além de sua realidade? Contudo, notório é que, do outro lado da moeda dourada para o 'público alvo' a sedução das **palmeiras** parece funcionar como o canto das sereias, atraindo os incautos para o conforto, o consumo e o bem-estar via - sensação de - *status* social e pertencimento.



N O U S



I L S

Figura 39 - Thiago Trindade
Vu de dessus sont les mêmes (2020).
Instalação de parede. Foto: autor.

Nesta mesma exposição, na parede em frente a este trabalho, dispus a instalação *Vu de dessus sont les mêmes* (2020) (fig. 39), em uma relação de refletividade do que de enfrentamento. Este tipo de arranjo se dá porque, reservadas as proporções, a situação marginal de seleção/exclusão e de 'voyeurismo' também seria aplicável aos artistas visuais 'fora do sistema' das artes.

Curiosamente, a partir do pórtico laranja retratado *Museum is the – dystopian - world* (2020), após um curto deslocamento a pé por um curvilíneo caminho pespontado por **palmeiras**, pode ser encontrado outro espaço de seleção social, o qual estende seus tentáculos de um oneroso concreto albugíneo à beira do Lago Guaíba. Este destino tem por característica reservar à maior parte dos artistas o direito de entrar unicamente como um efêmero observador. Isto somente torna mais irônico a visão de **palmeiras** de variadas espécies emergindo de buracos no asfalto e 'jardins de ocasião' dos plantões de vendas das construtoras por todo o caminho até a 'instituição legitimadora'. Algo tão caricato e artificial que torna possível cogitar-se a estapafúrdia - mas assustadoramente palpável - realidade na qual **palmeiras** têm mais chances de adentrar espaços de poder e riqueza, do que a maioria de nós. Então, qual seria a melhor forma de equiparar 'um ser bípede, mamífero, dotado de telencéfalo altamente desenvolvido e o polegar opositor e, portanto, um ser humano'⁴⁰ - fora dos circuitos hegemônicos - marginal, a uma planta monocotiledônea, esbelta, dotada de estipe e folhas pinadas, logo, uma **palmeira**, para que, travestido de similaridade imagética com esta, possa acessar aos mesmos espaços de exclusão, os quais são garantidos a estas plantas?

Para tanto, decidi realizar um 'experimento' no qual tento aproximar as duas heteróclitas espécies via um subterfúgio como mimetismo, na busca de assemelhá-las em nível morfológico ou visual. Um recurso inerente a diversos seres vivos que, desta forma, obtém vantagens possuídas pela espécie copiada, a exemplo de proteção e intimidação ou prestígio, e acesso a áreas exclusivas. Neste intuito, sondei por arquivos em bancos de imagem gratuitos na internet, visando retirá-los de seus contextos imagéticos originais, para a seguir serem modelados e recoloridos, transformados em fragmentos de imagem que apresentem similitude. Desta forma surgem duas imagens exibindo o pareamento do corte longitudinal da medula espinhal humana na altura da cervical (à esquerda intitulada *Nous, Human*) e o mesmo tipo de corte no estipe de uma **palmeira**

40 - Referência ao texto do filme de Jorge Furtado, *Ilha das Flores* (1998).

(à direita, intitulada *Ils, Palm*) (fig. 39). Ainda assim, embora que ambos agora possam ser vistos como 'círculos marrons', seguem apenas semelhantes, mas não iguais. Jamais iguais. Contudo, tal pareamento é, na verdade, quase um enfrentamento entre dois elementos distintos, tratando-se de um procedimento recente em minha poética, sobretudo quando há a associação entre fotografia digitalmente manipulada e objetos tridimensionais, mesmo que as críticas e provocações caçoístas ainda lhes sejam *habitués*. Tais ideias e praxes, assim como a familiaridade entre os elementos sógnicos, me remete a uma das muitas formas de disposição da obra *Brain/Cloud: with Palm Tree and Seascape* (2009) (fig. 40), uma instalação do artista estadunidense John Baldessari (1931 – 2020), a qual apresenta disposições pelo espaço expositivo de uma imagem impressa de uma **palmeira** a frente de um fundo digital e “um relevo escultural enormemente ampliado, projetado por computador, alterado por Baldessari, de um cérebro humano” (TOMKINS, 2010)⁴¹.



Figura 40 - John Baldessari

Brain/Cloud: with Palm Tree and Seascape (2009).
Instalação. Dimensões: 283.2 x 405.1 x 137.2 cm.
Autoria da imagem não informada.

Infelizmente, este meu pequeno experimento de ‘mimese inclusiva’ entre um humano e uma **palmeira**, já nasce destinado ao fracasso porque, para humanos, castas sociais são como as bruxas: você até pode acreditar que elas não existem, *pero que las hay, las hay*⁴². Assim, resta apenas adicionar à imagem da esquerda uma faixa zebraada amarela e preta, atravessando-a com este dispositivo habitualmente utilizado para restringir o acesso de outrem a determinados lugares, enquanto alerta de perigo. A imagem da direita recebe um perímetro de isolamento em fita emborrachada amarela, remanescente de espaços de ‘legitimação’, naquilo que tange às artes, ao menos. Um mesmo amarelo que ora restringe, ora ‘protege’, o que sugeriria uma igualdade somente na finitude entre estes dois seres, pois, como criaturas baseadas em carbono que somos, seja de que espécie, reino ou estrato social, o fim é um só.

Os pequenos cubos de madeira com letras vermelhas dispostos neste trabalho, fazem parte de um *kit* de alfabetização de origem sueca pertencente à minha família há quase meio século. Eles são utilizados para conferirem um tom lúdico à instalação, enquanto explicitam por palavra escrita quem são ‘eles’ e quem somos ‘nós’, mesmo que em língua francesa, ao invés da língua portuguesa. Exclusão e desigualdade social evidenciadas pelos espaços urbanos fazem parte dos temas por mim abordados nestes trabalhos expostos na coletiva *Diásteses Urbanas* (2020).

41 - No original em língua inglesa: “a hugely enlarged, computer-designed, Baldessari- altered, sculptural relief of a human brain.” (TOMKINS, 2010).

42 - Referencia à frase que habita a cultura popular “Yo no creo en brujas, pero que las hay, las hay”, atribuída a Miguel de Cervantes (1547 - 1616)

Temas os quais figurariam entre a multitude de aspectos substancialmente agravados - em progressão geométrica - nos meses que estariam por vir em 2020⁴³. Isto porque, após um cataclísmico evento sufragico, tornava-se descaradamente evidente os efeitos do 'quadrilátero ominoso' composto pelo poder de decisão da influência social, dinheiro, religião e impunidade. Uma nefasta relação na qual um serve aos propósitos do outro, seja como fim, seja por eles ajudado, o que vemos repetindo-se *ad nauseam* sob diferentes *máscaras* e *aliases*, desde sempre. Por esta razão, por diversas vezes, corre em uma camada mais profunda o debate sobre esta permanente visão do mundo a partir da margem, de onde se originam as marolas de um afônico sofrimento psíquico, muitas vezes resignado e continuamente silenciado. Em meu trabalho, estas questões passam a ser associadas à cor amarela, ao dourado e às apropriações sígnicas da **palmeira** pelos operadores do referido 'quadrilátero ominoso', recebendo diversas encarnações. Dentre uma das primeiras, o amarelo surge como sinônimo de peste, não só na conotação de moléstia, mas também dos *revivals* de fanatismos ufanistas e negacionismo científico - parecendo não muito distante de uma patologia. Consistem nas coisas e seres os quais atravancam o progresso - além de nossa saúde mental - através de incontáveis ardis, overdoses diárias de sandices e vilanias mascaradas por fragmentárias cortinas de fumaça e engôdos aspergidos para encobrir seus autores.

Enquanto elemento sígnico, o amarelo é apropriado pelos grupos que sequestram e ressignificam elementos culturais associando-os às suas causas e ideologias torpes, a exemplo daquilo feito com a letra grega *sigma* (Σ) pelos integralistas⁴⁴ no país chamado *Brazil*, e eventualmente, a **palmeira** nas *Neo Terras de Vera Cruz*. Ao longo do tempo, este amarelo precipita-se discretamente e, aos poucos, deposita-se em finas, porém extremamente pesadas camadas sobre a sociedade e, após as "Jornadas de Junho de 2013" (ALONSO, 2017), rasteja na direção do próximo signo a ser meticulosamente *fagocitado*: o cróceo uniforme do escrete futebolístico do país chamado *Brazil*. O que vem a seguir são 'cidadãos de bem' zumbificados por *cultistas* de uma extrema-direita - *saídos* das catacumbas e *do armário* - tingidos do manto canarinho. Estes puxam o vagão pelo deplorável arco que vai de 2013 até a instauração do *Estado-paramilitar-nonsense-gnosiofóbico-terrivelmente-non laico-'chapéu de alumínio'* atual.

43 - Os dois trabalhos são expostos logo no começo do ano de 2020, pouco antes do "decreto do *lockdown*" em Porto Alegre por ocasião da pandemia, em meados de março daquele ano. Os primeiros severamente atingidos economicamente falando, foram os trabalhadores informais, o que agravou as desigualdades sociais em relação àqueles que puderam se isolar e continuar trabalhando a partir de suas casas.

44 - Ver ROSA;TULLIO (2018).

Ao que parece, uma das origens do exórdio de semióforos⁴⁵, entre antidemocrático e *neo ultranacionalista* resultando no 'amarelismo', poderia de fato residir nas Jornadas de Junho, por uma visão reducionista por parte dos envolvidos, a fim de tentar diferenciar táticas e grupos entre si, uns dos outros tal qual

o repertório socialista, velho conhecido, reapareceu em bandeiras vermelhas, megafones, organização vertical. A apregoada "novidade" de 2013 veio do uso do repertório autonomista, de movimentos por justiça global, que repaginou signos e slogans anarquistas. Nele se combinam estilo de vida alternativo (anti-hierarquia de gênero, compartilhamento de espaços e objetos), organização descentralizada, deliberação por consenso e ações performáticas e diretas (tática *black bloc*), contra símbolos dos poderes financeiro e político (anticapitalismo, antiestatismo). O terceiro repertório, o patriota, foi menos notado em 2013, embora o nacionalismo esteja em moda mundo afora e se enraíze na tradição local. Manifestantes recuperaram simbologia e agendas de duas grandes mobilizações nacionais. Na Diretas Já (1984), disputou-se com o regime militar a representação da pátria: bandeira, cores e hino nacionais. No Fora Collor (1992), os símbolos pularam para os "caras-pintadas". Mas as agendas eram distintas. (ALONSO, 2017 p. 49-50)

Ângela Alonso afirma que "Junho de 2013 é um mês que não terminou" e grupos que não seriam nem "autonomistas" de preto, nem "socialistas" com o vermelho e à insatisfação com o 'governo corrupto', seriam "pessoas que chegaram por último não se identificaram com nenhuma cor, e como muitos desses grupos não tinham seus próprios símbolos, recorreram à tradição" no pior sentido da palavra (MENDES;ALONSO, 2018, s/p). O que se viu foram histerias de "verde-amarelismos" com tendências extremistas e sedentas por uma hipócrita purgação" daquilo visto como *sujo*, impuro e corrupto na gestão da esquerda. O resultado? O país chamado *Brazil* sendo tomado por explosões de *fulvos afitamentos* como a micareta dos famosos de abadá amarelo, o infame 'Morobloco', a marcha do pato inflável do patriarcado empresarial, digo FIESP⁴⁶ - que jura não ter plagiado *Rubber Duck* (2008) do artista holandês Florentijn Hofman (1977) -, até as flavescentes bandeiras pedindo intervenção militar da greve dos caminhoneiros de 2018. Contudo, é mister dedicar o 'troféu abacaxi' para as versões *remix* das passeatas da 'tradicional família cristã brasileira', com direito a abadá por cima da camisa polo azul com sapatênis branco e coreografia vexatória:

45 - Segundo conceito de Marilena Chauí (2000) [...] Como algo precursor, fecundo ou carregado de presságios, o semióforo era a comunicação com o invisível, um signo vindo do passado ou dos céus, carregando uma significação com consequências presentes e futuras para os homens. Com esse sentido, um semióforo é um signo trazido à frente ou empunhado para indicar algo que significa alguma outra coisa e cujo valor não é medido por sua materialidade e sim por sua força simbólica: [...] um semióforo é fecundo porque dele não cessam de brotar efeitos de significação. [...] É um objeto de celebração por meio de cultos religiosos, peregrinações a lugares santos, representações teatrais de feitos heroicos, comícios e passeatas em datas públicas festivas, monumentos; e seu lugar deve ser público: lugares santos (montanhas, rios, lagos, cidades), templos, museus, bibliotecas, teatros, cinemas, campos esportivos, praças e jardins, enfim, locais onde toda a sociedade possa comunicar-se celebrando algo comum a todos e que conserva e assegura o sentimento de comunhão e de unidade. (p. 9 – 10)

46 - Ver SENRA, 2016.

o supra sumo do `bom gosto das 'elites' e dos cidadãos de bem'. Estas - e centenas de outras - situações de amarelismo jacu provocam cisões de toda a ordem, e têm consequências profundas nas vidas e na cultura da sociedade. Dentre todas, uma ao menos é categoricamente digna de riso por ter gerado o mantra entoado pelos não zumbificados: "a crise também é estética" que, pôde ser rastreada em sua origem - ou primeira entrada - em uma postagem do artista André Dahmer (1974) na rede Twitter no dia 30 de março de 2016 (SOUZA, 2022) (fig. 41), não por acaso, sobre o fiasco (inter)nacional do 'pato da FIESP'. Uma direita tão risível, que tudo o que consegue quando resolve inovar para demonstrar força e poder do dinheiro é engrossar o rol das piadas e memes. Entretanto, nos amarelismos, na maior parte das vezes, a reciclagem de iconografias e de estéticas do `bom gosto` têm origem em ideias, ideais, frases de efeito dos anos de autocracia castrense no país chamado *Brazil*, de integralismos e toda a 'sorte' de coisas abissais e reacionárias.

Corte no tempo: anos depois, este amarelo-esverdeado azeda. As coisas não saíram como se pensava - ou favoráveis às 'elites' hegemônicas, e o que se vê é um *mea culpa* de elefantes brancos da mídia como a Rede Globo e a Folha de São Paulo, num claro exemplo do "duplificar" orwelliano, o qual consiste do

saber e não saber, estar consciente de mostrar-se cem por cento confiável a contar mentiras construídas laboriosamente, defender ao mesmo tempo duas opiniões que se anulam uma à outra, sabendo que são contraditórias e acreditando nas duas.; recorrer à lógica para questionar a lógica, repudiar a moralidade dizendo-se um moralista, acreditar que a democracia era impossível e que o Partido era o guardião da democracia; esquecer tudo o que fosse preciso esquecer, depois reinstalar o esquecido na memória no momento em que ele se mostrasse necessário, depois esquecer tudo de novo sem o menor problema; e, acima de tudo, aplicar o mesmo processo ao processo em si. Esta é a última sutileza: induzir conscientemente a inconsciência e depois, mais uma vez, tornar-se inconsciente do ato de hipnose realizado pouco antes. (ORWELL, 2009, p.48)

É a doença da memória seletiva e do revisionismo aplicado aos revisionistas. Assim, dois dos elefantes brancos que adubaram o caminho para o `golpe` de 2016, insa-



Figura 41

Captura de tela da postagem do perfil de André Dahmer na qual se vê uma foto da obra *Rubber Duck* (2008) de Florentijn Hofman em artigo da BBC News Brasil cujo *lead* diz "Artista holandês acusa Fiesp de plagiar o pato amarelo", o qual foi acrescido da frase "A crise também é estética" pelo autor.

tisfeitos com o histrião das trevas, fomentam uma 'oposição amarela' que mitigue à esquerda. A Folha de São Paulo - que também apoiou e colaborou com o Golpe de 64 e sua gestão (DIAS, 2011, p.11) - quase messiânica, cinicamente lança sua cruzada particular chamada "use amarelo pela democracia", desde que um amarelo morto e 'lavado', dissociando-se do abadá e camiseta oficial canarinho daqueles agora pintados como 'extremistas', dos quais se quer gerar clara diferenciação.

Mas o positivismo corre em segundo plano e vai dar tudo certo, porque os 'amarelismos' legitimam o poder hegemônico e os 'oiros' aos poderes eclesiais e, pouco mais de trinta anos após a redemocratização do país chamado *Brazil*, não só se observam ecos de práticas coloniais, como ambições de *ctrl + c* e *ctrl + v* no de pior dos retrocessos 'conservadores' estadunidenses. Este flavo cenário me faz lembrar o quão assustadora é uma projeção feita pelo artista Hélio Oiticica sobre que este país chamado *Brazil* estava

destinado a ser uma espécie de líder do terceiro mundo ou a sua face mais sintetizada, principalmente no decorrer do tempo, quando se livrar dos prejuízos universalistas, do ensino e da cultura caducas, imitação europeias etc., e também política e socialmente. Mas bote-se tempo nisso. Talvez se torne um novo país imperialista, tão terrível quanto os EUA, dominador e diabólico: tem toda a pinta para isso. (OITICICA, 1998, p. 74)

O amarelo segue turvando as visões das pessoas que, desiludidas, tentam se ver iguais ou espelhar a um colonizador. Talvez sejam visões como as das cidades estadunidenses de Las Vegas em Nevada, Miami na Flórida e outras na Califórnia que, com suas **palmeiras** em profusão, lhes dê essa impressão falsa de familiaridade. Seja como for, as *Neo Terras de Vera Cruz* resolveram embarcar no trem da história e sentar do lado errado, ao decidirem copiar o negacionismo e teorias conspiratórias dos estadunidenses em relação à pandemia por COVID-19. Logicamente, o resultado foi o rápido escalonamento das mortes, chegando à marca de quatro mil no mês de junho de 2020.

Destarte, impregnado de amarelismos e dourados proselitistas, dos muitos acontecimentos e falas que repercutiram naquele momento para mim, nada foi mais visceral que um curtíssimo

fragmento do depoimento de uma senhora em total prostração e olhar imoto questionando o que ainda haveria para ser perdido durante a pandemia. Ela se questionava sobre o significado das cores da bandeira do país chamado *Brazil* e em meio a total desesperança, dizendo algo como:

“...o amarelo? Dizem que é ouro, né? Ouro é que não é...”.

Não lembro as exatas palavras daquela senhora, ou o que ela disse depois. Apenas esta frase ficou gravada na minha memória, junto com sua face em perfil olhando para o nada e, em meio a nada, aquela mulher que parecia cansada demais para se importar com a frivolidade da pergunta feita sobre as cores do pavilhão nacional na realidade em que se encontrava imersa.

Infelizmente, o *quasi* 'curta' veiculado entre os *stories* da plataforma Instagram, era feito de forma espetacularizada e de debatível requinte quanto a emulação de pretensa *finesse* cinematográfica, o que desvirtuava um pouco o intento de choque de realidade - se existente - da proposta. Lembro de ter corrido para anotar impressões e ideias que tive e o perdi antes de tê-lo salvo. Nunca mais consegui encontrar aquele vídeo, mesmo fazendo todo o tipo de busca, contudo, me recordo da silhueta de uma **palmeira** em *contra-plongée*, o que tornava tudo ainda mais bizarro.

Um fragmento de vídeo capitalizando a desgraça alheia com cacoetes e simulacros *kitsch* de 'bom cinema', acaba por deixar um residual amargo na boca a ponto de tornar-se o disparador do trabalho *Entre outras mil és 4k+: l'or des fous 4 real* (2020) (fig. 42)⁴⁷, um dos primeiros trabalhos realizados durante o período de isolamento social. A partir de então, minha produção poética tende a ser composta de materiais e objetos ordinários, com pouco valor real - ou reduzido valor para sua aquisição -, os quais foram todos encontrados em diferentes partes de minha casa durante o período pandêmico, pois, para mim, passou a fazer sentido a fala de Oiticica, quando este afirma que “não é a aparência exterior o que dá a característica da obra de arte e sim o seu significado, que surge do diálogo entre o artista e a matéria com que se expressa (OITICICA, 1986, p. 30).”

Entre outras mil és 4k+: l'or des fous 4 real (2020) versa sobre esta cortina amarela de estultícia, a qual se instaura nas *Neo Terras de Vera Cruz*, com as bênçãos do oiro dos morticínios eclesiais.

Tenciono trazer as questões que falam sobre o abandono, sobre o estar à deriva, a ausência

47 - Trabalho apresentado na exposição coletiva *on-line e-transmutáveis* (2020). Catálogo da exposição disponível em: <https://www.om-lab.com.br/publicacoes>



Figura 42 - Thiago Trindade
Entré outras mil és 4k+: l'or des fous 4 real (2020).
Fotografia. 42 x 29,7 cm. Foto: autor

de alento, o desfilhar de famílias. Todo o tipo de *cambras* ideológicas que começa a prosperar encontrando solo fértil neste ambiente em que os vítreos *retângulos luminosos* passam a mostrar pessoas esbravejando e espumando como se acometidos de hidrofobia, ou salivando copiosamente ao tornar toda uma torrente de imagens de penúria e desfortúnio em *show* tele midiático.

Como um filho que perdeu seu pai para esta peste a qual é tão ideológica, fundamentalista religiosa quanto é viral e sanitária, em certa extensão, entendo o olhar de perda, imoto e vazio daquela senhora a qual, em suas palavras simples, ilustrava o sentimento não só de subtração injusta e irracional de praticamente tudo nesta crise. As perdas da população carente e periférica foram imensuráveis e suas dores são intensificadas pelo desalento causado pela impunidade garantida aos mais ricos, às 'elites' cafonas e os tomadores de decisão.

"Dizem que é ouro, né?"

Assisti ao vídeo com a fala daquela senhora enquanto fazia deslocamentos dentro de casa, tentando caminhar 2 km por dia tendo em mente evitar o sedentarismo e ajudar na saúde mental, porém, a partir deste dia, tais deslocamentos passaram a ser incorporados ao processo de pensar e executar dos trabalhos práticos, pois estes pequenos circuitos, acabam recebendo a função de perscrutar os ambientes de casa investigando por objetos, materiais ou áreas a passíveis de serem fotografadas. Em um destes deslocamentos em casa, deparei-me com um objeto que não via desde a adolescência: um pequeno simulacro de barra de ouro sobre uma pilha de papéis de rascunho em uma sala pouquíssimo usada da casa. A barra, com aproximadamente 2 centímetros de largura por 5 de comprimento e pouco mais de meio centímetro de espessura, contava com gravações que de um lado, que, com muita boa vontade, pareciam ser três mulheres com algo nas mãos e do outro, em letra cursiva, a palavra "materna".

Lembro de meu pai contar que aquilo seria uma barra de metal com *plaquet* de ouro a ser dada como um 'mimo' a médicos que receitassem aquele medicamento chamado Materna, indicado para gestantes, em idos dos anos 80 quando ele trabalhava em laboratórios farmacêuticos. Também me é vívida a memória de debochadamente duvidar que aquele dourado tivesse o mais remoto parentesco com o ouro, ao mesmo tempo em que se avivavam as palavras da senhora no vídeo:

“Dizem que é ouro, né?”. “Ouro de tolos”⁴⁸ penso. “...o amarelo (...) ouro que não deve ser!”.

Olhando para a pequena barra dourada, vejo que ela apresentava algumas imperfeições na cobertura de metal refletivo e penso: “isso é muito *fake!*” para em seguida lembrar de uma série de coisas relacionadas com a cultura de 'cafonização' de objetos 'chiques', 'bom gosto' ou desejáveis: uma maleta de acrílico com barras de “ouro que valem mais do que dinheiro”, *rappers* e senhoras cobertos com correntes douradas, dentes de ouro, o período Barroco das *Terras de Neo Vera Cruz*, a privada de ouro de Michael Jackson, um *shopping* de Las Vegas com **palmeiras** douradas de metal nos corredores, o *boom* das lojas de bijuteria em cada esquina com itens a até 10 reais, entre tantas outras referências as quais me conduzem senão a uma só palavra: *kitsch*.

O *kitsch* me leva a ponderar sobre a massificação, a fetichização, o que me faz vê-lo numa relação de proximidade com as proposições referentes às **palmeiras** sendo feitas por mim ao longo desta pesquisa sobre apropriação e deslocamento de significado original por parte da população.

A proliferação do “kitsch”, que resulta da multiplicação industrial e da vulgarização ao nível do objeto, dos signos distintivos tirados de todos os registos (o passado, o neo, o exótico, o folclórico e o futurista) e da oferta desordenada de signos “já feitos”, baseia-se, como a “cultura de massas”, na realidade sociológica da sociedade de consumo. Esta é uma sociedade móvel: extensas camadas da população avançam ao longo da escala social, sobem para estatuto superior e ao mesmo tempo para a procura cultural, que se reduz à necessidade de manifestar semelhante estatuto através de signos. As gerações de “novos-ricos”, a todos os níveis da sociedade, querem a respectiva panóplia. (BAUDRILLARD, 1995, p.115)
Grifos do autor.

Em suas respectivas diluições na cultura popular, perda e mudanças de sentido e também no lócus de objeto de desejo, poderia ser dito que a **palmeira** e o ouro encontram-se em relação de equivalência. O amarelo aparece aqui, na pele do dourado, como lembrança daquilo que nos aflige, daquilo que nos foi tirado, do que nunca vamos ter a não ser na farsesca versão do ouro de tolo, a qual nos é empurrada diariamente. Poucas coisas são mais farsescas que os

48 - Um mineral que é o dissulfeto de ferro (FeS₂) chamado de Pirita “possui cor amarelo-dourada (aspecto de latão polido)” apresentando “belos cristais que lembram ouro”. (PEREIRA et al., 2014, p.3).

objetos dourados de lojas de 1,99, araras de plástico, objetos em forma de **palmeiras** ou com elas impressas, e tudo mais que remeta ao tropical e paradisíaco para ser usado em meio ao caos de concreto urbano, mas pensando sempre estar em Copacabana no Rio de Janeiro.

A placa dourada me parece ainda mais falsa agora.

Por um momento, o sorriso de canto de boca gerado pelas reflexões sobre o *kitsch* se esvai ao lembrar novamente da senhora no vídeo sentindo que o Estado havia falhado para com ela.

“Dos filhos deste solo és mãe gentil”, diz o hino do país chamado *Brazil* ;

‘Máter’. Mãe. *Palma Mater*. **Palmeira** Mãe. *Palma Filia*. **Palmeira** Filha.

A palavra ‘Materna’ passa a ser incômoda de ser lida, então acredito que, ao cobrir parte dela com uma pequena **palmeira** de plástico usada em maquetes arquitetônicas, eu não só sanaria este problema como *recriaria* conceitualmente à ‘Palma Mater’. A **palmeira** plástica é falsa em sua materialidade - própria da massificação-, assim como a sua imagem e ideias vinculadas a ela. O ‘ouro’ da placa é falso materialmente, mas não na intenção do valor a ser comunicado. A placa, fora algumas falhas no suposto *plaque*, ainda é reluzente e perturbadoramente lisa, o que me desperta a vontade de causar tensão sobre esta, tal qual nós, cidadãos não zumbificados, sofreremos. Dificilmente poderia ver este trabalho sem aquela **palmeira** plástica tombada. Vejo esta planta sempre seguindo as vias por onde passa o poder, sobretudo quando este poder está vinculado à uma fé.

Ocorre-me então o trabalho de Cildo Meireles, *Sermão da Montanha: Fiat Lux* (1979) (fig.43), no qual a tensão era criada de várias formas, entre elas as lixas espalhadas em torno de um bloco de caixas de fósforo. Decido então agredir a placa, ‘quebrar seu verniz’ como dizem os castrenses, além de instalá-la sobre a lixa para metal com a granulação mais alta que fora possível encontrar. A lixa, com sua capacidade de causar dano e desgastar superfícies, risca e retira partes do revestimento dourado da placa de metal. Uma forma de ir à forra contra um regime relapso com aspirações à “grande irmão” orvelliano? Não sei. O que faziam os atores performando em volta da obra de Meireles vestidos daquela forma?

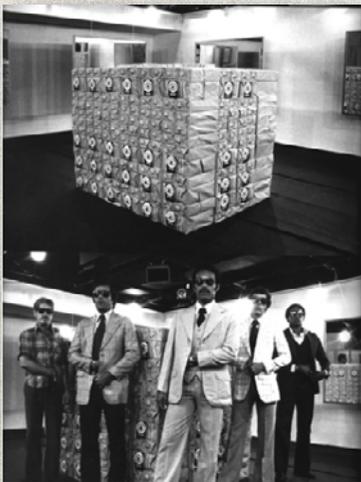


Figura 43 - Cildo Meireles
Sermão da Montanha: Fiat Lux (1979).
Instalação / performance.

Desta maneira, em *Entre outras mil és 4k+: l'or des fous 4 real* (2020), a lixa torna-se indissociável dos outros dois objetos componentes deste trabalho, uma vez que ela traz em si as tensões e agressões do presente a camadas da população, representada na coloração púrpura significante da luta por dignidade das minorias, havendo então, em um material só a presença de agressor e agredido, como acontece na sociedade. Atritos imateriais e culturais, invisíveis, mas sempre tão vigentes e geradores de marcas profundas, cujo diminuto simulacro de uma 'palma mater' tombada serve de lembrete do constante perpetuar de práticas de uma política de morte de base colonial, afinal, não custa repetir que as *Neo Terras de Vera Cruz* já foram chamadas de "Terra das **Palmeiras**" pelos seus povos originários e a *Palma Máter* original possivelmente tenha sido mais 'mãe' de um signo de elitismo, dominação e operações de decesso, do que o início de uma *dinastia* de marcos urbanos orgânicos. Entretanto, prefiro que seu tombamento possa ser lido como a necessidade em se falar sobre a derrubada daquilo de sabidamente nocivo que deve ser eliminado em busca relações sociais não só de igualdade, mas também de equidade social.

Este simbólico tombamento, encontra paridade nos discursos de diversos movimentos ao longo das três Américas, pela deposição de esculturas localizadas em espaços públicos⁴⁹, as quais homenageiam 'heróis' do 'descobrimento' e colonização com sua horda de condutas genocidas e de apagamento. Entretanto, com isto não incito aqui que se cortem ou ateiem fogo às **palmeiras** imperiais - nem de qualquer espécie - pois estas são seres vivos os quais foram também vítimas da apropriação e ressignificação de sua imagem por parte dos humanos, sem direito a voz nesta questão. De maneira parecida, a todos os 'conquistados' e colonizados abatidos em nome do progresso e expansão territorial, não foi dado o direito de ter uma palavra sobre tudo que acontecia, apenas viram à sua terra e a si mesmos sendo formatados pelo branco europeu. O que pode ser aplicado a uma enorme parcela daqueles que ficaram em situação de miséria ou se foram em ocasião do negacionismo, inépcia e omissão de governantes frente à pandemia: a população assistia com olhos imotos aos seus entornos desmoronando. Uma realidade tão cruel na demora por providências efetivas - **e cientificamente comprovadas** - que parecia que a gente do país chamado *Brazil* assistia a uma reprise do nefasto experimento de Tuskegee⁵⁰, só que em seu

49 - Ver CARMO (2021)

50 - Experimento realizado ao longo de 40 anos com respaldo governamental no qual 600 afroamericanos com pouca instrução e em situação de pobreza foram submetidos a viver com sífilis sem qualquer tratamento (mesmo depois de haver um cientificamente comprovado) (Candiottio;D'Espíndula, 2012)

solo, e todos eram cobaias. Duas situações completamente diferentes, mas que, contudo, existe um poder central, hegemônico, muitas vezes autocrático tomando decisões pífias, decidindo quem morre e quem segue vivendo, baseado em crenças pessoais.

Foucault ressalta que para o exercício do poder e da função de morte em um sistema político centrado no biopoder, há que intervir o racismo político; que dessa forma e nesse momento ele se insere nos mecanismos de Estado, ao operar pelo corte entre quem que deve viver e quem se deixa ou se faz morrer. O biopoder, neste aspecto, estimula a censura num domínio biológico, ao permitir fragmentar a espécie em sub-grupos. (...) Por racismo no século XXI podemos entender (...) hoje, com relativa facilidade, abrigar as diferenças de raça e cor, de padrões midiaticamente exigidos, quer no corpo físico, quer no desempenho intelectual. Igualmente podem ser inseridos nesse "racismo" as situações de exclusão, desigualdades sociais, encarceramento e abandono. (CANDIOTTO; D'ESPÍNDULA, 2012, p. 33-35)

De fato, seja na situação da pandemia, na manutenção da desigualdade social ao longo dos anos ou durante a autocracia marcial no país chamado *Brazil*, aqueles fora do 'manual do cidadão de bem da 'elite' hegemônica' costumam ser perseguidos e/ou deixados à deriva, à própria sorte em termos de direitos e recursos assistenciais básicos ao cidadão. É um item estrutural da 'cultura' colonial, com um *lastro vestigial* de séculos atrás de si e, claro, marcas indeléveis naqueles que vivenciam tais situações, na história de um povo. Entretanto, se visto com otimismo é um cenário frágil que parece começar a ruir aos poucos, conforme a população se rebela contra seus algozes e seus símbolos e ferramentas de dominação, como, por exemplo, o controle pela 'mansidão', 'retidão de caráter' e 'obediência' atrelado a um proselitismo datando da idade dos metais.

Estas questões são tratadas no trabalho *Noix de coco d'or s'effondrer* (2022) (fig. 44 e 45), no qual um dos pontos chaves é a presença do dourado como estes valores de aprisionamento via dogmas religiosos e as coisas feitas em nome destes, que em muito diferem das propostas originais. É o estigma do atrofiamento da mente como forma de manutenção e controle das massas por meio de promessas, falácias, ameaças de um ser punitivo e abusos de seus representantes na terra.



Figura 44 - Thiago Trindade
Visão 'frontal' de *Noix de coco d'or s'effondrer* (2022).
Objeto. Foto: Pedro Ferraz.



Figura 45 - Thiago Trindade
Visão 'posterior' de *Noix de coco d'or s'effondrer* (2022).
Objeto. Foto: Pedro Ferraz.

Sua pequena placa metálica dourada medindo 2x1cm *flutua* a frente de um frágil e instável bloco de parafina, o qual foi fixado a uma base rústica ao ser transpassada por uma barra de metal incandescente. O referido elemento de *pseudo ouro* neste trabalho (fig.46) é menor que aquela no trabalho *Entre outras mil és 4k+: l'or des fous 4 real* (2020). Trata-se de um *token*, uma versão simbólica da compra de determinada quantia de ouro na empresa Ourobraz equivalente à compra de "10g de ouro puro 999+"⁵¹ com a garantia de retorno de seu dinheiro se apresentada no cartão no qual originalmente se encontrava selada com plástico. O que mais chama a atenção neste pequeno item são as palavras contidas tanto no cartão quanto na placa, as quais podem ser lidas como proveitosos avisos - e uma triste ironia - quando aplicados ao plano da realidade histórica: "NÃO É OURO; AMOSTRA SEM VALOR; NÃO NEGOCIÁVEL" e "NÃO VIOLAR". Assim, como no 'ouro de tolos', esse oiro é não é ouro, mesmo que alegue reluzir como tal. Suas ferramentas de controle sectárias e doutrinas não devem ser escutadas, não têm valor e o direito à dignidade humana, a igualdade entre os membros de uma sociedade é que deveria ser algo não negociável. Violações em todos os sentidos, é basicamente tudo que as elites hegemônicas e eclesiais fizeram nos territórios colonizados ou não do 1500 até o presente.

Esta é a ironia.

Dentre os outros elementos presentes no trabalho, as três sementes de *palmeira* imperial anexadas na face oposta à da plaqueta, aludem à minha proposta da *palmeira* enquanto imagem, como portadora de marcador da evidência, traços ou assinatura genética dos resquícios colonialistas ativos nos dias de hoje: manutenção de ideais e praxes inerentes a este sistema de dominação e redução da humanidade do outro visto como um ser inferior. A classe dominante e/ou que exerce poder autocrático acredita poder se dar ao luxo de decidir o cessar ou continuidade ou qualidade da vida destes, pois "ser soberano é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como implantação e manifestação de poder." (MBEMBE, 2020, p.6). Este mesmo pensamento conduz até às três estrelas, símbolo dos períodos escuros de um *putsch* castrense não estranho às operações de decesso e abduções perpetrados por seus zumbificados *jacobinos* de outrora e dos saudosistas hodiernos, militantes do retorno deste período.



Figura 46 - Thiago Trindade
 Detalhe da placa em *Noix de coco d'or s'effondrer* (2022).
 Foto: Pedro Ferraz.

51 - 999+ significa um ouro 24 quilates (24k) com 99,9% de pureza, sem a mistura de outros metais.

A presença da **palmeira** nos meus trabalhos poéticos gradualmente torna-se menos explícita porém, jamais menos axiomática: a existência simultaneamente tácita e sutil das três sementes, à sombra da face de brilho dourado, insere-se no contexto do objeto de forma sinuosa, assim como são os intentos e praxes de pseudo cesaristas de ocasião e professores de alguma coisa que amam as coisas vindas aos trios. O bloco de parafina então carrega o aspecto do indistinto, o de uma realidade absurda em que se pode enviar mensagens livremente em 'silvos aos seus raivosos molossos' e acólitos de várias formas, dentre elas, ingerindo o conteúdo de um vítreo recipiente com cândido leite de origem bovina em rede nacional. Este elemento torna-se frágil quando submetido à pressão e calor, tendendo à ruína e liquefação e, por conseguinte, em sua materialidade, a parafina traz a revolta de um povo, mas também, a certeza de que esta situação desmorona e se desfaz se a população atentar ao que diz a pequena placa dourada e levantar-se contra o que lhe é imposto. Um bom lugar de começo seria o romper das amarras e contenções eclesiais e o histórico empobrecimento por elas causadas ao longo da história.

Desta forma, dourado se torna um 'estigma' do retrocesso e do obscurantismo, um signo da pobreza e desolação causada pelo abuso de elites, cujo principal interesse é que não cesse a entrada de dinheiro fácil. O povo 'que pague a conta, que se vire'. Uma prática sem valor. Uma casta parasitária sem valor. Um povo que para estes, não tem valor. O ouro é sempre falso, no fim. O que não impede de ser menos cabal a assimilação e diluição de fragmentos, muitas vezes dourados, da imagem da **palmeira** na mitologia e ritos cristãos. Contudo, a ligação da **palmeira** à religiosidade não pode ser considerada nova nem uma invenção ou exclusividade da mitologia judaico-cristã, afinal a **palmeira** é associada ao nascimento do deus grego Apolo que, segundo a tradição, sua mãe Leto, teria dado à luz sob uma tamareira na ilha de Delos, local de um dos santuários mais importantes a ele dedicados. A **palmeira** está presente na religião de diversas nações do oriente médio, muitas vezes sendo considerada uma planta sagrada, influenciando arte e arquitetura destes povos, podendo ser vista em colunas em forma de **palmeira**, ou com capitéis, remetendo a esta planta, encontrados no Egito, ligados a faraós como Ramsés II. Na Mesopotâmia, atual Iraque, símbolo da Árvore da Vida frequentemente é associada a uma **palmeira** - a tamareira -, existindo em diversas representações. Uma delas sendo um relevo no qual o rei assírio parece levantar a mão direita e apontar o dedo indicador direito em gesto de adoração

(fig. 47), protegido por duas figuras *Apkallu* aladas com a Árvore Sagrada ao centro (GRAY, 2018). De volta ao eixo judaico-cristão, em livros apócrifos do novo testamento há uma passagem que torna-se um motivo frequente à arte sacra em qual uma tamareira teria fornecido sombra e alimento à sagrada família durante a fuga para o Egito⁵², existindo também o simbolismo contido nos ritos do Domingo de Ramos, por ocasião da recepção a Cristo na cidade de Jerusalém, com um caminho de folhas de **palmeira**. Ainda seguindo nesta direção, a arte sacra é recheada por incontáveis menções a folhas de **palmeira** - ou destas ainda em broto - ligadas ao martírio, normalmente sendo carregadas por um *putto* ou nas mãos do mártir, por vezes em representação tão estilizada, que sua percepção como folha de **palmeira** é dificultada, o que não torna menos massificado e presente o uso desta imagem (GRAY, 2010, p. 62 – 63). Outra forte questão a respeito da díade '**palmeira**-*opulência dourada*' levada em consideração ao longo desta pesquisa, obrigatoriamente, passa pelas igrejas barrocas brasileiras com seus interiores, aparelhos, ícones e acervo escultórico extensivamente tocados ou cobertos pela cor dourada, fenômeno esse o qual encontra uma de suas possíveis explicações na fala de Baudrillard (2004) quando este afirma que

a relíquia da qual seculariza a função, o objeto antigo reorganiza o mundo de um modo constelado, oposto à organização funcional em extensão, e visando preservá-lo desta irrealidade profunda, essencial sem dúvida, do foro íntimo. (...) significa assim a possibilidade de encerrar a pessoa de deus ou a alma dos mortos em um objeto. E não há relíquia sem relicário. O valor "desliza" da relíquia para o relicário, que é de ouro, assinala de forma clara o valor do autêntico e torna-se desse modo, simbolicamente mais eficaz. (BAUDRILLARD, 2004, p. 88) grifo do autor.

Desta forma, é possível inferir que ligação do dourado ao ouro e este ao 'divino', legitima aquilo dele revestido e empregado com uma função formatadora e/ou 'amansadora' dos catecúmenos - tendo como consequência direta os inúmeros apagamentos identitários e de civilizações como um todo, em nome de uma deidade. A imagem da **palmeira** - dourada ou não - estaria flutuando neste limbo nebuloso no que diz respeito às suas origens reais ou significados originais,



Figura 47

Ashurnasirpal II ora diante da árvore sagrada e do Deus Shamash (865-860 aC). (Museu Britânico, Londres).

para que cidadão 'a' ou 'b' deseje obtê-lo e/ou consumi-lo, simultaneamente sendo lembrado de que sempre há um poder maior, qual seja, a cima de si. Poderia seu uso atual ser já meramente decorativo? Poderiam ser de fato coincidência a sua entrada nos escritos e tradição visual de diferentes credos ao redor do globo? Baudrillard (2004) menciona que há uma "coexistência equívoca" entre objetos funcionais e aqueles de ordem decorativa, para depois dissertar sobre como se dá a absorção destes por diferentes estratos socioeconômicos e culturais. A imagem é acrescida e ressignificada pela cor, tal qual são os objetos, infundindo-se a diferentes credos e culturas. Sincretismo religioso novamente? É possível, mas também pode ser apenas dispersão do signo original na cultura.

Folhas de palmeira eram usadas na Grécia antiga como um símbolo carregado pela deusa alada Νίκη (Nike) - a palavra grega para vitória. Moedas e os mosaicos mostram a deusa carregando uma folha de palmeira sobre o ombro; atletas vitoriosos foram recompensados com uma folha de palmeira e elas também eram carregadas em procissões marcando vitórias militares. Adotada e adaptada pelos antigos romanos, Nike se tornou a deusa romana Victoria, que mais uma vez foi retratada carregando uma longa folha de palmeira como um símbolo de vitória. (GRAY, 2018, p. 48)⁵³

Logo, data da Grécia antiga uma das tradições de associação da imagem da **palmeira** com o sagrado, o poder, a conquista, a vitória e o reconhecimento de feitos coletivos e individuais. É possível que a imagem desta planta - partes da mesma ou em sua totalidade - venha perpassando diferentes credos e sociedades, tendo novas camadas de acepções adicionadas, normal e pesadamente ligadas a valores enobrecedores, poder de monarcas, deuses, nações ou grupos dominantes, os quais habitualmente impõe suas vontades, diretrizes, necessidades e preconceitos sobre todos hierarquicamente abaixo de si - ou assim considerados -, revertendo-se em martírio a estes, mas não no sentido em que os faria ganhar uma **palma** - dourada ou não - das mãos de um *putto*. O dourado, tal como a **palmeira**, seria este portal que levaria para outras ideias, poderia ser considerado então, de fato, um elo perdido, longe de suas acepções originais, mas, nem por isso, deixando de ser um marcador visual da presença pregressa destes valores e suas citações atuais, quase como a questão da consubstancialidade na imagem do imperador romano nas cidades afastadas⁵⁴: a imagem é igual a presença.

53 - Tradução nossa. No original: "Palm fronds were used in ancient Greece as a symbol carried by the winged goddess Νίκη (Nike) – the Greek word for victory. Coins and mosaics show the goddess carrying a palm frond over her shoulder; victorious athletes were rewarded with a palm frond and it was also carried in processions marking military victories. Adopted and adapted by the ancient Romans, Nike became the Roman goddess Victoria, who again was often portrayed carrying a long palm frond as a symbol of victory. (The name Nike has leapt across millennia to form the brand of the multinational sports clothing and footwear company.)" (GRAY, 2018, p. 48)

54 - Ver MONDZAIN, 2003.

Não esqueçamos que o psicopoder é o cálculo sobre a linguagem, a mentalidade e a sensibilidade que dela deriva e que visa a manter pessoas subjugadas a um discurso e a uma afetividade dominantes sem que se possa perceber a dominação, pois tais discursos e afetividades se apresentam como se fossem o desejo e o raciocínio de cada um. Assim, o ódio implantado por estratégias midiáticas, pelos meios de produção da linguagem, é vivido pelas pessoas como se fosse natural, um sentimento próprio e, no entanto, em nível massivo é um sentimento implantado e cultivado artificialmente com fins políticos. (TIBURI, 2021, p. 156 – 157)

Credos são repetidos até gerar telas em branco humanas, que aos poucos acreditam serem suas as ideias nelas atiradas, sempre foram, tal qual o fenômeno dos empreendimentos comerciais que já 'nascem' no espaço urbano dotados de **palmeiras** adultas instaladas à sua frente: a falsa familiaridade de algo que parece sempre ter estado ali. Um cenário ominoso construído aos poucos, mas de forma constante - sob as vistas de todos - por aquilo que poderia ser chamado da mais nefasta e profana combinação entre uma espécie de pastiche com *rebranding* de atitudes, atmosferas, *propaganda*, 'valores', falas e símbolos de regimes cesaristas de populismo extremista e operações de decesso. Ao final, tudo se transforma em um grande jogo com as vidas, com a história de pessoas, de um país, o qual é regado a quente cerveja barata bebida sob **palmeiras** de plástico em meio a uma profusão de dourado falso. Ouro real somente aos prelados, presbíteros e seus asseclas em nome de livrar ao homem *justo* das minorias subversivas e salvar o mundo das garras dos - quixotescos - gigantes do comunismo.

Não haverá ouro sem Deus, e assim, Deus se torna a ferramenta da captura do ouro. Deus será usado também para dominar os povos. Será usado, sem nenhum escrúpulo, para escravizar e matar. Hoje, o neopentecotalismo é a religião que mais explora essa ideia de Colombo, que foi inventada pelo cristianismo há muito tempo. Colombo foi um dos seus principais experimentadores. O ouro hoje é o dinheiro vivo que as pessoas depositam nas malas dos templos neopentecostais ou que pagam com cartão de crédito nos cultos capitalistas, que no momento fazem sucesso em igrejas brasileiras. (TIBURI, 2021, p. 148)



07 - *Verde.....início do fim*

O fato é que a chamada civilização “europeia”, civilização “ocidental”, tal como foi moldada por dois séculos de governo burguês, é incapaz de resolver os dois principais problemas aos quais sua existência deu origem: o problema do proletariado e o problema colonial. Lavada ao tribunal da “razão” e ao tribunal da “consciência”, a Europa se mostra impotente para justificar-se. Cada vez mais, se refugia em hipocrisia, tanto mais odiosa por ter cada vez menos chances de enganar. (CÉSAIRE, 2020, p.9)

Este capítulo circunda alguns aspectos do *lastro colonial* ainda influentes nos dias de hoje, os quais percorrem meu discurso, tal qual, no campo da escultura, um metal quente e revoltado desce pelo canal de ataque, buscando ganhar forma na completude da fôrma. No rol das possibilidades materiais para emprego neste método, encontra-se a liga metálica conhecida como bronze, cujo aspecto original é um dourado intenso quando polido, somente obtendo então a soturna cor verde característica dos monumentos em espaços públicos, após tratamentos químicos comumente conhecidos por pátina. Seguindo este fio, nos chega a história que o ilustre poeta gaúcho Mário Quintana (1906 – 1994) ao ser consultado sobre receber um monumento em sua homenagem em Alegrete, sua cidade natal e, declinar a oferta, teria proferido a famosa frase “um engano em bronze é um engano eterno”⁵⁵.

Empresto à espirituosa frase de Quintana para ilustrar que, em minha proposta, o dourado⁵⁶ como forma de controle de massa via fé e ideologias, é revestido do verde aqui associado a formas de controle via de sujeição de um grupo a outrem, muitas vezes como elemento dos ideais colonialistas, supremacistas e opressores, por exemplo, todos consistindo em erros com consequências de fato perenes.

O verde dos ruralistas. O verde dos integralistas. O verde positivista. O verde oliva. O verde das **palmas** dos mártires. O onipresente verde dos robôs do Zap⁵⁷.

Como dito anteriormente, **palmeiras** tendem a cercar ou seguir as linhas por onde passam o poder e o capital. Ambos podem não estar associados somente a acepções negativas,

55 - Ver TENÓRIO, 2021.

56 - Sobre o qual discorro no capítulo 6 *Viva l'idiotisation! Le Golden* (Auto)flagelo dessa dissertação,

57 - Uma das formas a qual popularmente algumas pessoas se referem ao aplicativo de mensagens WhatsApp.

entretanto, em um contexto historicamente hegemônico, normalmente estes dois elementos servem a poucos, com consequências desastrosas para o restante.

Se a palmeira é a espécie preferida de D. João VI, em seguida ficará estreitamente vinculada à imagem do Segundo Império e, posteriormente, à Primeira República. O fator que confere unidade a esses diferentes momentos, em termos sociais, é a elite rural, que apoia tais regimes segundo suas próprias conveniências e foi enriquecendo pelos ótimos resultados financeiros obtidos da grande monocultura cafeeira. Assim, tal percurso circunscreve-se às cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Lorena, no Vale do Paraíba paulista, importante ponto de inflexão de rotas e caminhos nos períodos colonial e imperial. (D'ELBOUX, 2006, p. 194 – 195) (grifo nosso)

Neste sentido, do Segundo Império até hoje, mudança efetivamente real em *Neo Terras de Vera Cruz*, talvez somente a saída da família real portuguesa e a chegada de uma internet de fibra ótica, num serviço de qualidade bem questionável em relação ao preço. 'Capitanias Hereditárias com Wi-Fi' seria uma definição justa. Difícil vislumbrar a linha entre os adjetivos 'estagnado' e 'constante' neste caso. Isto porque as velhas práticas se mantêm em incontáveis reencarnações: os nomes mudam, mas o cerne das ideias é o mesmo. Assim, fidalgotes, quatrocentões e famílias 'tradicionais' seguem se considerando 'europeus', como se flutuassem sobre aqueles considerados *tupiniquins*. A aspersão de **palmeiras** na cultura das *Neo Terras de Vera Cruz* torna-se ainda mais 'curiosa' quando se sabe que "os europeus ficaram particularmente impressionados com a aparência, forma e singularidade da palmeira. O explorador e naturalista prussiano Alexandre von Humboldt (1769-1859) pensava nas palmeiras como "as mais majestosas de todas as formas vegetais". (GRAY, 2018, p. 21)⁵⁸.

Desta forma, ao observar os empregos destas "gramíneas gigantes" (GRAY, 2018) no paisagismo, ou como elemento arquitetônico em zonas de Porto Alegre destinadas a usufruto e/ou ocupação por camadas mais economicamente favorecidas da população - visando confirmar ou refutar a referida 'fascinação' acima descrita -, era tangível os fartos números de espécimes de **palmeiras** arraigados à visualidade ornamental destes espaços, com leve tendência ao exotismo e grande porte.

58 - Tradução nossa. No original em língua inglesa: "Europeans were particularly impressed by the look, shape and uniqueness of the palm. Prussian explorer and naturalist Alexander von Humboldt (1769–1859) thought palms 'the stateliest of all vegetable forms'". (GRAY, 2018, p. 21)

São nestes bolsões em que, *curiosamente*, tende a advir este ‘fenômeno’ característico - e mais evidente pós cataclismo reacionário de 2018 - da região meridional do país: pessoas e grupos comerciais com “muitas consoantes nos sobrenomes”, tez - às vezes - clara e forte inclinação a se verem como ‘europeus’, baseando-se em algum longínquo traço de - alegada - ascendência ao Velho Continente em algum lugar do passado, mesmo que muito remoto. *Latinxs* negando seus gentílicos, embora, voltando à fala de GRAY (2018), talvez o que finalmente evidenciaria sua conexão com a Europa seria justamente essa fascinação com as ‘nobres’ **palmeiras** ‘expressa em seus genes’.

Uma sequela deveras colonialista escrita em bronze.

Ainda no plano da correição histórica, em se falando de terminologias, tão ou mais vexatório é o reiterado e errôneo emprego do termo ‘árvore’ para se referir às **palmeiras** que

à parte sua magnificência, ficou claro que as palmeiras eram muito diferentes das árvores europeias típicas e outras plantas lenhosas. Palmeiras, apesar do uso comum do termo “árvores”, não têm troncos, madeira ou casca e, ao contrário das árvores propriamente ditas, não podem aumentar em diâmetro através do crescimento secundário. As palmeiras são essencialmente ervas gigantes. Juntamente a plantas como orquídeas, gramíneas e grãos, bananas, cebolas, aspargos e bulbos de flores de campânulas a tulipas, as palmeiras são monocotiledôneas, uma das três classes de plantas com flores. (...) William Griffith (1810-1845), trabalhando na Índia nos anos 1840, foi o primeiro cientista vegetal a adotar explicitamente a abordagem que continua hoje, tratando as palmeiras como uma única família botânica contendo várias subfamílias. (GRAY, 2018, p. 21 - 24)⁵⁹

Esta é uma das razões para, ao longo desta pesquisa, ligar as **palmeiras** sempre ao termo plantas e jamais ao termo ‘árvore’, pois isto é algo que elas de fato não o são - tal qual *negacionistas gentílicos* nascidos na América Latina são latinos e latinas, não europeus nem tão pouco ‘americanos’, da mesma forma que as relações entre colonizado e colonizador tendem à inércia. Contudo, **palmeiras** realmente são seres clorofilados em sua própria categoria. De qualquer forma, quer sejam os pseudo-hipotético-delirantes ‘europeus’ ou as ‘elites’ rurais e

59 - Tradução nossa. No Original em língua inglesa: "Their magnificence apart, it became clear that palms were very different from typical European trees and other woody plants. Palm 'trees', despite the common usage of the term, do not have trunks, wood or bark and, unlike trees proper, cannot increase in diameter through secondary growth. Palms are essentially giant herbs. Along with plants such as orchids, grasses and grains, bananas, onions, asparagus and flowering bulbs from bluebells to tulips, palms are monocots, one of the three classes of flowering plants. (...) William Griffith (1810-1845), working in India in the 1840s, was the first plant scientist to explicitly adopt the approach that continues today, treating palms as a single botanical family containing a number of subfamilies". (GRAY, 2018, p. 21 - 24)

eclesiásticas, os banqueiros e empresários, comum ou não estranho a diversos indivíduos nestes grupos é colocar-se acima do bem e do mal tomando decisões questionáveis, unidos sobre o mesmo mote: 'o passado é a meta.'

É a impressão que se tem, pois, parece ser o solene objetivo na vida destes seres assegurar a manutenção e continuidade daquilo que jaz putrefato: as necessidades, mentalidade e visão de certas castas, mesmo que seu fervor conduza a bizarros retornos, a exemplo do Estado teocrático, regime de exceção marcial ou da monarquia em meio a golfadas de delírios de grandeza e/ou quanto uma pretensa relevância, mas tudo em um vasto terreno cognitivo e ideológico roto e estéril.

Neste ínterim, falando em *antique* em bronze verde e com alvas 'assinaturas' de origem columbiforme, o príncipe imperial Dom Bertrand de Orleans e Bragança se fez lembrado e *relevante* indo a um clube de tiro chamado *Redneck*, situado no município de Saltinho - SP, onde plantou uma árvore simbólica, autografou uma pá, hasteou bandeira ao som do Hino da Independência, com 'pompa e cerimonial'⁶⁰. Isto em meio a um Estado erodido e lixiviado por uma crise sanitária e administrativa, mas realmente deve ser muito importante debater uma possível volta do Estado monárquico. A despeito de tudo que possa ser dito sobre este assunto, o fato de o 'príncipe tupiniquim' ter plantado uma árvore símbolo - uma "árvore da paz", como foi chamada -, retomaria o ato de seu *patrício* no Jardim Botânico do Rio de Janeiro: uma 'figura de poder' realizando um gesto carregado de simbolismo e atributos nobres por meio de uma planta. O que retoma à fala de D'elboux (2006): o fato de a **palmeira** imperial ser então a espécie vegetal preferida de D. João VI, a tornaria ícone e assinatura urbana do poder imperial e, por conseguinte, daqueles associados à sua imagem. A parte estranha deste ocorrido é que a planta assentada não ter sido uma **palmeira**, pois mais que um reforço histórico, seria um 'prenúncio de vitória' e glória colonial.

A título de exemplo, os portões do Palácio de Buckingham, desde 1837 a residência oficial do monarca britânico em exercício, "exibem o brasão real circundado por folhas douradas de palmeira." (GRAY, 2018)⁶¹. Ainda em seus terrenos, existe o Memorial Victória que, mesmo sendo um marco pela morte da Rainha Victória em 1901, pode ser lido como uma ufanista declaração pública sobre o poderio e conquistas do império britânico - comum passado de ávido ímpeto

60 - Ver SILVA, 2021.

61 - Tradução nossa. No original em língua inglesa: "feature the royal coat of arms encircled by golden palm leaves." (GRAY, 2018)

colonizador/conquistador -, pois no ápice de sua coluna triunfal “a Victoria Alada, está de pé em um globo com a palma do vencedor em uma das mãos.” (GRAY, 2018)⁶². A mensagem está lá, literalmente para inglês - e o mundo todo - ver.

Destarte, conforme se dava o transcorrer desta pesquisa, tornou-se fato inatacável para mim que, após todas estas afirmações de poder e elevação social oriundas do Velho Continente, no fim das contas, os *honorários* do colonialismo de fato são pagos em mortes. Isto fica ainda mais claro quando Achille Mbembe (1957) nos diz que “a conquista colonial revelou um potencial de violência até então desconhecido. O que se testemunha na Segunda Guerra Mundial é a extensão dos métodos anteriormente reservados aos “selvagens” aos povos “civilizados” da europa” e que as práticas hegemônicas e autocráticas de extermínio e subjugo de populações eram apenas o “ampliar de uma série de mecanismos que já existiam nas formações sociais e políticas da Europa Ocidental” (MBEMBE, 2020, p.32).

Desta forma, estão abarcados neste pensamento, todos os ‘verdes’ citados logo ao início deste capítulo - entre os quais estão inseridas as **palmeiras** -, conquanto isto iria contra o verde em relação a seu habitual emprego como sinônimo de vida quando ligado a imagens de vegetação exuberante e biodiversidade. Esta dicotomia conduz a um ponto há muito pertinente às minhas práticas como artista visual, pois, frequentemente em minha produção, verso sobre os moradores dos espaços urbanos primarem por uma limpeza estéril com um vivaz paisagismo suntuoso e arborização planejada, vendo no *verde fora do seu lugar* estético e urbanisticamente delimitado algo aberrante. Nos centros urbanos, este se torna sinônimo de abandono e ruína, em presumíveis associações com descaso, sensações de insegurança e lugubridade em relação àquele espaço ou região a qual deve ser evitada. Por outro lado, a limpeza e a *brancura* são aneladas muito além das questões de sanitarismo, mas porque remeteriam ao *continuum* do recente, renovado, denotando manutenção, investimento, trabalho, prosperidade e segurança entre outros valores hodiernos.

Poderia ser realmente comum esta leitura dos espaços urbanos feita pelo filtro da relação entre *verde-morte versus verde-vida*? Embora acredite que sim até pela ‘higiene visual’ usualmente constatada em torno de **palmeiras**, proponho o seguinte exercício:

62 - Tradução nossa. No original em língua inglesa: “Winged Victory, stands on a globe with a victor’s palm held in one hand.” (GRAY, 2018)

- Observe atentamente detalhes de seus entornos ao andar pela sua cidade, rua em que reside ou ao visitar uma localidade nova.
- Foque em calçamento, pavimentação, passeios, canteiros e meios-fios.

O resultado observado poderá ser que mesmo que o calçamento apresente irregularidades e defeitos, a rua falhas e desníveis, estarão livres de 'inços' e, caso estes existam, é possível que você os olhe com reprovação. Contudo, perceba que provavelmente os canteiros estarão capinados e os meios-fios *alabastrinamente* caiados: essa é nossa pequena segurança de que cidades e bairros estão sendo cuidados e nossos impostos bem utilizados. Repare também que aparentemente, nada nos ofende mais enquanto sociedade do que folhas no chão, grama alta, moitas e arbustos 'disformes' carentes de poda, pequenas ervas junto ao meio fio, limo e líquens sobre superfícies despidas de tinta. Embora amemos às áreas verdes da cidade, como ousam sujar e crescer sobre nossas estruturas, estas 'nefastas e subversivas' espécies de plantas? Como uma árvore tem o desplante de crescer suspensa metros do chão numa rachadura no alto de uma parede?

- Se há uma coisa que a história da evolução nos ensinou é que a vida não será contida. A vida se liberta, se expande para novos territórios e atravessa barreiras dolorosamente, talvez até perigosamente, mas, bem, aí está. [...] Estou simplesmente dizendo que a vida... hum... encontra um caminho'. Doutor Ian Malcolm em *Jurassic Park* (1993)⁶³

De certa forma, o entusiasmo na famosa e celebrada frase do Doutor Ian Malcolm⁶⁴ no clássico *cult pop Jurassic Park* (1993) nem sempre é compartilhado pela população no tangente à vida vegetal, pois aparentemente, a visão do *verde fora de lugar* nos remeteria a coisas às quais, no fundo, temos um medo do tipo irracional, como a iminência daquilo sobre o qual não temos controle: a passagem do tempo, o ciclo entrópico, o decaimento, o retorno de nossos corpos à crosta terrestre. Por extensão, 'impolutos' espaços urbanos seriam uma forma de driblar a ruína,

63 - Tradução e transcrição nossa. No original em língua inglesa: "- If there's one thing the history of evolution has taught us, it's that life will not be contained. Life breaks free, it expands to new territories, and crashes through barriers painfully, maybe even dangerously, but, uh, well, there it is. [...] I'm simply saying that life..uh...finds a way. "

64 - Personagem do ator estadunidense Jeff Goldblum (1952) no filme dirigido por Steven Spielberg.

a queda, a doença e encarar nossa própria finitude, pensamento este, talvez produto de séculos no enfrentamento quedas de cidades ou civilizações, pestes e pandemias, assim nascendo

o que chamarei de medo urbano, medo da cidade, angústia diante da cidade que vão se caracterizar por vários elementos: medo das oficinas e fábricas que estão se construindo, do amontoado da população, das casas altas demais, da população numerosa demais; medo, também, das epidemias urbanas, dos cemitérios que se tornam cada vez mais numerosos e invadem pouco a pouco a cidade; medo dos esgotos, das caves sobre as quais são construídas as casas que estão sempre correndo o perigo de se desmoronar (FOUCAULT, 2014, p.154).

Embora neste trecho do texto *O Nascimento da Medicina Social* de 1974, Foucault referende a um tempo prévio à remoção e mudança dos cemitérios de áreas centrais para zonas periféricas da cidade, cemitérios permanecem existindo como esse lugar de temor, ojeriza e aversão. Talvez por serem este espaço heterotópico, ilusório, que reúne a morte como lugar de 'descanso final' à essa ideia de 'residência permanente' dos mortos. Sendo assim, a ideia de fim da vida junto a de manutenção da memória dessa vida, sobrepõe-se em diversas crenças quanto o conceito de existência de vida após a morte. O que torna no mínimo curioso a parca presença de **palmeiras** nestes espaços, exatamente pela sobreposição de diferentes credos e culturas nos quais, de alguma forma, a imagem desta planta é ligada à vida. Ainda assim, o cemitério é este lugar de estranhamento em que se reflete a necessidade de estruturas ostensivamente 'caídas' e asseadas - algo tão inerente à cidade - para afastar a ideia de ruína, justaposta a uma ornamentação do *verde-vida* via paisagismo, coexistindo com a oxidação dos metais, a turbidez dos vidros e o decaimento das flores tanto naturais quanto artificiais trazidas pelos visitantes. Desta forma, na heterotopia do cemitério em *Outros Espaços* (2009), Foucault mostra essa associação entre morte e doenças quando da "apropriação burguesa do cemitério nasceu uma obsessão da morte como "doença". São os mortos, supõe-se, que trazem as doenças aos vivos, e é a presença e a proximidade dos mortos ao lado das casas, ao lado da igreja, quase



Figura 49
Fungo *Phallus impudicus* com moscas atraídas pela gleba.
Foto: Maria Nunzia.

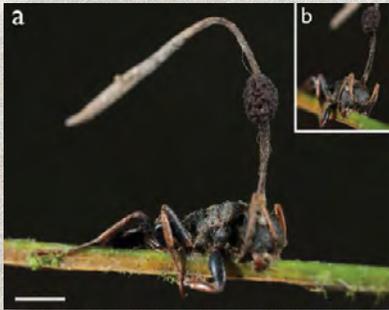


Figura 50
Formiga infectada morta mordendo a ponta de uma folha de palmeira com o fungo *Ophiocordyceps camponoti-bispinosi* emergindo de sua cabeça.
Fotos: João Araújo.

65 - Texto original em língua inglesa: “Entomopathogenic fungi infect their hosts following spore contact and subsequent germination on the cuticle. Typically, an adhesive pad (appressorium) is formed, whereby a germ tube penetrates the exoskeleton of the host. Upon reaching the haemocoel, the fungus proliferates in the form of yeast-like cells (Evans 1988b). In the *O. unilateralis* complex, a series of synchronized events are triggered within the ant host in order to make it leave the colony, climb understory shrubs to die in an elevated position—characteristically, biting the underside or edge of a leaf—and, once there, a spore-producing structure arises from the back of its head from which the ascospores are forcibly released at maturity”

no meio da rua, é essa proximidade que propaga a própria morte” (FOUCAULT, 2009, p. 417), por consequência, o verde fora de lugar junto à nossas estruturas urbanas, seria sinônimo de morte.

O verde nesta ambivalente relação vida-morte se apresenta no trabalho *REDYUM = GLEBA* (2021) (fig. 48), o qual discorre em primeiro plano sobre o prosperar de um grupo de seres vivos às custas da morte de outros, mas não como visto nas relações naturais entre os níveis tróficos da cadeia alimentar. Conforme se aprofundam às camadas do objeto, encontram-se questões como práticas colonialistas, dispersão de mentiras (des)informativas, zumbificação e 'elogio a parvoíce' cujo o saldo - e o soldo - é o decesso. Produzido em meio ao miasma envolvendo o período pandêmico do início dos anos 2020 e pertencente à uma série - daquilo que passei a chamar - de *micro monumentos* livremente inspirados pelas vivências tóxicas neste período, o trabalho tem seu cerne nas estratégias de engano, manipulação, envio de mensagens falsas e, literalmente zumbificação empregadas na reprodução de alguns fungos.

A palavra gleba no título refere-se à “substância gelatinosa e de várias cores com cheiro desagradável semelhante ao de carniça” produzida por vários fungos conhecidos como *stinkhorn*, a exemplo do *Phallus impudicus* (fig. 49), a qual “atrai insetos os quais desempenham um papel na dispersão de seus esporos” (BORDE et al, 2021, p.223). O cunho da mensagem falsa é a promessa de fonte de alimento ou local ideal para a postura de ovos, chamado o qual várias espécies de moscas, entre outros insetos, prontamente atendem. Após contato ou ingestão da gleba, levam em seus corpos os esporos deste fungo, espalhando-os ao longo de seus deslocamentos - normalmente via defecação - perpetuando o ciclo de enganação infinitamente. A segunda estratégia abordada em meu trabalho é a dos Fungos entomopatogênicos, a exemplo do *Ophiocordyceps camponoti-bispinosi*, os quais são capazes de afetar diversas ordens de insetos por meio da multiplicação via controle e 'zumbificação' após contágio com os seus esporos (fig.50). Reduzindo meu escopo às formigas, o ciclo de controle do fungo começa com uma formiga infectada, na qual “um tubo germinativo penetra no exoesqueleto do hospedeiro” proliferam e em alguns casos, o indivíduo controlado deixa a colônia e escala a vegetação para “morrerem em posição elevada”, normalmente com as mandíbulas agarradas na parte inferior de uma folha ou galho, onde “a estrutura produtora de esporos surge da parte de trás de sua cabeça” e os libera no ar quando maduros (ARAÚJO et al., 2015, p.225)⁶⁵, contaminando tudo abaixo de si, assim reiniciando o ciclo.



Figura 48 - Thiago Trindade
REDUM = GLEBA (2021).
Objeto tridimensional.
Foto: Pedro Ferraz

Destarte, é possível ser traçado um paralelo entre as formas de dispersão de mensagens falsas por parte destes dois fungos e a forma como a extrema-direita e mídias conservadoras nonsense têm se mantido em evidência e até se alçado ao poder por meio de *apitos de cachorro (dog whittle)* e notícias falsas, muitas vezes sem o menor sentido, mas que em seu sensacionalismo e fórmulas ideológicas, contaminam pessoas por elas previamente atraídas - além de aliciar novos adeptos. Estes passam a disseminá-las, trabalhando de graça como multiplicadores e dispersores de ódio e desgraça. Talvez não por acaso, vários dos fungos que usam esta estratégia são de aspecto fállico, já que esta parece ser uma ideia, uma ideia fixa na cabeça dos conservadores. Neste escuso metiê, encontra-se a também ligeiramente fállica **palmeira**, de cuja imagem frequentemente emanam sinais, avisos, mensagens e valores. Estas relações compõem ao trabalho *REDYUM = GLEBA* (2021), em qual o pequeno objeto suspenso por uma pequena barra de aço inox apresenta um aspecto disforme em suas protuberâncias cilíndricas insinuantes e aspecto e viscoso, parece cercado por uma nuvem de copas de **palmeiras**. Sua cor amarelo *neon* é coberta por um manto verde o qual parece escorrer e gotejar à sânie de notícias falsas, teorias conspiratórias, discursos de ódio e negacionismo científico endereçada aos seus sectários ou presas fáceis. Então, tal qual às moscas atraídas pelo pútrido odor da gleba, estes ajudarão na dispersão de sua podridão proselitista, não mais em suas conversas cotidianas, mas sim por meio de disparo de *propaganda* em aplicativos de mensagens e redes sociais. Uma nova forma de catequização e posterior uso como força de trabalho, pois a agenda e *modus operandi* colonialista em voga ainda são as mesmas, muda-se somente os meios a quem estas são aplicadas.

Colonização implica a colonização mental e a colonização histórica e material. São dois lados da mesma moeda. Nos dois formatos, o objetivo é retirar de cada corpo a memória, a capacidade de pensar, o senso de pertencer a uma comunidade, bem como a criatividade de produzir no sentido individual e coletivamente. É o psicopoder (...) atrelado ao poder econômico, que entra em ação contra as pessoas por meio de todas as instituições convenientes. (TIBURI, 2021, p. 41-42)

Marcia Tiburi traz um ponto-chave dos grupos hegemônicos com métodos colonialistas: matar a individualidade, o pensamento livre como um todo. É interessante para estes grupos insuflar parte da sociedade para que se *vejam* como ou almejem ser 'elite', servindo de arautos, aríetes não pensantes, como também o é, e que as camadas de mão de obra sejam desprovidas de ideias próprias, como na estratégia do fungo zumbificador de formigas: a manutenção do apagamento do indivíduo e o prosperar econômico de classes dominantes tem como resultado frequente a morte de forma geral, tensões sociais e políticas e danos psíquicos àqueles não zumbificados.

Em meu trabalho, as populações, etnias, culturas atingidas pelos mecanismos anteriormente descritos encontram-se nos fragmentos dos diferentes tipos de vidro estilhaçado entorno de uma pequena base de mármore, encardida e desgastada pela ação do tempo. Por todo este pequeno tanque de estilhaços vê-se um viscoso fluído de um vermelho vivo, uma calda de caramelo de sabor morango deixada vários dias no sol, e que agora emana um forte cheiro rançoso que toma de assalto a todo o ambiente no qual se encontra esta *micro instalação*. Aqui o vermelho assume sua simbologia ligada ao sangue derramado em anos de imposições de valores, costumes, credos e interesses coloniais representados pelo decrépito retângulo de mármore pisando ao vidro, sem sofrer danos. Contudo, ao contrário da gleba fúngica, em *REDDUM = GLEBA* (2021) é o simulacro de sangue que faz o papel de comunicador químico, só que não espalhando falsidades e sim denúncias e evidências de anos de genocídios, muitos deles impulsionados pela 'fé', porém ligados ao lucro colonial, como pode ser visto em *Missão/Missões – Como construir Catedrais* (1987) de Cildo Meireles (fig.51).



A instalação do artista brasileiro amplamente conhecido pelo viés político permeando suas obras, conta com um tanque de moedas, o qual é conectado - por meio de uma coluna de hóstias - a um dossel junto ao teto composto de ossos de gado pendentes, com um soturno véu encapsulando todo o conjunto. Este trabalho, como sugere o título, está referendando

Figura 51 - Cildo Meireles
Missão/ Missões, como construir catedrais (1987).
 Instalação.
 Foto: Trudo Engels.

ao episódio histórico das Missões Jesuíticas que ocorreram no Brasil, Argentina e Paraguai (1610 – 1767) no século XVII.(...) A obra de Meireles quantifica o custo humano de evangelização e sua conexão com a exploração de riquezas nas colônias. Com uma

teatralidade barroca, a instalação tem um aspecto de templo, uma metáfora da igreja católica como lugar onde o homem se une a Deus, a preparação espiritual através da arquitetura.(...) é possível perceber que se trata de desigualdades no sistema de câmbio internacional que penalizam países com altas dívidas externas, que, de maneira paradoxal, os países mais pobres pagam os juros mais altos por seus empréstimos, perpetuando assim, o processo colonial (FERREIRA; VILELA, 2015, p. 67-68)

De forma semelhante a que, curiosamente, a **palmeira** habitualmente pode ser vista junto a vias por onde passa o poder, as práticas coloniais, por trás de muitas roupagens e pretextos, têm por fim o acúmulo de poder e riqueza. Embora as Missões Jesuíticas citadas no trabalho de Cildo Meireles, em termos práticos, indubitavelmente significassem a formatação dos povos originários em algo ‘menos selvagem e pecaminoso’ aos olhos dos religiosos brancos europeus, segundo RIBEIRO (2015), sua intenção não era a de fazer destes lugares uma nova Europa e sim de

recriar aqui o humano, desenvolvendo suas melhores potencialidades, para implantar, afinal, uma sociedade solidária, igualitária, orante e pia, nas bases sonhadas pelos profetas. Essa utopia socialista e seráfica floresce nas Américas, recorrendo às tradições do cristianismo primitivo e às mais generosas profecias messiânicas. (...) Essas utopias se opunham tão cruamente o projeto colonial que a guerra se instalou prontamente entre os colonos e sacerdotes. De um lado, o colono, querendo por os braços índios a produzir o que os enricasse (...) Foi um desastre mesmo onde as missões se implantaram produtivas e até rentáveis para a própria Coroa - como ocorreu com as dos Sete Povos, no sul, e ao norte, na missão tardia da Amazônia - prevaleceu a vontade do colono (...) A utopia jesuítica esboorou e os inacianos foram expulsos das Américas, entregando, inermes, desvirilizados, os seus catecúmenos ao sacrifício e à escravidão na mão possessa dos colonos. O mesmo aconteceu com o sonho mirífico dos franciscanos, reduzido à visão do que era a boçalidade do mundo colonial, ínvio, ímpio e bruto. (RIBEIRO, 2015, p. 47-48)

Desta forma, a palavra *REDRUM*, presente no título deste trabalho, é a palavra inglesa ‘murder’ escrita de trás para frente, expressão conhecida no vernáculo *pop* após sua aparição no filme *The Shining* (1980) de Stanley Kubrick escrita em vermelho numa porta pelo menino

Danny na forma 'REDRUM' (fig. 52), com algumas letras espelhadas: um aviso no filme dos anos oitenta, e uma realidade há vários séculos às terras colonizadas. Um objeto de proporções pequenas com grandes ambições de alcance e cobertura, tanto de área quanto de ideias cujo conceito consiste em uma mistura de referências artísticas, da cultura visual popular, científicas e da observação da vida cotidiana, assim como do pútrido cenário econômico-social-político hodierno cuja meta parece manter alienada e impensante às pessoas sob formas de controle.

Desta forma, olhando tanto por um viés de continuidade *Ad Nauseam* do domínio cultural e do *verde-morte* em seu possível *ballet* com as verdejantes *palmeiras*, somados aos eventos socialmente cataclísmicos recentes em *Neo Terras de Vera Cruz*, é possível ser inferida a existência permanente relação bonequeiros – títeres – plateia em um show de 'luzes e espelhos' usados para controlar e manter crédulos aos habitantes de um lugar, a exemplo do que ocorria na Cidade Esmeralda⁶⁶.

Estas são questões inerentes ao *micro monumento Los Mueres e o Neotropif4scizismo Neop3ntec* (2021) (fig. 53), o qual fala da noção das 'assemblagens' ideológicas e 'filosóficas' aliadas a teorias não científicas estapafúrdias e às vertentes do cristianismo, seja católico, seja protestante, usadas como ferramenta de manobra e forma de controle da população. Autores como RIBEIRO (2015); TIBURI (2021) entre outros, discorrem sobre como aquilo de conhecido como cristianismo atualmente está distante do que era a religião e seus ideais logo após seu marco zero no século I. Isto se torna mais flagrante quando mencionados os disparates da frenética sede por dinheiro pregada pela 'teologia da prosperidade'⁶⁷, com seus líderes vivendo vidas de luxo, assim como a autoridade máxima do catolicismo vivendo num palácio repleto de ouro em seu próprio enclave. Em teoria, a devoção religiosa em si, seria inofensiva e positiva para algumas pessoas se ela não fosse utilizada como plataforma política e disseminação de ideologias muitas vezes perigosas, como as presentes no problema da representação imagética de um Cristo europeu, caucasiano, de olhos, pele e cabelos claríssimos. A historiadora e teóloga australiana Robyn J. Whitaker ilustra à problemática dizendo "Da mesma forma, a afirmação teológica de que os seres humanos foram criados à imagem e semelhança de Deus tem consequências: se Deus é sempre representado como um homem branco, por padrão os homens serão brancos, uma ideia subjacente a um racismo latente." (WHITAKER,



Figura 52 - *The Shining* (1980)

Danny (de costas) após escrever a palavra 'redrum' na porta do quarto.

Foto: captura de tela feita pelo autor.

66 - Alusão ao filme *The Wizard of Oz* (1939).

67 - Ver BARRÍA, 2021.



Figura 53 - Thiago Trindade

Los Muares e o Neotropif4scizismo Neop3ntec (2021). Objeto tridimensional.
Ferro oxidado, mármore, madeira, aço, plástico, fibra de palmeira e bronze e ouro.
Dimensões: aproximadamente 17 cm. Foto: Pedro Ferraz.

2019, s/p), o que cria uma visão deturpada, a qual tornaria legítima a prática de desumanizar e bestializar a todos os quais não forem iguais ao referencial imagético branco europeu, a esse deturpado 'ideal cristão'. Uma ferramenta a qual não só foi empregada no passado, quanto atualmente é aplicada a todos os 'infiéis' que diferem da moral e bons costumes imposta por uma casta política conservadora e reacionária, tornando a diferença em inimiga e passível de sofrer perseguição. Tática usada como uma forma de manipulação da percepção coletiva usada por muitos agentes políticos, contudo, irracional quando por meio da 'dissociação de imagem' alguém adota condutas de ódio e perseguição ao próprio grupo minoritário o qual integra.

Estas ferramentas de controle - nem tão - ocultas, se refletem na composição dos elementos de *Los Mueres e o Neotropif4scizismo Neop3ntec* (2021), uma *assemblagem escultórica* na qual a **palmeira** está representada duas vezes neste *micro monumento*: primeiro por meio da desgastada estrutura cilíndrica e delgada, culminando com uma área *verde-morte* acimada por um flavo simulacro de madeiro, e na tira que enrola-se sinuosa e voluptuosamente nesta, feita a partir da ráquis de uma folha desidratada da **palmeira** chamada popularmente por Pupunheira (*Bactris gasipaes*). O signo está presente, sob outra forma, mas presente, e sua mensagem está lá *embasada* por um antigo disco de ferro maciço e oxidado, um de mármore e um suporte de bronze adonado por uma corrente de ouro, a saber: as centenárias práticas hegemônicas, o conservadorismo, o perene erro da influência eclesial no Estado, recebendo a sagração dos próprios exploradores da fé alheia.

A exemplo do que diz o astrofísico romeno Mario Livio (1945), quando menciona que o negacionismo científico existia na época de Galileu Galilei (1564 - 1642) porém é diferente do existente atualmente, focando nos prejuízos - em números de vidas perdidas - causados por tais grupos:

Quando olhamos para os negacionistas da ciência hoje, vemos que as motivações são diferentes. Quero dizer, existem casos que são parecidos. Por exemplo, há nos Estados Unidos pessoas que insistem em ensinar o criacionismo na escola junto com a teoria da evolução de Darwin. Essas pessoas também são motivadas pela religião. Porém, quando falamos sobre a negação das mudanças climáticas hoje ou olhamos para algumas das respostas iniciais à pandemia do covid-19, fica claro que essas ações

são motivadas em grande parte por conservadorismo político. Estamos em um ano de eleição presidencial nos EUA e existe uma vontade de se satisfazer os apoiadores. Então as motivações são diferentes, mas o efeito é o mesmo, porque significa que a ciência está sendo posta de lado e os conselhos gerados com base científica não estão sendo levados a sério. (LIVIO;NEIVA, 2020, s/p)

O conservadorismo político usa pretensas noções de relações de valores puristas e segregatórios, usando a religiosidade como lubrificante de suas engrenagens para o seu avanço, sincreticamente - e não exatamente fazendo lógica - fagocitando coisas pelo caminho e ir 'tunando' sua *crença*, mesmo que os itens adicionados sejam reciclagem de ideais, símbolos, ritos e propaganda nazi-fascista. A pandemia do SARS-CoV-2 foi usada como criadora de imagens 'demonizadas' e dispersora destes *revivals* em diversas partes do globo e, as palavras destes líderes reacionários sob uma capa de religiosidade incitaram perseguição, crimes de ódio e morte de minorias.

Pandemias, pragas e pestes não são apenas eventos epidemiológicos, são também sociais e infectam o imaginário social. Os próprios termos pandemia, peste e pestilência estão interligados, muitas vezes substituindo-se. Pandemia refere-se a um epidemia global; a peste também conota uma doença de alcance geográfico mortal, mas também refere-se especificamente à peste bubônica ou pneumônica; pestilência, também, refere-se a uma doença epidêmica altamente contagiosa de vastas proporções, mas também pode se referir à praga (de sua raiz em peste – praga), e adicionalmente conota uma sensação de nocivo e moralidade perniciosa, uma malignidade – como a sinofobia – que pode infectar grandes números de pessoas. Esses termos reúnem vários grupos de imagens. Pandemia é o mito aterrorizante do mundo sendo inundado por doenças, tanto quanto é um termo epidemiológico para medir a extensão geográfica de um surto epidêmico de doença. Da mesma forma, várias doenças epidêmicas criam doenças específicas, mas sobrepondo imaginários e associações (LUNDBERG et al. 2021, p.13)⁶⁸

Fora as perdas de vidas pelo negacionismo, foram geradas diversas outras a exemplo do caso George Floyd⁶⁹ por um policial supremacista branco, os incontáveis ataques a asiáticos ao redor do mundo após os tweets - do então presidente estadunidense - Donald Trump ligando o

68 - Tradução nossa, no original em língua inglesa: *“Pandemics, plagues and pestilence are not just epidemiological events, they are also social, and infect the social imaginary. The very terms pandemic, plague and pestilence are intertwined, often standing in for each other. Pandemic refers to a global epidemic;; plague likewise connotes a disease of deathly geographic reach, but also specifically refers to the bubonic or pneumonic plague;; pestilence, too, refers to a highly contagious epidemic disease of vast proportions, but may also refer to the plague (from its root in peste – plague), and additionally connotes a sense of noxious and pernicious morality, a malignity – such as Sinophobia – that can infect great numbers of people. These terms draw together various clusters of images. Pandemic is a terrifying myth of the world being swamped by disease as much as it is an epidemiological term to measure the geographical extent of an epidemic outbreak of disease. Likewise, various epidemic diseases create specific, yet overlapping imaginaries and associations.”* (LUNDBERG et al. 2021, p.13)

69 - Ver THAROOR, 2021.

Novo Coronavírus à China com as expressões “*The chinese virus*” e “*kungflu*” (LUNDBERG et al., 2021, p.9) ou ainda o aumento em 60% dos assassinatos a indígenas no país chamado *Brazil* no primeiro ano da pandemia, consequência de palavras e ações desastrosas do Executivo local em prol da exploração das terras ocupadas pelos povos originários.

Parte deste ódio pela diferença, o colonialismo e racismo internalizados perpassam as obras do artista britânico de ascendência jamaicana Donald Rodney (1961–1998), as quais discorrem sobre a realidade das diferenças de tratamento entre a população branca e a população negra no Reino Unido, país este que era visto como promessas de um paraíso de recursos e oportunidades pelos imigrantes da geração de seu pai, os quais terminam por deparar-se com práticas de desumanização por viés racial. Através da apropriação de elementos da cultura popular, o ativismo do artista dá vida à obras como *Land of Milk and Honey II* (1997) (fig. 54) em que moedas de cobre e leite reagem criando um *vívido verde* enquanto o leite apodrece. Rodney inclui em alguns de seus trabalhos sua realidade como uma pessoa enferma e de saúde frágil desde a infância, para em seguida, traçar um paralelo com aquilo que se pode chamar de 'uma doença social', a qual presenciou e sofreu na sociedade britânica contemporânea⁷⁰.

Assim sendo, *Los Muares e o Neotropif4scizismo Neop3ntec* (2021) é a representação da podridão das ideias gritando ideais perniciosos em voga desde o passado até sua *repaginação* no presente, com um olhar armado para o futuro, sem se importar com as 'casualidades' de todas as formas de vida neste caminho. Enquanto isso, o burrico laranja sorri e defende seus algozes detratores e suas práticas enquanto é imolado pelas mesmas.

Adicione-se a este panorama a conjuntura pandêmica e as consequências do caos proveniente das ondas do inepto lodo tóxico emanando do *plateau central*, dava aos não zumbificados, a certeza de que o 'respingo' viria, afetando talvez letalmente a vida de todos. Era uma questão de 'quando' e não de 'se'. Desta forma, aos poucos o 'bordão' de um certo 'garoto com cabeça de caqui' atendendo por Conrado, começa a se fazer mais e mais vívido e pertinente: “Eu só me f*** nessa m****!!”. Personagem da série de animação *Fudêncio e seus amigos* (2005 - 2011) produzida e exibida pela MTV Brasil, ele era prejudicado ou tinha um desfecho



Figura 54 - Donald Rodney
Land of Milk and Honey II (1997). Objeto.
168 x 61 x 31cm.
Autoria da imagem não informada.

⁷⁰ - Ver LACK (2008);
Birmingham Museums and art Gallery.

ruim em absolutamente todos os episódios, o que o levava a disparar esta sua frase característica. O azarado garoto tornou-se um presságio à situação de uma esmagadora maioria da população das *Neo Terras de Vera Cruz*, após o cataclisma sufragico de 2018, cujos responsáveis e atores se valem de teorias conspiratórias e messiânicas sob um andrajoso velo de religiosidade, resultando na sucessão de ondas de consequências catastróficas, fruto de pura inépcia ou abuso da 'Lei de Gérson'.

Ludibrium verius obturaculum (2021) (fig. 55) é outro da série dos *micro monumentos* mas, este em especial é dedicado à parvoíce: micro como a capacidade de entendimento de uma vasta parcela da população a qual sofre desfechos ruins diários e segue apaixonada por seus algozes; micro também como a saúde mental e paz de espírito dos habitantes destas terras.

O voto e crenças individuais quando postas acima da justiça e da ciência e são potencialmente a morte do outro, em vários sentidos e acepções possíveis.

Ludibrium verius obturaculum (2021) consiste de uma *assemblagem escultórico-objetal* em que diferentes objetos são dispostos e equilibrados uns em cima dos outros sem qualquer uso de cola, solda ou amarração. Sua estabilidade é precária, assim como são as vidas daqueles sob o jugo de ineptos, como gostaria que fosse este estado de *culto* a um idiotismo fascistóide e igrejeiro. O conservadorismo e a manutenção do *status quo* estão representados por uma alva porém esburacada base em mármore, reflexo das velhas práticas de morte e conceitos cristalizados.

"Eu só me f*** nessa m****!" é mais que um simples 'bordão' de um personagem fictício: é um sentimento e uma realidade a incontáveis vidas tocadas no passado, presente e futuramente se as práticas hegemônicas decorrentes do colonialismo global não forem revistas, assumidas por seus perpetradores. Artistas como Donald Locke (1930 - 2010) valem-se de sua produção poética para tratar as feridas deixadas por estas práticas, sejam da ordem pessoal ou um sentimento coletivo como o de uma nação. Em *Trophies of Empire* (1972 - 1974) (fig. 56), o artista coloca em uma prateleira diversos objetos cilíndricos e de uma cor preta profunda, os quais são associados com elementos encontrados e descartados. Locke refere-se a elas como "balas" (bullets), embora fale de emasculação, escravidão, subjugo colonial, perda de identidade, enquanto remete a troféus ganhos pelos colonizadores britânicos em diversos jogos realizados



Figura 56 - Donald Locke
Trophies of Empire (1972 - 1974). Instalação.
Foto: autor não informado.



Figura 55 - Thiago Trindade

Ludibrium verius obturaculum (2021). Objeto tridimensional.

Mármore, vidro, cristal, plástico, metal e tinta *spray*.

Dimensões: 10x10x15cm.

Foto: Pedro Ferraz.

na Guiana. Uma prática auto celebratória em terras invadidas e cujos símbolos máximos, os troféus, foram desprezados e deixados para trás quando os ingleses voltaram para o seu país.⁷¹

Em *Ludibrium verius obturaculum* (2021), questões ecos colonialistas no presente são abordados por meio da 'verticalidade' pujante - tão incômoda para alguns e tão inerente às **palmeiras** - deste *micro monumento*. A este cenário adiciona-se a atmosfera "além da imaginação"⁷² instaurada, geradora de um *fervor cuco-conservador-carola* disparador de um fenômeno metafísico da visão de falos - ou ameaças por eles causadas - em todos os lugares. Um exemplo destas manifestações de delírios fálicos ou lascivos está presente no *frissón* envolvendo a obra *Tree* (2010) (fig. 57) do artista estadunidense Paul McCarthy (1945). Segundo o jornal *The Guardian*⁷³, o trabalho foi alvo do furor e inclusive atentado da extrema-direita, alegando que a obra feriria a honra de Paris. Claramente, algumas pessoas têm muito tempo em suas mãos e deveriam lidar melhor com suas próprias referências e o porquê de tê-las, já que são cidadãos *iluminados* e de bem. 'Pareidolias' à parte, o que quer que os *vigilantes das virtude* tenham visto na obra *Tree* (2010), fato é que pessoas costumam ver algo de dentro de seu repertório visual ou que lhes é próximo, de alguma forma.

Em parte justificada por esses alarmismos, a lendária estratégia do 'dividir para conquistar', atribuída aos romanos, talvez nunca tenha tido aplicações ou consequências tão babélicas como neste período entre o meio dos anos 2010 e o início dos 2020, contudo agora são cisões internas entre o próprio povo. A prática da desinformação e semeadura do medo dos 'inimigos invisíveis', são ferramentas de condução de massas já conhecidas: subjugo através de uma quimera nefasta proselitista, política e aspersões de paranoia. O *complexo de vira-lata*⁷⁴, velho conhecido dos habitantes de *Neo Terras de Vera Cruz*, ataca novamente quando as velhas raposas importam dos colonizadores práticas e estratégias similares - novamente - à 'gleba fúngica', na forma de mequetrefes versões de baixo orçamento do QAnon.⁷⁵

O crescimento em solo estadunidense desta teia de nonsense conspiratório/seita/'movimento' é proporcional àquele do ódio e intolerância, sendo assustadoramente assistido passivamente pelo grande público, presenciando ao *revival* gradual dos ideais fascistas, supremacia racial, corridas armamentistas, políticas de morte e convicção cega em teorias absurdas.



Figura 57 - Paul McCarthy
Tree (2014).
Foto: Charles Platiau / Reuters.

71 - Ver WILSON, 2015; Página oficial do artista.

72 - Aceno à serie estadunidense *The Twilight Zone* (1959 - 1964) criada por Rod Serling.

73 -Ver FARAGO, 2014.

74 - Ver TIBURI (2021).

75 - Ver NAGESH, 2021.

Os fragmentos deste pandemônio era amarrado pelo messianismo político: a fala em nome da deidade única dos brancos, *acima de todos*, impulsionando os *justos* 'neo cruzados' a lutar para salvar a pátria. Em sua mambembe versão tropical das *Neo Terras de Vera Cruz*, após o *ctrl + c* e *ctrl + v* nos estadunidenses e devidas adaptações, igualmente são disparadas teorias conspiratórias, incita-se o medo, espalha-se desatinos imprimindo um autoritarismo que é recebido com folhas de **palmeiras** ao chão por alguns. Desta forma, onde quer que este carcinogênico se instale, as consequências são as mesmas: ruptura, famílias, amigos, grupos separados e os discordantes eram expulsos do convívio, da casa, até mesmo agredidos. Toda essa conjuntura faz sentido somente para seus *crentes*, os quais se veem como os únicos capazes de enxergar a 'verdade', lutar por ela e salvar a todos das inúmeras 'ameaças ocultas', mesmo que, por vezes, estas venham de "homens lagarto alienígenas"⁷⁶ secretamente atuando como líderes mundiais e grandes empresários da indústria do entretenimento, ou a lendária - e jamais vista - perniciosa e doutrinadora "*garrafa de amamentação artificial falomórfica*", normalmente avistada somente quando em companhia do Boitatá, do Saci e de um Basilisco albino.

Então, de volta a *Ludibrium verius obturaculum* (2021), isto é o que resta à população e gosto não se discute: sua esfera de cristal falso e *kitsch*, como os deturpados valores reacionários, aludem ao hemisfério boreal colonizador. Do alto deste *bálano*, a **palmeira** desbrava o caminho através do *postérieur* da inerme sociedade à mercê de uma ambiência nonsense reacionária. Suas linhas gerais ainda remetem à iconicidade formal dos *joysticks* do console para *video games* Atari 2600, cuja citação alude à questão que, entre os múltiplos sinônimos para a palavra 'jogo', encontram-se os termos ludíbrico, inconstância, ardil, aposta, esquema, trapaça e escárnio, todas aplicáveis no trato das 'elites' para com a população em geral. Seus lesivos e funestos jogos estão anos-luz longe de serem inócuos e de recreio e diversão cooperativa como aqueles de consoles como o Atari 2600 e seus contemporâneos.

Dessarte, os *micro monumentos* deste capítulo referem-se às ações de decesso, em que o *verde fora do lugar* refere não às ocupações das plantas, e sim àquilo que realmente não tem mais lugar: a mentalidade colonial. Os fálicos *micro monumentos* erguem em similitude às **palmeiras** como

símbolos verticais e cilíndricos de poder encravados pelas cidades. Eles também *homenageiam* ao processo mundial daquilo que poderia ser chamado de ‘idiotificação’ gregária, uma espécie de ‘parvoíce ufanista’ ostentada por alguns segmentos sociais, particularmente forte no atual momento do país chamado *Brazil*. Este foi um fenômeno especialmente abordado pelo jornal francês *Le Monde*⁷⁷ - embora venha sendo tratado com surpresa pela comunidade internacional, deixando perplexos tanto estrangeiros como muito nativos daquele lugar -, o qual alerta para o risco de ser instaurada uma “Idiocracia”⁷⁸ no país chamado *Brazil*. Talvez nem o Movimento surrealista tenha sido capaz de ser tão surreal como o corrente panorama do referido país com seres passadistas e conservadores saindo dos lugares nos quais se escondiam até então, quase como os mortos-vivos no icônico videoclipe *Thriller* (1982)⁷⁹. O que resta é expresso pelas cores: o branco valendo-se do dourado, impõe o verde, cercado-se de séculos de vermelho-sangue de amarelos, pretos e pardos.

O único *verde fora de seu lugar* e o *real verde-morte*, apenas para constar, é aquele ligado ao *lastro vestigial* colonial.

(...) o que, em seu princípio, é a colonização? É concordar que não é nem evangelização, nem empreendimento filantrópico, nem vontade de empurrar pra trás as fronteiras da ignorância, da doença e da tirania, nem expansão de Deus, nem extensão do Direito: é admitir de uma vez por todas, sem recuar ante as consequências, que o gesto decisivo aqui é do aventureiro e do pirata, dos merceeiros em geral, do armador, do garimpeiro e do comerciante: do apetite e da força, com a sombra maléfica, por trás. (...) Continuando minha análise, acho que a hipocrisia é de data recente; que nem Cortez descobrindo o México do alto das grandes *teocalis*, nem Pizarro diante de Cuzco (ainda menos Marco Polo diante de Cambaluc), arvoraram-se mensageiros de uma ordem superior; que matem; que saqueiem; que tenham capacetes, lanças, cupidez; mas os embusteiros vieram depois: e o grande responsável nesse campo é o pedantismo cristão, por ter elaborado as equações desonestas: *cristianismo* = *civilização*; *paganismo* = *selvageria*, das quais só poderiam resultar as abomináveis consequências colonialistas e racistas cujas vítimas seriam os índios, amarelos e negros. (CÉSAIRE, 2020, p.10 - 11) (grifos da autora)

77 - Ver GATINOIS, 2019.

78 - Referência a *Idiocracy* (2006) de Mike Judge. Comédia de ficção científica que mostra uma sociedade futurista porém focada em anti-intelectualismo e degradação ambiental.

79 - clipe cinematográfico do cantor estadunidense Michael Jackson (1958 – 2009).



8 - Cecília n'est pas
une palmier:
le~infosfera intáctil

Ao que parece, jamais a imagem – e o arquivo que ela forma, se ela se multiplica e se nós desejamos recolher, compreender essa multiplicidade -, jamais a imagem se impôs com tanta força no nosso universo estético, técnico, quotidiano, político, histórico. Jamais ela mostrou tantas verdades tão cruas: e, não obstante, jamais ela nos mentiu tanto, solicitando ao mesmo tempo a nossa credulidade, jamais ela foi objeto de tantas censuras e destruições. Jamais, portanto - e esta impressão advém sem dúvida da situação atual, do facto de ser uma situação candente -, a imagem foi objeto de tantas discórdias, de reivindicações contraditórias e de rejeições cruzadas, de manipulações imorais e de execrações moralizantes. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.193)

Em meu entender, tudo em existência neste geóide irregular de rocha no qual vivemos, é passível de ser transformado por nós humanos em uma imagem. Este pensamento também leva em consideração um trecho das definições atribuídas à palavra imagem no dicionário Houaiss, a qual é dita ser “aquilo que é impresso, formado e distinto do objeto existente, que se conforma à sua existência e, por isso, é o que não seria se o objeto não existisse” (HOUAISS, 2009, p.537). Assim, muito embora entenda que coisas e seres sigam existindo quer estejamos vivos e dotados de visão ou não, tudo o que vemos e gravamos com nossos olhos seria passível de ser transformado em imagem. Eventualmente, estas podem ser atribuídas ou atreladas a valores e sentidos no intuito de sua então exploração, ou ainda ressignificadas, o que, em ambos os casos, seria para adequá-las o melhor possível aos propósitos e necessidades - nossas ou de determinado(s) grupo(s) - em dado momento. Desta forma, é natural ter essa percepção de *ruído visual* permanente no cotidiano tanto urbano quanto digital. Tendo isto e à epígrafe de Didi-Huberman (2015) ao início desse capítulo de em mente, se aplicado ao fio que une esta pesquisa - a **palmeira** enquanto imagem -, faz-se ainda mais

perturbadora a evidência do seu copioso emprego nas cidades, aumentando consideravelmente o questionamento sobre o que haveria de significação por trás dessa multiplicidade.

Estas são questões as quais embebem meu discurso poético, tendo uma de suas primeiras manifestações na série *Bioma Invaders* (2018), por meio da qual busco desvelar aos olhos do observador quanto a invasão visual - e física - das **palmeiras** em nossas cidades e na cultura midiática. Como de praxe, tomando à cidade de Porto Alegre como exemplo, vemos que

o caráter de sofisticação e elegância oriundas da Palmeira Imperial serão os mesmos almejados nos casos porto-alegrenses, que fez uso de outra espécie que melhor se adaptaria ao seu clima temperado subtropical.

Foram plantadas em Porto Alegre por volta de 1000 palmeiras-da-Califórnia num período inferior a oito anos (1935-1943), alterando definitivamente a imagem da cidade, principalmente quanto ao embelezamento de suas vias públicas e parques. (CALOVI, 2009, p.3)

Mil **palmeiras** ao longo de oito anos podem implicar diversas coisas sobre a vontade de mudança e objetivo estético perseguido por uma cidade, mas deixam poucas dúvidas sobre a afirmação de poder e suposta evolução porto-alegrense em quadro paralelo à imagem de *progresso* dos grandes centros sudestinos. Contudo, em sua notória dominação visual, as **palmeiras**-da-Califórnia (*Washingtonia filifera*) anedoticamente começam a emanar uma aura de 'versão pirata' em relação às imperiais de Rio de Janeiro e São Paulo: o simulacro do simulacro. Porém, curiosamente "a Califórnia e particularmente Los Angeles, importaram suas palmeiras de todo o mundo, já que apenas uma espécie de palmeira a "*Washingtonia filifera*", a palmeira-leque da Califórnia é desse estado." (MELAY, 2020, p.3)⁸⁰. Los Angeles é há muito conhecida mundialmente pela abundância de **palmeiras** em sua paisagem, 'exportando' sua imagem através de sua *unigênita* espécie nativa. Contudo, trata-se então de um construto imagético, implicado pelas importações de exógenos nas 'ações palmificadoras' mirando na *ubiquidade* visual destas plantas. Este excesso imagético induz à banalização e normatização do exótico, transfigurando-o em estética 'clássica', 'desejável' e ligada

80 - Tradução nossa, no original em língua francesa: "*la Californie et Los Angeles en particulier ont importé leurs palmiers du monde entier, puisqu'une seule espèce de palmier « Washingtonia filifera », le palmier éventail de Californie est originaire de cet État.*" (MELAY, 2020, p.3).

ao 'bom gosto' de 'elites'. Desta forma, a **palmeira** enquanto imagem é um dos fragmentos carregados de valores a serem atribuídos na construção de uma *überimagem* chamada cidade.

Em minha produção poética, procuro ver os absurdos cotidianos de uma acepção insólita e caricatural, extraindo um fio do todo para desenlear suas questões latentes, expondo-os em padrões visíveis, tendo nas séries de imagens digitais produzidas pela sobreposição de camadas de informação visual, uma de suas saídas. Estas se originam da manipulação de fragmentos imagéticos obtidos da internet, bancos gratuitos de imagem e de minhas próprias fotografias, replicando de forma hiperbólica e crítica a repetição caótica presente na ambiência urbana. *Bioma In: Vaders* (2018) (fig.58) e *Las Usurpadoras* (2019) (fig.59) estão entre as primeiras instaurações destas séries digitais, a qual satiriza à aparente política de pouco caso dedicada ao bioma gaúcho, por meio da identidade visual e iconologia do jogo clássico dos *arcades*, *Space Invaders* (1978), com a palavra 'invasor' sendo utilizada em diversos contextos e problemáticas, inclusive sobre a introdução de espécies vegetais exóticas - dentre estas, muitas **palmeiras** - substituindo e prejudicando plantas nativas. Desta forma, elementos da franquia *Star Wars* (1977)⁸¹ e da cidade de Porto Alegre são introduzidos no território visual de *Space Invaders*, cujos pequenos personagens coloridos ao invés de *pixels*, apresentam 'corpos' constituídos por diferentes fragmentos de imagens de **palmeiras** exóticas. A *ambiência visual* resultante procura mostrar correlação entre inserções de espécies exógenas e as invasões por ações hegemônicas, ambas geradoras de ondas de impacto sentidas por séculos em razão da 'formatação' local, sem considerar as consequências para os entornos e populações.

Contudo, em específico no tocante à imagem da cidade e as tão súbitas quanto incontáveis inserções de **palmeiras** - em dissonantes notas de aparente aleatoriedade - em sua malha urbana, estas eventualmente passem a construir uma noção destas plantas como de fato *invasoras* desta paisagem predominantemente gris ou ainda, em sua, por vezes, desastrosa relação com os materiais e formas do mobiliário urbano, importantes componentes de uma desconcertante *ambiência visual tecno-orgânica* similar aquela presente nos trabalhos do estadunidense Glen Rubsamen (1959) (fig.60), os quais retratam



Figura 60 - Glen Rubsamen
But his eyes don't smile (2008).
Acrílica sobre linho.

81 - *Star Wars* é uma franquia multimídia estadunidense, criada por George Lucas, iniciada *Star Wars Episode IV: A New Hope* (1977). Os filmes pertencem ao gênero 'ópera espacial épica' e se tornaram um fenômeno de cultura *pop* mundial.

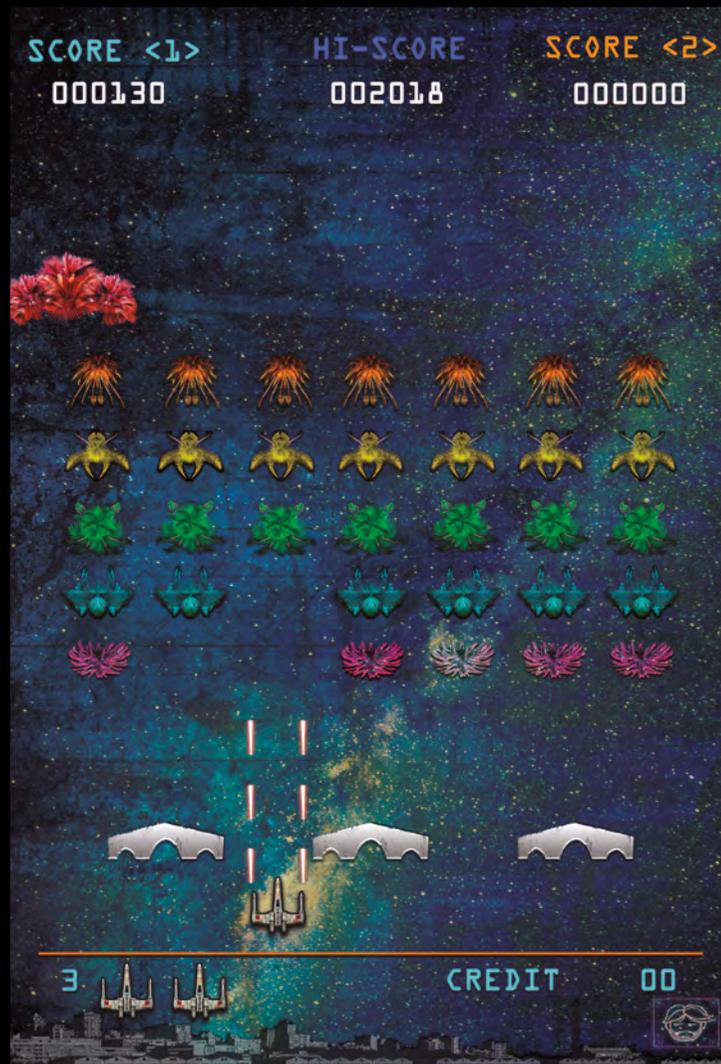


Figura 58 - Thiago Trindade
Bioma In: Vaders (2018). Imagem digital.
 Impressão em acetato. 29,7 x 42 cm.
 Foto: autor.

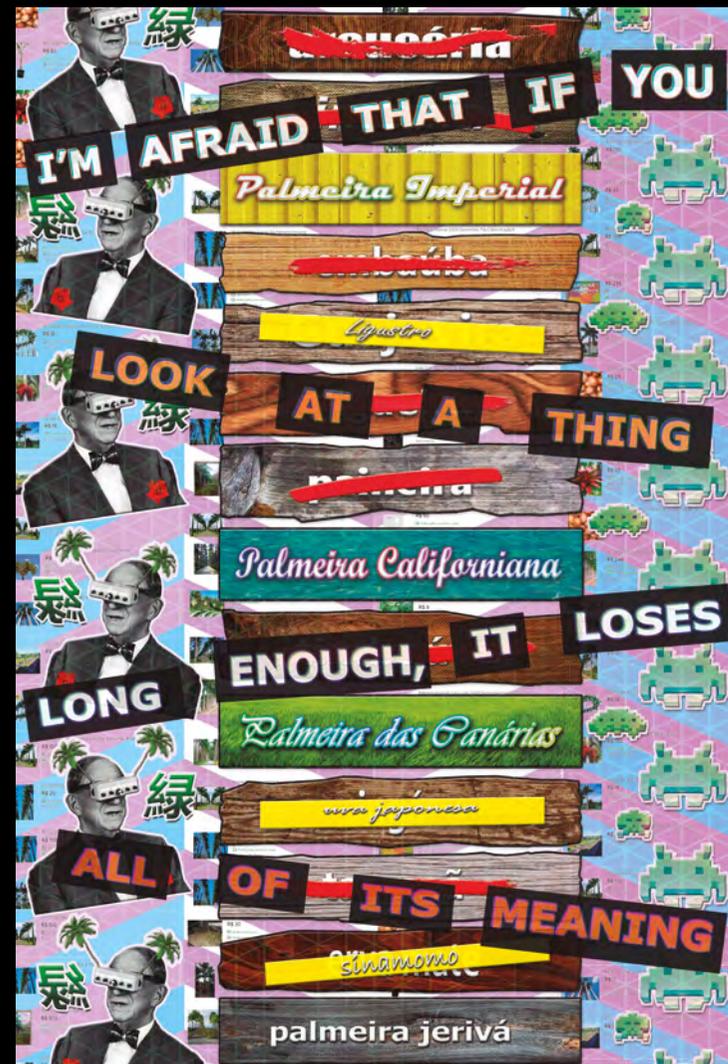


Figura 59 - Thiago Trindade
Las Usurpadoras (2019). Imagem digital.
 Impressão em adesivo e lâmina de vidro. 42 x 29, cm.
 Fonte: autor.

os outdoors digitais extintos, fechados pela lei de poluição luminosa, torres de telecomunicações e palmeiras doentes se fundem para formar um híbrido de formas abstratas, tecnológicas e orgânicas: uma construção estética, um conjunto acidental onde a paisagem transforma-se numa síntese viva de elementos de uma perturbadora pós-natureza. (MELAY, 2020, p.6)⁸²

Este consiste em um dos olhares lançados pelo artista sobre a sua cidade - Los Angeles - em sua relação com as onipresentes **palmeiras**, o que encontra familiaridade em minha praxe de catalogação e exploração destes marcos urbanos orgânicos, considerando ainda que cada imagem destas pode desnudar-se em inúmeras camadas de sentido e problematizações. Assim sendo, a imagem digital pareceu capaz de suportar a aglutinação de múltiplas informações, vislumbrando um caminho de imenso potencial a ser explorado, sobretudo no auge do período pandêmico, quando o acesso a materiais foi dificultado. A partir de então, diversos trabalhos são concebidos já como imagens digitais, *fagocitando* ao fragmentado e aberrante repertório visual da cultura *pop* e ao *envoltório urbano* para dar corpo às questões poéticas. Meu procedimento segue uma 'lógica do excesso', na qual a cada novo trabalho, são adicionadas novas questões periféricas ou novas formas de se abordar a ideia cerne, por meio de fragmentos imagéticos. Isto pode ser observado em *Las Usurpadoras*⁸³ (2019), em uma apropriação da *Telenovela* de origem mexicana *La Usurpadora*⁸⁴ (1998), traçando um paralelo entre a premissa no título e os apagamentos de espécies de plantas nativas gaúchas substituídas por similares estrangeiros. Estas operações parecem levar em consideração o desejo despertado em referendar a estética de destinos turísticos 'cobiçados', possivelmente a partir das mídias visuais e impressas consumidas pelo cidadão.

Durante o período do mestrado, percebo que a *ambiência visual* e princípio da 'rolagem infinita' presente nestes dois trabalhos como um indício de que invasão e colonização operam também como algo digital e tecnológico, usando como moeda de troca vívidas e multicoloridas imagens as quais são empregadas por diversas "empresas que roubam nossos dados para invadir nossa vida trazem esse método de longe. É a colonização digital tão difícil de enfrentar. Nosso corpo e o todo da nossa subjetividade e da nossa linguagem estão sendo colonizados pelas tecnologias a serviço do capital." (TIBURI, 2021, p.72).

82 - Tradução nossa, no original em língua francesa: *"Dans les images de l'artiste, représentées généralement au crépuscule ou à l'aube, les panneaux d'affichage numériques défunts, fermés suite à la loi sur la pollution lumineuse, les tours de télécommunications et les palmiers malades se confondent pour former un hybride de formes abstraites, technologiques et organiques : une construction esthétique, un ensemble accidentel où le paysage se transforme en une synthèse vivante d'éléments d'une post-nature inquiétante."* (MELAY, 2020, p.6)

83 - Parte da produção, discussões e resultados alcançados na produção a partir dos disparadores encontrados no Quarto Distrito de Porto Alegre, são apresentados na publicação *Residência Artística VIA* (2020) do OM-Lab | UFRGS-CNPQ por meio da peça gráfica nº2, a qual trata da residência artística *Planta que não dá Nada* (2017), na qual o trabalho *Las Usurpadoras* (2019) é parte integrante. De maneira semelhante, os processos artísticos e questões propostas pelos residentes deste projeto, são publicados no artigo *Residência Artística VIA: Experiência Coletiva em um Espaço Urbano Específico* (2020), escrito em conjunto com Tetê Barachini e Bruno Novadvorski, apresentado no 29º Encontro Nacional da Anpap em 2020.

84 - *La Usurpadora* (1998), icônica Telenovela produzida pela Televisa, exibida originalmente no México entre fevereiro e julho de 1998 e no país chamado *Brazil* em diversas ocasiões, com grande sucesso entrando para o vernáculo *pop* do país.

Os diversos elementos componentes das imagens torrencialmente disparadas por páginas e aplicativos assim 'adestram' nossos olhos diariamente para seus fins comerciais ou ideológicos, tendo por resultado potencial o compulsório apagamento de nossa autonomia e individualidade. De maneira similar, permissões concedidas durante sua navegação, entre outras coisas, aspiram ao monitoramento e venda dos nossos dados, roubos aos quais nos submetemos em troca da existência de nossas 'vidas' *on-line*. Um 'tragicômico' exemplo disto foi o gradual crescimento de anúncios e sugestões de postagens e perfis a seguir visualizados durante minha navegação e *scrolling* diários exponencialmente invadidos por produtos, assuntos ou imagens relacionados à **palmeiras** conforme se dava o andamento desta pesquisa. Desta forma, alheio à nossa vontade, quer nossos olhos achem-se fitos às telas ou estejamos desempenhando as mais diversas atividades mundanas, continuamente vai sendo montado com nossos fragmentos e rastros este ser 'outro', um análogo tecnológico a partir da

digitalização ou conversão de toda nossa história pregressa em dados, como também a digitalização do nosso corpo. Os exames de imagem digitalizam nossos órgãos e nos colocam na base de dados, ficamos cada vez mais transparentes e passíveis de sermos analisados estatisticamente pela inteligência artificial. O que é denominado por Floridi de Infoorgs ou corpo informacional, pela qual as tecnologias nos datificam e disponibilizam estas informações em bases de dados médicos ou *e-health* (saúde eletrônica). Esta datificação (tudo é convertido em dados) e a inforgização (tudo é convertido em informação digital), criam uma demanda cultural para antecipar as questões éticas que emergem da revolução da informação e de seus efeitos na arte. (SEMELER;BARACHINI, 2021, s/p)

Apesar de, em alguma escala, estarmos cientes de tais questões, como sociedade usualmente 'compramos' passivamente àquilo que nos é ofertado - desde que visualmente atrativo ou vantajoso - sem a devida filtragem. Assim, segundo Semeler; Barachini (2021), nós coexistimos com um construto digital, essa datificada 'imagem de disco' contraparte da orgânica versão de carbono, oxigênio, nitrogênio, hidrogênio e fósforo usada para interagir e sofrer ações das esferas física e digital.



Figura 61 - Refik Anadol

Nature Dreams (2021).

Escultura de dados via Inteligência Artificial.

Vídeo em *loop*.

Tela LED quadrada de 10m x 10m. 20 min.

Fonte: página do artista.

85 - Tradução nossa. No original em língua inglesa: “*Nature Dreams* utilizes over 300 million publicly available photographs of nature collected between 2018- 2021 at Refik Anadol Studio. Combined, this represents the largest raw dataset of nature ever gathered for an artwork, which was then used to train a GAN AI algorithm.”

86 - Tradução nossa. No original em língua inglesa: “He must strive continually to think of, and use, form in its full spatial completeness. He gets the solid shape, as it were, inside his head – he thinks of it, whatever its size, as if he were holding it completely enclosed in the hollow of his hand. He mentally visualises a complex form from all round itself he knows while he looks at one side what the other side is like; he identifies himself with its centre of gravity, its mass, its weight; he realises its volume, as the space that the shape displaces in the air.” (MOORE, 2015, s/p)

Ainda nesta esteira lógica, torna-se natural o abraçar pela arte das constantes revoluções tecnológicas, assim como aos rastros informacionais. Um exemplo do uso dos dados disponíveis na rede são as obras do artista natural da turquia Refik Anadol (1985) em *Nature Dreams* (2021) (fig.61) a qual “utiliza mais de 300 milhões de fotografias da natureza, disponíveis publicamente e coletadas entre 2018 – 2021 no Refik Anadol Studio. Combinadas, representam o maior conjunto de dados brutos da natureza já reunido para uma obra de arte, que foi usada para treinar um algoritmo GAN AI.” (Refik Anadol Studio,2021, s/p)⁸⁵ Suas obras, quer sejam imagens, videoesculturas ou amplas e imersivas instalações, criam este espaço outro que induz uma percepção de profundidade, volumetria e movimento, seguindo regras próprias, mesmo sabido serem imagens emergindo de algum tipo de monitor. Este é o ponto o qual defino como *ambiências visuais*, termo o qual emprego para referir-me a minha produção imagética digital, a qual entendo pertencente somente ao mundo digital, preferencialmente expostas ou visualizadas a partir de monitores e *displays* nos quais o observador possa ampliar ‘pinçando’ à superfície do dispositivo com os dedos e navegar pelos detalhes, buscando por informações visuais nelas escondidas. Essa possibilidade explorativa consiste do incorporar de um gesto - e/ou ‘recurso’ - relativamente novo mas já completamente assimilado por nós, quase sem perceber, através de nossa rotina digital diária. Consiste também de um convite indireto para perscrutar a contrução de minhas ideias, pensamento e discurso como artista visual.

Em *The Sculptor Speaks* (2015), o artista britânico Henry Moore (1898 - 1986) discorre a partir de sua própria experiência, como deve trabalhar um escultor, dizendo que:

Ele deve se esforçar continuamente para pensar e usar a forma em sua complexidade espacial completa. Ele recebe a forma sólida, por assim dizer, dentro de sua cabeça – ele pensa nela, qualquer que seja seu tamanho, como se a estivesse segurando inteiramente na palma de sua mão. Ele visualiza mentalmente uma forma complexa percebida por todos os seus ângulos; ele sabe enquanto olha para um lado como é o outro lado; ele se identifica com o centro de gravidade desta forma, sua massa, seu peso; e percebe seu volume, como o espaço que a forma desloca no ar. (MOORE, 2015, s/p)⁸⁶

Então, como artista originalmente vindo do campo da escultura, em qual habitualmente tenciono à ativação espaço tridimensional através da produção de objetos e instalações, trouxe várias destas noções e modos de trabalhar em minha aproximação com o campo imagético. Embora tratem-se de áreas suscetíveis a serem percebidas como distantes em um primeiro momento, como supracitado, acredito que tudo possa ser visto como imagem, dessa forma, meu processo para chegar a um trabalho objetual ou imagético é o mesmo: após a ideia inicial, costumo ter uma imagem mental total e detalhada do mesmo, cuja concretização é perseguida empregando técnicas diversas, seja em um atelier, seja digitalmente, através de câmera fotográfica e/ou programas de edição de imagem. Logo, as *ambiências digitais* são pensadas a partir da visão um todo, constituindo-se neste lugar outro no qual todos os elementos estão sujeitos às ações de seus entornos e em relações de sentido entre si. Cada elemento é como um fragmento de uma ideia, os quais são digitalmente manipulados para criarem uma relação de familiaridade com esta disruptora esfera de acontecimentos em que estão inseridos como se sempre estivessem ali: princípio este retirado da observação da cidade, em qual, como antes dito, imóveis e empreendimentos comerciais já 'nascem' com **palmeiras** adultas plantadas em seu entorno. É a maquiagem e manipulação visual dos entornos no intuito de construção de - um novo - sentido simultaneamente à - falsa - familiaridade e pertencimento.

Assim sendo, minhas *ambiências digitais* usualmente alimentam-se do *ruído visual* dos espaços urbanos, mas recentemente têm incorporado ao proveniente 'guerra da informação', uma das facetas digitais da "guerra cultural"⁸⁷, tão inerente ao presente momento, adicionada como recurso visual-discursivo em minha produção a exemplo de *Ironias In: Ironias - bad omen* (2021) (fig.62).

A partir da visualidade de um cenário hipotético em que seria possível ver as incontáveis ondas utilizadas pelos inúmeros dispositivos de comunicação e de acesso à informação, o trabalho remete à noção de que atualmente não sabemos mais o que estamos olhando. Isto é multiplicado ao levar-se em consideração o fato de vivermos "assombrados por uma máquina incansável de notícias falsas" (ROCHA, 2021, p.22) mudando de alvos, ideais, 'heróis' e 'bandidos' a todo o momento. Similar ao que aconteceria à frase de Andy Warhol (1928 – 1987)

87 - Segundo João Cezar de Castro Rocha em sua descrição levando em conta o sentido estadunidense deste termo, amplamente empregado porém não o único existente. "O choque entre visões de mundo contrárias remonta aos séculos XVI e XVII, pois é parte estrutural da noção moderna de tempo. Uma vez que se introduziu uma diferença qualitativa entre passado, presente e futuro, a novidade se tornou o sal da terra; em consequência, o choque de valores passou a ocupar o centro da cultura." (ROCHA, 2021, p.26).

presente em *Las Usurpadoras* (2019) se inserida neste contexto: “receio que, se você olhar uma coisa por tempo suficiente, ela perde todo o seu significado.”⁸⁸. Do interior desta balbúrdia, surge a visão da placa comemorativa do Fórum de Palmeiras Imperiais⁸⁹ no centro de poder da capital do país chamado *Brazil*, parecendo ser emissária de um ‘aviso’, uma triste e irônica coincidência e, ao mesmo tempo, um reforço à minha proposição de que a **Palmeira** Imperial é um signo ligado a poder e legitimação. O mal presságio no título do trabalho vem de um dos nomes em evidência na placa datada de 2010, ser um dos pivôs do *putsch* acontecido seis anos depois, o qual pavimenta o caminho para o caos hegemônico e higienista que seria instaurado 4 anos depois, em 2020. Um turbilhão de “analfabetismo ideológico” e “revanchismos cegos” (ROCHA, 2021), impulsionado e *fertilizado* em grande parte por um verdejante aplicativo de mensagens instantâneas com alta performance bovídea, além de generosas injeções de dinheiro da ‘elite’ campesina e apoio eclesial fascistóide. Falácia é *pop!* Agro é *Tech!* *Dumb is Cool!* A seguir, perceber a mórbida ironia contida na frase “Realçando a verticalidade” é um tanto assustador porque, mesmo esperando tratar-se de apenas coincidência, seria possível traçar um paralelo com o conceito de verticalidade conforme Milton Santos (2001), quando este afirma que

tomada em consideração determinada área, o espaço de fluxos tem o papel de integração com níveis econômicos e espaciais mais abrangentes. Tal integração, todavia, é vertical, dependente e alienadora, já que as decisões essenciais concernentes aos processos locais são estranhas ao lugar e obedecem a motivações distantes. (SANTOS, 2001, p. 106 – 107)

88 - Tradução nossa. No original em língua inglesa: “I’m afraid that if you look at a thing for long enough, it loses all of its meaning.”. Ver SOLANO; QUAGELII (2020).

89 - Referência à Figura 24, sobre a qual falo no capítulo 4 - *The Colonia never dies + inspiration gréco-romaine* desta dissertação.

90 - Originárias de *The Creation of Adam* (1508–1512) de Michelangelo

Assim consistindo aplicação de mudanças ‘de cima para baixo’ decorrentes da praxe de imposição de culturas, quais sejam, externas ao meio e alheias às necessidades daqueles fora das ditas ‘elites’, o que se reflete na relação entre as personagens maiores⁹⁰ pairando sob a estrepitosa barafunda informativa. Eles invocam aos arquétipos de colonizado e colonizador enquanto apontam a frase ao centro da imagem: denúncia e propósito. Do canto à direita e de tez artificialmente alva, a figura em vestes do tom verde #6za6p6 em código hexadecimal, impõe suas

questões de cima para baixo sobre a outra que se mostra abatida e resignada em sua nudez trigueira, habitando um plano rebaixado. Por fim, dentre as muitas formas de ser lida a Aleia de **palmeiras** imperiais do planalto central, interessa-me apontar a do espelhamento à visualidade da cidade do Rio de Janeiro como antiga capital do país chamado *Brazil*, legitimando e imbuindo Brasília em autoridade, após o *transplante* de **palmeiras**-imperiais recebido pela Praça dos Três Poderes. Por consequência, a silhueta luminosa de uma **palmeira**, destaca-se ao fundo, como se zelasse por todo este caos, indicando que ela seria o ponto origem, o ser ou local de onde emanam as situações que se desdobram à sua frente nessa realidade imersa em *scan lines* e ruído onde tudo se dissolve, corrompe e distorce. Continuamente.

A divisão criada pelo excesso (des)informativo fragmentário e as polarizações, extingue o diálogo e a multiplicidade de imagens de procedência duvidosa - ou criminoso - fomenta ainda mais a morte do diálogo em espaço público, pois este "foi sitiado por uma sucessão de muros tão altos como as convicções são irreduzíveis." (ROCHA, 2021, p.22). Quadro este construído com o auxílio do emprego das redes sociais, em especial os aplicativos de mensagens instantâneas como ferramental, até por sua difícil regulamentação, fiscalização e certa dose de 'cegueira seletiva' oportuna por parte de algumas empresas e autoridades.

A referida cultura do excesso se reflete em meus trabalhos digitais, os quais conseguem comportar uma extensa variedade de signos referenciais e abordagens sobre os assuntos por mim neles abordados, assim como indícios de minha crítica aos mesmos. Por esta razão, se levado em conta aquilo discorrido neste capítulo e ao longo desta pesquisa, aquilo por mim produzido poderia ser percebido como algo densamente 'carregado' e acrimonioso, assim fugindo de minha proposta de produzir trabalhos os quais coloquem aos disparates do cotidiano de forma hiperbólica para realizar uma crítica sarcástica. Destarte, quando penso a respeito possíveis maneiras de produzir trabalhos críticos, porém leves, desopilantes, envolventes e ainda assim, cheios de ruído e referências visuais, torna-se difícil não levar o pensamento na direção de algumas produções de artistas ligados ao movimento *Superflat*, criado pelo artista japonês Takashi Murakami (1962) (fig.63) que



Figura 63 - Takashi Murakami

Tan Tan Bo - In Communication (2014). Acrílica sobre folha de ouro montada sobre madeira. 360 x 360 cm.

em suas próprias pinturas, esculturas e outras produções variadas Murakami se apropria de personagens *kawaii* (fofos) icônicos e estética bidimensional de *anime* e *manga* e os combina com técnicas e composições derivadas das tradições de pintura japonesa.

Ao conectar as formas da pintura Edo japonesa com as expressões comerciais contemporâneas emergindo em *anime*, *manga*, videogames, moda e *design* gráfico, Murakami também apresenta *Superflat* como uma fusão entre arte e cultura popular (SHARP, 2006, p.5-6)⁹¹

O *Superflat* mistura referências da rica cultura imagética tradicional japonesa assim como as de ordem popular e contemporânea daquele país, ao mesmo tempo que critica a sociedade de consumo - e às importações culturais e no campo das artes do ocidente - usando recursos e práticas da mesma. (SHARP, 2006). A produção imagética e objetual, assim como as digitais de diversos artistas do *Superflat*, utiliza a iconografia inerente ao japão e o que me parece um reflexo da cultura do excesso para endereçar aos mais diversos temas. Acredito que esta seja uma característica própria do contemporâneo, pois é inegável que somos sujeitos diariamente sobremaneira à informação imagética de forma tonitruante e estilhaçada, cujo resultante seria viver uma eterna perda de referencial perante o todo, à realidade, conforme afirma Leo Braudy (1986):

91 - Tradução nossa. No original em língua inglesa: "In his own paintings, sculptures and other assorted productions Murakami appropriates the *kawaii* (cute) character icons and two-dimensional aesthetic of anime and manga and combines these with techniques and compositions derived from the traditions of Japanese painting. By connecting Edo forms of Japanese painting with the contemporary commercial expressions emerging in anime, manga, video-games, fashion and graphic design, Murakami also presents *Superflat* as a merging of art and popular culture." (SHARP, 2006, p.5-6).

Nosso senso de totalidade é tão fragmentado pela mídia que usamos (consumimos) quanto pela mídia que é arremessada a nós. Agora, em uma sociedade tão impregnada de imagens, os truques e gestos da superfície tornaram-se facilmente destacáveis de qualquer substância que uma vez significasse. (BRAUDY, 1986, p.3)⁹²

92 - Tradução nossa. No original em língua inglesa: "(...) Our sense of wholeness is as fragmented by the media we use as it is by the media hurled at us. By now, in a society so suffused with images, the tricks and gestures of the surface have become easily detachable from whatever substance they once signified". (BRAUDY, 1986, p.3)

Com isso em mente, em *Je Tame Pirarucu* (2022) (fig.64) tento aglutinar uma enorme quantidade de informação em uma torrente de ideias e fatos aliados à camadas de elementos visuais para abordar de forma nonsense como os tempos que vivemos, um cenário em que banaliza-se a vida, relativiza-se tanto a gravidade quanto a ocorrência de fatos históricos, confunde-se pre-



Figura 64 - Thiago Trindade
Je Tame Pirarucu (2022).
Imagem digital. 84,1x 59,4 cm.
Saída: Projeção.

conceito com opinião, discurso de ódio com liberdade de expressão e obscurantismo científico com notícia etc. Se alienação e condicionamento fossem os maiores problemas, possivelmente seria contornável, mas não quando os resultados são apagamentos de toda a ordem e espécie. Dessa forma, em tempos de revisionismo em voga e num contexto de ressignificação de signos, um dos exemplos mais pertinentes ao meu trabalho quanto evidentes quanto ao contexto histórico, para mim sempre será a multiplicidade imagética criada por, para e sobre a icônica Carmem Miranda (1909 – 1955), em um processo similar ao constantemente imposto à **palmeira** enquanto imagem. Relação esta podendo ser estabelecida através do verdadeiro *overlay* das múltiplas imagens projetadas a partir da construção de sentido emanada da persona criada por Carmem e os estúdios de cinema, de acordo a necessidade por meio das combinações e estética dos figurinos e/ou adereços por ela utilizados sendo que

no contexto brasileiro, a figura da baiana era composta por muitos elementos (balangandãs, joias, sandálias, turbantes etc.) que em sua diversidade permitiram a Carmen elaborações criativas, referindo-se à forma anterior da figura, mas dando-lhe novos contornos e significados. A estilização da baiana de Carmen Miranda não apenas incorporava signos nacionais como também lidava com tensões raciais e de classe, na medida em que a figura da baiana apontava para uma imagem negra e das classes populares. Amplamente sintonizada com moda hollywoodiana e com experiência na área de costura, a estilização de Carmen a possibilitou incorporar uma imagem que denotava autenticidade nacional, sem se associar com o que era tido por vulgaridade por meio do recurso à “branquitude”, por sua vez compreendida não apenas em termos cromáticos, mas também simbólicos. (BALIEIRO, 2015, p.210-211)

Assim, era criado um *pastiche hiperbólico* da mulher baiana intentando vários construtos e ‘propaganda’ de uma brasilidade civilizada, constantemente adaptada e ressignificada de acordo com as necessidades de mercado, inclusive de internacionalização pois o

aspecto sincrético e fragmentário que caracteriza a baiana de Carmen, o que lhe permite ser sempre reinventada. Nos Estados Unidos, mantida a forma da baiana, esse

princípio fragmentário, associado ao exotismo de uma sul-americana, pôde fazê-la tomar outras dimensões sem deixar de referir-se a caracterizações típicas das latino-americanas. (BALIEIRO, 2015, p.212)

Ainda segundo BALIEIRO (2015), após assinar contrato com o estúdio estadunidense FOX, o setor de imprensa lançou mão da imagem já estabelecida de Carmem, apenas fazendo sua ligação agora a Hollywood e à cidade de Los Angeles com suas exóticas e sensuais **palmeiras**. É possível então afirmar que a artista luso-brasileira de representante da cultura baiana, brasileira associada ao Rio de Janeiro, passa a símbolo da América Latina e cidadã internacional após sua 'adoção' por Hollywood.

A constante presença da venda de Carmem como imagem vinculada à diferentes questões é um dos disparadores de *Je Tame Pirarucu* (2022), a começar pela compra de 100 sementes de **Palmeira** Imperial, facilmente encontradas na internet - "entregues na porta de sua casa em poucos dias" - em troca de quantias irrisórias de dinheiro. Esta simples ação chega a ser um disparate histórico quando levado em conta as circunstâncias e implicações do arriscado tráfico ilegal dessas sementes, conforme anteriormente falado⁸¹. As sementes são fotografadas, recortadas de suas imagens origem e utilizadas para a escrita - em notação Braille⁸² - de diversas palavras que perpassam diversos momentos das terras das *Neo Terras de Vera Cruz*, a exemplo de colonialismo, genocídio e apagamento. Estas palavras, quando colocadas repetindo-se e alternando-se em linhas horizontais, podem ser vistas como uma espécie de padrão. Estes remetem visualmente àqueles constituídos de fotografias de 'bolinhas de queijo' no *design* da artista brasileira Lygia Pape (1927 – 2004) para as novas embalagens e identidade visual da empresa Piraquê, cuja marca "era representada por um peixe vermelho e sobre ele a letra P em branco. Piraquê deriva de *porakê*, termo adaptado da língua tupi, que significa "entrada de peixe", através da junção dos termos *pirá* (peixe) e *iké* (entrar)." (SOUZA, 2013, p.95). Assim sendo, Piraquê me leva a pirarucu (*Arapaima gigas*), peixe amazônico cujo nome em língua tupi significa 'peixe vermelho'⁸³. Vermelho foi a cor escolhida por Lygia para a embalagem dos 'queijinhos' (fig.65), pois como artista neoconcreta que era, "utilizou-se de elementos repetidos e organizados racionalmente num fundo de cores puras, branca, vermelha ou amarela." (MACHADO, 2008,p.73).



Figura 65 - Lygia Pape
embalagem do Queijinho da Piraquê.

81 - Este assunto é tratado em maiores detalhes no Capítulo 5 - *The Colônia never dies + inspiration gréco-romaine* desta dissertação.

82 - Para tanto foi utilizado o tradutor *on-line Braille Translator*.

83 - Segundo página da EMBRAPA.

Por outro lado, o peixe pirarucu recebe a alcunha 'bacalhau brasileiro'⁸⁴ em uma tentativa de fazê-lo ganhar o mercado estrangeiro, o que de certa forma nos traz de volta à Carmem Miranda associada a 'produto de exportação' do país chamado *Brazil* durante os desvantajosos escambos do período da 'política da boa vizinhança' (MACEDO, 2018).

A persona de Carmem tornou-se a epítome, a personificação do excesso, ressignificação e da repetição, tanto em sua caracterização, quanto em suas inserções em filmes - seguidamente com **palmeiras** em plano de fundo - dotados de roteiro deixando a desejar, pois, o importante era a estética e os números musicais, repetição esta que me leva de volta à Lygia Pape ao perceber

semelhança entre as embalagens e alguns quadros do concretismo, especialmente com os "Metaesquemas" (1958) de Hélio Oiticica, quase lhe é rendida uma homenagem na embalagem dos biscoitos de "água e sal". À repetição da forma geométrica Pape substitui a repetição do próprio biscoito, que aí funciona como um "signo". (MACHADO, 2008,p.73)

Desta forma, ao transportarmos este pensamento para repetição da imagem da **palmeira** nos espaços urbanos e mídia visual, de fato operaria então a substituição da planta em si pela função de "signo" e logo, este aponta ou anuncia uma ideia, conjunto de ideias e valores. Resta saber quais são estes e qual o intento por trás desta 'propaganda'. Fica - sempre - a pergunta.

Ao longo desta pesquisa e da evolução de meu trabalho poético, conforme toco a este estado de compreensão da **palmeira** como signo e começo a utilizá-la de diferentes formas, através de nichos de conotações pré-existentes ou atribuindo-lhe valores de acordo com aquilo por mim desejado ser comunicado em cada trabalho. A repetição inerente a **palmeira** enquanto imagem foi uma das primeiras certezas - e inquietações - tidas por mim ao início deste ciclo de pesquisa, contudo, aquilo iniciado em fotografias recortando flagrantes urbanos, com o passar do tempo começa a ser feito, retirando a **palmeira** de seu contexto e inserindo-a em ambiências para, a seguir, empregar somente fragmentos da mesma em *tipificações imagéticas*.



Figura 66 - Edward Ruscha

A Few Palm Trees (1971). Na imagem é visto o spread "SE corner of Sunset Blvd & Fuller Ave." Foto: RUSCHA (1971).

Ao procurar pelas primeiras entradas de artistas trabalhando em procedimento similar, no qual a **palmeira** é completamente recortada de sua imagem origem de forma similar ao que hoje é possível fazer por meio de softwares de edição e aplicativos para dispositivos móveis, um dos primeiros encontrados foi o estadunidense Edward Ruscha (1937) através do seu livro *A few palm trees* (1971) (fig.66).

O estadunidense Edward Ruscha é um dos primeiros artistas a compilar uma série de representações da palmeira como parte de sua vida cotidiana em Los Angeles; e assim moldou as percepções populares de Hollywood e da cidade que a cerca. Na obra fotográfica *A few palm trees* (1971), ele examina as diferentes variedades de palmeiras que encontra nas ruas de Los Angeles, fotografando-as ao pôr do sol ou no Hollywood Boulevard em um estilo neutro e quase clínico. A série documental enfoca as qualidades formais de cada espécie, suas semelhanças e suas diferenças. O artista arranca de seu contexto as palmeiras costeando inúmeras ruas de Los Angeles para isolá-las como categoria estética ou como ícone gráfico.(MELAY, 2020, p.4)⁸⁵

85 - Tradução nossa, no original em língua francesa: "L'artiste américain Edward Ruscha est l'un des premiers artistes à avoir compilé une série de représentations du palmier dans le cadre de sa vie quotidienne à Los Angeles ; et a ainsi façonné les perceptions populaires d'Hollywood et de la ville qui l'entoure. Dans l'ouvrage photographique *A few palm trees* (1971), il examine les différentes variétés de palmiers qu'il découvre dans les rues de Los Angeles, en les photographiant au coucher du soleil ou sur Hollywood Boulevard dans un style neutre et quasi clinique. La série documentaire se concentre sur les qualités formelles de chaque espèce, leurs similitudes et leurs différences. L'artiste déracine de leur contexte les palmiers qui bordent d'innombrables rues de Los Angeles pour les isoler en tant que catégorie esthétique ou comme icône graphique". (MELAY, 2020, p.4)

86 - Tradução nossa, no original em língua inglesa: "(...) I use palm trees because it allows me to say something about the photographic process without having to explain myself over and over' and not realize that the reasons why palm trees resonate so much have to do with the way the Western world looks at exotic places in very much the same way colonists looked at them: as places that are to be used (for profit, for leisure) and to be discarded after." (FEUERHELM;ROELS, 2018, s/p)

Esta publicação de Ruscha consiste um livro de artista 32 páginas com 14 fotografias analógicas em preto e branco, mostrando **palmeiras** ou somente partes delas contra um fundo branco, acompanhadas de sua localização na cidade de Los Angeles (RUSCHA,1971). Entre outros livros produzidos pelo artista 'catalogando' sob um filtro do seu característico senso de humor 'seco', elementos urbanos os quais conhecidamente repetem-se, a exemplo de *Twentysix Gasoline Stations* (1963). Repetição esta que, juntamente com simbolismos e 'rastros coloniais', inquietam também ao artista belga Bruno V. Roels (1976), cuja produção é frequentemente povoada por alguns elementos de alta recorrência na urbe, entre eles a **palmeira**. Roels admite que enquanto artista europeu, simplesmente não pode dar-se ao luxo de dizer que usa

palmeiras porque me permite dizer algo sobre o processo fotográfico sem ter que me explicar repetidamente' e não perceber que as razões pelas quais as palmeiras ressoam tanto têm a ver com a maneira como o mundo ocidental vê os lugares exóticos da mesma maneira que os colonizadores os viam: como lugares que devem ser usados (para lucro, para lazer) e para serem descartados depois. (FEUERHELM;ROELS, 2018, s/p)⁸⁶

Roels multiplica a repetição de elementos urbanos como as **palmeiras** em seu laboratório de fotográfico, trabalhando o conceito do múltiplo tanto imagético como nas tiragens da ideia geral e estética de um trabalho, contudo gerando - propositalmente pequenas diferenças em cada um dos números de uma série manualmente (fig.67). O artista inclusive publica uma releitura-homenagem de *A few palm trees* (1971) chamado *A Few Model Palm Trees* (2019), empregando as mesmas propriedades em termos de dimensões, tipografia, espaços em branco e número de fotos em preto e branco de **palmeiras** suspensas no vazio presentes no original, contudo com fotografias de pequenas **palmeiras** de brinquedo ou para maquetes arquitetônicas como símiles às imagens de Ruscha (ROELS, 2019). Em outras palavras, há o deslocamento do original - a planta inserida na rua - e o uso do signo imagético, neste caso a partir das miniaturas plásticas como avatar das questões discursivas do artista.

Neste sentido, de forma semelhante a outros trabalhos presentes nesta dissertação, *Je Tame Pirarucu* (2022) 'esconde' a imagem 'figurativa' da **palmeira** assim como faz com a de Carmem Miranda (fig.68), porém mantendo o signo presente, neste caso, as sementes da **palmeira**-imperial as quais, mesmo que na primeira camada de sentido visualmente aludem à obra de Lygia Pape, apresentam outras camadas de informação contidas em si, tal como o faz a silhueta de Carmem. Ao ganharem uma força quase 'matérica' pelo seu número e via múltiplo imagético, as sementes evidenciam, de forma tácita, as contagens de perdas humanas por obra das ações de decesso hegemônicas; quer sejam proselitistas religiosas ou políticas, colonizadoras, autocráticas ou morticínio por ideologia e inépcia intendente ante uma crise sanitária. Também tocam às origens da praxe legítima por meio de **palmeiras** nas *Neo Terras de Vera Cruz*, à repetição destas plantas em nossos meios físicos e digitais, às noções de exotismo impostas como forma de fetichizar e vender às pessoas, sobretudo latino-americanas, de maneira hiperssexualizada para o desfrute do colonizador em práticas de consumo desumanizadoras e de descartabilidade implícita. Estes estão entre os pontos os quais conduzem à palavra 'pireaqui' grafada na imagem, originárias do português mesmo: "pire" e "aqui". Entre a plethora de questões injetadas de forma fragmentária neste texto, está o reflexo da voracidade hodierna, em muitos aspectos, corroborada pela descrição da supermodernidade em Augé (1994), na qual propõe que a vivência na era da tecnologia gera um excesso de fatos: qualquer

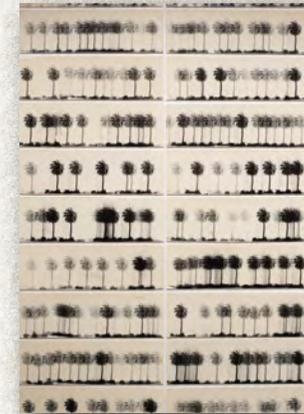


Figura 67 - Bruno V. Roels
Drinking Turpentine In Paradise Alley (2018).
Grid de fotografia analógica.

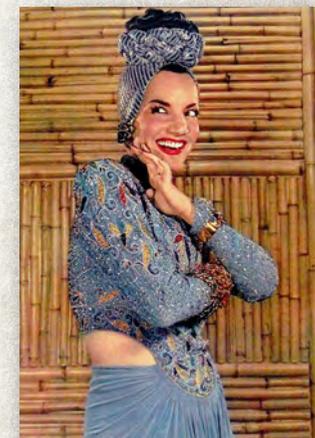


Figura 68
Carmen Miranda 1941: Fotografia original publicada no *New York Sunday News*, atualmente livre de direitos autorais utilizada em *Je Tame Pirarucu* (2022).

coisa é um acontecimento, ao mesmo tempo, nada o é, numa constante busca pelo 'novo', pois o que passou, como costuma-se dizer popularmente, agora "já é história", gerando o incessante pulsar da *cultura do excesso*, onde a "necessidade de dar um sentido ao presente, senão ao passado, é o resgate da superabundância factual que corresponde a uma situação que poderíamos dizer de supermodernidade, para dar conta de sua modalidade essencial: o excesso (AUGÉ, 1994, p. 32)

Em nossa apressada e fugaz experiência diária, seja dos espaços urbanos, seja nos meios digitais, o que conseguimos de forma geral é a percepção de porções dessa fragmentação, parte do sentido das coisas, tocando às camadas de sentido mais próximas da tensão superficial das imagens. Uma vez que toda a imagem deixa um rastro vestigial de dados em nossa memória, em tempos das noções de "datificação e inforgização" em SEMELER; BARACHINI (2021), talvez o depósito contínuo desse residual info-imagético comece a se assentar em camadas e passando a produzir uma resistência perante ao novo: uma espécie de antígeno ao patógeno do afrontamento visual em céleres vidas hodiernas - cujas fontes nem sempre questionamos e digerimos adequadamente -, semelhante à profusão de imagens de **palmeiras** em nossa cultura ser considerada normal e/ou passar despercebida e seus intuítos, ignorados.

87 - Tradução nossa. No original em língua espanhola: *"Ciertamente, no existe una sola imagen que no implique, simultáneamente, miradas, gestos y pensamientos. Dependiendo de la situación, las miradas pueden ser ciegas o penetrantes; los gestos, brutales o delicados; los pensamientos, inadecuados o sublimes. Pero, sea como sea, no existe tal cosa como una imagen que ser pura visión, absoluto pensamiento o simple manipulación. Es especialmente absurdo intentar descalificar algunas imágenes bajo el argumento de que aparentemente han sido "manipuladas". Todas las imágenes del mundo son el resultado de una manipulación, de un esfuerzo voluntario en el que interviene la mano del hombre (incluso cuando esta sea un artefacto mecánico). Solo los teólogos sueñan con imágenes que no hayan sido producidas por la mano del hombre (...) La cuestión es más bien, cómo determinar, cada vez, en cada imagen, qué es lo que la mano ha hecho exactamente, cómo lo ha hecho y para qué, con qué propósito tuvo lugar la manipulación. Para bien o para mal, usamos nuestras manos, asestamos golpes o acariciamos, construimos o destruimos, damos o tomamos. Frente a cada imagen, lo que deberíamos preguntarnos es cómo (nos) mira, cómo (nos) piensa y cómo (nos) toca a la vez."* (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.13-14)

Certamente, não há uma só imagem que não envolva simultaneamente olhares, gestos e pensamentos. Dependendo da situação, os olhares podem ser cegos ou penetrantes; os gestos brutais ou delicados; os pensamentos inadequados ou sublimes. Mas seja como for, não existe uma imagem que seja pura visão, pensamento absoluto ou simples manipulação. É especialmente absurdo tentar desqualificar algumas imagens sob o argumento de aparentemente terem sido 'manipuladas'. Todas as imagens do mundo são resultado de manipulação, de um esforço voluntário em que intervém a mão do homem (mesmo quando se trata de um dispositivo mecânico). Apenas teólogos sonham com imagens que não foram produzidas pela mão do homem (...) A questão é, antes, como determinar, a cada vez, em cada imagem, o que é o que exatamente foi feito pela mão, como fez e por quê, para que finalidade ocorreu a manipulação. Para o bem ou para o mal, usamos nossas mãos, batemos ou acariciamos, construímos destruimos ou destruimos, damos ou tomamos. Em frente a cada imagem, o que devemos nos perguntar é como ela (nos) olha, como ela (nos) pensa e como ela (nos) toca ao mesmo tempo. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.13-14)⁸⁷



9 - O Virus da Anta: mentes controladas

The Hypno Anta Virus (2020) (fig.69) traz na forma de uma ruidosa e caótica *ambiência digital* simultaneamente, as crônicas pandêmicas das peculiares *Neo Terras de Vera Cruz*, assim como a síntese de meus procedimentos poéticos envoltos no miasma informativo no mesmo período cujo tom é dado pelas diversas acepções da palavra **desagregação**.

As *Neo Terras de Vera Cruz* são uma nação paradisíaca localizada nos trópicos, voluptuosamente servida de **palmeiras** em todos os ambientes imagináveis, possivelmente um traço residual dos séculos sob jugo colonial extrativista europeu. O Estado *neo veracruzense* reflete muito daquilo de acontecido neste lugar outro, o país chamado *Brazil*, por estar sob sua área de influência direta, inclusive na crise sanitária em âmbito mundial da COVID-19. Infelizmente, a idílica nação sofreu paralelamente uma epidemia oportunista de outro vírus há tempos circulando em seus domínios não previamente indentificado, o B-ANTV1-7, sobre o qual discorrerá em detalhes este texto, em paralelo com a peça estatal de propaganda de combate a esta doença, o trabalho *The Hypno Anta Virus* (2020).

Embebido no interstício das diversas camadas – digitais e conceituais - deste trabalho, fluem parte da incredulidade e frustração em ebulição de incontáveis pessoas, que assistem atônitas o desenrolar dos disparates de personagens de uma narrativa tão absurda e abarrotada de *plot twists*, que nos faz acreditar ter subitamente acordado em meio a algum evento cataclísmico. Inclusive, acreditaria piamente se me fosse dito que este despertar se deu dentro de uma linha de tempo alternativa, a qual apenas consegue-se definir como o resultado da cruz profana entre uma *telenovela* mexicana e a série *Lost*⁸⁸, com pitadas de *Paranoid Thrillers*⁸⁹, a meio caminho da realidade sombria projetada por George Orwell em *1984* (1949). Neste distópico cenário, é doloroso ter que - em parte - concordar com os *cultistas* que trouxeram de volta do Hades à *Guerra Fria*, mas, o 'inimigo invisível' agora existe e, por vezes, resta-nos apenas rir impotentes ante sua fúria devastadora ampliada pelo ceticismo e a irresponsabilidade de autoridades e parte da população.

88 - Série televisiva estadunidense criada por Jeffrey Lieber, J. J. Abrams, and Damon Lindelof, exibida entre 2004 e 2010. Com elementos de mistério, sobrenatural, suspense e de ficção científica, famosa pelos *flashbacks* e *flashforwards* os quais adicionam informações novas sobre os personagens existente assim como personagens inteiramente novos.

89 - Nicho de filmes famoso por suspense alinhavando diversas conspirações ocultas à população, as quais poderiam envolver grandes conglomerados inescrupulosos, o governo ou *grupos ocultos* dentro deste, etc. Normalmente, um pequeno grupo ou personagem solo investiga e vislumbra uma inimaginável trama, buscando trazer estes fatos à luz, entre reveses e ameaças à sua vida. Não incomum esta pessoa ou grupo é ridicularizada pelo todo. Ótimos exemplos deste gênero são *Soylent Green* (1973) (*No Mundo de 2020*), *The China Syndrome* (1979) (*Síndrome da China*), *Capricorn One* (1977) (*Capricórnio Um*).



Figura 69 - Thiago Trindade
The Hypno Anta Virus (2020).
Imagem Digital. 42 x 29,7 cm.
Foto: autor.



Infelizmente esta realidade não se trata de uma série de TV ou *streaming* e, mesmo se fosse, não seria digna de ser maratonada: é a tóxica ambiência criada pela força invasora chamada SARS-COV-2. Esta *entidade* parece ter colocado 'algo' na água mundial capaz de fomentar um *tsunami* de lodo negacionista vindo do Aqueronte, o qual é testemunha do *debut* de uma frase digna de uma besta mitológica: "...é só uma gripezinha", cunhada dia 24/04/2020, o que se tornou num dos *pulsos* para direção que este trabalho tomaria.

Assim, um símile de nuvem piroclástica envolve letalmente ao todo em espessa e revoltante atmosfera resultante das tensões geradas pelo trinômio *político-social-econômico*, intensificado pelo *show midiático* dos veículos de comunicação: fragmentos gritantes das múltiplas adversidades, as quais atingem de forma díspar à diferentes camadas de uma população tão baratinada quanto desamparada. Contudo, isso não foi suficiente para mitigar a insensibilidade e o escárnio da classe política, (sub)subcelebridades, e alguns estratos mais privilegiados da sociedade *neo veracruzense*. Estes seres eram vistos nas redes sociais, em festas de apartamento e *lives* de ostentação alheios a tudo, negando toda uma situação de caos sanitário impondo uma noção de 'normalidade'. Em contracorrente, os mesmos valiam-se da incerteza, medo e sede por respostas derivados do isolamento social para impulsionar a insólitas e cruéis pautas regressistas na instauração de uma espécie de 'seita messiânica gnosiófóbica, negacionista e fomentadora de cisões'. Uma tóxica ambiência nonsense e sem discernimento entre o real e *fake*, tão discrepante da qual aqueles com o rosto fora deste mar de lodo urgiam em bradar "sou só eu que estou vendo tudo isso?!?" Isto porque parecia que cada vez mais pessoas defenestravam ao bom senso e subitamente passavam a viver em uma espécie de 'pensamento de manada' ou sintomas zumbificação como na franquia *Resident Evil*⁹⁰, na qual um vírus criado por uma grande corporação transforma humanos em 'mortos-vivos'. Não por acaso, estes pensamentos reavivam a lembrança de um episódio da série estadunidense *The Simpsons* (1989)⁹¹ chamado *Hello Gutter, Hello Fadder*, no qual, em dado momento, o personagem Krusty the Clown fazendo propaganda de um de seus produtos, menciona de forma muito casual ao Hantavirus⁹²:

90 - *Resident Evil* (1996) Franquia japonesa de video games e filmes a qual definiu o gênero 'horror de sobrevivência', trazendo de volta os zumbis para a cultura *pop*.

91 - Série de animada de comédia criada por James L. Brooks, Matt Groening e Sam Simon veiculada pela rede estadunidense FOX.

92 - Vírus causador da Síndrome Cardiopulmonar por Hantavírus.

- Crianças, precisamos conversar um pouco sobre a substância semelhante a goma de mascar da marca Krusty. Todos nós sabíamos que continha ovos de aranha, mas o hantavírus? Isso surpreendeu todo mundo. Portanto, se você estiver sentindo dormência e / ou coma, envie cinco dólares para o antídoto, caixa postal...⁹⁰

Embora no original em inglês a pronúncia do personagem Krusty soe como “*rantavírus*”, minha lembrança é proveniente de uma ‘pérola de dublagem’ na qual é dito em bom português “O VÍRUS DA ANTA”! Tal erro crasso foi motivo de tanto riso naquele momento, que até hoje não sei o que acontece no episódio depois dessa frase! Em uma segunda análise, se tomado de forma literal, seria “o vírus da anta” um patógeno oriundo de antas, o qual teria migrado para os humanos ou, um vírus que conferiria aos humanos infectados, características físicas e fisiológicas das antas? Seja como for, a expressão passou a ser usada frequentemente por aqueles de meus círculos como sinônimo do ‘bom senso, capacidade intelectual ou cognitiva’ *questionável* de alguém. Apesar de tudo, em seu contexto original, a piada estava inserida em uma pesada crítica sobre o condicionamento das pessoas a não ver ou se importar com os abusos perpetrados por empresas ou figuras de autoridade, mesmo cientes de estarem sendo lesados. A série de animação *The Simpsons* é pródiga no campo da ferrenha crítica à sociedade estadunidense - e do mundo todo -, operando além da esfera do simples entretenimento alienante. Contudo, como algo se mantém no ar por mais de três décadas insultando’ a tudo e todos, colocando em macro os erros e hipocrisias alheios? Em seu livro *Watching with The Simpsons: Television, Parody and Intertextuality* (2006), Jonathan Gray discorre sobre como a série foi capaz de peitar aos três grandes pilares televisivos consagrados, como a *sitcom*, os noticiários e à publicidade: por meio da sátira e paródias da realidade estadunidense, levantando questionamentos, incitando a discussão e reflexão de importantes questões de ordem política e social via entretenimento. Ninguém está imune das críticas:

O ataque paródico e satírico dos Simpsons às noções da América perfeita logo atingiu um tom internacional também. Para os americanos, Os Simpsons podem ter sim-

93 - Tradução nossa. Transcrição da fala do personagem. No original: “- Kids, we need to talk for a moment about Krusty Brand Chew Goo Gum Like Substance. We all knew it contained spider eggs, but the hanta virus? That came out of left field. So, if you're experiencing numbness and / or comas, send five dollars to antidote, PO box...”

plesmente representado uma negação das imagens predominantes no horário nobre da televisão, ou talvez em uma América das pequenas cidades, mas quando foi transmitido no exterior, o público viu o programa como uma ilustração da América "real", completa com comercialismo desenfreado, um sistema escolar irresponsável, corrupção corporativa e governamental e conflitos familiares. (...) Homer em si tornou-se uma caricatura maravilhosa de um americano burro. Homer bebe e come muito, sabe muito pouco do que não pode ser aprendido lendo uma caixa de cereal, não está registrado para votar e está constantemente cometendo erros ainda que pareça alheio às suas próprias falhas. (...) Ele também oferece aos não-americanos a imagem de um americano ignorante, apaixonado por qualquer tendência comercial e que reivindica grande poder e autoridade, mas nunca o justifica com seu comportamento. (GRAY, 2010, p. 226)⁹⁴

Desta forma, Gray (2010) menciona a possibilidade do uso da série como decodificador do mundo que envolve aquele que a assistir, também como um espelho de dois lados, em uma dupla percepção daquilo mostrado no *show*: de um lado, os nativos vendo a representação caricaturesca daquilo de pernicioso no *mainstream* e corporativo, a sátira reducionista ao morador das pequenas cidades do interior dos EUA e uma possível mensagem de que falhar ou ser mediano também é uma opção válida através das desventuras da personagem Homer. Do outro lado, existe a visão para os que não vivem nos Estados Unidos e têm no seriado uma representação real, em hipérbole, do que são este país e seus habitantes.

Isto posto, é fácil abrir um questionamento se, dado a uma pandemia de torpor intelectual, seria papel do entretenimento agora exercer a crítica, 'educar', ou apontar as falhas de uma sociedade que não consegue mais vê-las? Por que não? Aliás, historicamente falando, as Artes e outras humanidades não se colocaram neste nicho crítico e de denúncia em vários momentos como, por exemplo, artistas e obras no período dos anos 60 e 70 no país chamado *Brazil*?

Entretanto, mesmo com todas décadas de 'avisos', o quadro parece ter se agravado a ponto de alguns dos que sabem "muito pouco do que não pode ser aprendido lendo uma caixa de cereal" (GRAY, 2010) terem colocado na Casa Branca o empresário Donald Trump e sua plataforma *pluto-crática* e reacionária, a qual fermentou uma 'súbita' emergência e empoderamento cepas humanas

94 - Tradução nossa. No original em língua inglesa: "*The Simpsons' parodic and satiric attack on notions of the perfect America soon struck an international chord too. To Americans, The Simpsons may have simply represented a negation of prevalent images on prime-time television, or perhaps small-town America, but when it was broadcast overseas, audiences saw the show as illustrating the "real" America, complete with rampant commercialism, a feckless school system, corporate and governmental corruption, and familial strife. (...) Homer came into his own, a wonderful caricature of a dumb American. Homer drinks and eats too much, knows very little that can't be learned off a cereal box, isn't registered to vote, and is constantly screwing up, yet he seems oblivious to his own failures. (...) He also offers non-Americans an image of an ignorant American, infatuated with any commercial trend and laying claim to great power and authority, yet never justifying it with his behavior.*" (GRAY, 2010, p. 226)

de supremacistas brancos, elitistas, homofóbicos, xenófobos e fanáticos religiosos orgulhosos de sua falta de conhecimento, as quais multiplicam-se como moscas atraídas pela gleba dos cogumelos da família *Phallaceae* durante a pandemia. Um fervor ufanista insólito, que parece somente explicável por algo como uma epidemia de um Vírus como o de Anta.

Já em solo das *Neo Terras de Vera Cruz*, uma grei zumbificada desejando não sentir-se excluída, espelhou ao fenômeno ocorrido entre os 'admiráveis' estadunidenses, resultando na dramática polarização tanto no campo das ideias quanto de como são percebidos os ocorridos na política, (no desmonte da) educação, economia, comportamento (ultraconservador), totalitarismos e, definitivamente, na saúde em tempos de pandemia. Este cenário corrobora ao panorama mostrado por Gray (2010) sobre as múltiplas leituras possíveis - internas e externas - feitas a partir de uma mesma coisa ao falar da saga de Homer e sua família. Nas *Terras de Neo Vera Cruz*, existem aqueles que, do lado de dentro, mitigam todas as tragédias, improbidades administrativas, assim como recomendações da OMS, dizendo que está tudo ok. Assim como, há a percentagem com entendimento sobre a realidade irrefutável do caos, o horror e a gravidade do que vivemos, sabendo-se à mercê das ações do grupo detentor do poder - ou de seus *cul-tistas* - e suas consequências. Naturalmente, resta a visão externa da consternada e apreensiva comunidade internacional assistindo de mãos atadas ao transcorrer dos eventos *tupiniquins*. Lamentavelmente, aqui os externos parecem ter um melhor entendimento da situação do que muitos dos nativos zumbificados, em um contraponto ao exemplo de Gray (2010).

Pouco se sabe a respeito do 'Vírus da Anta', mas seria plausível apontar que aqueles por ele infectados apresentariam sintomas como a *cegueira seletiva*, o defletir de verdades incontestáveis e aberrantes, furor teocrático e duplipensar orwelliano, além de tornarem-se rabiosos vetores fervorosos de nonsense e *inverdades (des)informativas digitais*, alterando severamente o comportamento do doente a tal extensão, que começa a ser cogitada uma capacidade do patógeno controlar mentes, chegando a uma espécie de zumbificação em estágios mais avançados. (*Os dados científicos deste parágrafo são provenientes de um estudo independente de um cientista de uma faculdade renomada de um país do leste europeu que meu tio me passou no grupo*



Figura 70 e 71
Os pokémon Drowzee (esquerda) e Hypno (direita),
Captura de tela do *site* oficial da franquia feita pelo autor.



Figura 72 e 73
Uma das representações do yokai Baku (esquerda) e
as quatro espécies de antas existentes na atualidade
(direita).

95 - Franquia japonesa maior sucesso da história construída a partir do jogo criado por Satoshi Tajiri lançado originalmente em 1996. ポケモン ou Pokémon é a contração japonesa das palavras inglesas "Pocket Monsters". O jogo desenvolvido pela Game Freak e publicado pela Nintendo, gerou uma série de animação lançada em 1997 cujo sucesso a mantém no ar até os dias de hoje e impulsiona as vendas dos jogos da série além de praticamente todo o tipo de produto licenciável. Fontes: pokemon.co.jp ; (PRADO;ALMEIDA, 2017).

96 - Criaturas sobrenaturais da mitologia japonesa apresentando influências xintoístas (animista) e budista na origem de seres de antropomorfização, zoomorfização e 'demonização' de além de utensílios do dia a dia. *Youkai*s tendem a não ser 100% benignas ou 100% malignas, podem flutuar entre estas noções. (FOSTER, 2015).

da família do telegram dizendo "estou só repassando, não sei se é verdade" ao final da mensagem.) Alguns vírus conseguem migrar entre espécies, passando por alguns animais até chegar aos humanos. Fato relacionado ou não, as Neo Terras de Vera Cruz são lar de um mamífero ungulado também conhecido por Tapir, o qual têm importante papel ecológico como será visto a seguir. Entre as espécies deste animal espalhadas pelo mundo, a espécie *Tapirus terrestris*, também conhecidos como Anta Brasileira, é um animal frugívoro com íntima relação com as **palmeiras** as quais lhes são importantes, entre outras coisas, como fonte de alimento. Como animais dispersores, os representantes da família *Tapiridae* participam do ciclo reprodutivo de muitas espécies, pois as antas ingerem os frutos inteiros, expelindo os caroços e sementes intactos, os quais germinam longe da planta mãe. Entre as espécies beneficiadas existem **palmeiras** a exemplo da Içara (*Euterpe edulis*), a Bacaba (*Oenocarpus bacaba*) e o Buruti (*Mauritia sp*), todas com importante papel na economia e alimentação de diversas populações. (OLMOS, 1997). Com base nestes dados, é possível inferir que o *Vírus da Anta*, ao migrar para espécie humana, conferiria este hábito de deglutir coisas inteiras e sem julgamento, para, posteriormente, espalhar a estas coisas via 'excretas' e auxiliando no ciclo de replicação destas. Visto que antas costumam frequentar a regiões com profusa ocupação de **palmeiras**, poderia ser uma razão para infectados assintomáticos abarrotar os espaços urbanos com estas plantas.

Desta forma, de posse de todas as informações trazidas até então, começo a pensar em como trazer para o trabalho poético questões como a zumbificação, duplipensar, processos colonialistas e hegemônicos, dispersão de ideias, pandemia, controle mental e o pesadelo vivido por todos os cientes do que acontece. Ao vasculhar minha mente, uma das primeiras associações vêm da cultura *pop* através dos personagens Drowzee (fig.70) e Hypno (fig.71) da franquia Pokémon⁹⁵ por apresentarem a junção anta com o *youkai*⁹⁶ Baku (fig.72), o qual é capaz de alimentar-se de sonhos, mas principalmente de pesadelos, influenciando a mente das pessoas.

Baku tem inúmeras representações através dos tempos, porém, sempre era descrito como portador de uma pequena tromba, o que o fez ser associado à imagem da anta, mais especificamente falando, da bicolor Anta-Malaia (*Acrocodia indica*) (fig.73) que, talvez não por acaso, seja a

razão para o pokémon Drowzee ser igualmente bicolor. A ligação do animal e do ser mitológico é tamanha, que a palavra *baku* e seu ideograma são usados para referir-se a ambos em língua japonesa (FOSTER, 2015). Fora as questões de 'parentesco' visual e etimológico, Drowzee e Hypno são pertinentes a esta discussão por, em seu respectivo universo, serem capazes de induzir ao sono, devorar os sonhos das vítimas, recuperando a própria energia vital e, em alguns casos, controlá-las através da hipnose. Esta mecânica é extrapolada no episódio *Pikachu Re-Volts* (2000), em que um Drowzee, a serviço de uma organização criminosa, é ligado a uma máquina, controlando qualquer pokémon nos limites de uma cidade, tornando-os violentos e incapazes de escutar a voz da razão. Acredito então que, se por ventura, no componente genético do *Vírus da Anta* houver traços das características *tapirescas* até agora discorridas, seria um forte candidato a elucidar parte do mistério envolvendo o quadro social-econômico-político nas *Neo Terras de Vera Cruz*.

Esta premissa torna possível crer que o *Vírus da Anta* estaria circulando silenciosamente desde a segunda metade dos anos 2010, induzindo pessoas a agirem de forma estranha e autodestrutiva, tal qual as formigas afetadas por fungos entomopatogênicos, como visto no trabalho *REDRUM = GLEBA* (2021). Ação que estaria se intensificando a ponto de conduzir milhões de pessoas a protagonizarem uma hecatombe sufragica, a qual torna-se um dos atores principais dos resultados catastróficos da pandemia por SARS-COV-2 no início dos anos 2020. O *Vírus da Anta* ou B-ANTV1-7, seria um tipo de organismo oportunista o qual prospera às custas de infecções maiores causadas por outros patógenos, possivelmente tendo propriedades hipnóticas ou alienadoras naqueles simpatizantes, digo, de grupos de risco e portadores de comorbidades cognitivo-encefálicas. Embora muitos tenham caído ao controle do *Vírus da Anta*, vários se contaminaram propositadamente por acreditarem na *imunidade de rebanho*, contudo, estudos recentes mostram que algumas sequelas são perenes, assim como o é o ciclo de vida das **palmeiras**, às quais as antas são intimamente ligadas. As manifestações da 'ANTIC-17 extendida', como vem sido chamada, estão longe de serem conhecidas em sua totalidade, entretanto, pacientes têm apresentado uma obsessão pela cor amarelo, mudança de caráter e personalidade, anacronismo crônico, visão de símbolos fálicos

em tudo, entre outros, num desconcertante contexto de ablepsia e/ou facciosismo, bradando afrontas enquanto quixotesicamente atacam tudo aquilo que não entendem ou legitimam. Vêm sendo observadas subserviência à 'elites', ideais colonialistas, delírios, dissociação de identidade, podendo resultar em uma espécie de 'síndrome de tri-nacionalismo ufanista servil'. O panorama criado é semelhante ao que deve ter acontecido no país chamado *Brazil* na ocasião de aparentemente haver um culto a 'valores' ditos brasileiros por camadas da população enquanto almejando *deitar-se* em troca de migalhas com a águia careca.

Derrubar as defesas que nos impedem de ver "como é o Brasil no mundo, ou como ele é realmente" – dizem: "estamos sendo 'invadidos' por uma 'cultura estrangeira' (cultura, ou por 'hábitos estranhos, música estranha, etc. '), como se isso fosse um pecado ou uma culpa – o fenômeno é borrado por um julgamento ridículo, moralista-culposo: "não devemos abrir as pernas à cúpula mundial – somos puros" – esse pensamento, de todo inócuo, é o mais paternalista e reacionário atualmente aqui. Uma desculpa para parar, para defender-se – olha-se demais pra trás – tem-se "saudosismos" às pampas – todos agem um pouco como viúvas portuguesas: sempre de luto, carpindo.

CHEGA DE LUTO NO BRASIL!

O Brasil e a "cultura brasileira" parecem aspirar a uma forma imperialista "paterno-cultural". (OITICICA, 1969, p. 149) Grifos do autor.

A colérica fala de Oiticica (1969) torna-se curiosamente hodierna no momento em que ilustra outra das manifestações da ANTIC-17 estendida - além da *concupinagem* com os Estados Unidos -: desejo profundo de viajar no tempo. Sintomas como saudosismos, reacionarismo, passadismo, além de aumento da libido quando mencionados períodos de autocracia marcial, imensa desigualdade social, patriarcado forte com direitos inexistentes às minorias foram observados. Os afetados costumam tornar-se de difícil convívio ou inaptos como um todo à vida em sociedade, muitas vezes rompendo com suas famílias e círculos vivendo em guetos e grupos de *whatsapp* entre seus iguais. Por esta razão, uma estética *retrô* foi adotada no trabalho *The Hypno Anta Virus* (2020) como forma de tentar a comunicação com os infectados pelo *Vírus da Anta*. Consequentemente, são inseridas

camadas de discos de hipnose entre outros exemplos da cultura visual, remetendo ao controle mental, poderes psíquicos, e até *acid trip*, similares às suas representações entre os anos 60 e 70. A ambiência óptica da série *The Time Tunnel* (1966 – 1967)⁹⁷ sinaliza os amantes de retrocessos culturais e de direitos adquiridos. As sequelas cognitivas da ANTIC-17 estão presentes na apropriação de uma infame frase proferida em um momento de altíssima carga viral de um indivíduo o qual aparentemente teve a fala afetada, podendo ser lido em "*itis justi a little flu, ok?*" que, em primeiro plano, age como chamariz desviando a atenção das funestas ações desenvolvendo-se ao fundo: um aperto de mão entre 'cavalheiros' *positivamente* pró hegemônias plutocráticas e terrivelmente (pseudo)teocráticas, para os quais uma vida humana vale um dólar estadunidense. Estes apenas vociferam desejos de conflagrar a tudo o que for diferente do "moralismo quatrocentão (de origem branca, cristã-portuguesa) – Brasil paternal – o cultivo dos "bons hábitos" – a super autoconsciência – a prisão de ventre "nacional"." (OITICICA, 1969, p. 150). Que tudo de desviante disso acabe em chamas. A máxima é eterna: "...o povo é só um detalhe"⁹⁸.

Liderando às tropas de zumbificação, três arautos do caos emergem do ostracismo, libertos da 'Segunda Bólgia', emanando odor fétido sempre pronunciam alguma coisa. Nunca houve certeza se o que fazem é pura iniquidade inata ou manifestação da infecção pelo *Vírus da Anta*, mas certo é que estes sectários perderam seus nomes junto com sua relevância, lhes restando apenas um epíteto: 'a Viúva' oitentista, 'o Cantor' noventista e 'a Garota do Abadá' 2k.

'O Cantor' de um sucesso arrasta atrás de si a multidão de cidadãos comuns os quais o *Vírus da Anta* fez serem capazes de defender ataques e espalhar ódio contra o que são: representantes de minorias - a exemplo de LGBTQI+s, negros, pobres, mulheres, etc. - sistematicamente desumanificadas, perseguidas, abominados por direitos recentemente adquiridos. São a contradição da defesa daquilo que os vê como execrável, automutilando-se e traindo os seus para comprar uma pseudo normalidade e 'aceitação'. 'A Garota do Abadá' é um anjo vil que lidera a marcha dos iludidos com a própria relevância e conhecimento, completamente embriagados pela imagem que têm de si mesmos. Do alto de suas crenças *iluminadas*, militam pela imposição das mesmas sobre a ciência, pois

97 - Série de TV criada por Irwin Allen na qual dois cientistas de um projeto secreto de viagem no tempo acabam presos no fluxo temporal, eventualmente aparecendo em eventos ou períodos marcantes da história.

98 - Icônica - pelos motivos errados - frase proferida pela então Ministra da Fazenda Zélia Cardoso de Mello, do Governo de Fernando Collor de Mello. (NUNES, 2011).

esta esteve livre por tempo demais. Suas falas virulentas espalham inverdades peçonhentas sob a capa andrajosa do 'cidadão engajado' e ninguém está a salvo de sua colérica volatilidade: o ídolo de hoje é o rubro nêmesis de amanhã. #gratiliz. Por fim, 'A Viúva' ao centrão da imagem, comanda os cavalos-de-batalha descartáveis, os quais são protegidos enquanto sua 'iconicidade' pregressa servir para a imagem de outrem. Dela emanam os raios hipnóticos com a capacidade de enamorar aos mais fracos e que vivem de passado. Os cavalos-de-batalha troteiam altaneiramente por cima dos valores e dores alheias, deixando para trás uma nuvem de poeira revisionista. Trazem a peste em suas palavras.

Estes três elementos figuram entre os estágios terminais da infecção pelo *Vírus da Anta*, cujos danos são irreversíveis. Uma aura transtornada permanente envolve a estas pessoas, as quais agridem na mesma proporção em que se vitimizam quando confrontadas. Orelhas muares emergem do alto de suas cabeças de forma remanescente ao '*Dunce Cap*', item este o qual muta de insígnia de saber e distinção em uma época de academicismos eclesiais até meados do século XVI, para ser associado à inépcia conforme o pensamento humanista ganhar terreno (GRUNDHAUSER, 2015). Longe de ser uma coincidência, a volta da crença sobre a razão e a ciência, as cruzadas pelo sucateamento da educação e o surgimento do híbrido *Homo asinus* é a fonte de toda a sorte de corrente 'zap-conspiratória' delirante e o sonho com um equivalente à roda gigante da Ilha dos Prazeres do longa de animação *Pinocchio* (1940), baseado no livro de Carlo Collodi, *The Adventures of Pinocchio* (1883): "Sem escolas, sem professores, sem livros! Naquele lugar abençoado, não existe estudo" (CALLODI, 2018, p. 106). Desta forma, os olhos velados com a ausência de íris exemplificam o apagamento da razão como emprestam à visualidade e atmosfera de *Village of the Damned*⁹⁹ (1960) (fig.74) em que crianças com poderes psíquicos mantêm refém à sua comunidade vigiada com frieza e maldade calculista.



Figura 74
As crianças de *Village of the Damned* (1960).

The Hypno Anta Virus (2020) busca reconstituir visualmente a atmosfera de contenda, descrença e dissabor produto de uma parcela da sociedade que, assemelhando-se a uma outra espécie invasora parece ter brotado do chão, com o solene intuito de trazer o pandemônio ao restante da população das *Neo Terras de Vera Cruz*, que assiste de forma

atônita e apoplética a tudo, apenas gritando contra os vidros das janelas de suas casas. Insolitamente, não raro é nos 'inspiracionais' épicos *enlatados* da 'terra dos livres' que durante a adversidade, a humanidade venha a unir-se, sacrificar e exceder seus limites para superar uma ameaça em escala global. O curioso é uma grande parcela das pessoas que apenas consomem este tipo de entretenimento *catequista* enaltecedor do cidadão estadunidense como herói, que recentemente fez uma cópia baixo orçamento do QAnon, ser impérvia a parte sobre unidade, uso da razão e abnegação. Talvez, ao contrário do acreditavam sobre as vacinas para a COVID-19 conterem *nanomachines* programadas para deletar o 'gene do cristianismo' humano¹⁰⁰, estas pessoas tenham, por meio da ANTIC-17, desenvolvido imunidade àquilo de aspiracional ou inspiracional sobre a espécie humana e iniciado um genérico de 'metamorfose kafkiana' só que no sentido *tapiriforme*.

Por fim, das estranhas de toda essa turbulência visual, ruído e hipnose agindo como 'meio de cultura'¹⁰¹, de ensaios para uma distopia hebetista, a síntese deste trabalho e talvez a solução à toda essa problemática: de dentro dos pequenos espaços que rasgam as camadas desta ambiência de caos estando imunes à sua influência, como que cauterizando à virulência das falas dos três arautos, surge uma mensagem digna daquelas entregues pelo oráculo de Delfos:

*Trust no Dumbass.*¹⁰²

Na imagem, cada uma destas palavras está guarnecida entre duas *palmeiras*, *emojis* de *palmeira*, para ser mais exato, naturais do proselitista e verdejante aplicativo de mensagens instantâneas preferido pelas vítimas zumbificadas do *Vírus da Anta*. Por meio da apropriação da codificação visual utilizada por seus sectários, e a depuração dos sentidos de facciosidade e tirania colonial da *palmeira* enquanto imagem, estas agora são usadas como forma de tentar acordar os hipnotizados e avisar os incautos. Seja por meio de sua capacidade inata de causar quebra visual em seu entorno, ou por seu uso como signo vendendo valores ou ainda como no

100 - Ver OLEWE, 2020.

101 - Da biologia: compostos contendo substâncias que favorecem o crescimento de microrganismos, às vezes, em detrimento de outros.

102 - Da língua inglesa, 'não confie em idiotas' em uma tradução livre.

refúgio, *salvação* e alento do oásis, idealmente falando, elas fomentam a uma pausa e que esta seja aproveitada então para pensar, verificar fontes, fazer seus próprios julgamentos e, com sorte, acordar da influência do *Vírus da Anta* - ou evitá-la de todo, se a mensagem for avistada a tempo.

O trabalho tem, nas singelas imagens das **palmeiras**, o avatar dos anseios de uma parte da sociedade que sonha com a volta da razão, da valorização do conhecimento, da empatia e do bom senso e, como quem dá um conselho a um amigo diz: "Abra os olhos! Não confie no que pessoas daquela 'estirpe' vêm propagando".

Talvez funcione.

Talvez as resilientes *Neo Terras de Neo Vera Cruz* consigam sair dessa.

Talvez ainda haja margem para esperança, afinal, as antas amam e respeitam as **palmeiras**...

Talvez, depois que tudo isso passar, possamos todos morar juntos em algum edênico lugar, como uma ilha artificial em forma de **palmeira**... (Fig.75)



...agora, se tudo isso de fato for uma imersão onírica coletiva em uma horrível série com péssimos roteiristas, além de desejar que todos acordemos o quanto antes, o meu voto é que **jama**is seja renovada.

Figura 75
Fotografia tirada do espaço pelo astronauta russo Oleg Artyemyev do Arquipélago *Palm Jumeirah* em Dubai, Emirados Árabes.
Foto: Oleg Artyemyev.



Ao longo desta pesquisa, me deparei com diversos indícios, resquícius e agentes de controle social e midiático. Quanto mais me enveredei pela filosofia, pela história dos movimentos colonizadores, movimentos urbanistas e políticos nas *Neo Terras de Vera Cruz*, mais me parecia estar em um pesadelo em que as coisas se repetem em *loop* perpétuo ou sofrendo a 'terapia Ludovico', amarrado assistindo *non-stop* reprises de programas cafonas e horríveis os quais, no fundo, ninguém nunca gostou de assistir. É como se o cidadão estivesse preso em uma sala abjetamente decorada com toda a sorte de bugigangas *kitsch* em dourado, objetos plásticos, verde de plantas artificiais e animais empalhados, o som de palavras de ordem de algum "grande irmão" e um constante ruído ou chiado de estática de rádios e tevês mal sintonizados com fragmentos de música ruim, partida de futebol, algum fanático aos berros, falas cínicas de algum político, e ao fundo, cães de rua ladrando cadenciadamente, ao mesmo tempo em que uma caminhonete velha batendo pino passa anunciando pamonhas, outros produtos de limpeza de fundo de quintal em garrafas *PET*, enquanto a população está dançando ou rezando na rua, se manifestando ou comemorando alguma coisa entre abadás e folhas de **palmeira**.

As proposições e comentários feitos foram fruto de investigação, de vivências pessoais, histórias e fatos levantados sobre localidades e posterior visita virtual, já que não era possível os deslocamentos físicos como em minha praxe - em Porto Alegre, São Paulo, Brasília, Rio de Janeiro e outros mais focais como Los Angeles, Las Vegas e Miami nos Estados Unidos, assim como alguns pontos de Londres, no Reino Unido. Para fins de pesquisa, essas visitas virtuais a espaços e marcos urbanos e o posterior recorrer a bancos de imagens, está longe de ser adequado, mas foi a solução a qual consegui incorporar e explorar ao máximo durante o período pandêmico. Outra adaptação foi a realização de percursos e verdadeiras explorações arqueológicas em todos os cômodos da casa de meus pais, atrás de objetos, matérias-primas, qualquer coisa que atendessem em algum nível à concretização das imagens que tinha em minha mente para meus trabalhos poéticos. De modo semelhantes, havia a preocupação de, em algum sentido, instaurar esta vida remota e digital,

focada em imagens a partir dos retângulos luminosos que nos cercam e, de certa forma, nos escravizam. Todos os desafios, reverses e dissabores foram sendo incorporados ao processo poético, muitas vezes substituindo elementos outrora altamente imbricados de meu fazer, pensar e processar aos fatos, ideias e elementos urbanos. Dessa forma, talvez pela primeira vez na vida, realmente não sabia o que havia debaixo de meus pés, não só em termos tanto de processos de pesquisa como artísticos mas em minha vida secular como um todo. Como resultado, ao invés do trabalho de arte versar sobre o belo, o reconhecível, o aprazível e o de fácil identificação com o outro, optei justamente pelo contrário: urgi por realidade, por deixar que tudo fluísse, toda a feiura de nossos tempos, toda a *cacofonia* e *ruídos visuais*, (des)informativos, sígnicos assim como toda a redundância, em uma catártica pletora de séries de trabalhos - dentre os fizemos um processo curatorial após o qual, alguns poucos foram escolhidos para o corpo desta dissertação.

De todas as coisas que puderam ser aprendidas neste período de pesquisa cheio de situações adversas, impedimentos, imprevisibilidade, instabilidade em meio ao emergir do pior de seres humanos, que parecem ter voltado rastejando do esgoto da história, percebo a Arte, e em específico as Artes Visuais, como um possível espelho da sociedade, uma válvula de escape e canal de denúncia. E por que não? Assim sendo, cada trabalho poético, mesmo que esteja em pleno diálogo e conectado por alguns elementos sígnicos ou conceitos operatórios a outros aqui apresentados, foram concebidos para serem plenos em sentido em si mesmos ao testilharem diferentes aspectos de problemáticas hodiernas.

Alguns trabalhos, desde o seu conceito inicial foram pensados sendo dispostos sozinhos em uma imensidão digital, relexo direto daquilo que nos tornamos nos dois anos do ápice pandêmico: ilhotas digitais em um imenso vazio, apenas ligadas por conexão *overpriced* e para um serviço de má qualidade, mas que ainda assim, através de pequenos arquivos *.jpg* ajudaram a eleger todo o tipo de beócio rastejante e desqualificado existentes no, até então, ostracismo do *lado B* da história. Esta percepção da toxicidade da classe política que parte vive ainda no coronelismo, parte no velho testamento e outra segue nos anos setenta, foi reforçada quando uma amiga de minha família relatou o motivo de sua súbita mudança de um estado da região norte para o

Rio Grande do Sul: a morte de seu pai por desavença política. Em sua narrativa, ela dizia que não conseguiria viver no mesmo estado que lhe tirou o pai, cuja impunidade vigente “deixou por isto mesmo”. Esta fala me pôs a pensar se eu não deveria deixar o lugar, o Estado que por ‘n’ razões tirou de mim o meu pai e cuja impunidade mantém a todos os responsáveis protegidos da lei. Minha resposta para isto, ao menos por hora, foi a representação de um lugar semelhante um ‘compêndio de psiquiatria’, por meio de minhas referências às *Neo Terras de Vera Cruz* que, apesar dos pesares, me mudaria para lá.

Esta fragmentação da razão, da vida reflete-se em propositalmente, cada trabalho apontar em diversas direções, sendo composto por uma miríade de referências, rajadas contínuas de deboche, críticas à demência coletiva que viraram as estas terras. Busquei trazer um misto de sensação de deslocamento com realismo fantástico, semelhante ao que os humanos experimentaram na sociedade distópica de símios ‘intelectualmente humanizados’ e caricatamente vestidos em *O Planeta dos Macacos* (1968 – 1973). Lembro de assistir este clássico dos anos 70 e sentir exatamente isto: desconforto. Aquela realidade visual tão reconhecível e ainda tão díspar e longe de ser credível.

Quanto as **palmeiras** que parecem ter sido forçadas a fazer a ‘caminhada da vergonha’ pela cidade, minha crítica nunca foi em um sentido de uma ‘caça às bruxas’, nem nas referências originais as quais envolviam fanatismo e fogueiras, muito menos no das eleições de inimigos invisíveis como vistos na guerra fria e no fascismo como forma de incitar ódio e perseguição. A ninguém é garantida, estimulada ou endossada uma quixotesca perseguição e luta contra a grande família botânica das **palmeiras**, nem as gigantes, muito menos as pequenas.

Guerra - somente - aos nossos senhores.

Outra questão surgida a partir do percorrer da história da **palmeira**-imperial foi seu uso como um dos diversos símbolos os quais serviram de identificação de uma “elite” cafona. Contudo, se pegarmos o verbete elite, veremos que ele, entre outras coisas, se refere supostamente “ao melhor de alguma”, tornando factual a incompatibilidade deste termo ligado à representação de alguns estratos sociais destas terras assim autoproclamados: cintos de lastro só servem para fazer alguém afundar.

Assim, decidi por adotar às definições e origens históricas traçadas por Raymond Williams (1921-1988) em *Palavras Chave [um vocabulário de cultura e sociedade]* (2007) para a palavra burguesia, demonstrando as relações de subserviência e algo a ser admirado e almejado por outras classes, em “conceitos e instituições falsamente universais” aplicáveis na verdade a uma ambiência social “na qual a burguesia (...) tornava-se ou estava se tornando dominante”, o que levou na aurora do capitalismo e seus modos de produção, o emprego “do pensamento burguês, do sentimento burguês, da ideologia burguesa, da arte burguesa”. Desta forma, o emprego do termo burguês/burguesia no lugar de ‘elite’ está se referindo a uma classe hegemônica e “dominante” e não numa acepção de ‘classe média’ pois “no contexto da descrição histórica de uma sociedade capitalista desenvolvida, não é representada de modo fácil ou claro pela expressão *classe média*, essencialmente diferente”. Contudo, torna-se inexecutável mascarar a conotação por mim utilizada ao longo desta pesquisa, vinda na histórica “hostilidade contra os (mediócras) estabelecidos e respeitáveis”. (WILLIAMS, 2007, p.65-66) (grifos do autor). O mais adequado então, seria inferir que a imagem da **palmeira** foi e vem sendo apropriada e reapropriada por uma ‘burguesia campesina, pseudo politizada, fidalgote, anarco capitalista, herdeira, inculta, pseudo religiosa, reacionária e, claro, cafona’, para saciar aos seus próprios anseios. Seja para comunicar sua posse de retângulos de terra, a quem pode adentrar a espaços de consumo, o valor de suas viagens de férias, a imposição de sua fé baseada em ideias da idade dos metais ou às alegadas vitórias de seus “clãs”.

Se tudo é imagem, se nos cobrimos de marcas em ‘performances publicitárias gratuitas’ ao andarmos ostentando seus logos, se estas e outras imagens nos legitimam e/ou aferem a pertinência ou não a determinado estrato social, seria possível fazer isso inclusive com plantas, como, por exemplo, a **palmeira**? A verticalidade e monumentalidade de alguns destes seres clorofilados, dispostos em certas configurações nos espaços urbanos, propriedades privadas ou até mesmo dentro de casas, viria a ser uma saída econômica e de amplo acesso a emulação da posse de um objeto de arte, como uma escultura? Haveria razões mais profundas, ocultas na poeira dos anos, do que um hipotético simples apelo afetivo à estética desta família vegetal?

Desta maneira, mesmo tendo constatado ao longo do período de pesquisa que a imagem da **palmeira** poderia estar ligada e difundida em diferentes culturas a ideias como vitória, paraíso, vida, prosperidade, descanso, santidade, martírio, exotismo, sexualidade, subsistência entre outros, que talvez seu múltiplo imagético massificado estaria ligada a reverberações de movimentos como a *Pop Art* estadunidense, ainda parece haver mais.

Os *micro monumentos de assemblagem objetual escultórica*, as quais compõem meus trabalhos tridimensionais, refletem mais que a fragmentação visual e ideológica hodierna: retratam a fragilidade tanto das vidas quanto das instituições hegemônicas. Os diferentes objetos são por vezes apenas equilibrados um sobre os outros, sem qualquer tipo de adesivo, amarração ou solda. Seus diferentes componentes apontam para diferentes aspectos de um assunto ou da realidade aglutinados naquele trabalho. Tal fragilidade também aparece na materialidade e/ou resistência mecânica dos diferentes itens dos quais são compostos: cânulas de vidro, parafina, papel, matéria orgânica ou de fácil oxidação. São trabalhos que, por vezes, subsistem apenas até terminarem de serem fotografados ou dificilmente podem ser desmontados e reasentados sem causar danos. Essa precariedade é sintoma e reflexo dos 'valores' sociais, trato social das burguesias para com o povo e a absoluta fragilidade do fio tecido e cortado pelas moiras.

Os trabalhos apresentados na dissertação são alguns entre tantos outros os quais abriam ainda mais as possibilidades de discussão sobre a **palmeira** enquanto imagem e, como antes mencionado, foi feita uma curadoria para fins de organização e coerência do texto. Existem ainda em meus cadernos, celular e computador vários desenhos e projetos de trabalhos tridimensionais, assim como vários digitais não terminados. Em acervo, 'alguns' *gigabytes* de informação visual como material fotográfico bruto, sem qualquer seleção ou edição, séries de captura de tela do aplicativo instagram e navegadores quando aparecem anúncios sobre **palmeiras**, com **palmeiras** estampadas, utilizando **palmeiras** - inseridas na imagem ou locação quase que fora de contexto aparente - apenas para vender determinado produto. Outras séries são capturas de tela de tudo aquilo assistido por mim - durante o período como mestrando - em que haviam **palmeiras** em ambientes urbanos ou animações, a exemplo de todos os episódios da série *FRIENDS* (1994 – 2004)

ou do anime *Dragon Ball Super* (2015 – 2018), ou ainda centenas de imagens de diferentes tipos de palmeiras disponibilizadas gratuitamente em bancos de imagem para os mais diversos usos. Mais de mil imagens de representações pictóricas e tridimensionais de mártires segurando ou recebendo a ‘palma dos mártires’ separadas e dezenas de categorias e uma pequena coleção de objetos comprados, encontrados ou a mim presenteados por amigos e parentes estampando ou na forma de palmeiras.

A imagem da palmeira no dinheiro de países do oriente médio, a palmeira ligada à fertilidade na arte de algumas culturas africanas, a palmeira como forma de subsistência alimentar e econômica em estados do norte e nordeste através de culturas como o babaçu, o açaí e o palmito, e o rebranding imagético do açaí de uma drupa/‘coquinho’ visto entre folhas de palmeira para ser retratado como um ‘berry’ como o blueberry, entre folhas de um arbusto para fins de exportação. A profunda associação da palmeira ao falo como um símbolo de poder político e sexual masculino, como tentação sexual como em *La femme adultère* (1957) de Albert Camus (1913-1960), seu uso como venda de localidades como de profusa atividade sexual, seja de que orientação essa possa ter, entre tantas outras acepções, simbologias e empregos diversos.

Existe ainda a exposição *Paradise is Now - Palm Trees in Art* (2018), a qual reuniu diversos artistas que abordam questões sobre as palmeiras em seus trabalhos, a qual gerou a publicação de livro-catálogo homônimo lançado no mesmo ano, isso sem mencionar os escândalos das denúncias de trabalho escravo em países subdesenvolvidos por parte de uma famosa marca mundial de pasta de avelã, cuja a composição contém até 40% de óleo extraído das sementes de uma? Sim, uma palmeira.

Palmeiras são uma família extremamente diversificada de plantas, inclusive morfológicamente falando, apresentando indivíduo os quais ultrapassam os 30 metros de altura, assim como alguns extremamente pequenos e outros que em nada se parecem com a ‘imagem clássica’ da palmeira presente no inconsciente coletivo, a ponto de ser possível possuímos uma ou estarmos ao lado de uma e não reconhecê-la como tal. Isto apenas contribui para a dificuldade de dimensionar o tamanho de sua ocupação, organizando espacial

e estética dos espaços de convívio humano. Embora ciente deste fato e de sua difusão por toda a superfície da Terra - definitivamente e indubitavelmente - geóide em que habitamos à excessão dos polos, é preciso lembrar que seus significados, conotações e usos nos credos ao redor do mundo são extremamente diferentes assim como são seus espécimes e cultivares, indo muito, mas muito além mesmo das questões e elas atribuídas pela cultura ocidental, branca e eurocêntrica. Além ainda da massificação - pretensamente sem sentido - da cultura do excesso em voga.

Assim sendo, para projetos futuros e seguimento desta pesquisa acadêmica - a qual mesmo tentando, não foi possível esgotar -, existem somente possibilidades, tantas quais são as **palmeiras** espalhadas pelas cidades e cultura visual, as quais, sinceramente, eu espero que aqueles ou aquelas que lerem este texto de pesquisa, nunca mais consigam desver a copiosa ocupação de nossas vidas por estas plantas.



ALONSO, Ângela. A POLÍTICA DAS RUAS: Protestos em São Paulo de Dilma a Temer. In: *Novos Estudos*, São Paulo, Jun 2017, pp. 49 - 58. Disponível em <https://search.proquest.com/openview/cd76299a27c8886dfdef7a-829032f64b/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2044963> Acesso em: 16/10/2020.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: *TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976. www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf Acesso em 10/02/2022.

ARAUJO, João S. de Paula; SILVA, Ângelo Márcio S.. (2010) A palmeira imperial: da introdução no Brasil - Colônia às doenças e pragas no século XXI. In: *Cienc. Cult.*, São Paulo, v. 62, n. 1, p. 26-28. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252010000100011&lng=en&nrm=iso Acesso em: 15/09/2021.

ARAÚJO, J. P. M.; EVANS, H. C.; GEISER, D. M.; MACKAY, W. P. and HUGHES, D. P. (2015) Unravelling the diversity behind the *Ophiocordyceps unilateralis* (*Ophiocordycipitaceae*) complex: Three new species of zombie-ant fungi from the Brazilian Amazon. In: *Phytotaxa* v. 220, Magnolia Press, p. 238-224. Disponível em: <https://www.biotaxa.org/Phytotaxa/article/download/phytotaxa.220.3.2/14289> Acesso em 22/04/2022.

AUGÉ, Marc. Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas, SP: Papius, 1994.

BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. Carmen Miranda e a performatividade da baiana. In: *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*. São Carlos, v. 5, n. 1, jan.-jun. 2015, pp. 207-234.

BARACHINI, Teresinha.; OLIVEIRA, Thiago T.; SCHEEREN, Bruno A. N. Residência artística via: experiência coletiva em um espaço urbano específico In: *Anais do XXIX Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas : Dispersões [recurso eletrônico] / Organizadores, Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues e Cleomar de Sousa Rocha. – Goiânia : Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (Anpap), 2020. (p. 3258 - 3274)*

BAUDRILLARD, Jean. *A Sociedade de Consumo*. Rio de Janeiro: Elfos Ed.; Lisboa: Edições 70, 1995.

_____. *O Sistema dos Objetos*. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares: São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Simulacros e Simulações*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BITTENCOURT, Renato Nunes. A aflição de uma vida líquida. In: *Revista Filosofia Ciência & Vida*. São Paulo: Editora Escala, n. 28, abr. p. 6-13. 2011.

BORDE, Mahesh; KSHIRSAGAR, Yogesh; JADAV, Reshma; & BAGHELA, Abhishek (2021) A Rare Stinkhorn Fungus *Itajahya rosea* Attract *Drosophila* by Producing Chemical Attractants In: *Mycobiology*, 49:3, 223-234. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/12298093.2021.1928881> Acesso em 18/04/2022.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BRACK, P.; RODRIGUES, R.S.; SOBRAL, M.; LEITE, S.L.C.. Árvores e arbustos na vegetação natural de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. In: *Iheringia, Série Botânica*, v. 51, n. 2, p. 139-166. 1998.

BRAUDY, Leo. *The Frenzy of Renown: Fame and its History*. New York: Oxford University Press, 1986.

CALOVI, Ricardo. *Colunatas Vegetais – Palmeiras e a cenografia urbana em Porto Alegre*. (Dissertação de Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura. Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura, Porto Alegre: 2009.

CANDIOTTO, Cesar ; D'ESPÍNDULA, Thereza Salomé. Biopoder e racismo político: uma análise a partir de Michel Foucault. In: *Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis*, Florianópolis, v.9, n.2, p.20-38, Jul./Dez. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/interthesis/article/view/1807-1384.2012v-9n2p20/23512> Acesso em 28/04/2022.

CHAUI, Marilena. *BRASIL: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

CLARK, Lygia ; OITICICA, Hélio. *Lygia Clark. Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974*. (org.) Luciano Figueiredo), Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1998.

COLLODI, Carlo. *The Adventures of Pinocchio*. (1883). Global Grey. 2018. Disponível em: <https://www.globalgreybooks.com/adventures-of-pinocchio-ebook.html> Acesso em 06/10/2020.

CULLEN, Gordon. *Paisagem urbana*. Lisboa: Edições 70, 2008.

DANTO, Artur C.. *A Transfiguração do Lugar Comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

D'ELBOUX, Roseli Maria Martins. Uma promenade nos trópicos: os barões do café sob as palmeiras-imperiais, entre o Rio de Janeiro e São Paulo. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.14. n.2. p. 193-250 jul.- dez. 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. V.5. Ed. 34, São Paulo: 1997.

DIAS, André Bonsanto. O estabelecimento dos fatos: uma análise da Folha de S. Paulo e seus "rastros memoriais" durante o regime militar no Brasil. In: *VIII Encontro Nacional de História da Mídia Unicentro*, Guarapuava – PR. 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem Arde*. In: *Falenas Ensaio sobre a aparição*, 2. Trad. Antônio Preto, Eduardo Brito, Mariana Pinto dos Santos, Rui Pires Cabral, Vanessa Brito. Lisboa: KKYM, 2015.

_____. Como abrir el Ojos. In: *Inge Stache (org.) Harun Farocki: Desconfiar de las Imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra. 2013.

FERREIRA, Josimar José; VILELA, Lucila. Cildo Meireles: Arte, política e globalização. In: *Revista Ciclos*. Florianópolis, V. 2, N. 4, Ano 2, Fevereiro de 2015. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/ciclos/article/download/4956/4081/16599> Acesso em: 29/09/2021.

FOSTER, Michael Dylan. *The Book of Yōkai: Mysterious Creatures of Japanese Folklore*. Oakland, CA. University of California Press. 2015.

FOUCAULT, M.. *Microfísica do Poder*. 28ª ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2014, pp. 143 – 170.

_____. Outros espaços. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema (Ditos e escritos III)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 411-422.

GRAY, Fred. *Palm*. London: Reaktion Books, 2018.

GRAY, Jonathan. The Simpsons. In: *The Essential Cult TV Reader*. David Lavery (org), Lexington, KY: The University Press of Kentucky, 2010. Disponível em: https://uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1001&context=upk_american_popular_culture . Acessado em 26/05/2020

IMPELLUSO, Lucia. *Nature and Its Symbols*. Translated by Stephen Sartarelli. Los Angeles, CA: Getty The J. Paul Getty Museum, 2004.

JACQUES, Paola Berenstein & JEUDY, Henri Pierre. *Corpos e Cenários Urbanos: territórios urbanos e políticas culturais*. Salvador: EDUFBA, 2006.

JAMESON, Frederic. O pós-modernismos e a sociedade de consumo. In: *Pós-Modernismo Teorias, Práticas*. E. Ann Kaplan (Org.). Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro – RJ: 1993, p. 25 – 44.

LEITE, Caroline Alciones de Oliveira; MEIRELES, Cildo. “Esse universo dos sons que a gente não escuta”: entrevista com Cildo Meireles. In: *Revista Poiésis*. Niterói, v. 21, n. 36, p. 175-206, jul./dez. 2020. <https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.42766> Acesso em: 19/04/2022.

LORENZI, Harri et alii. *Palmeiras no Brasil: nativas e exóticas*. Nova Odessa-SP: Editora Plantarum, 1996.

LUNDBERG, Anita; NGALAMULUME, Kalala; SEGATA, Jean; TERMIZI, Arbaayah Ali; SPICER, Christopher J.. Pandemic, plague, pestilence and the tropics : critical inquiries from Arts, Humanities and Social Sciences. In: *eTropic*. Townsville, Australia. Vol. 20, n. 1 (2021), p. [1]-41. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/221171?locale-attribute=en> Acesso em: 30/04/2022.

MACEDO, K. B. de. O cinema brasileiro, Hollywood e a política da boa vizinhança da década de 1930: um panorama para Carmen Miranda. In: *DAPesquisa*. Florianópolis, v. 6, n. 8, p. 099-114, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/13996>. Acesso em: 19/04/2022.

MACHADO, Vanessa Rosa. *Lygia Pape: espaços de ruptura*. (Dissertação de Mestrado), Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos. 2008. <https://doi.org/10.11606/D.18.2008.tde-19082008-135305>. / www.teses.usp.br. Acesso em: 20/04/2022.

MBEMBE, Achile. *Neropolítica - Biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte*. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2020.

McDOUGAL, Stuart Y. *Stanley Kubrik's A Clockwork Orange*. New York: Cambridge University Press, 2003.

MELAY, Alexandre. L'image du palmier face aux changements globaux. Une victime de la mondialisation. In: *Amerika*. v. 20. 7/7/2020. Disponível em: <http://journals.openedition.org/amerika/12098> ; doi.org/10.4000/amerika.12098 Acesso em: 28/04/2022.

MONDZAIN, Marie-José. Doutrina da imagem e do ícone. In: *MONDZAIN, Marie-José. Imagem, ícone, economia. As fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013

MOORE, Henry, 'The Sculptor Speaks'. In: *Listener*, 18 August 1937, pp.338–40, in Henry Moore: Sculptural Process and Public Identity, Tate Research Publication, 2015. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/henry-moore-the-sculptor-speaks-r1176118> Acesso em: 29/04/2022.

NETTO, G. A. F.. Perversões ou perversão. In: *Estilos Da Clínica*, 4(6), 156-164. 1999.

NEWMAN, B. A Clockwork Orange: Burgess and Behavioral Interventions. In: *Behaviour and Social Issues*. Vol 1, Number 2. 61–70. New York: 1991.

- SCHOLZ, Norbert. *Joseph Beuys - 7000 Oaks in Kassel*. Anthos (Switzerland), no. 3, p. 32. (1986).
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- _____. *Brasil diarréia* (1969). In: *Arte Brasileira Hoje*. Org. Ferreira Gullar. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1973.
- OLIVEIRA, Thiago Trindade. *Pulso.Pulse.Pouls*. (Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes – Departamento de Artes Visuais. Porto Alegre: 2016.
- OLMOS, F. (1997). Tapirs as Seed Disperser and Predators. In: *Brooks, D. M.; Bodmer, R. E.; Matola, S. Tapirs* (PDF). Gland, Switzerland and Cambridge, UK: IUCN/SSC Tapir Specialist Group. ISBN 2-8317-0422-7
- ORWELL, George. 1984. Trad. Alexandre Hubner; Heloísa Jahn - São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PAUL, Wolf. Ordem e progresso: origem e significado dos símbolos da bandeira nacional brasileira. In: *Revista Da Faculdade De Direito, Universidade De São Paulo*, 95, 251-270. 2000.
- PRADO, A.W.; ALMEIDA, T.F.A.. Arthropod diversity in Pokémon. In: *Journal of Geek Studies* 4(2): 41–52. 2017.
- QUINDERÉ, Natália. (201) Max Bill e a “educação estética”: sobre a cisão entre arte e design na Escola de Ulm. In: *Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas [Recurso eletrônico] / Sheila Cabo Geraldo, Luiz Cláudio da Costa* (organizadores). Rio de Janeiro - ANPAP, 2012. pp.416- 430.
- RAMOS, Maria Celeste Tommasello et alii. *Pelas veredas do fantástico, do mítico e do maravilhoso*. 1. ed. —São José do Rio Preto, SP: Cultura Acadêmica, 2013.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo : Global, 2015.
- RIBEIRO, Niura A. Legramante. Tableaux fotográficos de fontes pictóricas em paisagens de Andrea Eichenberger. In: *(Re)existências: anais do 30º encontro nacional da ANPAP*. Anais...João Pessoa (PB) ANPAP, 2021. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/30ENANPAP2021/383516-TABLEAUX-FOTOGRAFICOS-DE-FONTES-PICTORICAS-EM-PAISAGENS-DE-ANDREA-EICHENBERGER>. Acesso em: 29/04/2022.
- ROCHA, João Cezar de Castro. *Guerra cultural e retórica do ódio: crônicas de um Brasil pós-político*. Goiania : Editora e Livraria Caminhos, 2021.
- ROELS, Bruno V.. *A Few Model Palm Trees*. Art Paper Editions. 64 p. 2019. ISBN 9789493146082
- ROSA, Marieli; TULLIO, Claudia Maria. (2018) Discurso, doutrinação e propagação de ideais: o integralismo na perspectiva da análise de discurso crítica. In: *Mandinga – Revista de Estudos Linguísticos - Redenção-CE*, v. 02, n. 01, p. 64-77, jan./jun. 2018
- RUSCHA, Edward. *A Few Palm Trees*. Hollywood, California: Heavy Industry Publications. 1971.
- SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. São Paulo. Record, 2000.
- _____. *Elogio da lentidão*. São Paulo: Folha de São Paulo. 2001.
- SANTOS, Rodrigo. Volkswagen: “você conhece, você confia!” Racionalidade econômica e fraude como estratégia corporativa. In: *DMT em Debate*. 02/10/2015. <https://doi.org/10.13140/RG.2.1.3935.6245>.
- SEGATA, Jean; SCHUCH, Patrice; DAMO, Arlei Sander; VICTORA, Ceres. A Covid-19 e suas múltiplas pandemias. In: *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 27, n. 59, p. 7-25, jan./abr. 2021. Disponível

em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/ZSsWb6QvgTgttGRv8X9RLFR/> Acesso em 17/04/2022.

SEMELER, Alberto M. R.; BARACHINI, Teresinha. (2021) Crypto Art, Aesthetic Techno-Hybridism and Artificial Intelligence. In *10th International Conference on Digital and Interactive Arts (ARTECH 2021)*, October 13 – 15, 2021, Aveiro, Portugal, Portugal. ACM, New York, NY, USA, 6 pages. <https://doi.org/10.1145/3483529.3483717> Acesso em 17/04/2022.

SHARP, Kristen. *Superflatworlds : a topography of Takashi Murakami and the cultures of Superflat Art*. Tese (Doutorado em Midia e Comunicação) - School of Applied Communication Design and Social Context Portfolio, RMIT University, August 2006

SILVA, Washington Drummond da. (2019) Do anime para o jogo: espaços evocativos de Os Cavaleiros do Zodíaco. In: *Ateliê Geográfico - Goiânia-GO*, v. 13, n. 2, p. 253 – 271. ISSN: 1982-1956.

SOLANO, P.; QUAGELLI, L. (2020). On Andy Warhol: Between Repetition & Symbolization. In: *Canadian Journal of Psychoanalysis* 28:257-276

SOUZA, Jessé. *A Elite do Atraso*. Rio de Janeiro. Estação Brasil, 2019.

STOULLIG, Claire. Symbols and Forms. In: *Brançusi*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1995. p.49-50.

TIBURI, Márcia. *Complexo de vira-lata: Análise da humilhação brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

TOMKINS, Calvin. No more boring art. John Baldessari's crusade. In: *The New Yorker*, 2010. Disponível em: http://www.eai.org/user_files/supporting_documents/baldessari_newyorker_1010_sm.pdf acesso em: 25/04/2022.

VIANA, Viviana de Assis. *Pindorama*. Publicação Mercedes-Benz do Brasil S.A. São Paulo: Edição bilingüe português-ínglês, 1993.

WIXON, William D. Late Medieval Sculpture in the Metropolitan: 1400 to 1530. In: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, n.s., 64, no. 4, 2007. p. 38.



ANDRADE, Livia. Bacalhau brasileiro, pirarucu tem potencial para ganhar o mundo. In: *Globo Rural*. 11/2/2015. Disponível em: <https://revistagloborural.globo.com/Empreender/noticia/2015/02/bacalhau-brasileiro-pirarucu-tem-potencial-para-ganhar-o-mundo.html> Acesso em 03/02/2022.

AMIM, Osama Shukir Muhammed. Nimrud Ivory Plaque of a Stylized Palm Tree In: *World History Encyclopedia*. Last modified September 08, 2016. <https://www.worldhistory.org/image/5649/nimrud-ivory-plaque-of-a-stylized-palm-tree/>. Acesso em 16/10/2020.

BARCELLOS, Claudete; Fotos retratam a curiosa Ponte da Avenida João Pessoa. In: *Câmara Municipal de Porto Alegre*. 30/03/2007. Disponível em: http://www2.camarapoa.rs.gov.br/default.php?reg=2673&p_secao=56&di=2007-03-29 Acesso em 18/03/2021.

BARRÍA, Cecilia. Os polêmicos repasses milionários para megaigrejas e televangelistas na pandemia nos EUA. In: *BBC News - Brasil*. 6/2/2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-55965511> Acesso em 26/4/2022.

CARMO, Maria. A polêmica em torno da derrubada de estátuas de Cristóvão Colombo, gerais e traficantes de escravos na América Latina. In: *BBC News - Brasil*. 7/6/2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-57743744> Acesso em 26/4/2022.

FACHIN, Patrícia; SPILKI, Fernando Rosado. O Brasil precisa de uma revolução no que tange ao saneamento ambiental". Entrevista especial com Fernando Rosado Spilki. In: *Revista IHU On-Line*. 18 Agosto 2016. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/159-noticias/entrevistas/559017-o-brasil-precisa-de-uma-revolucao-no-que-tange-ao-saneamento-ambiental-entrevista-especial-com-fernando-rosado-spilki> Acesso em 8/02/2022.

FARAGO, Jason. Paul McCarthy 'butt plug' sculpture in Paris provokes rightwing backlash. In: *The Guardian*. 20/10/2014. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/oct/20/paul-mccarthy-butt-plug-sculpture-paris-rightwing-backlash> Acesso em 13/12/2021.

FEUERHELM, Brad ; ROELS, Bruno V. Bruno V. Roels Interview: A Palm Tree is a ... In: *ASX magazine*. 29/3/2018. Disponível em: <https://americansuburbx.com/2018/03/bruno-v-roels-interview-palm-tree.html> Acesso em 1/02/2022.

GATINOIS, Claire. Le Brésil face au risque de « l'idiocratie ». In: *Le Monde*. 07/06/2019. Disponível em: https://www.lemonde.fr/international/article/2019/06/07/le-bresil-face-au-risque-de-l-idiocratie_5472583_3210.html Acesso em 15/09/2020.

GOVAN, Michael; BURDEN, Chris. The story of Urban Lights - Conversa com Chris Bruden. In: *LACMA Un Framed*. 6/2/2018. Disponível em: <https://unframed.lacma.org/2018/02/06/story-urban-light> Acesso em 8/3/2022.

GRUNDHAUSER, Eric. The Dunce Cap Wasn't Always So Stupid. In: *Atlas Obscura*. 10/9/2015. Disponível em: <https://www.atlasobscura.com/articles/the-dunce-cap-wasnt-always-so-stupid> Acesso em 15/09/2020.

KÖNIG GALERIE (2021). Press Release de Machine Hallucinations. Disponível em: <https://www.koenig-galerie.com/blogs/exhibitions/refik-anadol-machine-hallucinations-nature-dreams> Acesso em 4/4/2022.

LACK, Jessica. Artists of the week 17: Donald Rodney. In: *The Guardian*. 26/11/2008. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/nov/26/donald-rodney-artistoftheweek> Acesso em 6/04/2022

MARKO, Katia ; REINHOLZ, Fabiana ; BRACK, paulo. A qualidade de vida é maior onde tivermos arborização - Entrevista com Paulo Brack. In: *Brasil de Fato - RS*. 05/11/2020. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2020/11/05/a-qualidade-de-vida-e-maior-onde-tivermos-arborizacao-afirma-paulo-brack> acesso em 29/04/2022

MENDES, Vinícius; ALONSO, Ângela. Junho de 2013 é um mês que não terminou - Entrevista com Ângela Alonso. In: *BBC News - Brasil*. 3/6/2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-44310600> Acesso em 27/10/2021.

NAGESH, Ashitha. O momento em que perdi a pessoa que mais amava para o QAnon. In: *BBC News - Brasil*. 18/9/2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-58610899> Acesso em 21/10/2021.

NEIVA, Leonardo; LIVIO, Mario. Desde o tempo de Galileu, a negação da ciência passou do campo religioso para o político. - Entrevista com Mario Livio. In: *BBC News - Brasil*. 30/5/2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-52803301> Acesso em 26/4/2022.

NUNES, Augusto. Amnésia endêmica. In: *Veja*. 24/3/2011. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/blog/augusto-nunes/amnasia-endemica/pagina-comentarios-1/> Acesso em 25/05/2020

OLEWE, Dickens. Stella Immanuel - the doctor behind unproven coronavirus cure claim. In: *BBC News*. 29/7/2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/world-africa-53579773> Acesso em 5/06/2021.

REFIK ANADOL STUDIO (2021) Texto sobre *Natures Dreams* (2021). <https://refikanadol.com/works/machine-hallucinations-nature-dreams/?i=d> acesso em 4/4/2022.

SENRA, Ricardo. Artista holandês acusa Fiesp de plagiar pato amarelo. In: *BBC News - Brasil*. 30/3/2016. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/03/160329_pato_fiesp_fs Acesso em 3/10/2021.

SILVA, Beto. Em Clube de Tiro, D. Bertrand planta Árvore da Paz. In: *Jornal de Piracicaba*. 26/08/2021. Disponível em: <https://www.jornaldepiracicaba.com.br/em-clube-de-tiro-d-bertrand-planta-arvore-da-paz/> Acesso em 6/10/2021.

SOUZA, Mohandas. A crise é estética. In: Museu dos Memes - Universidade Federal Fluminense. Outubro/2020. Disponível em: <https://museudememes.com.br/collection/a-crise-e-estetica> Acesso em 2/3/2022.

STRECKER, Marcos. D. João 6º oficializou biopirataria. In: *Folha de São Paulo*. 08/12/ 2007. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0812200718.htm> Acesso em 13/10/2021.

TENÓRIO, Jeferson. Precisamos de uma história contada por outra ótica. In: *GZH*. 03/08/2021. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/colunistas/jeferson-tenorio/noticia/2021/08/precisamos-de-uma-historia-contada-por-outra-otica-ckrwhca91007b013boqz8j7wc.html> Acesso em 04/04/2022.

THAROOR, Ishaan. George Floyd's murder launched a global movement. It also sparked a reactionary backlash. In: *The Washington Post*. 26/5/2021. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/world/2021/05/26/floyd-global-backlash/> Acesso em 19/1/2022.

WHITAKER, Robyn J.. Ponto de vista: por que é importante saber que Jesus não era branco. In: *BBC News - Brasil*. 18/4/2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-47985039> Acesso em: 26/4/2022.

WILSON, Andrew. Donald Locke, Trophies of Empire. In: *Tate*. 2015. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/locke-trophies-of-empire-t14319> Acesso em 5/04/2022.



Espécies vegetais mapeadas pela prefeitura de Porto Alegre:

http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smam/default.php?reg=1&p_secao=8 Acesso em 5/09/2017.

Kleiton e Kledir, *Deu Pra Ti* (1981):

<https://www.youtube.com/watch?v=JEpSlgbpdsQ>

Acesso: 12/08/2021.

SEMP-TOSHIBA - *La garantia soy yo*

<https://www.youtube.com/watch?v=-fKQEv5qEGA>

Acesso em 15/11/2021.

Folha de São Paulo - Use Amarelo pela Democracia

<https://www.youtube.com/watch?v=N9xdSq9HZZs>

Acesso em 3/10/2021.

Sobre *Palma Mater* e *Palma Filia*

http://jornada2008.jbrj.gov.br/planta_simbolo.htm

Acesso em 27/9/2021.

Jurassic Park - Fala do Doutor Ian Malcolm

<https://www.youtube.com/watch?v=ojjEsqT2QKQ>

Acesso em 9/11/2021.

Página oficial de Donald Locke

<https://www.donaldlocke.com/>

Acesso em 6/04/2022.

“Gripezinha”

<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-52205918>

Acesso em 24/5/2020.

Tradutor *on-line* Braille Translator

<https://www.brailletranslator.org/> acesso em 3/02/22.

Página da EMBRAPA sobre o pirarucu

https://www.embrapa.br/contando-ciencia/arvores/-/asset_publisher/Zd2bjD3HpA-AC/content/o-maior-peixe-de-rio-do-mundo/1355746?inheritRedirect=false

Acesso em: 04/02/2022.

Donald Rodney, *Land of Milk and Honey II* (1997)

<https://bmagblog.wordpress.com/2014/08/25/1615/>

Acesso em 6/04/2022.



Figura 10 - Ponte da Avenida João Pessoa com Palmeiras-da-Califórnia.

<https://gasometro.wordpress.com/2011/08/17/palmeiras-na-ponte-1/>

Acesso em 05/04/2021.

Figura 14 - Alberto Henschel, *Palma Mater* (1875).

http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393081/icon1111579.jpg

Acesso em 27/09/2021.

Figura 15 - Alberto Henschel, *Vista do Jardim Botânico e Morro do Corcovado* (1890).

http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393081/icon1111577.jpg

Acesso em 27/09/2021.

Figura 16 - Marc Ferrez, *Jardim Botânico, aleia das palmeiras* (1890).

<http://historia.jbrj.gov.br/original/foto0038original.jpg>

Acesso em 20/03/2022.

Figura 18 - J. Sebastien Auguste Youds - *Entrada do Jardim Botânico* (sem data).

<http://historia.jbrj.gov.br/original/foto0008original.jpg>

Acesso em 20/03/2022.

Figura 20 - Chris Burden, *Urban Light* (2008).

https://incca.org/system/files/styles/slideshow/private/field_images/chris_burden.jpg?itok=katpFJJB

Acesso em 15/04/2022.

Figura 21 - Largo Municipal onde se vê uma palmeira a frente do prédio da Prefeitura.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pa%C3%A7o_Municipal_de_Porto_Alegre_\(4386392630\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pa%C3%A7o_Municipal_de_Porto_Alegre_(4386392630).jpg)

Acesso em 22/10/2021.

Figura 22 - Avenida Osvaldo Aranha.

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/df/AvOsvaldoAranha.jpg/800px-AvOsvaldoAranha.jpg?20110411214208>

Acesso em 22/10/2021.

Figura 23 - Constantin Brâncusi, *Coluna Infinita* (1938).

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Coloana_Infinit%C4%83_-_vedere_spre_vest_cropped.jpg

Acesso em 25/10/2021.

Figura 24 - Detalhe de Constantin Brâncusi, *Coluna Infinita* (1938).

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Coloana_f%C4%83r%C4%83_sf%C3%A2r%C8%99it_de_jos_in_sus.jpg

Acesso em 25/10/2021.

Figura 25 - Fórum de Palmeiras Imperiais.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/10/Brasilia_DF_Brasil_-_Forum_de_Palmeiras_Imperiais_-_panoramio.jpg

Acesso em 13/11/2021.

Figura 27 - Joseph Beuys. *7000 Eichen (7000 Oaks)* (1982), Nova Iorque.

<https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/joseph-beuys-7000-oaks>

Acesso em: 8/10/2021.

Figura 28 - Joseph Beuys, *(7000 Eichen)* (1982), Documenta 7 Kassel.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-7000-oak-trees-ar00745>

Acesso em 13/10/2021.

Figura 36 - Marcel Duchamp, *Fountain* (1917).

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>

Acesso em 02/05/2022.

Figura 37 - Cildo Meireles, *Aquaurum* (2014 – 2015)

https://www.galleriacontinua.com/assets/artists_images/2014_01c-Cildo-Meireles-Aquaurum-Continua.jpg

Acesso em 01/05/2022.

Figura 40 - John Baldessari, *Brain/Cloud: with Palm Tree and Seascape* (2009).

<https://www.mariangoodman.com/artists/30-john-baldessari/works/45746/>

Acesso em 25/04/2022.

Figura 41 - Captura de tela da postagem do perfil de André Dahmer.

<https://twitter.com/malvados/status/715338621054816256>

Acesso em 19/05/2022.

Figura 43 - Cildo Meireles, *Sermão da Montanha: Fiat Lux* (1979).

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33691/sermao-da-montanha-fiat-lux>

Acesso em 13/04/2022

Figura 47 - Ashurnasirpal II ora diante da árvore sagrada e do Deus Shamash (865-860 aC).

<https://www.worldhistory.org/image/2711/ashurnasirpal-ii-prays-before-the-sacred-tree-and/> Acesso em 2/04/2022.

Figura 49 - O Fungo *Phallus impudicus* atraindo moscas.

<https://www.theguardian.com/science/2017/sep/06/country-diary-stinkhorn-fungus-phallus-impudicus>

Acesso em 02/04/22.

Figura 51 - Cildo Meireles, *Missão/ Missões, como construir catedrais* (1987).

http://revistacarbono.com/artigos/04carbono-entrevista-cildo-meireles/attachment/img_4576/

Acesso em 4/4/2022.

Figura 54 - Donald Rodney, *Land of Milk and Honey II* (1997).

<https://bmagblog.wordpress.com/2014/08/25/1615/>

Acesso em 6/04/2022.

Figura 55 - Donald Locke, *Trophies of Empire* (1972 - 1974).

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/locke-trophies-of-empire-t14319>

Acesso em 5/04/2022.

Figura 57 - Paul McCarthy, *Tree* (2014).

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/oct/20/paul-mccarthy-butt-plug-sculpture-pa-ris-rightwing-backlash>

Acesso em 13/12/2021.

Figura 60 - Glen Rubsamen, *But his eyes don't smile* (2008).

<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/64095/Glen-Rubsamen-But-his-eyes-don-t-smile>

Acesso em 12/04/2022.

Figura 61 - Refik Anadol, *Nature Dreams* (2021).

<https://refikanadol.com/works/machine-hallucinations-nature-dreams/?i=d>

Acesso em 12/04/2022.

Figura 63 - Takashi Murakami, *Tan Tan Bo - In Communication* (2014)

<https://gagosian.com/exhibitions/2014/takashi-murakami-in-the-land-of-the-dead-stepping-on-the-tail-of-a-rainbow/>

Acesso em 5/4/2022.

Figura 65 - Lygia Pape, embalagem do 'Queijinho da Piraquê'

<https://www.comes.com.br/post/piraqu%C3%AA-embalagens-por-lygia-pape>

Acesso em 04/02/2022.

Figura 67 - Bruno V. Roels, *Drinking Turpentine In Paradise Alley* (2018).

<https://americansuburbx.com/wp-content/uploads/2018/03/2018017-A-Palm-Tree-Is-A-Palm-Tre-e-Is-A-Palm-Tree-Drinking-Turpentine-In-Paradise-Alley-2018.jpg>

Acesso em 4/4/2022.

Figura 68 - Carmen Miranda (1941)

https://en.wikipedia.org/wiki/Carmen_Miranda#/media/File:Carmen_Miranda_1941.JPG

Acesso em 4/4/2022.

Figura 72 - Uma das representações do *youkai* Baku

<https://yokai.com/baku/>

Acesso em 17/05/2020.

Figura 73 - As 4 espécies de anta da atualidade

<http://animalswithtrunks.blogspot.co.uk>

Acesso em 17/05/2020.

Figura 74 - As crianças de *Village of the Damned* (1960).

<https://vignette.wikia.nocookie.net/movie-monster/images/e/e9/AlienChildren.jpg/revision/latest/scale-to-width-down/310?cb=20180606205612>

Acesso em 17/05/2020.

Figura 75 - Arquipélago *Palm Jumeirah* em Dubai, Emirados Árabes

https://www.instagram.com/p/BiO3td1BqZT/?utm_source=ig_embed&ig_rid=4d64946e-1eb-7-4bd5-a405-1c718176c5e5

Acesso em 4/4/2022.





Figura 76 - Thiago Trindade
Legitimação - Palmeira sobre prédio rosa
(2022)
Imagem digital. 42 x 29,7 cm.