

Existe uma Tendência Ecológica Nas Artes Visuais Paraibanas?

Walter Arcela¹

¹Walter Arcela

Graduando em jornalismo pela UFPB, é estagiário do Espaço Cultural José Lins do Rego e bolsista Probox do Museu Casa de Cultura Hermano José. Foi contemplado com o Prêmio Elo Cidadão PROEXIUFPB 2020, pela atuação enquanto extensionista da Galeria Lavadeira. Atua como curador e crítico de arte independente. Contato: arcelawalter@gmail.com

Resumo: No território das artes visuais paraibanas, tendências temáticas parecem convergir historicamente para abordagem de pautas, materiais, sintagmas e sintaxes discursivos relacionados ou referentes à ecologia. A partir de obras referenciadas na história da arte paraibana e das exposições de maior repercussão no estado, desde sua fundação enquanto província até dias atuais, o presente trabalho analisa como se manifestam essas convergências dentro das poéticas de artistas selecionados. Faz-se aqui questionamentos acerca das possíveis razões para esta tendência ecológica partindo das implicações de desenvolvimento econômico local e seus fluxos de financiamento, e dos intercâmbios entre os artistas dentro de um circuito entrosado.

Palavras-chave: Ecologia; Arte na Paraíba; Arte Povera.

O político e escritor José Américo de Almeida referiu-se certa vez a João Pessoa como uma “cidade mais vegetal do que urbana”. Tal constatação certamente não condiz com a realidade de nenhuma cidade urbanizada, dado que as lógicas dos processos de urbanização visam o sufocamento da natureza, mesmo em João Pessoa, rotineiramente descrita como uma capital com ares de província.

A descrição do escritor, corroborada posteriormente pelo artista e crítico de arte Raul Cordula, integra um corpo maior em torno do imaginário simbólico que envolve a capital paraibana, que, em muitos momentos, afirma-se como a “segunda mais verde do mundo”. De fato, existem singularidades em João Pessoa relacionadas a seus aspectos naturais: a presença de uma reserva florestal de grandes proporções em pleno eixo central da cidade, o Jardim Botânico, a Falésia do Cabo Branco, como formação geomorfológica de relevância turística nacional, e a única capital nordestina cuja colonização deu-se via fluvial tonificam esse discurso.

No território das artes visuais paraibanas, manifestações diversas ao longo da história ecoam discursos convergentes, referentes ou relacionados à ecologia. Enquanto ecologia, proponho aqui, baseado na definição de Celso Martins, em Biogeografia e ecologia, que

O termo ecologia foi proposto por Haeckel para designar as relações que estabelecem entre uma espécie de ser vivo e o meio que o cerca. E por meio, como já se viu anteriormente devemos entender o conjunto de todas as condições não só químicas e físicas, mas também as relações sociais que ocorrem entre esta espécie e os demais seres vivos (CELSONO, 1985, p.51)

Complementando com a noção de Amabis e Martho, onde:

O termo Ecologia(...), originalmente empregado em 1866 pelo zoólogo alemão Ernst Haeckel, designa o estudo das relações entre os seres vivos e o ambiente em que vivem. Trata-se de uma ciência multidisciplinar, que engloba diversos ramos do conhecimento. Além da Biologia, da Física e da Química, também as ciências econômicas e sociais têm de ser integradas para que se possa entender a complexidade das relações entre a humanidade, os outros seres vivos e o planeta (AMABIS; MARTHO, 2010, p. 230).

São essas as conceituações que norteiam a visão de ecologia desta análise e que me permitirão comparar os artistas posteriormente citados aqui, dentro de interesses temáticos agrupados sob uma lógica ecologista.

As primeiras representações paisagísticas da capitania da Paraíba, datadas entre os anos de 1637 e 1644, época em que o pintor holandês Frans Post veio ao Brasil encarregado de documentar a topografia e as cenas civis de *Frederica* – antigo nome da capital durante a intervenção Holandesa de Maurício de Nassau –, revelam uma cidade cujas dinâmicas sociais e comerciais se organizam em torno do Rio Sanhauá, em cujo horizonte se abrem colinas de relevo suavizado e típica flora tropical.

Segundo o crítico de arte e artista Dyogenes Chaves (2010, p.15), “O mar e seus coqueirais, refletem a opção por temas bucólicos, [...] e que vai perdurar até a década de 50.” A escolha por representações naturais foi analisada pela pesquisadora Madalena Zaccara (2009) como um afastamento dos artistas paraibanos com o ideário modernista, já em voga sob determinados formatos em capitais como Recife. Para a pesquisadora, tal corrente só teria sido seguida aqui na literatura, por via de José Lins do Rego e de José Américo de Almeida.

Evidente que a escolha de representações naturais não exclui as possibilidades modernistas das expressões artísticas. Podemos vislumbrar nas primeiras telas de Hermano José, a conciliação perfeita deste suposto antagonismo: a escolha por representar em pinturas e em gravuras as Falésias do Litoral Sul, temas de teor identitário e geograficamente situados, não oprime por regionalismo a forma pictórica tecnicamente complexa e moderna em seu estatuto visual.

Referências do rio ao mar emprestam conteúdo a expressões artísticas variadas em outros momentos concomitantes, a exemplo do coletivo de literatura Grupo Sanhauá, de meados dos anos 1960, do qual integraram importantes poetas contemporâneos como Sérgio de Castro Pinto, Marcos dos Anjos, Marcos Tavares, Anco Márcio e o maestro Pedro Santos.

Elementos da fauna e flora tropical local também são temáticas constantes no naif Alexandre Filho. Exclusivamente figurativo, o artista começa a expor em meados dos anos 1960. Há um segredo na poética de Alexandre, no entanto, ocultado em sua maviosidade naif. Por trás das telas enquadradas como regionalistas, recaem técnicas de equilíbrio de cor rebuscadas. A saturação colorística, cruzada a planificação total dos elementos, não oferece nenhuma ilusão de profundidade. Incorporando as contribuições de Cézanne no embate fundo-figura, o artista também incorpora tendências, mesmo que inconscientes, dignas da pop-art, ao seriar figuras emblemáticas e regionais em um deslumbre visual excêntrico: são santas católicas cor de rosa neon dançando com tatus, igrejas de onde saem luzes cintilantes como se fossem uma boate e até mesmo um santa ceia que o Cristo Jesus partilha, em vez de pão, caju.

A escritora Maria Valéria Rezende, no livro *Conversa de Jardim*, desabafa o incômodo com a etiqueta regionalista:

O pessoal tem essa mania, se alguém escreve sobre uma favela do Rio de Janeiro não é bairrista, nem regionalista, nem nada, rotulam de literatura urbana ou carioca, nunca regionalismo. Agora se é do Nordeste ou do Mato Grosso do Sul, o livro pode se passar no centro da capital do estado, não é urbano, é regionalista (VALÉRIA REZENDE; MENEZES, 2018, p. 70.)

Neste momento, em que a semana de arte moderna de 22 completa seu centenário, submerge a necessidade de repensar sua atribuição enquanto parâmetro estético provocamento alargamentos temporais e geográficos das manifestações modernas, ressaltando a possibilidades de expressões artísticas modernistas comprometidas com a paisagem natural ou urbana, sem que esta última seja a condição definidora, ou a primeira excludente e taxativa de regionalismo.

Os primórdios da arte contemporânea paraibana não abandonaram tendências da abordagem ao natural. Marlene Almeida, discípula e colega de Hermano José, avançou nas proposições do mestre ao começar sua atividade artística nos anos 1970. Agora, as falésias deixam de ser mera representação para serem representantes, e os sintagmas e a sintaxe coadunam-se na matéria. Ao usar resinas e pigmentos naturais coletados nas falésias, a artista evoca a presença dessas formações naturais na constituição formal da própria obra. Clara manifestação de arte contemporânea, que se apropria de outras áreas de conhecimento formando discursos interdisciplinares, a poética de Marlene Almeida relaciona geologia, geografia e ecologia. Engajada, para o crítico de arte, Jacob Klintowitz, “a artista percorre as vastas regiões do Nordeste, em especial as terras da Paraíba, recolhendo areias com as quais visa realizar uma demorada alquimia, que registra na pintura as terras em erosão e o contínuo estado de esgotamento ecológico da região onde habita.”

Engajamento ecológico também é a intenção central da instalação pública *Um dia de Sol*, de 1979, do artista Chico Pereira. Recolhendo todo o lixo produzido pela população da Praia de Tambaú após um dia de domingo de sol, o artista exibiu o resultado da sua coleta numa instalação em forma de varal, na Feirinha de Tambaú, local destinado ao turismo e lazer na capital pessoense. Com discurso objetivo, a ação é tida pela crítica especializada como uma das primeiras manifestações de arte-ecologia local. Inovadora, sobretudo porque alia happening, performance e instalação, todas categorias até então pouco exploradas aqui, tendo, segundo o curador Marcus Lontra, influências da arte povera italiana cruzadas com tendências comportamentais tropicalistas.

Dando um relativo salto temporal para o hodierno, décadas epidêmicas de 2020, debruçamo-nos sobre a atual produção artística. É importante ressaltar que nunca será possível enquadrar toda a produção artística corrente em uma única análise. Primeiramente porque o que está em movimento só nos é oferecido enquanto vulto de sua percepção. Enquanto fluxo, podemos fazer deduções e teses cautelosas que serão melhor averiguadas com o passar do tempo e a sedimentação natural dos processos que ele ocasiona. Segundamente, é sabido que a produção pós-moderna, utilizando uma definição vaga, porém oportuna, caminha em vetores divergentes. Dotadas de irrestrita liberdade poética, as expressões apontam uma infinidade de escolhas formais e temáticas, em que influências temporais e geolocalizadas não são suficientes per se para as determinarem. Deste modo, discorro a seguir sobre determinados recortes de produções artísticas paraibanas que convergem com o caminho aqui descrito de comprometimento com aspectos naturais e paisagísticos.

A consciência de que as ações humanas determinam as dinâmicas civilizacionais ao ponto de moldarem uma nova era geológica é chamada criticamente de Antropoceno. O conceito foi popularizado nos anos 2000 pelo químico holandês Paul Crutzen, vencedor do Prêmio Nobel de Química, e denota a sobreposição a que se alçam os seres por sobre o planeta Terra, onde nossas atividades impactam ao ponto de modificar seus ciclos naturais negativamente.

A abordagem crítica dessa relação entre ser e seu uso do ambiente natural se faz presente na produção das artistas Cris Peres e Yasmin Formiga. Cris Peres utiliza desejos inorgânicos como o plástico e o cimento, materiais cuja deterioração pode demorar mais de 400 anos, transformando-os em gravuras-objetos, propondo uma arqueologia do descarte. Utilizando-se conscientemente do conceito de escultura do campo ampliado de Rosalind Krauss (1979), os objetos gerados através de técnicas de gravura são assépticos e inertes. Um conjunto de operações mínimas, formadas a partir de unidades inteligíveis, no que até mesmo a escala tonal brutalista, reduzida a matizes entre o preto e o branco, remete ao caráter sem vida do material plástico que lhe cria relevos, camadas ou estampas. Caminhando na contramão da espetacularização do objeto cultural, cada vez mais presente hoje em dia, a produção de Peres revela-nos de modo sutil o cenário imposto pelo mundo contemporâneo através de fragmentos de consumo descartados, incapazes de serem incorporados ao ciclo natural, e adquire consequentemente o discurso ecologista em seus meandros.

O trabalho de Yasmin Formiga, por sua vez, não possui meandros. Aqui, o discurso se revela claro e objetivo. Possui intenção declaradamente militante e muitas vezes de protesto. Podemos agrupar a produção de Formiga em duas fases: a primeira, vinculada ao feminismo, no qual a artista expõe o seu corpo para falar do âmbito social e da violência de gênero vivenciada, e a segunda, em que o corpo é o elo através do qual se efetiva a conexão com a natureza e com o mundo ancestral, refletindo criticamente todos os embargos ocasionados pelas sociedades urbanizadas.

Nesta última, a artista, assim como Peres, coleta materiais das ruínas urbanas, dejetos como concreto e britas, e propõe esculturas e instalações em que esses materiais brutos são relacionados a espécies de plantas. A artista propõe outras formas de experienciar o mundo e aproxima seus procedimentos estéticos a tendências como a land art, naturalismo integral e artes da terra, atravessados, evidentemente, por sua poética própria, donde a sutileza construtiva e formal revela a potência subestimada da delicadeza. As obras de Formiga admitem a natureza como uma imensa multidão de formas, incluindo a presença humana como parte deste todo, mesmo que por resistência à separação instituída pelo Antropoceno nas sociedades contemporâneas. Em foto-performances, seu corpo funde-se ao habitat Terra, propondo a retomada dessa relação abordada como um eixo umbilical. Em tom otimista ma non troppo, a artista prega a reversão dessa situação, através da vinculação afetiva.

Por falar em naturalismo integral, e seus procedimentos de acúmulo e coleta, e na proposta de que os “dois sentidos da natureza (urbano e natural) sejam vividos e assumidos na integridade de sua estrutura ontológica” (RESTANY, 1978, s.p.), torna-se imprescindível ressaltar a produção do artista franco-brasileiro Serge Huot. Radicado paraibano, Huot mora na Praia de Arapuca, porção de falésia ao lado da Praia de Tambaba no Litoral Sul. Território sagrado da prática religiosa da Jurema e região Indígena Tabajara, sua morada é a sede da Arapuca Arte Residência desde 2007, residência artística atualmente sob curadoria de Valquíria Farias e Carlos Melo, cuja finalidade é colocar em discussão a situação e o lugar que a arte contemporânea ocupa na Paraíba, em relação ao contexto brasileiro. A contextualização de sua moradia serve como demonstração da postura política de vivenciamento da natureza em sua integridade, buscando, através dela, estabelecer relações de devir.

Em *Frequências*, exposição individual realizada por Huot na Galeria Archidy Picado, em 2017, o artista elaborou uma instalação sob a metodologia de dispersão plana sob o chão, onde fragmentos de cerâmicas e placas de concreto ocupavam toda a área da galeria. Alegoria discursiva sobre os processos de ruinação urbana a partir dos seus elementos a um só tempo matéria prima para construção e posterior dejetos. Tal procedimento assimila os versos de Caetano Veloso (1991, s.p.): “Aqui tudo parece/ Que era ainda construção/ E já é ruína”. Em *Danger*, exposição de Huot realizada na Usina Cultural Energisa dois anos depois, em 2019, o artista continua sua investigação sobre os dejetos inorgânicos, agora em habitat natural, a partir da coleta de dejetos de pranchas de surf encontradas descartadas nas porções litorâneas que reside para elaborar uma instalação também sob a metodologia do acúmulo e da dispersão plana. Tais procedimentos são compreendidos pela crítica e curadora Valquiria Farias como “discurso racional sobre a cidade” e como “assinatura da produção” de Huot e termina por analisar que a relação entre humano natureza é proposta nesta produção como um devir deleuziano.

A presença dos procedimentos relacionados ao naturalismo integral embutidores de discursos ecológicos talvez tenha trazido contribuições a outros artistas paraibanos através da Arapuca Arte Residência, da qual participaram Cris Peres, Aurora Caballero, Li Vasc, Yasmin Formiga, entre outros. Serge Huot, um dos coordenadores do projeto, possuía uma relação de amizade com o crítico francês Pierry Restany, autor junto a Frans Krajcberg do Manifesto do alto do Rio Negro, intencionador de “que esses dois sentidos da natureza (natural e urbano) sejam vividos e assumidos na integridade de sua estrutura ontológica” As possibilidades materiais do bioma da Mata Atlântica, cruzadas as suas feições ancestrais, ruminou coletas e pesquisas direcionadas durante a imersão vivenciada por estes artistas na residência.

Aurora Caballero é um caso nítido de junção entre arte e biologia. Tendo uma passagem pelo curso de biologia, a artista com frequência elabora obras que, segundo a crítica de arte Rita do Monte, designa signos de ovos, óvulos, gônadas, casulos, ciclos e acasalamento através de esculturas, ou de pinturas. Na exposição Perro, exposta na Galeria Sesc Cabo Branco, em 2018, uma série de representações animais, próximas de cachorros, são trazidas em pinturas sobre algodão. Os ciclos naturais são ofertados de modo cru. Vida, morte, caça e reprodução são aspectos da vida natural ofuscados pelos pactos civilizatórios, os quais buscam longevidade eterna, ameaçam a reprodução graças aos hábitos de consumo neoliberais, afastados dos ciclos alimentares saudáveis, que diminuem a fertilidade feminina e maquia a violência, buscando atestar a eficácia dos dispositivos de controle social. Não se ignora, mas se desconstrói a história numa arqueologia peculiar, que tem em mira justamente o pré-histórico, o pré-linguístico e o pré-icônico. A sintaxe total de seus procedimentos é que formam a coesão narrativa. A artista, analogamente a produção de Marlene Almeida, citada no início deste ensaio, oferece uma arqueologia, só que, neste caso, em vez de geologia como ponto de partida, é a vida humana (que é animal também) e a recriação de uma cultura que embasam o discurso reflexivo sobre o natural.

Já na produção de Edilson Parra, artista paraibano iniciado nos anos 1990, o subsídio reflexivo sobre a temática antropocênica é galgado a partir da relação de preponderância do ser sobre natureza e, sobretudo, com os animais não humanos. Os contraditórios embates dessa dinâmica relacional opressiva são frequentemente ilustrados através da caça, prática humana milenar, perpetuada nas sociedades contemporâneas de modo gratuito. Tendo interesse em torno do objeto escultórico, o artista também adere à lógica de fusão material, amalgamando o encontro do natural e do industrial, igualmente demonstrada pelos seus conterrâneos: entre o metal e a madeira, assim como peças feitas

em plástico, resina, couro e mesmo com galhos de árvore, são produzidos objetos de diferentes escalas que conotam a noção de armadilhas e arapucas. Paradoxalmente, esses instrumentos de criação humana feitos para animais, são capazes de refletir a própria condição de tragédia e aprisionamento civilizacional, atinando para a particularidade criada por ser a única espécie que criou os próprios riscos de extinção.

Nos anos 90, num workshop durante o Festival Nacional de Artes, em João Pessoa, Parra “transportou” o barraco de um catador de lixo do antigo Lixão da capital para o Espaço Cultural José Lins do Rego. A atitude de recriação literal, similar à instalação *Um Dia de Sol*, de Chico Pereira, pode ser entendida como engajada. Crítica às questões de desigualdade geradores de miséria e do ciclo de geração de resíduos lignificados em espaços urbanos como os lixões. A realidade social contemporânea aparece, aqui, comparada às culturas pré-históricas no seu modo rudimentar de funcionamento, tendo as questões naturais como o fio de Ariadne.

Esse cenário aqui delineado é sintomático das relações econômicas e dos estágios de desenvolvimento locais, pois critica a geração de resíduos, submergindo um tipo de categoria de lixo específicas, relacionados ao campo dos setores primário e secundário. São rejeitos da construção civil, embalagens plásticas, referências às condições insalubres da miséria humana. Não são os lixos eletrônicos, fósseis midiáticos ou e-lixos que estão sendo apropriados nestes referidos repertórios artísticos. Tampouco a problemática do consumo e sua face semioculta da obsolescência programada. Tomando como exemplo a série *Permanent Error* (2010), de Pieter Hugo, fotógrafo sulafricano, podemos enxergar como a abordagem ecológica demonstra cenários do desmantelo capitalista em outros estágios. O artista documentou depósitos de lixo eletrônico na periferia de uma cidade de Gana, onde a construção da paisagem ambientalmente devastada e turva pela queima dos materiais contrasta na aparente assepsia dos hardwares eletrônicos.

Outro caso de apropriação dos fósseis eletrônicos e informacionais ocorreu na série *Das Coisas Quebradas* (2012), do artista paulista Victor Bambozzi. Criando uma instalação-máquina destruidora de aparelhos celulares e outros aparelhos de pequeno porte em desuso, onde um tubo de acrílico com cerca de 2 metros de altura contendo celulares empilhados são engatilhados numa alavanca de esmagamento a partir da frequência magnética emitida pelos dispositivos do recinto. O processo é uma visualização acelerada e didática da dinâmica de obsolescência atual, que leva à conversão de objetos de consumo de luxo a lixo em intervalos temporais cada vez menores, pregando a urgência da discussão em torno dos impactos ambientais em suas dimensões políticas, sociais e econômicas dos hardwares que consumimos.

Embora ambos os quadros meditem sobre a efemeridade e materialidade da arte, as pautas levantadas pela arte paraibana aproximam seus procedimentos muito mais de categorias como *land art*, *art povera* e artes da terra, do que da elaboração cogitativa do ciclo produtivo de novas tecnologias informacionais e seus posteriores dejetos. As razões podem ser variadas: a ausência de políticas públicas regulares no campo das artes criando fluxos financeiros capazes de subsidiar a escolha de materiais mais caros desdobram soluções formais inventivas e disponíveis mais facilmente. O circuito artístico paraibano depende fortemente de editais de instituições de arte, onde o artista precisa consolidar cada vez mais seu discurso poético unívoco, arriscando engessamento experimental. É preciso ressaltar a escassez de galerias de arte, tendo a Galeria Gamela como a única expoente engajada com a produção de artes visuais autoral, mas excluindo do seu *casting* todos os artistas mencionados neste ensaio.

A influência do habitat natural não pode ser visualizada como prognóstico de regionalismo, dado que a formulação construtiva é mais determinante para tal classificação do que a escolha temática, e a relação de entrosamento com as características do meio natural que os artistas estão inseridos influenciam as possibilidades estéticas em qualquer lugar do mundo em todos os tempos. Nas construções Incas por exemplo, reconhecidas por suas rebuscadas técnicas construtivas, utilizando pedras em formatos irregulares, é possível ver semelhança, como vem sendo apontado por alguns pesquisadores, com as formas dos sabugos de milho, vegetal utilizado largamente na agricultura daquelas populações. As técnicas de pau-a-pique, das casas do interior do Nordeste têm sido apropriadas por arquitetos contemporâneos em projetos esteticamente sofisticados. Além de oferecer sustentação à estrutura, o material provém dos recursos naturalmente disponíveis àquelas populações, ou seja, as relações entre materiais do entorno geográfico e consequências estéticas são muitas vezes casualidades espontâneas, e até mesmo inevitáveis.

Referências Bibliográficas

AMABIS, J. M.; MARTHO, G. R. Conceitos de biologia. v. 3, São Paulo: Moderna, 2001.

BARBOSA FILHO, H. Arrecifes e Lajedos. João Pessoa: Editora UFPB, 2001.

BEIGUELMAN, G. Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera. São Paulo: UBU Editora, 2021.

CELSO, M. Biogeografia e Ecologia. 5. ed. São Paulo: Nobel, 1985.

DO MONTE, R. Perro / Aurora Caballero. Médiun. 2019. Disponível em: <https://medium.com/@ritadomonte/perro-aurora-caballero-7f77082bac5c>. Acesso em: 31 de ago. 2022.

GOMES, D. Dicionário das Artes Visuais na Paraíba. João Pessoa: Editora Zou4, 2010.

RESTANY, Pierre. Manifesto do Rio Negro do Naturalismo Integral. Estado de Minas, Belo Horizonte, 17 out. 1978.

VALÉRIA REZENDE, M; MENEZES, R. Conversa de Jardim. Belo Horizonte: Ed. Moinhos, 2018.