

CAMINHAR, COLHER E TRANSFORMAR CINZAS

Poéticas em paisagens queimadas

WALKING, HARVESTING, AND TRANSFORMING ASHES
Poetics in burned landscapes

Ana Lúcia Canetti¹ e Nivalda Assunção de Araújo²

Resumo

O presente artigo propõe um debate sobre paisagens queimadas em meio aos incêndios florestais e a perda significativa de espécies vegetais a partir de três produções autorais em áreas incendiadas do Cerrado brasileiro. Este artigo visa conectar estes trabalhos artísticos aos estudos de poéticas da paisagem, contribuindo para a formulação de um pensamento enredado de reflexões éticas, estéticas e políticas que desencadeia múltiplos modos de percepção sobre esses biomas em falência como entes do mundo pós-antropoceno. Essa conexão se traduz por uma metodologia da presença, a caminhada como recurso estilístico que viabiliza coleta e inventário dos danos e das cinzas. Deslocamento como signo artístico de um corpo que assume risco para promover uma economia de dispêndio, de gasto poético. A cinza que se transvalora em esmalte (em vidrados) para aplicar em cerâmicas, uma consumação catastrófica, o incêndio, em giro de transformação.

Palavras-chave: poéticas da paisagem, cinzas vegetais, cerâmica, esmalte de cinzas, caminhada.

Abstract

The present article proposes a debate on burned landscapes amid forest fires and the significant loss of plant species based on three authorial productions in burned areas of the Brazilian Cerrado. This article aims to connect these artistic works to studies on landscape poetics, contributing to the formulation of a thought entangled with ethical, aesthetic and politics reflections that trigger multiple modes of perception about these biomes in a post-anthropocene world. This connection is translated through a methodology of presence, walking as a stylistic resource that enables the collection and inventory of damages and ashes. Displacement becomes an artistic sign of a body that assumes risks to promote an economy of poetic expenditure. The ashes are transvalued into glaze (in enamels) to be applied in ceramics, a catastrophic consummation, the fire, in a transformative cycle.

Keywords: landscape poetics, plant ashes, ceramics, ash glaze, walk.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB), mestrado em Psicologia pela Universidade Federal de Santa Catarina (2010), licenciada em Artes Visuais pela Universidade Estadual do Paraná – Campus de Curitiba II – Faculdade de Artes do Paraná (2007), psicóloga pela Universidade Federal do Paraná (2004), atualmente servidora no Ministério da Cultura do Brasil.

² Pós-Doutorado pela École nationale supérieure d'architecture de Paris-La Villette (ENSAPLV) 2015 - GERPHAU, supervisão de Chris Younés (CNRS), doutorado pela Arts et Science de Lart - Université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne) (2008), mestrado em MASTER em Art Plastiques et Appliquées. - Université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne) (2004), mestrado em Artes pela Universidade de Brasília (1999), graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Brasília (1990), graduação em Artes Plásticas pela Universidade de Brasília (1988), professora do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UnB).



Introdução

Na linha do horizonte tem um fundo cinza
Pra lá dessa linha eu me lanço, e vou
Não aceito quando dizem que o fim é cinza
Se eu vejo cinza como um início em cor
Quando tudo finda, dizem, virou cinza
Equivoco, pois, cinza cura, poesia eu sou
O traje cinza lembra fidalguia
Quarta-feira cinza é dia de louvor
Vamos celebrar, o amor há de renascer das cinzas
Vamos festejar o cinza com amor
(Aleluia, 2009)

Ao olharmos para a linha do horizonte em uma paisagem queimada no centro do Brasil, onde caminhamos entre as cinzas, somos remetidos à canção “Amor Cinza” de Mateus Aleluia (2009), que destaca o cinza como um início em cor, desafiando a noção convencional de que o fim é cinza. Nessa região, a seca traz consigo não apenas a aridez, mas também os incêndios que, ao longe, manifestam-se como fumaça e fuligem, anunciando a destruição. Anualmente, o horizonte acinzentado nos recorda da proximidade com vastas áreas do Cerrado, constantemente consumidas pelo fogo.³

³ O Cerrado, considerado o bioma mais ameaçado do Brasil e um dos mais ameaçados globalmente, enfrenta desafios significativos devido à expansão do agronegócio, pecuária, desmatamento e queimadas intensas. Com uma área equivalente à soma da Colômbia e Chile incendiada entre 1985 e 2022, o Cerrado, berço de importantes bacias hidrográficas, abriga 5% da biodiversidade mundial. Apesar de sua relevância, enfrenta ameaças que impactam não apenas suas próprias características, mas também ecossistemas distantes, como a Amazônia, devido à interconexão dos sistemas hídricos. Apesar de sua antiguidade e riqueza biológica, o Cerrado carece de reconhecimento e defesa internacional em comparação com a Amazônia. (Baun, 2023, in BBC News Brasil, <https://www.bbc.com/portuguese/articles/cjkzpk1e770>)

Cinza é cor da bruma, do nevoeiro, dos sonhos; mistura das simbologias da claridade e pureza, da cor branca, e da opacidade e mistério, da cor preta. Uma cor que carrega, em sua mistura e constituição, a dialética da presença e ausência de luz, do renascimento e da morte, e do início e fim. Muitas vezes, é uma cor associada à melancolia, monotonia, dor, morte e tristeza. Ao mesmo tempo, é símbolo de renascimento, ressurreição e da renovação cíclica da vida (Chevalier & Gheerbrant, 2001).

Márcia Tiburi (2004), no artigo intitulado Brasil Cinza, afirma que “nossa verdade não é verde, nem amarela, antes tem a cor das cinzas” (p. 45), fazendo uma reflexão sobre nossa identidade ter sido construída a partir do que eliminamos, a exemplo da ação de exploração e extinção da planta que nos nomeia - o Pau-Brasil – ou de nossa história de colonização e morte. A partir dessa análise, a cor cinza aparece, como fundante em nossas vivências e imaginários, pois, em sua opinião, seríamos constituídos pelo que exploramos, matamos ou destruimos; demarcados pela morte em nossa passagem da natureza pela cultura: “Brasil, um nome vindo da natureza, demarca culturalmente a natureza como algo morto. A dominação da natureza fazendo-a coisa morta é uma de nossas marcas” (Tiburi, 2004, p.43).

Para além das tonalidades da cor das cinzas e dos tons verde e amarelo presentes em nossa bandeira, a autora (2004) levanta indagações sobre o abandono do vibrante vermelho das brasas, a coloração avermelhada do Pau-Brasil e a pigmentação da pele de nossos ancestrais indígenas. Ela lança a provocação:

Como manter brasas acesas, se brasas apagam-se transformando-se em cinzas? Ou seria antes ainda uma questão de preservar a luz, de criar salamandras que pudessem atravessar o calor das brasas? O que é a morte do vermelho vivo? (...) Nossa luz foi apagada. Nossa única cor advém da matéria que define nosso presente como sobra do passado. Cinza de restos de madeira queimada, de matas dizimadas, cinza de cadáveres (Tiburi, 2004, p. 44-45).

Enquanto caminhávamos em áreas de matas queimadas do Cerrado brasileiro, percorrendo os restos de um tempo repleto de incêndios, nos colocamos a pensar se ainda existiriam maneiras de mantermos nossas brasas acesas, criando faíscas ou salamandras que atravessassem o calor, acendendo luzes, mas, principalmente, pensando construções de outras relações com a paisagem.

O ano era 2022 e pisávamos nas cinzas de um país em ruínas. Éramos sobreviventes dos últimos meses de um governo incendiário e genocida no país⁴. Assim, nos questionávamos se havia maneiras de colher ou transformar as sobras daquele tempo? A partir do breu daquela paisagem, ainda seria possível se produzir brilho? E o nosso olhar, ainda seria capaz de incender, brilhar? O que trabalhos poéticos ainda poderiam cultivar naquelas paisagens?

⁴ O termo “genocida” é utilizado com base na avaliação da jurista Deisy Ventura (2020), que considera a atuação do Governo brasileiro durante a pandemia como crime de lesa humanidade. Especificamente em relação aos povos indígenas, ela sugere a possibilidade de caracterizar os crimes cometidos como genocídio. Quanto ao termo “incendiário”, ele é adotado com base em análises, como a de Felipe Milanez (2023), que compara o presidente Bolsonaro aos incêndios na Amazônia, atribuindo-lhe o título de “Nero”. Essa associação decorre do incentivo, legitimação e autorização percebidos em relação aos incêndios no país, resultando em um considerável impacto ambiental irreversível em algumas regiões. (Ventura, 2020, In El país, <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-07-22/ha-indicios-significativos-para-que-autoridades-brasileiras-entre-elas-o-presidente-sejam-investigadas-por-genocidio.html> e Milanez, 2023, In Brasil de fato entrevista, <https://www.brasildefato.com.br/2020/09/27/bolsonaro-e-o-nero-dos-incendios-na-amazonia-diz-pesquisador-felipe-milanez>)



A partir desses questionamentos, das ações de deslocamento em caminhadas sobre as cinzas do Cerrado, da pesquisa sobre as transformações das materialidades vegetais pelo fogo e das implicações éticas e poéticas diante do contexto das paisagens cinzas na contemporaneidade, surgiram três trabalhos artísticos distintos. “Colheita de Cinzas nos Jardins das Ruínas” (2022) materializa-se como uma ação artística coletiva na cidade, enquanto “Caminhando sobre Cinzas” (2023) e “Urnas Vegetais” (2023) se apresentam como produções escultóricas elaboradas em cerâmica, utilizando cinzas em seu processo de esmaltação. A conexão dessas três produções autorais com os estudos de poéticas da paisagem não apenas objetiva apresentar o que foi executado, mas também visa aprofundar o diálogo proposto ao longo do texto.

Colheita de Cinzas nos Jardins das ruínas



técnica: ação artística e vídeo (podendo ser acessado no link: https://drive.google.com/file/d/12ZyjlL2zPN5U6zyouJxFYMYsFOPBcXvmQ/view?usp=drive_link)

Colheita de cinzas nos Jardins das Ruínas

medidas: variáveis

local e ano: Brasília/DF, 2022.

A ação artística Colheita de Cinzas nos Jardins das Ruínas (2022) fez parte do evento Coordenadas Sobre-viventes, ocorrido em outubro de 2022, com a participação de artistas, pesquisadores, mestrandos e doutorandos em Artes Visuais. Cada artista

propôs uma intervenção em um espaço cotidiano, construindo uma experiência sensível na cidade. Cada ação durou em média duas a três horas, totalizando três dias de atividades. O objetivo era interromper, mesmo que momentaneamente, as relações rotineiras com a paisagem cotidiana, reinventando vínculos com o espaço urbano, criando novos olhares e convidando a ações coletivas⁵.

A área escolhida para a ação fica na beira de um campus universitário. Naquele espaço, além de uma grande área de mata queimada, uma obra abandonada de um prédio de uma fundação de empreendimentos científicos e tecnológicos colaborava para o entendimento daquele local como uma ruína. Concretos, armações e vidros revelavam a ferida de um empreendimento fracassado. O terreno já havia sofrido vários incêndios, alguns noticiados naquele ano.

Em paisagens abandonadas na cidade, o tempo parece correr lentamente, esquecido pelos que se apressam para chegar aos lugares de produção. Terrenos baldios, descampados, áreas abandonadas são vistos como “pedaços de uma cidade nômade dentro de uma cidade sedentária” (Careri, 2013, p. 164). Esses lugares são opostos às ruínas românticas, sendo monumentos/antimonumentos onde suas “edificações se erguem em ruínas antes mesmo de serem construídas” (Smithson, 2011, p. 165).

Anna Lowenhaupt Tsing (2019, p.7) declara que, “em um estado global de instabilidade, não temos outras alternativas além de buscar vida nessa ruína”. Ela menciona que teorias e conceitos emergem do cotidiano, da atenção para o mundo, não sendo necessário que o pesquisador se distancie muito de seu ambiente local, uma vez que “a vida entre as ruínas está onipresente” (Tsing, 2019, p. 18). Desta maneira, ela sugere a revitalização de lugares em novas formas de interações multiespécies e multiculturais nas paisagens, fazendo a ativação de campos abandonados:

(...) a paisagem pode ser um objeto de pesquisa que nos mostra a heterogeneidade de projetos de fazer mundo. (...) Precisamos fazer histórias de paisagens que envolvam todos os tipos de seres, humanos e não humanos. Assim também podemos enfrentar um desafio analítico central do pensamento sobre o Antropoceno: como combinar paisagem e história para que diferença e possibilidade permaneçam à vista. (...) Talvez isso possa abrir futuras conversas sobre os mundos sociais mais que humanos à nossa volta - e o desafio de sobreviver ao Antropoceno (Tsing, 2019, p. 265).

Assim, partimos de um horizonte familiar, caminhado cotidianamente na cidade onde vivemos, composto por matas queimadas de cerrado, para impulsionar esta ação poética, arquitetada sobre as bases da ativação e busca de vidas perdidas nestes campos abandonados e queimados, refletindo questões éticas, estéticas e políticas em um “habitar-com”, “devir-com”, “fazer parentes” (Haraway, 2016, p.141), na perspectiva de uma colheita de porvires e de sobrevivência juntos no Pós-Antropoceno (ou Pós-Capitaloceno, Pós-Plantationoceno) ou Chthuluceno⁶.

5 A ação é parte de um evento maior intitulado Coordenadas [...], composto por intervenções artísticas pela cidade de Brasília e que ocorre desde 2015. É uma ação coletiva desenvolvida por artistas pesquisadores (mestrands e doutorandos) do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília que cursam as disciplinas ministradas pela Profa. Dra. Karina Dias, no âmbito da linha de pesquisa Deslocamentos e Espacialidades. No ano de 2022, o Coordenadas Sobre-viventes, teve também a orientação da professora e artista convidada Ludmilla Alves. Para acesso a imagens e relatos dos demais trabalhos desta e de outras edições, acessar <https://www.instagram.com/coordenadasunb>.

6 No artigo “Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes” (2016), Donna Haraway apresenta o conceito de Chthuluceno como uma abordagem tentacular que desafia as narrativas do Antropoceno. O termo, originado de um conto de H.P. Lovecraft, descreve um ser monstruoso com



A ação proposta partiu de um poema-correspondência de Ana Martins Marques (2017), que transformou o protocolo de incêndio de seu condomínio em poesia. Isso inspirou a reflexão sobre viver em um país em chamas e a criação de um novo protocolo para a ação. Após a leitura desse protocolo, o grupo de pessoas presentes na ação recebeu luvas, máscaras, potes, baldes e peneiras para realizar a colheita coletiva de cinzas. Durante a caminhada e colheita foram realizados registros em fotografias e filmagens, que, junto com a edição de trechos do protocolo, na sequência, compuseram o vídeo que foi construído sobre a ação e que foi exposto em alguns museus em 2023⁷.

Jardinamos aquela ruína esquecida. Não no sentido clássico de plantar dando uma ordem ao espaço ou colhendo o resultado desse plantio. Recolhemos os vestígios da queimada como símbolos e prenúncios do amanhã, nutrindo a esperança. Cuidamos daquele espaço como se a colheita fosse germinar em algo novo, dando origem a uma nova sementeira.

Byung-Chul Han (2021) argumenta que perdemos a reverência pela Terra, deixando de ouvi-la atentamente. Cultivar um jardim seria uma forma de reverenciar a Terra, pois requer cuidado, cultivo e tempo. Por essa razão, a iniciativa artística de coletar cinzas em um país em derrocada foi uma forma de jardinagem, na qual investimos tempo para reunir coletivamente os frutos daquela temporada de fogo e semear possibilidades de futuros imaginados naquele contexto.

7 O vídeo desta ação já apresentado em duas oportunidades: na exposição coletiva intitulada Tópicos Brasília, realizada no Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte/MG, entre 28 de abril a 06 de junho de 2023; e na exposição coletiva Planos Utópicos, realizada no Museu Universitário de Arte (MUNA) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), em Uberlândia/MG, entre 25 de agosto a 22 de outubro de 2023, ambas organizadas pelo GEPPA - Grupo de Estudos, Pesquisas e Práticas Artísticas /UnB, coordenado pela professora doutora Nivalda Assunção de Araújo.



Figura 4 - Imagens de registro da ação Colheita de Cinzas nos Jardins das Ruínas. 2022. Fotografias: Mariana Alves. Fonte: a autora.

Ao final da colheita peneiramos as cinzas e essa ação permitiu que os corpos em movimento pudessem dar lugar a uma experiência com a formação de nuvens de pó no ar, um nevoeiro de cinzas vegetais. Naquele momento, a ação nos fez lembrar que somos pó e ao pó voltaremos, nos colocando diante de uma sensação de evanescência perante aquelas nuvens. Vários dos participantes descreveram ao final da caminhada, este momento de estar no nevoeiro das cinzas peneiradas, como um dos mais marcantes na ação da colheita coletiva.

Vilém Flusser (2011), ao discutir a neblina, orienta que não devemos procurar questões por trás dos fenômenos, mas sim apreender e compreender a partir da superfície exposta: “remover neblinas, e tentar mostrar que são neblinas e não algo, me parece ser a única atitude digna” (p. 138). Na obra intitulada Natural: mente: vários acessos ao significado de natureza (2011), ele analisa alguns fenômenos naturais, como a grama, a montanha, os ventos ou os vales, considerando-os como elementos que oferecem ensinamentos próprios, quando observados em sua concreticidade. Esse olhar permitiria o deslumbramento, o espanto e a maravilha, como ocorreu com a nuvem de cinzas, vivenciando a paisagem não como algo a ser visto, mas experienciado e vivido.

Guilherme Wisnik (2018) debate a temática das paisagens de bruma cinza, nevoeiros ou névoas de poeira na contemporaneidade. Ele analisa a imensa nuvem de ofuscamentos e invisibilidades em que estamos imersos, onde “o céu é sempre branco acinzentado, e não mais azul ou preto”(p. 305). A névoa escura do presente talvez possa nos fazer enxergar melhor o contexto contemporâneo. Wisnik (2018) afirma que “as poéticas do embaçamento e do retardamento, em arte, são estratégias que melhor se opõem ao regime de nitidez das imagens-fetiches que alimentam a sociedade da hipervisibilidade”(p. 307).

Em um mundo imerso em nevoeiros contemporâneos, as estratégias poéticas do embaçamento e do retardamento destacam-se como resistência ao regime de nitidez. Ao olhar para a névoa escura do presente, podemos enxergar melhor o contexto em que estamos inseridos. Ou como afirma Agamben (2009), o poeta contemporâneo



seria “aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (p. 64), experimenta a obscuridade do presente e aprende a enxergar o invisível.

Caminhando sobre cinzas

técnica: escultura em cerâmica de alta temperatura (1250°), esmaltação com cinzas.

materiais: cerâmica, cinzas.

medidas: 20 x 20 x 10 cm

local e ano: Brasília/DF, 2023.

Muitos filósofos buscaram a origem do cosmos na relação entre diferentes elementos, como água, ar, terra e fogo. Heráclito atribui ao fogo a primazia na composição do cosmo, com tudo originando-se e retornando a ele, em constante movimento e transformação, refletindo a natureza em contínuo devir (Berge, 1969).

O fogo, como símbolo, é envolto em uma dicotomia intrínseca, conectado à dialética da criação e destruição, origem e extinção, morte e vida. Gaston Bachelard (2008) destaca o fogo como agente transformador, capaz de se manifestar de forma contraditória. Ele brilha no Paraíso, aquece e conforta junto à lareira, mas também castiga desobediências, sendo fonte de doçura e tortura, prazer e apocalipse. O fogo, para Bachelard, é um princípio de explicação universal devido à sua capacidade única de se manifestar de formas opostas.

No contexto específico do Cerrado, o fogo assume uma dualidade semelhante. Considerado aliado e inimigo desse bioma, o fogo, quando usado com inteligência, é crucial para a preservação, promovendo diversidade. Contudo, as queimadas intensas representam uma ameaça crescente. As plantas do Cerrado evoluíram em sua presença, resistindo a secas e queimadas, demonstrando uma relação complexa de morte e vida.

Figura 5 - Imagem da escultura Caminhando sobre cinzas. 2023. Fotografia: Havane Melo. Fonte: a autora.



Byung-Chul Han (2021) expressa sua “inveja das plantas” (p.54), que, ao enfrentarem o inverno, renovam-se na primavera. Ele questiona por que essa renovação não é possível para os seres humanos e associa a mortalidade humana à liberdade de se mover pelo mundo. Essa reflexão destaca as diferenças entre os reinos vegetal e humano e como nos relacionamos com as paisagens, revelando nossa condição de caminhantes e, talvez, de seres mais mortais do que algumas plantas.

Com base nas poéticas do fogo e nas lições das plantas do Cerrado, que enfrentam paradoxos de criação/destruição e resistência/transformação, desenvolveu-se uma pesquisa a partir das cinzas vegetais coletadas nos Jardins das Ruínas. O objetivo era transformar esses resíduos do fogo em vidrados cerâmicos, utilizando uma técnica milenar originada na China. Ao queimar novamente as cinzas em forno de alta temperatura, elas se tornam coberturas vítreas, conhecidas como esmaltes de cinzas⁸. Essa técnica, associada à escultura, proporciona uma transformação notável, convertendo cinzas leves em peças cerâmicas rígidas e brilhantes, transformando o breu em brilho.

O formato da peça foi inspirado na fita de Moebius, um objeto não orientável, simbolizando a interconexão entre consciência e mundo, conforme discutido por Collet (2013). Essa escolha é relevante ao abordar a relação do sujeito na paisagem como uma experiência integral, destacando a importância do corpo encarnado na vivência do espaço. O formato da peça foi inspirado na fita de Moebius, um objeto não orientável, simbolizando a interconexão entre consciência e mundo, conforme discutido por Collet (2013). Essa escolha é relevante ao abordar a relação do sujeito na paisagem como uma experiência integral, destacando a importância do corpo encarnado na vivência

⁸ Segundo Murakama (2013), os vidrados cerâmicos são considerados um dos mais antigos esmaltes cerâmicos criados pela humanidade e tiveram sua origem na China, na dinastia Shang (século XVI a.C). Seu desenvolvimento está relacionado ao surgimento dos fornos de lenha de alta temperatura e supõe-se que este vidro tenha sido descoberto acidentalmente, quando as cinzas da lenha, usadas como combustível, iam sendo depositadas nas peças ocasionalmente, criando uma camada vítrea.



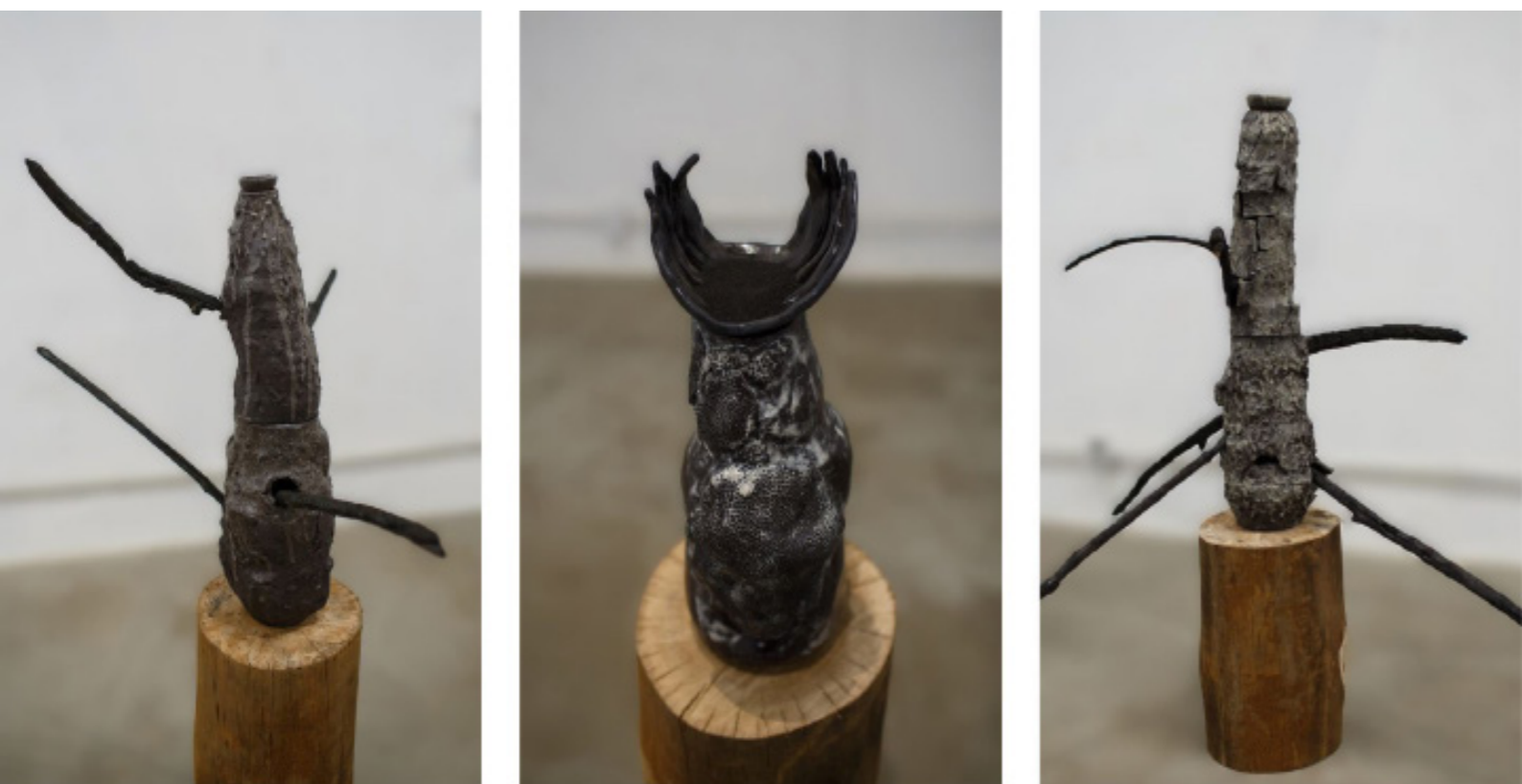
do espaço. Lygia Clark (1963) explorou a fita de Moebius em sua obra “Caminhando” (1963), desafiando a relação tradicional entre obra e espectador. Nessa proposta, o participante é convidado a cortar a fita com uma tesoura, tornando-se um agente ativo na criação da obra. A artista questiona as interações sujeito/objeto e desafia a alienação especular, propondo um “ato simples acontecendo no tempo” (Rivera, 2008, p. 228).

Para Clark (1964) o formato da fita “nos faz experimentar um tempo ilimitado e um espaço contínuo” (Clark, 1964 p. 15), criando um “caminho interior fora de mim” (Clark apud Rivera, 2008, p.227). Essa obra proporciona uma experiência singular do tempo e espaço, reforçando a potência do ato de caminhar.

Caminhar na paisagem é uma ação marcada por fluxos contínuos, uma passagem entre estados, um deslocamento que envolve simultaneamente criação e contemplação, uma “leitura e escrita do espaço” (Careri, 2013, p. 32,33). O caminhante, nesse contexto, é um inventor em movimento nas cidades, um construtor de mitos e narrativas, encarregado de “ficcionalizar a realidade” e revelar a verdadeira natureza da cidade (Davila, 2002, p. 79). Dessa forma, caminhar se torna uma ação transformadora, um ato criativo.

A concepção do trabalho Caminhando sobre cinzas (2023) foi a de materializar, em um ato criativo, a experiência vivida de caminhada e colheita na paisagem. A retomada de uma paisagem inventada através de um fazer escultórico, trabalhando a ideia de um fluxo contínuo de deslocamento e transformações promovidas pelo fogo.

Agamben (2018) propõe que o ato criador tem o poder de liberar uma potência de vida que estava aprisionada, resgatando as “centelhas (as forças) contidas nas coisas” (p. 138). Assim, a construção desse trabalho buscou libertar as forças contidas na materialidade das cinzas vegetais colhidas durante deslocamentos em caminhadas por terras queimadas, bem como nos processos de transformação das cinzas pelo fogo, realizados na confecção cerâmica e na criação de esmaltes de cinzas.



Urnas vegetais

técnica: cerâmica de alta temperatura, esmaltação com cinzas e montagem.

materiais: galhos, cinzas vegetais, base em madeira, cerâmica.

medidas: 20 x 20 cm x 1 m (altura), com a base em madeira.

local e ano: Brasília/DF, 2023.

As cinzas, enquanto matérias, simbolizam algo que já existiu, deixando-nos diante de uma constante presença de perda e vazio. Derrida (2009), ao refletir sobre a sentença “hay ahí ceniza” (p. 07), explora a condição contraditória das cinzas, que são simultaneamente testemunhas e destino do que não existe mais. Em “Feu la cendre” (1987), traduzido ao espanhol como “La difunta ceniza” (2009), o autor destaca que as cinzas não são entidades próprias, mas um vazio, restos de uma memória ou traço do que se foi. Elas ocupam um lugar ao mesmo tempo que o deixam, sendo mais próximas do não-ser, da não-presença e do não-lugar:

Si un lugar a su vez se circunda de fuego, de difunto (tumba convertida en ceniza finalmente, tumba en cuanto nombre) ya no es. Resta la ceniza. Hay ahí ceniza – traduce –, la ceniza no es, no es lo que es. Ella resta de aquello que no es, para no recordar en su quebradizo fondo más que no-ser o impresencia. El ser sin presencia no ha sido ni tampoco será ahí donde hay la ceniza y donde hablaría esa otra memoria. Ahí, donde ceniza quiere decir la diferencia entre lo que resta y lo que es, ¿es ella capaz de llegar, ahí? (Derrida, 2009, p. 25).

Derrida (2009) questiona onde as cinzas se situam, entre o referente e a presença frágil de sua matéria. Elas seriam moradas quebradiças dos seres, sendo somente um pó com sentidos e lugares, quando ligados a um referente, que, no caso, já não tem lugar e não existe mais. As cinzas não trazem com elas, por si só, as referências, pistas, rastros ou informações diretas sobre o defunto (ou o ser que se findou). Elas só carregam uma mensagem de que algo ou alguém queimou. Só trazem a notícia de



um processo de transformação pelo fogo e não de um espaço ou volume específico. Através dos sentidos (pelo olhar, cheiro ou toque), não temos acesso ao referente que queimou. Suas materialidades são compostas, portanto, por nuvens de palavras e substâncias que não revelam completamente o que foram antes do fogo.

Essas indagações dão início a uma proposta poética de construir lugares para as cinzas: recipientes que possam abrigar esses espaços invisíveis, provocando imaginários das paisagens que foram consumidas pelo fogo. Surgem reflexões sobre como fazer poemas visuais com as cinzas, criando lugares para elas, que não estão nem na materialidade de sua presença que se desfaz, nem no seu referente original, como uma árvore ou planta. Construir um lugar para elas, ou para as matas que se foram, dentro do processo de transformação pelo fogo na cerâmica, representa um desafio e um risco. Surge a pergunta se um recipiente seria capaz de acolher uma mata ou fazer caber uma vida, especialmente diante de áreas verdes queimadas.

A série “Urnas vegetais” (2023) emerge dessa reflexão, utilizando cinzas coletadas em áreas queimadas do Cerrado para criar objetos escultóricos e dar um lugar simbólico a essas vegetações. A partir da queima na cerâmica e utilizando a técnica de criação de esmaltes com as cinzas, produções poéticas e escultóricas de urnas para as matas queimadas foram se desenhando, provocando imaginários de paisagens vegetais que já estavam invisíveis devido às queimadas.

A cerâmica, escolhida como material, possui um caráter ancestral, de transformação e quase imortalidade, refletindo sua presença em rituais funerários ao longo da história. Ela foi suporte para a construção de novas paisagens para as cinzas, e ganhou vida através da modelagem com a terra molhada (argila) e de uma outra ação de queima.

Conclusão

Encerramos este artigo refletindo sobre a complexidade da paisagem, que vai além de um mero procedimento social, econômico e político. Segundo Collot (2013), a paisagem é uma manifestação exemplar da multidimensionalidade dos fenômenos humanos e sociais, revelando a interdependência do tempo, do espaço, da natureza, da cultura, do econômico e do simbólico. No campo da Arquitetura e das Artes, as discussões sobre o futuro das paisagens emergem diante da crise planetária e dos desafios na relação humana com o espaço.

Nas Artes Visuais, o conceito de paisagem muitas vezes foi interpretado como um retrato fiel da natureza, sendo idealizado como uma captura do real ou uma representação equivalente ao mundo. Anne Cauquelin (2007) destaca que o termo ainda é confrontado com um essencialismo, transformando-o em um dado natural, gerando confusão ao considerar a paisagem como a própria natureza. A autora ainda argumenta que a ideia contemporânea de paisagem, enraizada em práticas pictóricas, estabeleceu-se como uma realidade autônoma.

Esse desenvolvimento remonta à Renascença, quando a perspectiva e as leis da representação visual deram à paisagem uma posição central, proporcionando uma “harmonia emoldurada”, uma noção de natureza idealizada acessada através da pintura. A Renascença, segundo Collot (2013), testemunhou o recuo das figuras sagradas nos quadros, permitindo que a paisagem assumisse um papel proeminente. Nas eras anteriores, a paisagem servia como pano de fundo para figuras humanas e mitológicas, mantendo uma relação íntima com o modelo divino. Assim, a paisagem se emancipou, retratando o real visível e inaugurando a ideia de paisagem como verdade e ideal da natureza.

Georg Simmel (2009) destaca que a criação da paisagem implicou um afastamento do sentimento de unidade em relação à natureza. Esse distanciamento, característico da modernidade, representou um esforço de demarcação e controle da natureza, surgindo na constituição do sujeito moderno. No entanto, essa separação paradoxalmente acontece em meio à impossibilidade de perceber a totalidade da natureza. Essa separação, conforme Cauquelin (2007), se justificaria perante a reação de terror diante do desmesurado e da força irruptiva da natureza e levou à invenção de uma paisagem tida como harmônica e mensurável.

Na contemporaneidade, diante de um contexto de transformações sociais, avanços tecnológicos e preocupações ecológicas, Collot (2013) destaca a oportunidade dos poetas de se religarem à vida na cidade e, à sua maneira, de fazerem com que se ouça uma voz diferente nesse debate, abrindo outra via na construção de novos espaços e olhares futuros. Propõe o estabelecimento de uma nova relação com a natureza, uma “ecologia simbólica, ao mesmo tempo ética e poética” (Collot, 2013, p.224). Tsing (2019) também sugere a articulação de compromissos éticos e estéticos na relação com a paisagem, entendendo-a como um ponto de encontro entre atos humanos e não humanos, um arquivo de atividades passadas.

Em resposta ao desencantamento com o mundo, retornar às paisagens pode proporcionar experiências sensíveis, contribuindo para a construção de novos significados em meio aos horizontes de cinzas. Inspirados na música de Aleluia (2009), buscamos transcender a linha do horizonte, recusando a ideia de que o fim é cinza. Nosso objetivo foi expressar poeticamente essa visão, criando obras que dialogam com os debates sobre paisagens na contemporaneidade.



Assim, os trabalhos encadeados a partir de um caminhar em paisagens queimadas na cidade, propuseram ficcionar novos lugares para as cinzas, criar a partir das transformações das matérias e das paisagens, experienciando encontros/desencontros com e na natureza, sempre mantendo um compromisso ético, estético e político com a vida, semeando possibilidades de futuro diante das diversas ruínas do mundo.

Referências

Livro

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução Andrea Santurbano, Patricia Peterle. - 1 ed. - São Paulo: Boitempo, 2018.

BACHELARD, Gaston. *A Psicanálise do Fogo*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, selo Martins. 2008.

BERGE, Damião. *O logos heraclítico; introdução ao estudo dos fragmentos*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1969.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: O caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2013.

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

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

DAVILA, Thierry. *Marcher, Créer, Déplacements, flâneries, derives dans l'art de la fin du XX e siècle*. Paris: Editions du Regard, 2002.

DERRIDA, Jacques. *La difunda ceniza / Feu la cendre*, edición bilingüe, traducción de Daniel Álvaro y Cristina de Peretti, Buenos Aires, La Cebra, 2009.

FLUSSER, Vilém. *Natural:mente: vários acessos aos significados de natureza*. São Paulo: Annablume. 2011.

HAN, Byung-Chul. *Louvor à Terra: uma viagem ao jardim*. Ilustrações de Isabella Gresser; Tradução de Lucas Machado – Petrópolis, RJ: Vozes, 2021.

MARQUES, Ana Martins & JORGE, Eduardo. *Como se fosse a casa (uma correspondência)*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

SIMMEL, Georg. *A Filosofia da Paisagem*. tradução: Artur Morão. Coleção: Textos Clássicos de Filosofia, Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2009.

TSING, Anna Lowenhaupt. *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro*. São Paulo: UBU Editora, 2018.

Artigo

HARAWAY, Donna. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes* *ClimaCom Cultura Científica - pesquisa, jornalismo e arte* | Ano 3 - N. 5 / Abril de 2016.

TIBURI, Márcia. Brasil Cinza. *ARQTEXTO (UFRGS)*, Porto Alegre, v. 1, n.1, p. 42-49, 2004.

SMITHSON, Robert. Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey. *Revista Arte&Ensaio*, #22. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ, 2011.

RIVERA, Tania. Ensaio sobre o espaço e o sujeito. Lygia Clark e a Psicanálise. *Revista Ágora*, v. XI, n. 2 jul/dez, Rio de Janeiro, 2008.

Tese/Dissertação/Monografia

MURAKAWA, Vanessa Yoshimi. (2013) *Cinzas do Brasil: esmaltes cerâmicos do bagaço de cana-de-açúcar*. 2013. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/110345>.

Discografia

ALELUIA, Mateus. *Amor cinza*, Álbum Cinco Sentidos. 2009.

Documentos eletrônicos

LYGIA CLARK, (1963) *Caminhando*. In. <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/189/caminhando>. Acessado em 19.jun.23.

BRASIL DE FATO ENTREVISTA. (2020) "Bolsonaro é o Nero dos incêndios na Amazônia", diz ambientalista Felipe Milanez. Marina Duarte de Souza e Catarina Barbosa, 27 de setembro de 2020 às 12:45. In <https://www.brasildefato.com.br/2020/09/27/bolsonaro-e-o-nero-dos-incendios-na-amazonia-diz-pesquisador-felipe-milanez>. Acessado em 13.jun.2023.

BBC NEWS BRASIL (2023) *Como destruição do Cerrado é ofuscada por 'prioridade' à Amazônia*. Julia Braun, Publicado em 11 de junho de 2023. In <https://www.bbc.com/portuguese/articles/cjkzpk1e77o>. Acessado em 13.jun.2023.

EL PAÍS (2020) *Hay indicios significativos para que autoridades brasileñas, incluido Bolsonaro, sean investigadas por genocidio*. Eliane Brum. Publicado em 25 de junho de 2020. In. <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-07-22/ha-indicios-significativos-para-que-autoridades-brasileiras-entre-elas-o-presidente-sejam-investigadas-por-genocidio.html>. Acessado em 10.ago.2023.