



INSTITUTO
UNIVERSITÁRIO
DE LISBOA

Uma Arte para o Antropoceno: Ai Weiwei e o diálogo
transatlântico entre Brasil e Portugal

Sarah da Silva Gonçalves

Mestrado em Estudos do Ambiente e da Sustentabilidade

Orientador:

Professor Doutor Francisco Manuel da Silva Oneto Nunes,
Professor Auxiliar
ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa

Outubro, 2023



CIÊNCIAS SOCIAIS
E HUMANAS

Uma Arte para o Antropoceno: Ai Weiwei e o diálogo
transatlântico entre Brasil e Portugal

Sarah da Silva Gonçalves

Mestrado em Estudos do Ambiente e da Sustentabilidade

Professor Doutor Francisco Manuel da Silva Oneto Nunes,
Professor Auxiliar
ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa

Outubro, 2023

Agradecimento

Agradeço ao Professor Francisco Oneto, meu orientador, não apenas pelo permanente estímulo e incentivo, sugestões e orientação, mas também por suas aulas que serviram de inspiração fundamental para a elaboração desta dissertação.

Expresso meu agradecimento à Diretora de Curso, Professora Cristina Sousa, que logo no início desse processo, quando já havia definido o meu tema, porém, ainda procurava o "objeto de análise" adequado, sugeriu o trabalho do Ai Weiwei.

Agradeço ao Marcello Dantas e a Paula Fernandes, pela disponibilidade em me concederem as entrevistas, valiosas contribuições para este trabalho.

Estendo os meus agradecimentos à minha família e amigos - do Brasil e de Portugal, aos meus colegas de trabalho e ao Jeremias, minha adorável espécie companheira, que esteve ao meu lado durante a escrita de cada linha desta dissertação.

De maneira incondicional, minha mais profunda gratidão ao Luis, meu melhor amigo e parceiro de vida, pelo seu incentivo, paciência, revisões, trocas e todas as inúmeras e valiosas contribuições ao longo deste percurso.

Resumo

Esta dissertação propõe-se a discutir qual o lugar da Arte no Antropoceno, a já popularizada denominação para a nova era geológica que assinala os impasses do sistema terrestre em face de uma crise ambiental sem precedentes, pautada por eventos climáticos extremos e acelerada perda de biodiversidade - uma via sem retorno resultante do impacto das atividades humanas no planeta. A partir de algumas discussões recentes em torno do conceito de Antropoceno, iremos explorar de que forma a esfera da arte pode ser relevante para o alargamento dos debates em torno da noção de sustentabilidade. O objeto de investigação é um conjunto selecionado de obras do artista Ai Weiwei que estiveram patentes nas exposições “Raiz”, no Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro, Brasil, em 2019; e “Entrelaçar”, no Museu de Arte Contemporânea de Serralves e no Parque de Serralves, localizados no Porto, em Portugal, em 2021. Investigamos a trajetória do artista, as suas influências e os temas recorrentes nas obras apresentadas, o seu compromisso ativista e as formas pelas quais estas criações dialogam com os conceitos de sustentabilidade e de Antropoceno. O trabalho procurará refletir sobre a possibilidade de pensarmos o Antropoceno e o colapso ecológico considerando os contributos da esfera da arte para a compreensão dos desafios globais colocados por esta nova época marcada pelas alterações climáticas e pelo avolumar das crises ambientais.

Palavras-chave: Antropoceno, Arte, Sustentabilidade, Ai Weiwei

Abstract

This dissertation aims to discuss the place of Art in the Anthropocene, the already popular name for the new geological era that highlights the impasses of the Earth system in the face of an unprecedented environmental crisis, driven by extreme weather events and accelerated loss of biodiversity - a path of no return resulting from the impact of human activities on the planet. Based on some recent discussions around the concept of Anthropocene, we will explore how the sphere of Art can be relevant to broadening debates around the notion of sustainability. The object of investigation is a selected set of works by the artist Ai Weiwei that were on display in the exhibitions “Raiz” exhibitions, at the Banco do Brasil Cultural Center, in Rio de Janeiro, Brazil, in 2019; and “Entrelaçar”, at the Serralves Contemporary Art Museum and Serralves Park, located in Porto, Portugal, in 2021. We investigated the artist's trajectory, his influences and the recurring themes in the works presented, his activist commitment, and the ways in which these creations dialogue with the concepts of sustainability and the Anthropocene. The work will seek to reflect on the possibility of thinking about the Anthropocene and ecological collapse considering the contributions of the sphere of Art to understanding the global challenges posed by this new era marked by climate change and the increase in environmental crises.

Keywords: Anthropocene, Art, Sustainability, Ai Weiwei

Índice

| | |
|---|-----|
| Agradecimento | iii |
| Resumo | v |
| Abstract | vii |
| Glossário de siglas | xi |
| | |
| Introdução | 1 |
| | |
| Capítulo 1. O Antropoceno | 5 |
| 1.1. Antecedentes: O caminho até o Antropoceno | 5 |
| 1.1.1. Agricultura | 7 |
| 1.1.2. Colonização e procura por lucro privado | 8 |
| 1.1.3. Uso de combustíveis fósseis e a Revolução Industrial | 10 |
| 1.1.4. Grande Aceleração | 12 |
| 1.2. Definição | 14 |
| 1.3. Tendências recentes | 17 |
| A. Capitaloceno | 19 |
| B. Chthuluceno | 20 |
| C. Plantationoceno e Homogenoceno | 21 |
| D. Ginoceno | 22 |
| E. Plasticeno | 23 |
| | |
| Capítulo 2. O lugar da Arte no Antropoceno | 27 |
| 2.1. Antropoceno: para além de um conceito geológico | 27 |
| 2.2. Definição do Conceito de sustentabilidade | 30 |
| 2.3. Arte e o debate em torno da sustentabilidade | 33 |
| 2.4. Arte Sustentável e Arte Ambiental | 39 |
| A. Land Art / Earth Art | 41 |
| B. Upcycled Art | 42 |
| C. Bioarte | 43 |
| D. Arte Interespécies / Arte Simbiótica | 45 |
| 2.5. Uma Arte para o Antropoceno? | 49 |

| | |
|--|-----|
| Capítulo 3. Ai Weiwei: O percurso do artista | 55 |
| 3.1. Contexto Histórico e Político | 55 |
| 3.2. Formação e Percurso Artístico | 57 |
| 3.3. Ai Weiwei e o Antropoceno | 65 |
| Capítulo 4. Análise das obras selecionadas | 71 |
| 4.1. Panorama das exposições “Raiz” e “Entrelaçar” | 72 |
| A. Raiz | 72 |
| B. Entrelaçar | 74 |
| 4.2. Semente de Girassol, 2010 | 76 |
| 4.3. Mutuofagia, 2018 | 79 |
| 4.4. Pequi Vinagreiro, 2018-2020 | 81 |
| 4.5. Série Raíces, 2019 | 86 |
| Capítulo 5. Considerações Finais | 89 |
| Referências Bibliográficas | 94 |
| Anexo | 102 |

Glossário de siglas

AGO - Art Gallery of Ontario

AWG - Anthropocene Working Group

BP - Before Present

CCBB - Centro Cultural Banco do Brasil

CE - Common Era

EUA - Estados Unidos da América

GEE - Gases de Efeito de Estufa

GFP - Green Fluorescent Protein

GSSP - Global Stratotype Section and Point

ICS - International Commission on Stratigraphic

IGBP - International Geosphere-Biosphere Programme

INPE - Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais

IUGS - International Union of Geological Sciences

MNPLs - Micro e Nanoplásticos

NCT - Niche Construction Theory

NGC - National Gallery of Canada

NRC - National Research Council

ODS - Objetivo de Desenvolvimento Sustentável

ONU - Nações Unidas

PPB - Parts per billion

PPM - Parts per million

SQS - Subcommission on Quaternary Stratigraphy

UE - União Europeia

UNCHE - United Nations Conference on the Human Environment

Introdução

No vilarejo de Trancoso, Sul da Bahia, coberta pela imensidão da selva, repousa uma árvore de 1200 anos. A morte lenta da eminente árvore de 32 metros, um pequi vinagreiro, planta nativa da Mata Atlântica no Brasil, impactou de imediato Ai Weiwei, o artista chinês que estava, naquele momento, a despertar para a urgência das questões ambientais. Weiwei decidiu moldar a escultura natural ao ínfimo detalhe, trabalhou ao redor, e no interior da árvore, enviou os moldes para a China, fundiu a obra em ferro e apresentou o resultado no Parque de Serralves, em Portugal. Entre a mata brasileira, a técnica chinesa e um jardim português, ergue-se um monumento ao impacto do ser humano na Terra. A estrutura oca, originalmente repleta de parasitas, agora moldada a ferro, é uma memória póstuma desta crise ambiental sem precedentes - “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas memórias póstumas”.¹

A Arte envolve sempre, direta ou indiretamente, alguma forma de negociação com a História da humanidade, concebendo e produzindo monumentos, ícones e memórias que definem o nosso tempo. Hoje vivemos uma crise ambiental sem precedentes, pautada pelos eventos climáticos extremos, onde o impacto do ser humano está a alterar radicalmente o planeta. O conceito em discussão é o Antropoceno, uma possível nova época geológica que marca um período sem retorno. Qual o lugar da Arte no Antropoceno?

Esta dissertação parte de algumas discussões recentes em torno do conceito, para averiguar de que forma a Arte pode ser relevante para o alargamento do debate em torno da noção de sustentabilidade. Em particular, o foco da investigação incide num conjunto selecionado de obras do artista Ai Weiwei que estiveram patentes nas exposições “Raiz” no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, Brasil, em 2019 e “Entrelaçar”, no Museu de Arte Contemporânea de Serralves e no Parque de Serralves, localizados no Porto, em Portugal, em 2021. O trabalho procurará tecer reflexões sobre a importância de pensar o Antropoceno e o colapso ecológico, considerando como a esfera da arte pode desafiar e expandir criticamente as discussões sobre esta matéria.

Na primeira parte do trabalho, abordaremos a definição do termo e alguns dos impasses referentes ao reconhecimento oficial do Antropoceno como uma nova época geológica, recuando no tempo para analisar como alguns destacados acontecimentos históricos contribuíram para a deflagração do inquietante cenário ambiental no qual nos encontramos. Respondendo aos desafios do momento presente, em que a atividade humana parece constituir um risco para a continuidade da

¹ Memória póstumas de Brás Cubas, Machado de Assis, (2014), p.26.

existência da própria Humanidade, analisámos um conjunto de trabalhos de cientistas que se têm dedicado ao Antropoceno, com destaque para os autores Simon L. Lewis e Mark A. Maslin (2022). O percurso para perceber como chegamos até o Antropoceno, tem, como ponto de partida, a análise de quatro grandes transições, relacionadas com os padrões de uso de energia e com a escala de organização social humana, propostas pela dupla de autores no livro “Antropoceno: Como transformámos o nosso planeta” (2022): 1) a agricultura; 2) a colonização e a procura pelo lucro privado; 3) o uso de combustíveis fósseis e a Revolução Industrial e 4) a Grande Aceleração. Em cada uma das quatro transições, traçamos diálogos com cientistas que defendem a hipótese de que essas transições podem ser consideradas como o início da época do Antropoceno. Também no primeiro capítulo, iremos contextualizar o surgimento do termo, a definição e os parâmetros considerados pelo Grupo de Trabalho sobre o Antropoceno (AWG), o grupo de pesquisa interdisciplinar dedicado ao estudo do Antropoceno como uma unidade de tempo geológico, para formalizar a proposta que incluirá oficialmente a nova época na Tabela Cronoestratigráfica, substituindo, assim, o Holoceno. Ainda no capítulo 1, vamos expor o debate que se tem verificado em torno da expressão “Antropoceno” nas Ciências Humanas, Sociais e também nas Artes, elencando os principais questionamentos e críticas ao termo, bem como algumas expressões alternativas propostas, nomeadamente: Capitaloceno (Moore); Cthulhuceno (Haraway); Plantationoceno e Homogenoceno (Haraway, Tsing, Ferdinand); Ginoceno (Pirici) e Plasticeno (Davis).

No capítulo 2, aprofundaremos a análise do Antropoceno enquanto conceito unificador que abarca uma ampla gama de desafios e problemas ambientais e, a partir desta ideia, iremos explorar alguns possíveis caminhos pelos quais a esfera da arte pode atuar para alargar o debate em torno do conceito de sustentabilidade. Analisaremos como a Arte pode desafiar e expandir criticamente as discussões sobre esta matéria, oferecendo uma abordagem criativa. Mas antes, iremos explorar o significado de “sustentabilidade”, as críticas e propostas alternativas à ideia de “desenvolvimento sustentável”, principalmente através de Daniel Christian Wahl (2016), e do conceito de “culturas regenerativas”. Abordaremos, então, os domínios da Arte Sustentável e Arte Ambiental (ou Arte Ecológica), dois conceitos abrangentes com fronteiras ténues, frequentemente utilizados como sinónimos, embora apresentem características distintas que abarcam uma ampla gama de práticas artísticas. Entre os movimentos e práticas artísticas mais destacados dentro da Arte Sustentável e da Arte Ecológica, realçamos: *Land Art*, *Upycled Art*, Bioarte e Arte Interespécies. Por fim, vamos refletir sobre a função da Arte no Antropoceno, com alguns exemplos que reforçam a convicção de que esta nova época do planeta se tornou num tema recorrente em trabalhos artísticos e exposições.

No terceiro capítulo, entramos no universo de Ai Weiwei, o artista cujo conjunto selecionado de obras será, depois, analisado no capítulo 4, ilustrando, assim, as propostas teóricas expostas nos capítulos 1 e 2. Abordaremos o contexto histórico e político que moldou a emergência de Ai Weiwei

no mundo da Arte, dimensão fundamental para a apreciação e compreensão da obra do artista. Além disso, examinamos a sua formação transdisciplinar, as influências e parcerias, apresentando, de forma cronológica, os eventos de maior destaque no seu percurso até o ano de 2021, data das duas exposições de Weiwei em Portugal. Analisaremos as técnicas artísticas inovadoras empregadas, procurando compreender como o artista conseguiu harmonizar a tradição e a vanguarda de maneira única. Serão observados alguns dos temas recorrentes que permeiam a sua obra, examinado o seu compromisso ativista. Iremos explorar, também, de que forma as criações artísticas e a jornada de Weiwei no mundo da arte dialogam com os conceitos de sustentabilidade e de Antropoceno.

O quarto capítulo reúne a análise aprofundada de um conjunto de obras do Ai Weiwei que estiveram patentes nas exposições “Raiz” e “Entrelaçar”: “Semente de Girassol” (2010), “Mutuofagia” (2018), “Pequi Vinagreiro” (2018-2020) e série “Raízes” (2019). A descrição das peças de arte analisadas (em registo de aproximação etnográfica) e dos contextos das suas exibições, partem das visitas realizadas a ambas as exposições; da análise bibliográfica, com foco nos catálogos das exposições; da análise de artigos e notícias publicados nos medias no Brasil e em Portugal; e das entrevistas realizadas aos curadores Marcello Dantas e Paula Fernandes, que assinaram a curadoria das exposições visitadas nos dois países.

Esta dissertação propõe uma abordagem interdisciplinar e sistémica para enfrentar os desafios globais apresentados pelo Antropoceno. Através da Arte, procuramos transcender as barreiras entre diferentes áreas de conhecimento e práticas, desafiando a compartimentação inflexível do saber e a sua estrutura organizacional. Defendemos que a pesquisa interdisciplinar e a interconexão de múltiplos campos desempenham um papel fundamental na compreensão e no enfrentamento dos desafios do Antropoceno. Além de servir como meio de sensibilização, a Arte também pode ser uma ferramenta para visualizar, re-imaginar e construir novas formas de coexistência em um mundo em constante mutação e incerteza, proporcionando uma via para decifrar o complexo e desconhecido futuro que se desenha diante de nós.

Muitas vezes se justifica a ficção como uma pretensa fuga da realidade (como disse Eliot², a humanidade não aguenta muita realidade), como se esta não nos chegasse ou nos magoasse, e por isso necessitássemos da imaginação, um pouco como precisamos de drogas e de entretenimento. Podemos ser mais pragmáticos e descobrir na fantasia uma utilidade bem maior do que esse escape psicológico dos horrores e das injustiças. A ficção não é um escape da fealdade (ou apenas isso), do horror e da injustiça sociais, é, isso sim, o planeamento para a construção de uma alternativa, a arquitetura de uma outra hipótese de sociedade que seja mais consentânea com as nossas expectativas humanas e morais. (Cruz, 2020, pp.56,57)

² Thomas Stearns Eliot (1888-1965), poeta, dramaturgo e crítico inglês, um dos representantes mais importantes do modernismo literário. Recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1948 (fonte: Wikipedia).

O Antropoceno

1.1. Antecedentes: O caminho até o Antropoceno

O Antropoceno é um entrelaçar da história humana com a história da terra.

- Lewis & Maslin, 2022, p.21

O Antropoceno³ é um conceito recente, amplo e em permanente discussão. A possível oficialização de uma nova época geológica, sugerida há cerca de duas décadas, despoletou um intenso debate entre cientistas: qual o passado, presente e futuro deste conceito que se tornou omnipresente na academia?

Em 2000, na *"Global Change Newsletter"* nº 41, foi publicado o pequeno artigo *"The Anthropocene"*, pelo químico Paul J. Crutzen e pelo biólogo, Eugene Stoermer. Foi nesta primeira menção ao Antropoceno⁴, que os cientistas propuseram uma nova época geológica, contudo, até este momento, ainda não existe consenso nesta matéria. Enquanto esta discussão prossegue, o conceito é amplamente utilizado, inclusive para além do domínio das ciências biológicas e geológicas, transformando-se, de certa forma, em "cultura popular" (Trischler, 2017).

Nesta primeira parte do trabalho, iremos abordar alguns dos impasses no que tange a oficialização do Antropoceno como uma nova época geológica. Entretanto, cabe referir que para esta dissertação interessa-nos especialmente explorar o Antropoceno enquanto narrativa que reforça o protagonismo do ser humano enquanto agente de mudanças globais sem precedentes. Para tal, parece-nos importante seguir a proposta de Trischler (2017), e distinguir o conceito do Antropoceno, científico e geológico, do Antropoceno enquanto um conceito cultural mais amplo - sendo este último o foco da

³ Nesta dissertação, optamos por utilizar a grafia "Antropoceno" em detrimento a "Antropocénico", mais frequentemente utilizada no português europeu.

⁴ O conceito do Antropoceno é recente, no entanto, a concepção subjacente a ele, isto é, a ideia de que a influência humana está a moldar o Sistema Terra de maneira mais determinante do que as forças não antrópicas, remonta a mais de duzentos anos, especificamente, ao final do século XVIII, um período caracterizado por uma profunda reflexão sobre a interação entre a humanidade e a natureza (Marques, 2015). No tópico "2. Definição", vamos mencionar alguns termos e conceitos que precedem o Antropoceno, conforme abordados no artigo *"The Anthropocene"* (Crutzen & Stoermer, 2000).

nossa exploração que será analisado com maior profundidade no capítulo 2: “O lugar da Arte no Antropoceno”.

Para enfrentarmos a atual crise ambiental global⁵ é urgente uma abordagem interdisciplinar que integre conhecimentos e perspectivas das mais diversas áreas. No entanto, existem barreiras que impedem a adoção em pleno de uma abordagem interdisciplinar, a saber: as barreiras ontológicas, que distinguem a natureza e a cultura como dissociáveis e interdependentes; as barreiras epistemológicas, que separam a ciência da sociedade, quando a pesquisa científica deve estar a serviço do bem comum e as descobertas científicas precisam ser comunicadas de maneira acessível e clara ao público em geral; por fim, as barreiras institucionais, que podem impedir a colaboração interdisciplinar e a tomada de ações efetivas para o enfrentamento dos desafios ambientais globais. Neste último ponto, pretende-se promover a cooperação entre diferentes esferas governamentais e institucionais.

Ésta es precisamente la mayor importancia del Antropoceno como concepto cultural, que difumina los límites establecidos en muchos ámbitos. Lo más importante, sin embargo, es que abre la posibilidad de liberarnos de dicotomías tradicionales, como naturaleza-cultura, y de redefinir la relación entre el medio ambiente y la sociedad como inextricablemente entrelazados. (Trischler, 2017, p.49)

Todavia, antes de explorarmos o Antropoceno enquanto conceito cultural, é importante recuarmos na História de forma a trilhar o caminho até aqui, para analisar *como* e *quais* os principais acontecimentos históricos que corroboraram para a deflagração do cenário atual no qual nos encontramos, onde a atividade humana constitui um risco para a sua própria existência.

No livro “Antropoceno: Como transformámos o nosso planeta” (2022), os autores Simon L. Lewis e Mark A. Maslin sugerem quatro grandes transições relacionadas com os padrões de uso de energia e com a escala de organização social humana que nos ajudam a perceber como chegamos até aqui: 1) a agricultura; 2) a colonização e a procura pelo lucro privado; 3) o uso de combustíveis fósseis e a Revolução Industrial e 4) a Grande Aceleração. Vamos analisar a seguir essas quatro grandes transições.

⁵ Nesta dissertação, optamos por utilizar o termo “crise”, ao nos referirmos, por exemplo, a crise climática, a crise ambiental e a crise ecológica. No entanto, é relevante salientar a perspectiva de Latour (2020), que argumenta que, diante da gravidade e magnitude das transformações ambientais, falar em “crise” é inadequado, pois sugere a possibilidade de que esse cenário possa ser superado. Optando por nomear a atual conjuntura de “Novo Regime Climático”, que em grande parte corresponde ao Antropoceno, a era em que os seres humanos se tornaram agentes geológicos, e a Natureza, anteriormente considerada apenas um pano de fundo, emergiu como uma co-protagonista na narrativa.

1.1.1. Agricultura

A primeira transição proposta por Lewis e Maslin é a aprendizagem da agricultura. Findo o último período de glaciação, acerca de 18000 anos, o gelo começou a recuar e a terra tornou-se mais quente, o que fez com que o *homo sapiens* já não dependesse mais exclusivamente do forrageamento, sendo agora possível domesticar espécies de plantas e animais conforme à sua vontade e necessidade. Com a agricultura, passamos também a manipular a captura da energia solar para a produção de alimentos (Lewis & Maslin, 2022, p.101).

A transição do forrageamento para a agricultura teve início há aproximadamente 10500 anos e foi um processo lento, gradual, e que apenas tornou-se o novo *modus operandi* passadas várias gerações. Inicialmente, acreditava-se que a agricultura teria surgido em um determinado ponto do planeta e, a partir dele, se espalhado por outras regiões. Atualmente, sabe-se que a agricultura começou em pelo menos onze regiões diferentes do Velho e do “Novo Mundo”⁶ de forma independente, durante a transição do final do Pleistoceno para o início do Holoceno (12.000–8.200 B.P.) e no Holoceno médio (8.200–4.200 B.P.), sendo também diversificada a gama de plantas e animais inicialmente domesticados (Larson et al., 2014).

A Revolução Neolítica, ou Revolução Agrícola, fez com que progressivamente o *homo sapiens* abandonasse o estilo de vida nómada, como caçador-recolector, transitando para a domesticação de plantas e animais. A agricultura conferiu à nossa espécie um modo de vida fixo, baseado em assentamentos permanentes, e, conseqüentemente, mais sedentário. Com a agricultura, surgem também as primeiras aldeias do início do Neolítico.

Embora a origem da agricultura ainda seja uma das questões mais controversas para os cientistas sociais (Larson et al., 2014), muito se pode conjecturar sobre o início da domesticação de plantas e animais, as motivações que levaram o *homo sapiens* a abandonar o nomadismo como caçador-recolector e migrar para a um modo de vida mais estável, e todas as transformações sem precedentes trazidas pela agricultura. Todavia, interessa-nos especialmente aqui destacar a possível influência que a agricultura inicial teve na produção de gases atmosféricos com efeito de estufa (GEE), que podem ter estabilizado o clima global e atrasado o início da era glacial seguinte, permitindo assim que civilizações de grande escala fossem desenvolvidas (Ruddiman, 2003).

O paleoclimatologista Bill Ruddiman (2003), foi um dos primeiros autores a apresentar a hipótese de que a expansão da agricultura em larga escala, no início e meados do Holoceno, pode ser

⁶ Optamos por utilizar a expressão “Novo Mundo” entre aspas, pois não se tratava de algo novo, uma vez que já haviam civilizações nestas localidades antes da chegada de Cristóvão Colombo às Américas. Como defende o historiador Lucas Bueno, o marco para a história do continente deve ser a ocupação inicial, e não a chegada dos europeus (Bueno, 2018).

considerada como o início da época do Antropoceno. Segundo o autor, a busca por solos férteis para a agricultura foi responsável por uma ampla modificação na paisagem e na vegetação terrestre. A prática do cultivo e o subsequente desmatamento produziram emissões de dióxido de carbono (CO₂) e de metano (CH₄) em quantidades suficientes para elevar as temperaturas globais, impedindo assim uma nova era glacial. Ruddiman, sugere que esse ligeiro aumento de temperatura, causado pela concentração desses gases de efeito estufa (GEE), deve ser reconhecido como o início do Antropoceno.

Outros autores como os arqueólogos Bruce D. Smith e Melinda A. Zeder, também suportam a hipótese de Ruddiman. No artigo *“The onset of the Anthropocene”* (2013), os investigadores discutem sobre as diferentes épocas propostas para o início do Antropoceno, refletindo sobre perspectivas e critérios disciplinares distintos. Uma abordagem alternativa é apresentada, utilizando a Teoria da Construção de Nicho (NCT)⁷, para considerar os contextos temporais, ambientais e culturais e definir quando as sociedades humanas começaram a modificar espécies e ecossistemas de forma significativa. A domesticação de plantas e animais e o desenvolvimento da agricultura são então considerados pelos autores como marcadores para o início do Antropoceno.

A domesticação de plantas e animais deixou, desde o seu início, marcas profundas no ambiente. Ao seguirmos o caminho proposto por Lewis e Maslin (2022), considerando o início da expansão da agricultura como a primeira grande transição relacionada com os padrões de uso de energia para iniciar a rota das grandes alterações realizada pelo *homo sapiens*, a nossa intenção é registrar a transformação na forma de captar e utilizar a energia solar a partir desse acontecimento, e a hipótese que já aqui o homem começou a deixar a sua impressão no Sistema Terra de forma mais permanente.

1.1.2. Colonização e procura por lucro privado

O segundo ponto de viragem proposto por Lewis e Maslin, e que é considerado por alguns autores como o início do Antropoceno, é organizacional, trata-se do início do processo de colonização. Quando os Europeus Ocidentais, movidos pela busca por lucro privado, iniciaram o processo de colonização do resto do mundo, criaram a primeira economia globalizada e instituíram uma nova ordem mundial. Este processo, iniciado em 1492, ficou conhecido como Intercâmbio Colombiano (Lewis & Maslin, 2022).

Com a chegada de Cristóvão Colombo às Américas e o início das trocas transoceânicas de espécies, a Europa tornou-se o centro económico e político do mundo. As potências europeias criaram vastos impérios coloniais e controlavam a maioria das rotas comerciais, dando início a um sistema de

⁷ A Teoria da Construção de Nicho (NCT), ganhou destaque através do biólogo Richard Lewontin. Lewontin, (1983) apontou que os organismos não se adaptam passivamente às condições de seu ambiente, mas constroem e modificam ativamente as condições ambientais que podem influenciar outras fontes ambientais de seleção (Laland, Matthews e Feldman, 2016).

desigualdades globais, no qual as potências europeias exploravam os recursos e os povos dos territórios colonizados. O comércio transatlântico de escravos africanos é um exemplo claro do poder económico e das motivações privadas que impulsionaram a colonização europeia. A demanda por trabalho nas colónias americanas gerou um grande mercado para o tráfico de escravos africanos, que foi brutalmente explorado pelos comerciantes europeus. “A partir de 1492, a colisão da Europa com as Américas seria um acontecimento decisivo que resultaria numa nova economia global. À semelhança da revolução agrícola original, este modo de vida capitalista recém-emergido espalhar-se-ia e acabaria por abranger quase toda a humanidade” (Lewis e Maslin, 2022, pp.22, 23).

No artigo *“Earth system impacts of the European arrival and Great Dying in the Americas after 1492”* (2018) Koch et al. propõem, pela primeira vez, a tese de que a chegada dos europeus às Américas, e a “Grande Matança”, causou de tal modo impacto global no ecossistema terrestre que poderá ter sido um dos fatores que intensificaram o período frio da Pequena Era do Gelo no século XVII.

A Pequena Era do Gelo é conhecida como uma das fases mais frias do Holoceno. Esse período de resfriamento global, que teve início aproximadamente em 1300 CE, e cujas condições de frio com regimes de umidade alternados persistiram até cerca de 1850 CE, provocou eventos climáticos extremos, como geadas, nevascas e perda de colheitas. A Pequena Era do Gelo teve impactos socioeconómicos significativos em todo o mundo, incluindo mudanças na agricultura, migrações populacionais e conflitos armados (Oliva et al., 2018). Acreditava-se que este fenómeno tinha sido causado por uma combinação de fatores naturais, incluindo a atividade solar reduzida, vulcões em erupção e mudanças na circulação oceânica e atmosférica. No entanto, o artigo de Koch et al. (2018) propõe, pela primeira vez, que a diminuição da concentração atmosférica global de CO₂ no final dos anos 1500 e início dos anos 1600 em 7–10 ppm, que reduziu globalmente as temperaturas do ar em 0,15°C, foi também resultado de ação humana. Os autores procuraram determinar se o despovoamento em larga escala das Américas após a chegada dos europeus, e a subsequente mudança no uso da terra, foram responsáveis por esse declínio de temperatura. Para isto, levaram em consideração o tamanho da população pré-colombiana, seu uso per capita da terra, a perda de população pós-1492 e a absorção de carbono resultante das paisagens antropogénicas abandonadas. A partir desses dados, os autores concluíram que as epidemias europeias eliminaram 90% da população indígena no próximo século, resultando em sucessão secundária⁸ de terrenos abandonados e sequestro de carbono equivalente a um declínio no CO₂ atmosférico de 3,5 ppm. Demonstraram

⁸ A sucessão secundária ocorre em um ambiente parcialmente destruído, que já foi anteriormente ocupado por outra comunidade biológica. Embora degradado, este ambiente oferece condições mais favoráveis à ocupação de novas comunidades, o que torna a colonização das espécies pioneiras mais rápida. Exemplos: áreas destruídas por queimadas ou desmatamento e campos de cultivo abandonados.

ainda, que o orçamento global de carbono dos anos 1500 não pôde ser equilibrado até que a regeneração da vegetação em larga escala nas Américas fosse incluída. De acordo com os autores, os impactos humanos anteriores à Revolução Industrial não são bem limitados, e a grande matança dos povos indígenas das Américas teve um efeito global no sistema terrestre que se fez sentir nos dois séculos anteriores à Revolução Industrial (Koch et al., 2018).

A colonização e a busca por lucro privado inauguram, por meio de um sistema económico global único, o período de globalização e homogeneização da diversidade biológica:

O que a tectónica de placas fez ao longo de dezenas de milhões de anos está a ser desfeito pelo transporte marítimo em alguns séculos e pela aviação em algumas décadas. Estamos a criar uma Nova Pangeia. Isto representa uma das características de uma época, visto que se trata de uma alteração geologicamente significativa da vida na Terra. (Lewis & Maslin, 2022, p.141)

Foley et al. (2023) criaram o termo “Paleoantropoceno”, ou “Antropoceno Precoce”, para designar as propostas de datar o início do Antropoceno anteriores à Era Industrial. Essa segunda grande transição proposta por Lewis e Maslin, também é considerada como um possível marco para o início do Antropoceno, inclusive pelos próprios Lewis e Maslin (2015). A seguir, iremos explorar uma terceira hipótese, e que é também a mais suportada como sendo o ponto de viragem da nova época geológica em debate: O uso de combustíveis fósseis e a Revolução Industrial.

1.1.3. Uso de combustíveis fósseis e a Revolução Industrial

A Revolução Industrial associou uma potente fonte de energia - luz solar concentrada e fossilizada – ao conhecimento da revolução científica e a um modo capitalista de organizar a sociedade, uma associação cujos efeitos alteraram o mundo.

- Lewis & Maslin, 2022, p.186

A partir da década de 1770 inicia-se a grande expansão da industrialização com o aperfeiçoamento do motor a vapor por James Watt. Este acontecimento foi fundamental para o avanço na produção de fio e de tecido de algodão, sendo esta a primeira grande indústria que foi desenvolvida, alimentada pela matéria-prima que vinha das Américas (Lewis e Maslin, 2022). Temos assim, o início da difusão dos sistemas de produção baseados em combustíveis fósseis.

What made industrialization central for the Earth System was the enormous expansion in the use of fossil fuels, first coal and then oil and gas as well. Hitherto humankind had relied on energy captured from ongoing flows in the form of wind, water, plants, and animals, and from the 100- or 200-year stocks held in trees. Fossil fuel use offered access to carbon stored from

millions of years of photosynthesis: a massive energy subsidy from the deep past to modern society, upon which a great deal of our modern wealth depends. (Steffen et al., 2007, p.616)

A Revolução Industrial causou um impacto significativo na população. Entre 1801 e 1851, o número de habitantes da Inglaterra e do País de Gales mais que dobrou, passando de 8,3 milhões para 16,8 milhões. Em 1901, houve quase uma duplicação novamente, chegando a 30,5 milhões de pessoas⁹ (Jefferies, 2005).

Durante este período, houve ainda um notável aumento na expectativa de vida infantil, com uma redução significativa na percentagem de mortes antes dos cinco anos de idade. De acordo com os registos, em Londres essa percentagem diminuiu de 74,5% no período de 1730-1749 para 31,8% no período de 1810-1829 (Buer, 1926).

No que toca ao ambiente, no início e meados do século XX, a marca deixada pela Era Industrial ficou claramente evidente. Houve uma extensa destruição das florestas e conversão para atividades agrícolas nas latitudes médias, principalmente no hemisfério norte. No início da Era Industrial, por volta de 1800, cerca de 10% da superfície terrestre global havia sido alterada pela atividade humana, mas esse número aumentou significativamente para cerca de 25-30% até 1950. A transformação do ciclo hidrológico causada pela atividade humana também se tornou evidente com o rápido aumento do número de grandes barragens, principalmente na Europa e na América do Norte. O fluxo de compostos de nitrogénio nas zonas costeiras aumentou mais de 10 vezes desde 1800. No entanto, em nenhum outro lugar a transformação do ambiente em escala global pela industrialização foi mais evidente do que na atmosfera. É neste período que se começa a registar aumentos exponenciais de emissões de GEE. As concentrações de metano (CH₄) e óxido nitroso (N₂O) aumentaram significativamente em 1950, atingindo aproximadamente 1250 e 288 ppbv¹⁰, respectivamente, visivelmente acima dos valores pré-industriais de cerca de 850 e 272 ppbv. Em 1950, a concentração atmosférica de dióxido de carbono (CO₂) ultrapassou 300 ppmv, superando o valor pré-industrial de 270-275 ppmv e começando a acelerar rapidamente. O aumento significativo de CO₂, em específico, está diretamente associado ao crescente consumo de energia durante a Era Industrial, sendo uma consequência direta da queima de combustíveis fósseis para impulsionar a produção acelerada de bens¹¹ (Steffen et al., 2007).

The onset of the Industrial Revolution resulted in a marked change in the characteristics of anthropogenic deposits. These include: increased use of building and construction materials; increased exploitation of subsurface deposits; widespread inclusion of processed metals and

⁹ Consultar Figura 1 no Anexo

¹⁰ Para designar partes por milhão/mil milhões expressas em volumes costuma acrescentar símbolo (v). Ou seja, ppbv e ppmv

¹¹ Consultar Figura 2 no Anexo

associated manufactured goods; and increased human activities at depth, either for mineral exploitation or subsurface infrastructure. (Waters et al., 2014, p.11)

Steffen, Crutzen e McNeill (2007), consideram que o início da época do Antropoceno coincide com o início da Era Industrial, no período 1800-1850. De acordo com os autores, por volta de 1850 a concentração atmosférica de CO₂ era de 285 ppm, dentro da faixa de variabilidade natural para períodos interglaciais, durante o período quaternário tardio. Durante o curso da fase 1 do Antropoceno, de 1800-1850 a 1945, a concentração de CO₂ aumentou cerca de 25 ppm, esse incremento foi suficiente para ultrapassar o limite superior da variação natural do Holoceno, fornecendo assim, a primeira evidência incontestável de que as atividades humanas estariam a impactar o meio ambiente em escala global. A partir de 1945, com a Grande Aceleração, verificou-se uma mudança mais rápida e penetrante na relação entre seres humanos e o ambiente, iniciando assim, o estágio 2 do Antropoceno.¹²

1.1.4. A Grande Aceleração

O termo “Grande Aceleração” surge pela primeira vez em 2007 no artigo *“The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature”* de Steffen, Crutzen e McNeill, em virtude de um projeto do Programa Internacional da Biosfera-Geosfera¹³ (IGBP, 2004). No projeto do IGBP, Will Steffen e seus colegas tinham como objetivo traçar a trajetória do desenvolvimento humano por meio de gráficos. Para tal, utilizaram 24 indicadores - 12 relativos a tendências socioeconômicas e 12 relativos às tendências do Sistema Terra - que apresentavam as propensões históricas da atividade humana e as mudanças físicas ocorridas no sistema terrestre. O intuito era obter uma compreensão mais aprofundada de como a humanidade tem modificado a estrutura e o funcionamento do sistema da Terra, de 1750 a 2000. Essa abordagem permitiu uma análise mais completa dos impactos das ações humanas e das interações com o ambiente global. Os “Gráficos da Grande Aceleração”, originalmente publicados em 2004, foram posteriormente atualizados em 2015 na publicação *“Anthropocene Review”*, de forma a compreender até o ano de 2010.¹⁴ Os diagramas acompanham o início da Revolução Industrial, 1750, e apresentam uma acentuada aceleração no desenvolvimento humano em meados do século XX, tornado possível após o desfecho da II Guerra Mundial. A partir de 1945, verifica-se o crescimento exponencial da atividade econômica e do consumo e uso dos recursos ambientais.

Os primeiros 12 indicadores refletem as tendências da população, produto interno bruto, investimento direto estrangeiro, população urbana, uso primário de energia, consumo de fertilizantes,

¹² Consultar Figura 3 no Anexo

¹³ Em inglês: *International Geosphere-Biosphere Programme*, IGBP

¹⁴ Consultar Figura 4 no Anexo

construção de grandes barragens, uso da água, produção de papel, transporte, telecomunicações e turismo internacional. Os outros 12 indicadores refletem as tendências em relação ao dióxido de carbono, óxido nitroso, metano, ozônio estratosférico, temperatura da superfície, acidificação dos oceanos, captura de peixes marinhos, aquicultura, fluxo de nitrogênio para a costa, perda de floresta tropical, transformação do solo e degradação da biosfera terrestre.

Desde então, os Gráficos representativos da Grande Aceleração ganharam status icônico no contexto do Antropoceno, sendo amplamente reproduzidos em diversos fóruns, meios acadêmicos e culturais. A rápida intensificação das atividades humanas no Sistema Terrestre após 1950, notadamente evidenciada pelos 12 gráficos que ilustram as transformações na estrutura e funcionamento do nosso planeta, desempenhou um papel crucial nas discussões acerca da oficialização do Antropoceno como uma nova época geológica. Embora a data de início proposta para o Antropoceno seja alvo de amplo debate, o início da Grande Aceleração tem sido um dos principais candidatos a demarcar esta transição (Steffen et al. 2015).

Over the past 50 years, humans have changed the world's ecosystems more rapidly and extensively than in any other comparable period in human history. The Earth is in its sixth great extinction event, with rates of species loss growing rapidly for both terrestrial and marine ecosystems. The atmospheric concentrations of several important greenhouse gases have increased substantially, and the Earth is warming rapidly. More nitrogen is now converted from the atmosphere into reactive forms by fertilizer production and fossil fuel combustion than by all of the natural processes in terrestrial ecosystems put together. (Steffen et al., 2007, p.617)

De acordo com Steffen, Crutzen e McNeill (2007), apenas a partir da Grande Aceleração é que se verifica um limiar mais pronunciado na modificação humana do ambiente e dos ecossistemas globais, sendo este o período mais adequado para datar o início do Antropoceno. A partir dessa fase, as evidências das marcas deixadas pela humanidade no Sistema Terra ultrapassaram a variabilidade natural observada no Holoceno. Além disso, essa escolha proporciona uma data específica que seria facilmente reconhecível: dia 16 de julho de 1945, data do primeiro teste nuclear. Com o código de nome *"Trinity"*, a experiência militar dos Estados Unidos da América (EUA), que teve um impacto imediato no Sistema Terra. Esse evento resultou na dispersão de elementos radioativos específicos na atmosfera, que posteriormente se depositaram na superfície terrestre, sendo incorporados aos sedimentos e ao registro geológico do planeta. Essa data assinalaria, portanto, um marco significativo para o início do Antropoceno. *"Radioactive isotopes from this detonation were emitted to the atmosphere and spread worldwide entering the sedimentary record to provide a unique signal of the start of the Great Acceleration, a signal that is unequivocally attributable to human activities"* (Steffen et al., 2015, p.93).

Em resumo, a Grande Aceleração marca o gigantesco crescimento do sistema socioeconómico global sobre o sistema biofísico da Terra¹⁵. Em pouco mais de duas gerações a humanidade (ou até muito recentemente uma pequena fração dela) tornou-se uma força geológica em escala planetária. As tendências da Grande Aceleração fornecem uma visão dinâmica do acoplamento emergente em escala planetária, via globalização, entre o sistema socioeconómico e o sistema biofísico da Terra. Chegamos a um ponto em que muitos indicadores biofísicos claramente ultrapassaram os limites da variabilidade do Holoceno. Estamos agora a viver em um mundo sem precedentes e sem equivalentes históricos (Steffen et al., 2015).

1.2. Definição

Nas secções anteriores, procuramos traçar uma trajetória do caminho até o Antropoceno, dando destaque a quatro grandes transições propostas por Lewis e Maslin: Agricultura, Colonização, Revolução Industrial e Grande Aceleração, transições estas que também são consideradas por diferentes cientistas como diferentes possibilidades de marco para início de uma nova época geológica. Agora, iremos apresentar o contexto de surgimento do termo, a sua definição e abordar alguns dos impasses para que o Antropoceno seja formalmente aceite como uma nova unidade na Tabela Cronoestratigráfica Internacional.

O termo Antropoceno surge pela primeira vez em fevereiro de 2000, durante um encontro do Programa Internacional de Geosfera-Biosfera (IGBP) em Cuernavaca, México. O IGBP foi criado em 1987 e nasce da demanda de investigar a “alteração global”, mais abrangente do que a “alteração climática”, pois considera que a Terra “funciona como um sistema integrado de componentes interactivas físicas, químicas, biológicas e humanas” (Lewis & Maslin, 2022, p.28). Durante o encontro, ao argumentar que já não estávamos no Holoceno, Crutzen declarou que agora estávamos no Antropoceno. Logo em março, em conjunto com Stoermer, que já havia utilizado o mesmo termo em debates e palestras, publicaram o artigo “*The Anthropocene*”, na *Newsletter* n. 41 do IGBP.

No artigo, os autores exemplificam termos e conceitos predecessores ao Antropoceno, propostos por vários cientistas, que levantavam a hipótese de uma nova época, considerando a atividade humana como força geológica e morfológica. Como, por exemplo, G. P. Marsh, geógrafo norte-americano precursor dos estudos dos impactos humanos sobre o meio ambiente, que já em 1864 publicou um livro com o título “*Man and Nature*”, mais recentemente reeditado como “*The Earth as Modified by*

¹⁵ O sistema biofísico da Terra é a rede de processos que regem tanto os elementos físicos quanto os biológicos do nosso planeta. Este sistema abrange as interações entre os elementos vivos (a biosfera) e os não vivos (a geosfera, atmosfera e hidrosfera) da Terra. Essa complexa interação dá origem a fenômenos ecológicos, climáticos e geológicos que desempenham um papel fundamental na sustentação da vida em nosso planeta.

Human Action". Outro exemplo citado foi Antonio Stoppani, padre geólogo e paleontólogo, que em 1873 classificou as atividades da humanidade como uma "nova força telúrica que em poder e universalidade pode ser comparada às maiores forças da terra" e utilizou o termo "Era Antropozóica". Referem ainda, Vladimir Vernadsky, P. Teilhard de Chardin e E. Le Roy, que em 1924, cunharam o termo "Noösphere", para marcar o papel crescente desempenhado pela capacidade intelectual e tecnológica da humanidade em moldar seu próprio futuro e ambiente (Crutzen & Stoermer, 2000).

Os autores elencam um conjunto de evidências sobre a espantosa expansão da humanidade, tanto em números quanto na exploração per capita dos recursos da Terra, como: depleção dos recursos fósseis, o uso de nitrogénio sintético aplicado à fertilizantes na agricultura que ultrapassa o fixado naturalmente em todos os ecossistemas, a utilização de mais da metade das reservas de água doce pelos seres humanos, o aumento da taxa de extinção de espécies e das florestas tropicais, o aumento substancial de gases de efeito de estufa, a perda de ecossistemas como os manguezais, a modificação do ciclo geoquímico em grandes sistemas de água doce, entre outros. E concluem:

Considering these and many other major and still growing impacts of human activities on earth and atmosphere, and at all, including global, scales, it seems to us more than appropriate to emphasize the central role of mankind in geology and ecology by proposing to use the term "anthropocene" for the current geological epoch. (Crutzen e Stoermer, 2000, p.17)

Em 2009 foi criado o Grupo de Trabalho sobre o Antropoceno (AWG)¹⁶, como parte da Subcomissão de Estratigrafia Quaternária (SQS)¹⁷, órgão constituinte da Comissão Internacional de Estratigrafia (ICS)¹⁸, a maior organização científica dentro da União Internacional de Ciências Geológicas (IUGS)¹⁹. O AWG é um grupo de pesquisa interdisciplinar dedicado ao estudo do Antropoceno como uma unidade de tempo geológico. Atualmente, o grupo conta atualmente com 34 membros, Paul Crutzen também foi membro do grupo até sua morte em 2021. De acordo com o AWG, os fenómenos relacionados ao Antropoceno abrangem:

(...) an order-of-magnitude increase in erosion and sediment transport associated with urbanization and agriculture; marked and abrupt anthropogenic perturbations of the cycles of elements such as carbon, nitrogen, phosphorus and various metals together with new chemical compounds; environmental changes generated by these perturbations, including global warming, sea-level rise, ocean acidification and spreading oceanic 'dead zones'; rapid changes in the biosphere both on land and in the sea, as a result of habitat loss, predation, explosion of domestic animal populations and species invasions; and the proliferation and global dispersion of many new 'minerals' and 'rocks' including concrete, fly ash and plastics, and the myriad 'technofossils' produced from these and other materials. (AWG, 2019, s.p)

¹⁶ Em inglês: *Anthropocene Working Group, AWG*

¹⁷ Em inglês: *Subcommission on Quaternary Stratigraphy, SQS*

¹⁸ Em inglês: *International Commission on Stratigraphy, ICS*

¹⁹ Em inglês: *International Union of Geological Sciences, IUGS*

Uma proposta para formalizar o Antropoceno está sendo desenvolvida pelo AWG desde 2016 e considera:

1. O reconhecimento do Antropoceno como uma nova época, encerraria a Série/Época do Holoceno, bem como a idade (ou estágio) Megalaiano;
2. A sua definição deverá ser feita pelos meios padrão para uma unidade da Escala de Tempo Geológico, por meio de um “ponto e seção de estratotipo de limite global” (GSSP), coloquialmente conhecido como “*golden spike*”²⁰;
3. Seu início seria idealmente localizado em meados do século 20, coincidindo com o conjunto de sinais geológicos preservados em estratos recentemente acumulados e resultantes da Grande Aceleração do crescimento populacional, industrialização e globalização;
4. O mais nítido e globalmente síncrono desses sinais, que podem formar um marcador primário, é feito pelos radionuclídeos artificiais espalhados pelo mundo pelos testes de bombas termonucleares do início dos anos 1950;
5. As análises de possíveis locais de ‘golden spike’ estão em andamento. A proposta resultante, quando feita, precisaria da concordância da maioria absoluta (>60%) do AWG e dos SQS e ICS, além da ratificação do Comitê Executivo da União Internacional de Ciências Geológicas. (IUGS) (AWG, 2019)

Em resumo, de acordo com o AWG, para ser reconhecido como um termo geológico formal, o Antropoceno precisa atender a dois critérios gerais: primeiro, deve ser justificado cientificamente, ou seja, o sinal geológico atualmente presente no “*golden spike*” deve ser significativamente grande, claro e distinto. Em segundo lugar, o termo deve ser útil como uma denominação formal para a comunidade científica. Nesse sentido, o termo informal "Antropoceno" já se mostrou extremamente útil para compreender as mudanças globais e para as comunidades de pesquisa científica do Sistema Terrestre. No entanto, o valor como um termo geológico formal ainda está em discussão.

Durante uma coletiva de imprensa, realizada no dia 11 de julho deste ano, o AWG divulgou a nomeação do Lago Crawford, localizado no Canadá, como candidato a estratotipo do Antropoceno, ou seja, como o ponto de referência para a nova época, marcando um passo significativo para a inclusão do Antropoceno na Tabela Cronoestratigráfica. O lago, localizado em Milton, Ontário, possui camadas de sedimentos bem preservadas, que fornecem fortes evidências para a hipótese do AWG que o aumento sem precedentes da atividade industrial e socioeconômica da Grande Aceleração, em torno de meados do século XX, causou alterações ao sistema terrestre em uma escala que encerrou cerca de 11.700 anos de estabilidade do Holoceno. Os marcadores produzidos pelo *homo sapiens*, como

²⁰ *Global stratotype section and point*, GSSP, ou coloquialmente *golden spike* é um ponto de referência acordado internacionalmente que define o limite entre tempos geológicos diferentes

radionuclídeos artificiais, partículas de combustão, populações bióticas alteradas ou poluentes orgânicos encontrados em camadas sedimentares no fundo do Lago Crawford, não são apenas testemunhas da longevidade e da escala das mudanças planetárias causadas pela nossa espécie. A história do lago também é emblemática da dinâmica socioeconômica e das histórias violentas que continuam a impulsionar o Antropoceno. As camadas do registro geológico do Lago Crawford cobrem séculos de mudanças no ambiente local, incluindo o impacto botânico da agricultura de pequena escala praticada pelas comunidades indígenas nos séculos XIII a XV e a exploração madeireira que ocorreram com a chegada dos europeus colonizadores no século XIX. No entanto, a mudança mais fundamental ocorreu em meados do século XX, com a rápida expansão industrial na região, indicativa das tendências globais, coincidindo ainda com as primeiras consequências dos testes de armas atômicas e termonucleares. A proposta completa do AWG precisa ser acordada e votada internamente pelo grupo antes de ser apresentada à Subcomissão de Estratigrafia Quaternária (SQS) no final de 2023. Os membros do SQS precisarão votar na proposta e, se concordarem com uma maioria de 60%, será então repassado à Comissão Internacional de Estratigrafia (ICS), que também terá que votar e aprovar a proposta com uma maioria de 60% para que a sugestão avance para a para a consideração final da União Internacional de Ciências Geológicas (IUGS). Após a submissão do AWG ao SQS não há garantias que a proposta será ratificada. No entanto, este acontecimento marca um avanço substancial no processo de formalização da época do Antropoceno e constitui uma importante conquista científica no reconhecimento do impacto fundamental que as atividades humanas infligiram, e infligem, ao planeta (McCarthy et al., 2023).

1.3. Tendências recentes

Enquanto geólogos, biólogos, paleontólogos, químicos e outros especialistas das Ciências Exatas, da Terra e Biologia, discutem sobre os marcadores estratigráficos ideais, e a data de início mais adequada para que o Antropoceno seja oficialmente considerado como uma nova época geológica, nas Ciências Humanas, Sociais e também nas Artes verifica-se um debate no que diz respeito à nomenclatura “Antropoceno”. A hesitação mais recorrente é em relação ao seu significado, bem como as implicações e conotações que o termo carrega. Os questionamentos, muitas vezes, trazem consigo proposições de novas terminologias.

(...) grande parte dos artistas, pensadores e ativistas não se identificam com o termo *Antropoceno*, uma vez que este contém a noção, expressa em sua constituição a partir do radical “antropo”, de que as causas da mudança climática são universais, ou seja, a raça humana como um todo seria responsável pelas catástrofes climáticas. (Johas, 2018, p.144)

O curador, historiador e crítico de arte TJ Demos vem há alguns anos questionando o uso do termo em artigos, entrevistas e publicações. Especialmente em *“Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today”* (2017), Demos examina criticamente a tese do Antropoceno e as suas limitações. Argumenta que a terminologia funciona ideologicamente em apoio a uma financeirização neoliberal da natureza e ao endosso da geoengenharia²¹ como o método preferido de abordar a mudança climática. Afirma que para democratizar as decisões sobre o futuro próximo do mundo, precisamos urgentemente submeter a tese do Antropoceno a um escrutínio crítico e desenvolver alternativas criativas no presente.

A crítica de Demos começa com a escolha da palavra, que deriva do prefixo *“anthropos”*, que significa “humano” ou “homem”, sendo este um mecanismo ideológico que universaliza a causalidade e esconde a participação desigual na origem da crise climática, não explicitando o facto que os países desenvolvidos e corporações transnacionais têm desempenhado papéis muito distintos dos seres humanos individualmente. O termo também escamoteia o facto de que os efeitos da crise climática irão impactar de forma desigual comunidades e nações, considerando as desigualdades geográficas e de recursos económicos – o Sul global e zonas equatoriais, assim como os polos e os bairros pobres das cidades, serão, de modo geral, afetados com mais impacto e mais brevemente e isso agrava-se tendo em consideração que estas localidades, muitas vezes, não possuem os meios de mitigação e adaptação adequados. Demos assinala também que o termo está a ser cada vez mais mobilizado por grandes empresas de tecnologia, governos de nações desenvolvidas e universidades de pesquisa de elite como um meio de apoiar abordagens tecnológicas para a solução das mudanças climáticas, especificamente propostas de geoengenharia que não têm qualquer supervisão democrática nem efetiva regulação transnacional. Reprova também a ilusão que pode ser ocasionada por estas tecnossoluções, podendo fazer-nos pensar que estamos a lidar com a mudança climática de forma responsável, sendo por isto soluções falsas que proporcionam a continuidade das economias de desenvolvimento *status-quo*, baseadas em crescimento, a seguirem sem interrupção. Para Demos, o Antropoceno promove uma narrativa seletiva do passado ao universalizar a causa das mudanças climáticas, e também molda o futuro ao priorizar o crescimento económico e o lucro corporativo de curto prazo em detrimento das vidas humanas e de outras espécies na Terra. Desta forma, é absorvido por corporações e governos como uma maneira de manter o atual paradigma global de governança climática, que exige que as soluções para as mudanças climáticas sejam compatíveis com uma expansão económica ilimitada, uma visão de mundo catastrófica (Demos, 2017).

²¹ Geoengenharia, Engenharia Climática ou Intervenção Climática, é um conjunto de tecnologias de intervenção em grande escala que visam mitigar os efeitos adversos dos impactos das mudanças climáticas.

(...) *the devastation that characterizes the Anthropocene is not simply the result of activities undertaken by the species Homo sapiens; instead, these effects derive from a particular nexus of epistemic, technological, social, and political economic coalescences figured in contemporary reality of petrocapi-talism. This petrocapi-talism represents the heightened hierarchical relations of humans, the continued violence of white supremacy, colonialism, patriarchy, heterosexism, and ableism, all of which exacerbate and subtend the violence that has been inflicted upon the non-human world. The dissatisfaction with the term Anthropocene, due to its etymological obfuscation of these forms of specific and historical violence, has led to a proliferation of alternative terms, with “Capitalocene” the most widely circulated alternate designation for our contemporary epoch.* (Davis & Turpin, 2015, p.7)

Como referido acima na transcrição da citação de Heather Davis e Etienne Turpin, em *“Art & Death: Lives Between the Fifth Assessment & the Sixth Extinction”* (2015), os questionamentos sobre a validade do termo Antropoceno para descrever uma nova era levaram à convocação de termos alternativos. A seguir, abordaremos alguns dos principais e que possam vir a dialogar mais adiante com os objetos de análise dessa dissertação.

A. Capitaloceno ²²

A seguir ao Antropoceno, este é o termo com maior adesão entre os autores das Ciências Humanas. Embora não tenha sido cunhado por Jason W. Moore, o historiador ambiental e geógrafo histórico é um dos responsáveis pela sua difusão:

(...) ouvi o termo pela primeira vez de Andreas Malm, em 2009. O economista radical David Ruccio parece ter sido o primeiro a divulgar o conceito em seu blog, em 2011 (Ruccio, 2011). Por volta de 2012, Haraway começou a usar o conceito em suas palestras (Haraway, 2015). Nesse mesmo ano, eu e Tony Weis discutíamos o conceito em relação ao que se tornaria sua obra *The Ecological Hoofprint* [A pegada ecológica] (2013), verdadeira divisora de águas acerca do complexo industrial da produção de carne. Minha concepção do Capitaloceno tomou forma nos primeiros meses de 2013, enquanto aumentava minha infelicidade com o argumento do Antropoceno. (Moore, 2022, p.17)

Para o autor, o termo “Antropoceno” é uma tentativa limitada para explicar a atual crise ecológica global, pois não considera as nuances e a complexidade de um sistema económico e de poder, como o capitalismo, e o seu papel crucial na reprodução dos mecanismos de degradação ambiental e social. Na perspectiva do autor, o termo Antropoceno tem um viés determinista que aponta o *“anthropos”*

²² Em inglês: *Capitalocene*

como o causador das catástrofes na natureza. Esta ideia pode ser exemplificada a partir do que Moore chama de Aritmética Verde (*Green Arithmetic*):

(...) a ideia de que nossas histórias podem ser contempladas e narradas somando a Humanidade (ou a Sociedade) e a Natureza, ou até mesmo o Capitalismo e a Natureza. Tais dualismos são parte do problema: são fundamentais para o raciocínio que levou a biosfera à transição atual em direção a um mundo menos habitável. (Moore, 2022, p.14)

Em resumo, Moore argumenta que esses dualismos são parte do problema, intelectual e político, pois perpetuam a separação entre sociedade e natureza, assim como o eurocentrismo, racismo e sexismo. Essa separação resulta em violência, desigualdade e opressão no mundo moderno. O autor defende que a abstração da natureza/sociedade historicamente excluiu grupos humanos, como mulheres, populações coloniais e pessoas racializadas, reforçando assim a subordinação e a desigualdade.

Moore propõe o conceito de Capitaloceno, para romper com o dualismo sociedade/natureza. A partir de um viés socioeconómico, geográfico e sociológico, explica o desenvolvimento deste “necrossistema” e as suas consequências no mundo do trabalho, nas relações de poder e na dinâmica socioambiental. “Usar esta designação (Capitalocénico) implica encarar o capitalismo a sério e compreender que não é apenas um sistema económico mas uma forma de organizar as relações entre os seres humanos e o resto da natureza” (Patel & Moore, 2018, p.14).

B. Chthuluceno²³

A filósofa e zoóloga Donna Haraway é também umas das críticas do termo Antropoceno. Haraway, utiliza muitas vezes o termo Capitaloceno para denominar esta nova época, entretanto, propõem dois outros termos que iremos examinar a seguir: Chthuluceno e Plantationoceno.

Chthuluceno é a proposta de Haraway para descrever a nossa era atual como um período de interações multisespécies, devires não patriarcais e colaborações generativas. Ao contrário do monstro malévolos *Cthulhu*²⁴ da ficção científica de H.P. Lovecraft, o termo de Haraway é uma construção neológica com uma genealogia mitológica densa e global e faz referência a uma variedade de poderes e forças tentaculares encontrados na Terra e em diferentes culturas. O Chthuluceno representa uma miríade de temporalidades, espacialidades e entidades intra-ativas, incluindo o “humano-mais-que-humano”, o “outro-que-humano”, o “inumano” e o “humano-como-húmus”. Essa conceção destaca as práticas resilientes de colaborações interespecies, que determinam as condições

²³ Em inglês: *Chthulucene*

²⁴ *Cthulhu* é um deus que aparece nas primeiras páginas do conto *The Call of Cthulhu*, de H. P. Lovecraft, publicado pela primeira vez em 1928. Um ídolo de argila quase indescritível, que possui um culto multimilenar dedicado a trazê-lo de volta. Sendo que o seu retorno desencadearia o fim da humanidade (Fonte: Wikipedia).

materiais da existência. Ao contrário da figura essencializante do "*anthropos*", o humano como soberano singular e autossuficiente, o Chthuluceno revela agências distribuídas, emaranhadas e interconectadas envolvidas no caos climático e na continuidade da vida. A linguagem de Haraway enfatiza a ética da capacidade de resposta necessária para a sobrevivência em um planeta danificado, que deve incluir a justiça interespecies, a mutualidade ética e o co-pertencimento sustentável (Demos, 2017).

To renew the biodiverse powers of terra is the sympoietic work and play of the Chthulucene. Specifically, unlike either the Anthropocene or the Capitalocene, the Chthulucene is made up of ongoing multispecies stories and practices of becoming-with in times that remain at stake, in precarious times, in which the world is not finished and the sky has not fallen—yet. We are at stake to each other. Unlike the dominant dramas of Anthropocene and Capitalocene discourse, human beings are not the only important actors in the Chthulucene, with all other beings able simply to react. The order is reknitted: human beings are with and of the earth, and the biotic and abiotic powers of this earth are the main story. (Haraway, 2016 a, p.55)

Em resumo, a concepção do Chthuluceno proposta por Haraway desafia a visão antropocêntrica que coloca os seres humanos como dominantes e autossuficientes em relação ao mundo. Em vez disso, destaca a interconexão e interdependência das agências distribuídas envolvidas no caos climático e na preservação da vida. Haraway enfatiza práticas generativas resilientes de colaboração entre espécies e os processos de "simpoiese" e "simbiogênese" que moldam as condições materiais da existência. Embora afaste o foco do neoliberalismo corporativo, neocolonialismo e extrativismo, o conceito também serve como um diagnóstico crítico, destacando a ética necessária da "capacidade de resposta" frente aos desafios de um planeta danificado. Essa ética engloba justiça entre espécies, mutualidade ética e co-pertencimento sustentável, reconhecendo a importância das diversas "ecologias de prática" para a sobrevivência e o florescimento em um mundo interligado (Demos, 2017).

C. Plantationoceno²⁵ e Homogenoceno²⁶

Plantationoceno é outra opção de nome crítico e criativo, alternativo ao Antropoceno. Uma subcategoria do Capitaloceno, o Plantationoceno destaca o sistema de plantação (*plantation*) – particularmente seu nexos de colonialismo corporativo, a prática do trabalho escravo implícito ou explícito, e a mercantilização da natureza. O termo, criado por Donna Haraway e pela antropóloga Anna Tsing e posteriormente também difundido pelo filósofo martiniquês Malcom Ferdinand, inclui nas discussões sobre as mudanças ambientais globais a historicidade, e reconhece as raízes coloniais e escravagistas subjacentes à globalização e o papel determinante que estes desempenharam e

²⁵ Em inglês: *Plantationocene*

²⁶ Em inglês: *Homogenocene*

continuam a desempenhar na crise socioecológica que enfrentamos atualmente. De acordo com o conceito do Plantatioceno, a Terra é reduzida a um mercado de recursos consumíveis e a forma de habitar o planeta é restrita à lógica colonial. O mundo se transforma em uma grande *plantation*, onde existem os privilegiados e os explorados em condições nocivas de vida. Segundo os autores, esse modelo colonial não só proporcionou as condições económicas para a industrialização europeia e seu expansionismo imperialista, mas também contribuiu para a concepção moderna de raça, a alienação e o condicionamento do trabalhador moderno, além da disciplina dos espaços, objetificando a terra, as plantas e os animais (Ferdinand, 2022).

O Plantationoceno prossegue com crescente ferocidade na produção global de carne industrializada, no agronegócio da monocultura, e nas imensas substituições de florestas multiespecíficas, que sustentam tanto os humanos quanto os não humanos, por culturas que produzem, por exemplo, óleo de palma. (Haraway, 2016b, p.144)

Portanto, o termo reforça que não é possível pensar sobre a preservação da natureza sem questionar as práticas colonialistas do passado e do presente, pois os pilares ideológicos do sistema de plantação intensificaram a arregimentação de códigos raciais e de gênero normativos e a opressão das mulheres, suprimindo mutualidades e diversidades. Outra proposta de termo que também convoca a ideia de homogeneização através do sistema de plantação é o *Homogenoceno*, sugerido por Kieran Suckling, diretor executivo do Centro de Diversidade Biológica. O termo invoca a época das monoculturas induzidas geneticamente e industrialmente, à custa de extinções em massa, e a redução da natureza pela globalização à forma de mercadoria via monocultura extrativista (Demos, 2017).

D. Ginoceno²⁷

Raluca Voinea, curadora e crítica de arte, e Alexandra Pirici, artista e coreógrafa conceberam na Roménia o termo Ginoceno. No “*Manifesto for the Gynecene – Sketch of a New Geological Era*”²⁸ (2015) as autoras propõem uma abordagem que implica um ambientalismo *anti-anthropos*, igualitário de gênero, liderado por feministas que localiza a violência geológica causada pelo homem como coextensiva à dominação patriarcal, ligando ecocídio e genocídio.²⁹

This new geological era can be thought of as the Gynecene. Understanding the term does not mean thinking of a “women’s world” which excludes virility but as a world which mobilizes it towards humanist and animist goals rather than oppressive, violent and colonial enterprises.

²⁷ Em inglês: *Gynecene*

²⁸ Observamos que alguns autores das Ciências Humanas referem-se ao Antropoceno, ou ao termo proposto para a sua substituição, como uma nova *Era*. Entretanto, na escala do tempo geológico a proposta é que o Antropoceno seja uma nova *Época*, em substituição ao atual Holoceno.

²⁹ De acordo com Demos (2017), a primeira vez que o termo “*Gynecene*” apareceu foi em abril de 2010 no *Le forum TRANS—Rencontres transgenres—Transsexualité(s)*

We see the feminine as equivalent not to a gender but to a condition, not a “natural” condition but a cultural one. The feminine is the first stage towards a transgressive humanism and the Gynecene is the first global and simultaneous transfer of the feminine imprint onto the physical and political strata (deeply connected as they are today) of the Earth. (Pirici & Voinea, 2015, p.1)

O “*Manifesto for the Gynecene*” é composto por oito princípios fundamentais que contestam a devastação do *anthropos* e as desigualdades do domínio capitalista. Clama por novos modelos de administração ecofeminista, pelo universalismo dos direitos humanos básicos como fundamento comum para uma sociedade pluralista que respeite e inclua diversas perspectivas e práticas, o reconhecimento dos recursos naturais como um bem comum, o uso da tecnologia sustentável de forma emancipatória, considerando a proteção e preservação da natureza, e a combinação entre tecnologia e os limites da natureza e o não corporativismo para o lucro.

E. Plasticeno³⁰

Por último, trazemos a proposta de Heather Davis, professora de cultura e media, com o termo Plasticeno, ou seja, a época do plástico. De acordo com a autora: “*Plastic can be considered the substrata of advanced capitalism. It reveals our utter dependency upon petrochemicals*” (Davis, 2015, p.349). Este material, que se tornou parte integrante de nossas vidas, servindo a vários propósitos, embalagens de alimentos, roupas ou brinquedos desempenha um papel crucial na produção de dispositivos como computadores e telemóveis, bem como na infraestrutura da Internet. A onipresença do plástico é muitas vezes tida como certa, e seu impacto é extenso e difícil de compreender. O plástico está profundamente interligado com a vida no século XX e envolve a todos, independentemente da classe económica ou localização geográfica. O valor do plástico não é inerente ao material em si, mas é criado por meio de seu uso, capacitações e circulação económica (Davis, 2015).

As partículas de microplásticos e nanoplásticos comumente contidas em produtos como pasta de dente e cosméticos, ou que se desprendem de sacolas de plásticos, embalagens, garrafas e roupas, tornaram-se onipresentes em aterros sanitários, depósitos de lixo, rios ou oceanos. As partículas são encontradas até mesmo em locais remotos no fundo do mar, inclusive antes da exploração humana dessas áreas. É provável que os vestígios do material permaneçam nos registros fósseis por milénios.

O estudo “*Discovery and quantification of plastic particle pollution in human blood*” de Leslie et al., publicado no ano passado, detetou, pela primeira vez, a presença de microplásticos no sangue humano. Os cientistas encontraram partículas de plástico em quase 80% das pessoas testadas. O estudo, publicado na revista *Environment International*, reafirma a teoria que as partículas de

³⁰ Em inglês: *Plasticene*

plástico podem viajar pelo corpo e se alojar nos órgãos. Os micro e nanoplásticos (MNPLs) são reconhecidos como contaminantes emergentes, especialmente em alimentos, com significado para a saúde desconhecido. O consumo de partículas plásticas, comumente denominadas microplásticos (MPs; 0,1–5000 µm de tamanho) e nanoplásticos (NPs; <0,1 µm de tamanho) pode ocorrer diretamente através da cadeia alimentar ou indiretamente através da ingestão de partículas inaladas. Também roupas confeccionadas com fibras sintéticas (poliéster, poliéster-algodão e acrílico) desprendem grandes quantidades de micro e nanoplásticos que acabam nas águas residuais.

As propostas de termos discutidas acima, e ainda poderíamos acrescentar outras, tais como *Eurocene*, *Technocene*, *Necroceno* etc, fornecem ferramentas conceituais para repensar e desafiar teoricamente a tese do Antropoceno e o mecanismo ideológico que universaliza a causalidade e esconde a participação desigual na origem da crise climática. O viés consequencialista do Antropoceno se concentra nos efeitos das mudanças climáticas - aquecimento global, poluição de CO₂, aumento do nível do mar, seca, etc. - e ignora as causas estruturais ligadas ao capitalismo:

This consequentialist bias also explains why the industrial revolution looms so large in much Anthropocene discourse and in green thinking more broadly, instead of the gradual formation of capitalism's co-becoming with nature, including its colonization of nonhuman and human natures, as in the Americas, beginning in the late fifteenth century, which is its formative stage according to the Capitalocene thesis. As Moore argues, the diagnosis of a problem determines its solution. On the one hand, locating the climate change crisis in fossil fuels, and finding the answer in renewable energies, is ultimately superficial and inadequate—as if we can simply carry on exploiting and colonizing the world, only in new, green ways, and specifically via geoengineering projects. (Demos, 2007, p.95)

Essas outras proposições de termos denotam um posicionamento político-crítico e chamam a atenção para as origens da atual situação planetária. Deslocam o foco do "*anthropos*" para englobar uma rede complexa de agências, envolvendo tanto elementos humanos quanto não humanos, que contribuíram, e que contribuem, para a construção da realidade atual em que vivemos. Essas abordagens oferecem novas perspectivas que dialogam com a Arte, pois todos esses conceitos concebem representações alternativas do ser humano, da Terra e da nossa relação com o Planeta. Assim, os autores que reexaminam e propõem novos termos para o Antropoceno estão empenhados em criar novas narrativas, visuais e conceituais. Para alcançar esse objetivo, recorrem frequentemente à ficção e à Arte, explorando diversos recursos estéticos, para nos sensibilizar para outras possibilidades de existência, resistência e de compreensão da Terra e dos seres, que não se limitam à narrativa convencional do ser humano como o herói ou o vilão central do Antropoceno (Campello, Alyne e Ribeiro, 2020). Sobreviver ao Antropoceno requer transformações políticas, económicas, técnicas e culturais e o combate a violência ambiental, o racismo, o sexismo e a exploração capitalista.

Neste capítulo, analisamos o conceito do Antropoceno enquanto proposta de uma nova época geológica, a definição do termo e alguns desafios relacionados à sua inclusão oficial na Tabela Cronoestratigráfica. Retrocedemos na História para examinar quais os principais eventos contribuíram para a deflagração do cenário no qual nos encontramos. No próximo capítulo, vamos aprofundar a análise sobre a importância do conceito do Antropoceno enquanto narrativa que destaca o papel central do ser humano enquanto agente de transformações globais sem precedentes, explorando, a partir desse conceito, alguns possíveis caminhos pelos quais a esfera da arte pode atuar para alargar o debate sobre a sustentabilidade.

O lugar da Arte no Antropoceno

O Antropoceno destaca o papel central da humanidade na transformação dos sistemas naturais. Como vimos no primeiro capítulo, o conceito é atualmente objeto de pesquisa em diversas disciplinas, sendo considerado tanto uma hipótese geológica quanto um arcabouço conceitual. O Antropoceno serve como elemento unificador que aborda uma ampla gama de desafios e problemas ambientais, como tal, existem tanto defensores como oponentes. Apesar das críticas direcionadas ao termo, é inegável que desempenha um papel crucial na compreensão e conscientização das mudanças globais provocadas pela civilização industrial ao planeta. A natureza do conceito, ainda sujeita a debate e interpretação, provoca uma reflexão e discussão complexa: quais as estruturas e valores que podem orientar a nossa maneira de viver nesta “época dos humanos”?

Neste segundo capítulo, exploraremos alguns possíveis caminhos pelos quais a esfera da arte pode atuar para alargar o debate em torno do conceito de sustentabilidade. Analisaremos como a Arte pode desafiar e expandir criticamente as discussões sobre esta matéria, oferecendo uma abordagem criativa. Através do questionamento das narrativas predominantes e da promoção de soluções inovadoras, a Arte cria espaços para o diálogo e a participação, permitindo que diversas vozes e perspectivas contribuam para a construção de um futuro possível e para a re-imaginação de novos mundos. Iremos apresentar ainda alguns exemplos emergentes no cenário artístico, bem como destacar movimentos e práticas artísticas notáveis no contexto da Arte Sustentável e da Arte Ambiental. Por fim, vamos refletir sobre a função da Arte no Antropoceno.

2.1. Antropoceno: para além de um conceito geológico

O Antropoceno desafia as concepções tradicionais e sugere uma abordagem que pode contribuir para compreender e evidenciar questões essenciais do nosso tempo. Lewis e Maslin (2022) afirmam que “é uma das ideias mais admiráveis que surgiram na ciência nos últimos anos (...) pode vir a ser uma das poucas descobertas científicas que alteram fundamentalmente a nossa percepção de nós mesmos” (p.25); segundo os investigadores, o conceito contém um impacto transformador, que altera as formas como nos vemos e nos relacionamos com o mundo natural. Marques (2015) acrescenta que o Antropoceno representa “um dos mais ricos e cruciais capítulos da história das ideias na Idade Contemporânea” (p.391), realçando a importância histórica e intelectual do conceito, que está enraizado numa análise profunda das mudanças no planeta e na sociedade. Para Bruno Latour (2017), o Antropoceno tornou-se num conceito crucial em diversas dimensões de estudo: “*the most pertinent*

philosophical, religious, anthropological and political concept for beginning to turn away for good from the notions of "Modern" and "modernity" (p.116). Segundo o geógrafo Rory Rowan (2014), *"Anthropocene is therefore not simply a disputed designation in geological periodization but a philosophical event that has struck like an earthquake, unsettling the tectonic plates of conceptual convention"* (p.447); ou seja, o conceito vai além da ciência pura e tem implicações profundas na mundivisão da humanidade. O historiador de ciência Jürgen Renn (2020) compara o potencial sísmico desta concepção com a Teoria da Relatividade: *"The fundamental revision of our understanding of this planet's condition can only be compared to the overturning of the physical concepts of space and time that occurred in the wake of Einstein revealing his theory of relativity"* (p.20). No entanto, de acordo com autor e jornalista Christian Schwägerl (2013), a aparente grandiloquência do conceito não deve descurar a relevância deste termo para a sociedade - *"While the concept initially gives the impression of a grand and encompassing term, it also allows us to connect individual everyday lives to global changes"* (p.35). Por outro lado, Stanley Finney e Lucy Edwards (2016) consideram o conceito análogo ao de uma categoria cultural epocal, idêntica, por exemplo, ao "Renascimento". Estes autores referem-se às atividades humanas revolucionárias bem documentadas e, embora as datas exatas de início desses períodos não sejam especificadas, os termos utilizados para descrevê-los implicam um significado distintivo em relação ao conteúdo de cada um dos períodos, enfatizando a natureza revolucionária e distintiva de cada época. O filósofo João Ribeiro Mendes (2022) sintetiza: (...) "o Antropoceno é uma espécie de noção organizadora que subsume um conjunto de fenômenos, processos e acontecimentos na ideia abrangente do *Homo sapiens* representar uma variável importante do funcionamento do Sistema Terrestre" (p.87). Em suma, o Antropoceno tem a capacidade de unificar uma série de aspectos complexos num único conceito abrangente.

Os autores acima referidos, assim como outros não mencionados, das mais diversas áreas de conhecimento, reforçam a importância do Antropoceno para além da sua definição estritamente geológica. No geral, destacam a utilidade do conceito como ferramenta capaz de dissolver a dicotomia entre "natureza" e "cultura", bem como estimular uma profunda reflexão tanto a nível individual quanto coletivo. À medida que a crise ambiental se torna cada vez mais evidente, somos compelidos a refletir sobre os impactos da "megacivilização" global interconectada que construímos e que tipo de legado desejamos deixar para as gerações futuras. Retornando a Marques (2015):

A importância do conceito de Antropoceno é sobretudo filosófica. Com ele se abole a cisão inaugural na consciência de si do homem, entre a esfera do humano e a do não humano. No Antropoceno, a natureza deixou de ser uma variável independente do homem e se tornou, em última instância, uma relação social. Mas o inverso é não menos verdadeiro: as relações entre os homens em sua mais ampla acepção - da esfera económica à simbólica - perdem sua autonomia e tornam-se gradualmente funções de variáveis ambientais. (Marques, 2015, p.400)

Quando o autor refere que o conceito do Antropoceno “abole a cisão inaugural na consciência de si do homem, entre a esfera do humano e a do não humano”, alude à origem do pensamento antropocêntrico e à distinção ontológica dos humanos e da natureza em dois mundos distintos: o “mundo humano” e o “mundo natural” (Soares & Souza, 2021). O antropocentrismo utiliza a natureza de forma instrumental. O homem deve não apenas controlar e dominar a natureza, como também tem legitimidade para explorar os seus recursos, estabelecendo assim uma hierarquia com as diferentes formas de vida, estando, é claro, o homem no topo, ou melhor, no centro do universo. Esta visão, em grande parte, se alinha com os padrões do pensamento científico da cultura ocidental.

Ainda de acordo com Marques (2015), ao longo do Holoceno o homem experienciou a natureza essencialmente de duas formas: como uma alteridade, ou seja, como algo heterogêneo; ou como uma totalidade que incluía a ele próprio e aos deuses. A ideia de antropogênese, ou hominização, sempre foi entendida como um processo gradual de diferenciação e distanciamento da espécie humana em relação às outras espécies e à natureza em geral. Nesse processo, a natureza representava simultaneamente o não humano, o ambiente ao redor do humano, seu *umwelt*³¹, e a origem do humano. Independentemente da interpretação biológica, utilitária, fenomenológica ou simbólica do termo "origem", o homem era essencialmente um efeito dessa origem. Já no Antropoceno, é o inverso, é o homem que afeta a natureza, uma vez que as marcas antropogênicas podem ser encontradas da profundidade do mar à estratosfera. Todavia, se a Terra se encontra mais vulnerável à ação antrópica, isso não constitui um maior domínio da nossa espécie sobre a Terra, pelo contrário, traduz-se na frequência cada vez maior dos chamados efeitos bumerangues, ou seja, os “efeitos de retorno negativo sobre o homem dos desequilíbrios dos ecossistemas causados por ele.” (p.402). De certa forma, o Antropoceno desfez a barreira entre o humano e o não humano, entre as ciências da natureza e as ciências humanas. Para Schwägerl (2013):

What is important to note is that modern life doesn't separate us humans from "nature." On the contrary: the more we interfere with resources and ecosystems, the closer we get to natural phenomena and the deeper we move "into" the new nature that arises through our actions. When we start to see past living organisms in the products that surround us as urban dwellers; when we start thinking about the 40 mountains hidden in the components of any given smartphone; when we become aware of the gargantuan effects that the past two hundred years of modern life have had upon our world: then we might start to question our current

³¹ Teoria semiótica de Jakob von Uexküll e Thomas A. Sebeok, *umwelt* designa, de modo geral, que a percepção de si mesmo e do mundo é afetada pela própria conformação (constituição) do ser. O termo é geralmente traduzido como "mundo egocêntrico", ou, "perspectiva do ser em si mesmo". Uexküll teorizou que os organismos podem ter *umwelten* (no plural) diferentes, mesmo que compartilhem o mesmo ambiente.

priorities, our sense of time and place, our attitude towards our co-inhabitants of Earth and our daily material communication with the billions of future human beings who will inhabit the Middle or Late Anthropocene. (Schwägerl, 2013, p.36)

Segundo Trischler (2017): *“El Antropoceno no trata enfáticamente acerca de la afirmación de la dicotomía entre naturaleza y cultura que se ha desarrollado a lo largo de la era moderna, sino sobre poner en duda crítica al antropocentrismo que ha resultado de esto”* (p.50). Impelido pelas alterações ao ambiente, o surgimento do conceito do Antropoceno ganha destaque nas discussões ecológicas e políticas, refletindo uma nova consciência e uma maior preocupação com a nossa responsabilidade em relação ao cuidado com o planeta. No âmbito cultural, apresenta-se como uma oportunidade para transcender a divisão temporal, ontológica, epistemológica e institucional entre a natureza e a cultura, que deu origem à visão de mundo ocidental do século XIX, para explorar novas maneiras de colaboração entre as diferentes disciplinas (Trischler, 2017). É justamente na redefinição da relação entre a sociedade e o ambiente que se encontra o maior interesse no estudo do Antropoceno enquanto um conceito cultural.

“Um dos principais desafios científicos do nosso tempo consiste em entender o poder que temos. Só então seremos capazes de responder com maior sabedoria à pergunta política da nossa era: o que devemos fazer com este imenso poder?” (Lewis e Maslin, 2022, p.26). Hoje, mais do que nunca, estamos vulneráveis ao que se tornou vulnerável a nós. O Antropoceno revela a impotência subjacente do nosso aparente poderio; essa impotência é o reflexo da nossa incapacidade de agir economicamente de acordo com os limites do Sistema Terra e dos seus desequilíbrios cada vez maiores. Em um nível mais profundo e tangível, a dificuldade em nos libertarmos psicologicamente do paradigma quantitativo e expansionista da economia capitalista, que está centrada no ser humano, é a causa principal do iminente colapso ambiental que se aproxima (Marques, 2015).

2.2. Definição do conceito de sustentabilidade

Antes de explorar algumas possibilidades sobre como a esfera da arte poderá ser relevante para o alargamento do debate em torno da noção de sustentabilidade, iniciemos por examinar este mesmo conceito. O termo “sustentabilidade”, aplicado ao ambiente, começou a ser amplamente definido e difundido a partir da Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente Humano (UNCHE)³², também conhecida como Conferência de Estocolmo, a primeira grande reunião de chefes de Estado organizada pelas Nações Unidas (ONU) para debater as questões relacionadas com a degradação do meio ambiente, que decorreu entre os dias 5 e 16 de junho de 1972 em Estocolmo, na Suécia. Durante a Conferência, foram abordados sobretudo temas relacionados com a poluição atmosférica e com o

³² Em inglês: *United Nations Conference on the Human Environment* (UNCHE)

uso de recursos naturais. As discussões contaram com a presença de chefes de 113 países, e de mais de 400 instituições governamentais e não governamentais. A conferência produziu o primeiro documento do direito internacional a reconhecer o direito humano a um meio ambiente de qualidade, que permita ao homem viver com dignidade, conhecido como Declaração da Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente Humano.³³

Mais tarde, em 1987, coordenado pela então primeira-ministra da Noruega, Gro Harlem Brundtland, a Comissão Mundial sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento, originada justamente durante a Conferência de Estocolmo de 1972, elaborou o Relatório de Brundtland, intitulado “Nosso Futuro Comum”³⁴, no qual define e populariza o conceito de “desenvolvimento sustentável”, considerado o mais próximo do consenso oficial. De acordo com o documento, o desenvolvimento sustentável deve ser entendido como:

Sustainable development seeks to meet the needs and aspirations of the present without compromising the ability to meet those of the future. Far from requiring the cessation of economic growth, it recognizes that the problems of poverty and underdevelopment cannot be solved unless we have a new era of growth in which developing countries play a large role and reap large benefits. (Our Common Future, 1987, p.39)

Tanto a Conferência de Estocolmo em 1972, quanto o Relatório Brundtland em 1987, desempenharam um papel fundamental ao trazer a questão ambiental para a agenda política global. No entanto, ao examinar esses documentos, podemos notar uma forte tendência antropocêntrica e economicista na definição do conceito de sustentabilidade apresentado. A aceção de desenvolvimento sustentável do Relatório Brundtland enfatiza a “necessidade de atender às necessidades e aspirações do presente, sem comprometer a capacidade de atender às gerações futuras”. Esta abordagem tende a priorizar o bem-estar humano e o crescimento económico como os meios de resolver problemas sociais e ambientais, uma perspectiva antropocêntrica que acredita no desenvolvimento económico para a erradicação da pobreza e para o desenvolvimento das nações. Contudo, esta definição de sustentabilidade assume uma tendência de crescimento infinito num planeta finito.

Todavia, as críticas e propostas alternativas ao desenvolvimento sustentável começam a sensibilizar a opinião pública para a problemática. Um exemplo é o conceito de “decrecimento”, que depois de ter ficado “adormecido” por algumas décadas, desde sua origem nos anos 70, ofuscado pela globalização neoliberal e pelo aparente triunfo do capitalismo, retoma o fôlego em novas discussões. O termo “*décroissance*” foi utilizado pela primeira vez pelo intelectual francês André Gorz, em 1972. De forma resumida, é uma abordagem que procura uma redução equitativa da produção e do

³³ Em inglês: *Declaration of the United Nations Conference on the Human Environment*

³⁴ Em inglês: *Our Common Future*

consumo, resultando num metabolismo social e económico diferente, com novas funções e estruturas. Não se trata apenas de fazer menos do mesmo, mas sim de promover mudanças significativas em atividades, energias, relações, papéis de género e alocação de tempo, visando a uma relação mais equilibrada com o mundo não humano. O decrescimento propõe uma transformação profunda da sociedade, uma nova forma de viver em harmonia com os recursos naturais, promovendo uma qualidade de vida sustentável (D'Alisa; Demaria e Kallis, 2016). Outras referências no tema que podem ser citadas são Serge Latouche, autor do livro "*Petit Traité De La Décroissance Sereine*" (2007). Nesta obra, Latouche concentra-se na necessidade de repensar o nosso estilo de vida, e na urgência de estabelecer políticas públicas mais democráticas e participativas. O autor apresenta uma visão da sociedade baseada no decrescimento, descreve como a transição da sociedade consumista pode ser realizada para evitar uma catástrofe ecológica e humana, e sugere uma proposta concreta para entrar num "círculo virtuoso" de decrescimento sereno. A proposta de Latouche abrange oito mudanças interdependentes que se reforçam mutuamente: reavaliar, reconceituar, reestruturar, redistribuir, realocar, reduzir, reutilizar e reciclar (p.42). Tim Jackson, autor de "*Prosperity Without Growth*" (2009), questiona se o crescimento económico é realmente necessário para alcançar uma vida próspera e bem-estar, respondendo de forma inequívoca que não. Jackson propõe um novo modelo económico que enfatiza investimentos ambientais, controle de consumo de recursos, redistribuição de renda e emprego, regulação financeira e medidas para reduzir o consumismo. Segundo Jackson, esta mudança de paradigma pode conceber uma economia estável, evitar colapsos financeiros e ecológicos, e transformar mentalidades e práticas das ações humanas, visando uma abordagem mais sustentável e equilibrada em direção à prosperidade. Daniel Christian Wahl (2016) propõe ainda a substituição do conceito de "sustentabilidade" por "culturas regenerativas" dada à urgência das mudanças climáticas:

Sustentabilidade não é suficiente. Precisamos fazer mais do que apenas sustentar. Precisamos regenerar a vitalidade e a bioprodutividade do sistema de suporte à vida planetária. Precisamos nutrir e regenerar o padrão de interdependências socioecológicas que apoiam a saúde humana e planetária. É esse padrão de saúde que nos permite permanecer responsivos, adaptáveis e resilientes diante da mudança. (Wahl, 2016, p.434)

A abordagem de Wahl enfatiza a regeneração ativa em vez de apenas evitar danos, promovendo a resiliência, a cooperação global, a diversidade e o *design* regenerativo em todos os aspectos da sociedade. Incentivando a criação de sistemas que não apenas evitem danos, mas que também contribuam para a regeneração ativa dos sistemas ecológicos e sociais.

2.3. Arte e o debate em torno da sustentabilidade

We need a big movement, and big movements come from beauty and meaning, not columns of statistics.

- Bill McKibben, 2010.

A Arte desempenha um papel significativo no diálogo sobre a sustentabilidade, desafiando e ampliando a compreensão do conceito. Através de uma perspectiva crítica e criativa, questiona suposições e paradigmas estabelecidos, estimula a reflexão, aumenta a conscientização e inspira ação diante dos desafios ambientais e sociais que enfrentamos. Ao desafiar narrativas dominantes, pode promover soluções inovadoras, facilitando a criação de espaços de diálogo e de participação, permitindo que diferentes vozes e concepções sejam consideradas e envolvidas, enfatizando a necessidade de uma abordagem interseccional para enfrentarmos as implicações da mudança climática. Entretanto, isso requer uma transformação na própria definição e na prática da Arte que precisa ser remodelada para se alinhar com a busca por um futuro sustentável (Demos, 2018).

O campo da arte poderá servir-nos de guia para “viver entre ruínas”, como sugeriu Anna Tsing (2019). É necessário aprender a desenvolver as “artes de viver” em meio à devastação. A antropóloga, que explora o conceito de “projetos de versões de mundo”, nos convida a considerar como diferentes comunidades humanas e não humanas criam e mantêm as suas próprias versões de mundo, que são maneiras particulares de compreender e se relacionar com o ambiente - versões de mundo que estão enraizadas em práticas culturais, históricas e ecológicas específicas. O trabalho de campo de Tsing, em comunidades marginalizadas, como os caçadores de cogumelos nas florestas do Pacífico Noroeste dos Estados Unidos, mostra como as comunidades desenvolvem narrativas e práticas que desafiam a ideia tradicional de natureza intocada e revelam a complexidade das relações entre os seres humanos e os ecossistemas. De acordo com Tsing, estas comunidades demonstram que podemos adquirir *insights* valiosos sobre como viver de maneira mais sustentável e ética em um mundo devastado. A autora encoraja-nos a reconhecer a interconexão entre todas as formas de vida e a valorizar as perspectivas locais e tradicionais sobre o ambiente. Em suma, Tsing convida a expandir a nossa compreensão sobre como podemos habitar um planeta em crise. Defende que, em vez de procurar soluções universais, devemos aprender com as diversas versões de mundo que existem e promovem a coexistência harmoniosa com o meio ambiente.

Além de guiar-nos pela “vida entre ruínas”, a esfera da arte poderá também desempenhar um papel significativo na re-imaginação de novos mundos e em novas formas de “(r)existir”, como sugere o neologismo cunhado por Viveiros de Castro (2017), que mais que denotar uma objeção, sinaliza outras perspectivas de viver, pensar e agir. Ao questionarmos e desafiarmos as estruturas e narrativas

tradicionais, abrimos espaço para a construção de novos imaginários e para a exploração de outros mundos possíveis. Esta exploração de “novos mundos” implica uma abordagem crítica e criativa que permite repensar e reconstruir as relações com o ambiente, a cultura e a sociedade, à medida que procuramos formas mais significativas e sustentáveis de coexistência. “(R)existir” é, assim, um convite para a transformação e a reinvenção, à medida que exploramos e moldamos o nosso próprio destino no mundo. Conforme referiu Demos em entrevista à revista *Imagofagia* em 2018:

(...) artistas e teóricos estão diagnosticando os diversos fins que estão sendo produzidos agora, incluindo o fim do período Holoceno e a passagem para um mundo futuro alterado pelas mudanças climáticas. Há, claro, vários mundos e nem todos estão acabando, e talvez alguns estejam apenas começando e ainda por começar. Precisamos de um mundo que possa conter vários mundos, como dizem os Zapatistas³⁵. Ao confrontar-se com essa mudança de mundo, a própria natureza da arte está também se transformando, em termos não apenas de suas capacidades de análise crítica, mas também de seus potenciais criativos em re-mundar [*reworlding*] e fazer novos mundos, pensando através da ecologia e da política, assim como das formas estéticas. (Demos, 2018, pp.553-554)

Uma mudança de paradigma parece estar em curso. Quando olhamos, por exemplo, para acontecimentos como o aumento da temperatura média dos oceanos e da atmosfera da Terra, não se trata de eventos isolados, de perturbações e degradações pontuais, são fenômenos globalmente imbricados, profundos e duradouros que caracterizam o Antropoceno. A humanidade tornou-se capaz de alterar processos em escalas e distâncias muito maiores do que aquelas circunscritas dentro do nosso ecossistema. Latour (1994), argumenta que estamos a vislumbrar o fim da distinção ontológica entre humanidade e natureza, ou seja, o fim do dualismo cartesiano fundador da cosmologia ocidental, produzida, sobretudo, durante o período da modernidade, na qual “todos os seres do mundo” estariam segmentados de acordo com dois modos de existência: ou as coisas são naturais, ou pertencem à esfera da política.

Talvez o quadro moderno houvesse conseguido se manter por mais algum tempo caso seu próprio desenvolvimento não houvesse estabelecido um curto-circuito entre a natureza, de um lado, e as massas humanas, de outro. Enquanto a natureza permaneceu longínqua e dominada, ainda se parecia vagamente com o pólo constitucional da tradição. Parecia reservada, transcendental, inesgotável, longínqua. Mas como classificar o buraco de ozono, o aquecimento global do planeta? Onde colocar estes híbridos? Eles são humanos? Sim, humanos pois são nossa obra. São naturais? Sim, naturais porque não foram feitos por nós. São locais ou globais? Os dois. As massas humanas que as virtudes e os vícios da medicina e da economia multiplicaram também não são fáceis de mapear. Em que mundo abrigar estas multidões? Estamos no campo da biologia, da sociologia, da história natural, da sociobiologia? É nossa obra, e no entanto as leis da demografia e da economia nos ultrapassam infinitamente.

³⁵ Organização armada mexicana de caráter político-militar, de composição de maioria indígena cuja estratégia militar é a guerrilha. Seu objetivo é "subverter a ordem para fazer a revolução socialista e criar uma sociedade mais justa" (fonte: Wikipedia).

A bomba demográfica é global ou local? Os dois. Portanto, tanto do lado da natureza quanto do lado do social, não podemos mais reconhecer as duas garantias constitucionais dos modernos: as leis universais das coisas, os direitos imprescritíveis dos sujeitos. O destino das multidões famintas, assim como o de nosso pobre planeta, encontram-se ligados no mesmo nó górdio³⁶, que mais nenhum Alexandre virá cortar. (Latour, 1994, p.54)

O dualismo natureza versus sociedade, inventado durante a modernidade, começa a ruir no Antropoceno. A natureza já não é apenas uma paisagem para o desenvolvimento da ação humana. O que estamos a presenciar é a aquisição de agência da natureza³⁷ ou de intencionalidade; a natureza é capaz de se reorganizar em outros estados de equilíbrio que não dizem respeito às vontades e desejos humanos. O Antropoceno coloca em causa a distinção ontológica entre a natureza e o humano. O que era tratado como mero pano de fundo, começa a reagir (Latour, 1994). Isabelle Stengers (2015) utiliza a expressão "intrusão de Gaia" para descrever como os processos atmosféricos, hidrológicos, geológicos e biológicos deixam de seguir padrões históricos conhecidos, resultando na desorganização dos "assuntos humanos" em escalas nunca antes vistas.

A Arte pode contribuir para uma alteração de paradigma, para encarar a natureza não como recurso a ser explorado, mas como um agente político com o qual precisamos negociar. Frequentemente, artistas e curadores recorrem a repertórios e inspirações provenientes de cosmologias ameríndias e não ocidentais, assim como ocorre em outras esferas do conhecimento. Essas fontes têm sido convocadas para auxiliar-nos a conceber um mundo com a presença de agentes não humanos, com os quais temos muito a aprender sobre a construção de novos imaginários e a "re-imaginação-ação" de outros mundos possíveis. Um dos contributos da Arte poderá ser apoiar a criação de novos repertórios visuais que auxiliem a lidar com este paradigma, especialmente num momento em que nos falta repertório, até mesmo imagético, para lidarmos com a agudização da crise climática. Interpretar e sintetizar informações que muitas vezes ficam restritas a gráficos e a tabelas complexas e pouco tangíveis; essas reinvenções imagéticas têm o potencial de despertar movimentos políticos e de estimular a reflexão sobre como podemos sobreviver nesse contexto. Um exemplo é a representação universalizante do globo terrestre.

A fotografia "*Blue Marble*"³⁸, de 1972, é uma das imagens mais reproduzidas na história da cultura visual até os dias de hoje. Foi capturada por astronautas da NASA com uma câmera Hasselblad a bordo da espaçonave Apollo 17. A imagem atendeu aos apelos por uma "perspectiva de mundo" unificadora

³⁶ O nó górdio é uma lenda que envolve o rei da Frígia e Alexandre, o Grande. É comumente usada como metáfora de um problema insolúvel resolvido facilmente por ardil astuto ou por uma quebra de paradigma (fonte: Wikipedia).

³⁷ Aqui entende-se o termo "agência" simplesmente como a capacidade de tomar decisões e implementar essas decisões no mundo. Mais adiante, quando estivermos a falar sobre "agências artísticas" que outros seres sencientes possuem, aprofundaremos esta ideia.

³⁸ Consultar Figura 5 no Anexo

que pudesse unir visualmente os habitantes da Terra e promover mudanças sociopolíticas. A ideia da visualização completa do planeta era facilitar uma nova era de paz global, baseada em uma identidade planetária compartilhada que superasse as divisões políticas, sociais e nacionais que abalavam o mundo na época. No entanto, é importante reconhecer que esta imagem universalizante também pode ser interpretada como uma negação da ação específica da criação da imagem. A imagem do globo, na linguagem do debate contemporâneo sobre o ambiente, é problemática, pois transforma o mundo em um objeto de contemplação desvinculado da experiência vivida (Demos, 2017).

Neste sentido, outras perspectivas têm despontado. Tim Ingold (2000) propôs uma concepção esférica que contrasta com a perspectiva global predominante, especialmente na visão ocidental. A perspectiva global é descrita como uma visão que separa o ser humano do mundo, tratando-o como um espetáculo externo e objeto de interesse. Em contrapartida, a perspectiva esférica reconhece a vida humana como parte integrante do ambiente, promovendo a ideia de uma relação real e envolvente entre o ser humano e o mundo ao seu redor. Ingold valoriza o senso de pertencimento, apego e a sensação de lar no ambiente em que vivemos.³⁹

Outro exemplo, sugerido por Latour (2020), é a proposta de uma representação que abarque o conceito de “zona crítica”.⁴⁰ A hipótese ancora-se no seguinte pressuposto: a melhor forma de mapear este novo planeta é descrevê-lo através da representação das zonas críticas. Geradas ao longo de eras por várias formas de vida, as zonas críticas formam uma superfície com apenas alguns quilômetros de espessura de composição complexa e extremamente frágil na qual todas as formas de vida coabitam.⁴¹ Desta forma, Latour defende que o mapeamento de uma nova zona crítica seria mais tangível, uma imagem mais próxima de algo irregular, heterogêneo e descontínuo, diferente de algo icônico e homogêneo como a “*Blue Marble*” (Latour, 2020).

A terceira e última proposta que mencionamos, e que envolve novas perspectivas de representação do planeta, é a iniciativa *EARTH BY*⁴², o projeto de arte que convida artistas contemporâneos a criar obras de arte que retratem uma interpretação artística pessoal da Terra. *EARTH BY* consiste em imagens que traduzem a visão imaginativa dos artistas de hoje e a vasta gama de formas, motivos e sentimentos humanos complexos que o planeta pode inspirar.

Além de novas propostas de representações e de criação de repertório imagético, a Arte pode proporcionar experiências sensoriais afetivas por meio de objetos e ambientes imersivos, permitindo

³⁹ Consultar Figura 6 no Anexo

⁴⁰ O Conselho Nacional de Pesquisa (NRC) define “zona crítica” como: “*the heterogeneous, near surface environment in which complex interactions involving rock, soil, water, air and living organisms regulate the natural habitat and determine availability of life sustaining resources*”. O termo foi introduzido pela primeira vez por Gail Ashley em 1988. (Giardino, Houser, 2015, p.1)

⁴¹ Consultar Figura 7 no Anexo

⁴² Consultar: <https://earthby.planet-mag.com/>

ao público uma participação ativa na cocriação de narrativas sobre as mudanças climáticas. As experiências sensoriais podem despertar emoções, empatia e consciência, e estimular a população de uma forma mais profunda com a temática da sustentabilidade. É preciso questionar o papel tradicional dos museus, galerias e centros de ciência no debate das mudanças climáticas. Em vez de apenas fornecer informações, as instituições culturais podem se tornar locais de diálogo, mediação e ativação de discussões e decisões sobre as questões climáticas, examinando criticamente como a ciência é produzida, representada e comunicada (Cameron, Hodge e Salazar, 2013).

O papel da Arte no debate da sustentabilidade vai além da mera estética - “(...) as artes já não existem mais fora ou para além da preocupação com a mudança climática, mas, em vez disso, elas são e precisam ser consideradas parte integrante de sua análise crítica e abordagem criativa” (Demos, 2018, p.559). A Arte estimula a reflexão crítica, convida à participação em ações e debates sobre as mudanças climáticas, simultaneamente, capacita a agir de forma consciente e responsável, promovendo ações individuais e coletivas que contribuam para um futuro sustentável e orientado para a ideia de “regeneração” (Wahl, 2016).

In tapping deep movements of cultural sentiment, art can be 10 years ahead of the curve, engaging with new media as well as old. Its oblique communication gets highly complex messages across. Feelings, emotions, and affects play a complex role in the dynamics of human action, in science, and museums as in other spheres. They can be mobilized through art and other strategies to connect with imagination and creativity. As McKibben⁴³ says, ‘you don’t build movements with bar graphs. You build them, in part, with art. With painting and with music and with graffiti and with dance and with concerts and with everything that engages the right brain. Or that engages the heart, trusting that where the heart leads the head will follow. (Cameron, Hodge e Salazar, 2013, p.17)

Cabe referir que atualmente a União Europeia (UE) não possui nenhum Objetivo de Desenvolvimento Sustentável (ODS)⁴⁴ dedicado especificamente à Arte ou à cultura, embora a política cultural e o setor cultural representem de 3 a 4% da economia europeia (European Commission, 2022, p.24). No entanto, faria sentido considerar a inclusão de um ODS relacionado à Arte e à cultura no contexto do *New Green Deal*⁴⁵ e dos esforços da UE para alcançar a neutralidade climática até 2050.

⁴³ McKibben B. “Want to light up a movement? Think art, engage the heart”. The Huffington Post. 5 de julho de 2010. Disponível em: https://www.huffpost.com/entry/want-to-light-up-a-moveme_b_635532 (Acesso: 26 de junho de 2023)

⁴⁴ A Agenda 2030 para o Desenvolvimento Sustentável, adotada por todos os Estados-Membros das Nações Unidas em 2015, entrou oficialmente em vigor em 2016. Define as prioridades e aspirações do desenvolvimento sustentável global para 2030 e procura mobilizar esforços globais à volta de um conjunto de 17 objetivos e metas comuns: <https://ods.pt/ods/>

⁴⁵ *Green New Deal*, ou Pacto Ecológico Europeu, é o compromisso firmado entre os 27 Estados-Membros da Europa que se comprometeram a fazer da UE o primeiro continente com impacto neutro no clima até 2050. Para tal, assumiram o compromisso de reduzir as emissões em, pelo menos, 55 % até 2030, em comparação com os níveis de 1990.

The Green Deal challenges Europeans to change the way they live and the way they think. Such transformational cultural change needs artists and cultural organisations to play a full part. Artists and other creators and curators of culture are fundamental to ensuring that such a cultural revolution succeeds.

Art and culture can be used to visualise challenges and dilemmas, help imagine solutions and empower change, addressing worries and fears. The creative economy contributes to social and technological innovation and creative problem-solving. Artists can encourage and empower people. Designers already play an important role in the circular economy. (European Commission, 2022, p.24)

A inclusão de um ODS dedicado à Arte e à cultura seria um reconhecimento da importância dos setores na promoção da sustentabilidade e na construção de uma sociedade mais resiliente às novas circunstâncias climáticas. Seria ainda um incentivo à colaboração entre o campo cultural e ambiental, possibilitando a criação de parcerias inovadoras e o desenvolvimento de soluções conjuntas para os desafios climáticos. A inclusão de um ODS dedicado à Arte e à cultura também poderia impulsionar investimentos nas áreas. Ao reconhecer o papel fundamental da cultura no enfrentamento dos desafios climáticos, seria possível mobilizar recursos financeiros e políticos adicionais para apoiar iniciativas culturais que promovam a sustentabilidade e a ação climática.

Um ponto relevante a salientar é que temos assistido com certa regularidade, sobretudo a partir de 2022, a obras de arte serem alvo de protesto por parte de grupos de ativistas que pretendem alertar para a crise climática. Alguns exemplos: ativistas do grupo *Just Stop Oil* atiraram sopa de tomate num quadro da série “Girassóis”, de Van Gogh, na National Gallery, em Londres no dia 14 de outubro de 2022 (Público, 2022);⁴⁶ no dia 23 de outubro, ativistas climáticos do grupo *Letzte Generation* atacaram o quadro “*Les Meules*” de Monet com puré de batata, no Museu Barberini, Alemanha (Lusa, 2022)⁴⁷; no dia 27 de outubro do mesmo ano, a obra “*Moça com Brinco de Pérola*”, de Johannes Vermeer, exposta no museu holandês Mauritshuis também foi alvo do grupo *Just Stop Oil* (Globo, 2022)⁴⁸. No dia 13 de outubro deste ano, ativistas do Climáximo cobriram com tinta o quadro “*Femme dans un fauteuil*”, de Picasso, no Centro Cultural de Belém, em Lisboa (Visão, 2023).⁴⁹ A adoção de “ataque” a obras de arte como um meio de direcionar a atenção para a crise ambiental é um tema complexo e a presente dissertação não tenciona aprofundar as questões éticas, legais e artísticas destes

⁴⁶ <https://www.publico.pt/2022/10/14/p3/noticia/protesto-petroleo-ativistas-atiraram-sopa-tomate-pintura-van-gogh-2024070>

⁴⁷ <https://www.tsf.pt/mundo/ativistas-ambientais-atiraram-pure-de-batata-a-quadro-de-monet-na-alemanha-15280563.html>

⁴⁸ <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2022/10/27/quadro-moca-com-brinco-de-perola-e-alvo-de-ativistas-diz-agencia.ghtml>

⁴⁹ <https://visao.pt/atualidade/sociedade/2023-10-13-ativistas-do-climaximo-cobrem-com-tinta-quadro-de-picasso-no-ccb/>

movimentos de ativismo. No entanto, trazemos estes acontecimentos para destacar outra forma atual de utilizar a Arte para relacionar diretamente com a crise ambiental.

2.4. Arte Sustentável e Arte Ambiental

There is one lingua franca ensuring the exchange of values, approaches, attitudes, and the cultural memory: It is the arts.

-Kagan e Kirchberg, 2008, p.12

Arte Sustentável e Arte Ambiental (ou Arte Ecológica) são dois conceitos abrangentes com fronteiras ténues. Os termos podem estar relacionados e frequentemente são utilizados como sinónimos, embora apresentem características distintas que abarcam uma ampla gama de práticas artísticas.

Segundo Sacha Kagan (2014), a Arte Ambiental (Arte Ecológica), foi originalmente concebida nos anos 1990 com base em práticas que surgiram a partir do final dos anos 1960 e compreende diferentes fazeres artísticos que têm em comum o modo de engajamento socioecológico e características como: conectividade, reconstrução, responsabilidade ética ecológica. Ou seja, o foco principal da Arte Ecológica está na interação entre a Arte e a natureza; o conceito enfatiza a conexão entre os seres humanos e o ambiente, usualmente envolve a criação de instalações e intervenções no ambiente natural, a partir do uso de materiais orgânicos e sustentáveis. Uma das práticas artísticas englobadas pela Arte Ecológica é a *Land Art*, que será analisada mais adiante.

De acordo com Maja e Reuben Fowkes (2006), historiadores e curadores de arte contemporânea, a Arte Sustentável tem suas raízes na Arte Conceitual do final dos anos 1960 e início dos anos 1970. Nessa época, houve um foco na desmaterialização da Arte e na reflexão sobre o funcionamento do sistema artístico. Os Fowkes também estabelecem uma conexão entre o surgimento do conceito de sustentabilidade e o fim da Guerra Fria em 1989; segundo os investigadores, o período trouxe uma nova consciência sobre os problemas ecológicos e sociais como questões globais, o que levou ao surgimento de uma abordagem mais engajada com a sustentabilidade na Arte.

O compromisso artístico com a sustentabilidade implica uma compreensão da igualdade ecológica, isto é, de reconhecer a importância de incluir o mundo não humano no universo moral, abandonando um modelo estritamente antropocêntrico. Além disso, esta abordagem incorpora um senso renovado de responsabilidade social e preocupa-se com a democracia de base. A Arte Sustentável apoia-se em críticas que incidem sobre a própria Arte e sobre a sociedade, além de práticas desmaterializadas da Arte Conceitual, para oferecer alternativas sustentáveis para Arte e para a vida.

Além do termo “Arte Sustentável” promovido por Maja e Reuben Fowkes, outros autores preferem noções mais amplas como “Arte e Sustentabilidade” ou “Arte para a Sustentabilidade”, por exemplo, Kagan e Kirchberg, (2008):

***Art and Sustainability** is also about the understanding of art itself. All art is about the future of mankind. The well-known saying is true: All art is contemporary. And all contemporary art, in some way, conveys a vision for the future. Be it Michelangelo, Brueghel's Ikarus or Jackson Pollock's work, pieces of art point visions of future out, sometimes hidden and reflected. In this understanding, artists are challenging the zeitgeist, and at the same time, contributing to its permanent renewal. Today, this general approach has to close up more clearly to cover the realm of wrongheaded global developments. **Arts for sustainability** means involving people and providing room for them to rethink future. We have to allow for ordinary people to become part of the action whereas the action itself would be professionally facilitated. (Kagan e Kirchberg, 2008, p.10)*

O termo “sustentabilidade” foi introduzido lentamente nos discursos e práticas artísticas na última década. Conforme Kagan e Kirchberg (2008) apontam, para além dos conteúdos e questões explícitas, a sustentabilidade nas artes diz respeito aos processos pelos quais as atividades artísticas são realizadas: processos de pesquisa, de aprendizagem, de trabalho, entre outros. Em geral, são processos que implicam uma forma “nova” de pensar e questionar a realidade e o pensamento sistémico. A sustentabilidade no trabalho artístico desafia a percepção das interconexões além das fragmentações das realidades construídas socialmente. Além disso, envolve a habilidade de trabalhar em equipas interdisciplinares e transdisciplinares, e ainda, pode significar uma mudança de processos de trabalho exclusivamente *autopoiéticos* para processos mais *ecopoiéticos*, ou seja, um encontro ecopoiético com realidades sócio-ecológicas complexas e com desafios éticos, em vez de uma abordagem artística fechada em si mesma. Neste campo, a sustentabilidade refere-se a um conjunto de valores, a uma investigação ética sobre os significados e implicações da justiça, ou melhor, das justças no mundo contemporâneo. Em suma, a sustentabilidade na arte abrange uma perspectiva holística, socialmente e politicamente comprometida, considerando os aspectos sociais, ecológicos e éticos das práticas artísticas. A Arte Sustentável não é um conjunto fixo de regras, mas sim uma forma evolutiva e adaptável de pensar sobre o que significa fazer Arte.

A seguir, iremos abordar alguns dos movimentos e práticas artísticas mais destacados dentro da Arte Sustentável e da Arte Ecológica.

A. Land Art/ Earth Art

Land Art, também conhecido como *Earth Art*, é um movimento artístico que emergiu no final dos anos 60 do século XX, principalmente entre artistas anglo-saxões. O movimento começou por abandonar o espaço limitado dos museus e galerias, e os suportes mais tradicionais, para criar obras de arte que estivessem intrinsecamente ligadas ao território em que eram realizadas. Na *Land Art*, o artista trabalha a paisagem, introduzindo-se e interagindo no espaço para o modificar de forma a tentar produzir uma simbiose entre Arte e paisagem. As intervenções da *Land Art* envolvem a construção e transformação da paisagem, e muitas vezes alcançam uma escala monumental. Estas obras possuem uma natureza efémera, podem ser afetadas tanto pelas características dos materiais geológicos como pelas condições climáticas.

Quanto aos materiais utilizados, destaca-se o uso de insumos naturais, como pedras, rochas, galhos e água. Além disso, outros materiais podem ser incluídos, como cordas, pigmentos e metais. Em termos de *design*, predominam formas abstratas, que exploram as possibilidades estéticas do ambiente natural.

Uma das questões centrais da *Land Art* é a sua relação com o tempo e a natureza. As obras estão sujeitas à erosão e transformação do ambiente natural, e podem desaparecer ao longo dos anos, restando apenas registros fotográficos e videográficos como testemunhos de sua existência. Este tipo de obras desafiaram as convenções tradicionais do mundo da arte, a noção de permanência e de valor comercial. Outro aspecto que se destaca na *Land Art* é a sua relação com áreas abandonadas e degradadas, como antigas minas e pedreiras; locais que servem de espaços para intervenções artísticas, por vezes, com uma componente de restauração ambiental.

Embora a *Land Art* tenha um forte elemento de coesão com o ambiente, e geralmente utilize áreas já degradadas e materiais naturais, há um risco de degradação de zonas ainda preservadas, um fator que deve ser considerado no desenvolvimento desta vertente artística. Artistas pioneiros da *Land Art*, como Michael Heizer, Walter de Maria e Robert Smithson, criaram obras que envolviam maquinaria pesada e remoção de toneladas de terra e rochas. Neste sentido, um dos artistas mais criticados é a dupla Christo and Jeanne-Claude que criaram obras de *Land Art* de grande escala, como, por exemplo, a instalação *Surrounded Islands*⁵⁰. A obra foi instalada na Baía de Biscaya, em Miami; onze ilhas dessa região foram circundadas com mais de 600 mil metros quadrados de tecido polipropileno flutuante na cor rosa, estendendo-se por 61 metros de cada ilha até a baía durante duas semanas, o tecido foi costurado em 79 padrões para seguir os contornos das onze ilhas e a instalação foi concluída em maio de 1983. Dois anos antes, uma grande equipa constituída por advogados, engenheiros naval, engenheiros consultores, empreiteiros, biólogos, ornitólogos e especialistas em mamíferos

⁵⁰ Consultar Figura 8 no Anexo

trabalharam na preparação do projeto. As equipas organizaram sessões de limpeza dos lixos e detritos presentes nas onze ilhas, tendo removido um peso total de cerca de quarenta toneladas de entulho, desde portas de frigoríficos, pneus, eletrodomésticos, colchões e até um barco abandonado. Foram necessárias inúmeras licenças para o projeto ser aprovado.⁵¹ Não obstante os cuidados que parecem terem sido tomados, fica claro que este tipo de intervenção pode causar considerável impacto ao ambiente e levantam debates sobre os limites da intervenção deste tipo de obra.

Ao longo do tempo, o movimento evoluiu para uma abordagem mais ambientalmente consciente, incorporando artistas como Richard Lang, Hamish Fulton e Andy Goldsworthy, que trabalham de forma mais integrada com o ambiente e que exploram a relação entre Arte e ecologia (Riart e Sanz, 2023).

Um grande diferencial da *Land Art* em relação a outros movimentos de artes plásticas, é o facto deste trabalho artístico exigir um espaço real que não figura apenas como encenação para o desenvolvimento da obra. A paisagem é parte constitutiva da obra de arte proposta, em outras palavras, a paisagem é o próprio trabalho artístico.

B. *Upcycled Art*

Upcycled Art ou *Recycling Art* é uma forma de expressão artística que utiliza, principalmente, insumos recicláveis e materiais descartados. Os materiais utilizados na *Upcycled Art* podem variar amplamente, incluindo elementos naturais, como galhos, folhas, pedras, areia, terra, bem como produtos de uso cotidiano, como papel, plástico, vidro, metal, tecido, pneus, entre outros, geralmente materiais que já foram utilizados previamente e que seriam descartados. Neste processo, os materiais são transformados, combinados e recontextualizados por artistas para criar esculturas, instalações, pinturas, colagens e uma variedade de projetos, desafiando convenções tradicionais da Arte.

A *Upcycled Art* tem se destacado no panorama contemporâneo das artes visuais, embora, à primeira vista, este trabalho artístico possa parecer desprezioso ou até ingénuo. Nos últimos anos, assistimos ao surgimento de artistas com grande notabilidade, exposições em museus e galerias de relevância, e eventos ao redor do mundo. A percepção da mensagem da *Upcycled Ar* é imediata, e remete para o consumo excessivo, o desperdício, a poluição e a importância da preservação ambiental.

No universo português e brasileiro, Vik Muniz e Bordallo II são dois exemplos de artistas que se destacam no uso de materiais recicláveis e de resíduos. O artista brasileiro Vik Muniz, conhecido pelas obras que exploram a relação entre a Arte e a cultura popular, usualmente aproveita materiais descartados. Um dos projetos mais conhecidos são as fotografias que reproduzem imagens icônicas

⁵¹ Para mais informações, consultar: <https://christojeanneclaude.net/artworks/surrounded-islands/>

utilizando materiais inusitados, como açúcar, chocolate, lixo, fios e outros objetos encontrados. Muniz trabalha em colaboração com catadores de lixo, incentivando a conscientização sobre a importância da reciclagem e do trabalho desses indivíduos na sociedade. As obras apresentam uma perspectiva crítica sobre o consumo excessivo e o desperdício, ao mesmo tempo em que destacam a beleza e a criatividade encontradas nos materiais descartados. Bordalo II, por sua vez, é um artista português reconhecido pelas esculturas de grande dimensão feitas a partir de resíduos encontrados nas ruas. O artista cria obras tridimensionais que retratam animais em perigo de extinção ou ameaçados pelo impacto humano no ambiente. Utilizando peças de carros abandonados, pneus, plásticos, sucata eletrônica e outros objetos descartados, o trabalho de Bordalo II provoca uma reflexão sobre a relação entre o homem e a natureza, alertando para a poluição e a necessidade de preservação ambiental, além de questionar a forma como tratamos os resíduos.

C. Bioarte

A Bioarte surge como prática artística que responde ao rápido avanço da biotecnologia e do aumento da manipulação genética, levantando questões éticas, filosóficas e sociais sobre o papel da ciência na sociedade e as possibilidades e limites da criação artística. Os artistas que desenvolvem trabalhos de Bioarte contam com a colaboração de cientistas e de laboratórios de pesquisa para explorar novas formas de expressão e criação que desafiam as noções tradicionais da Arte. *“The concept of bioart describes the dialogue between art and science, which essentially involves organic matter as material and biotechnological methods as a tool of artistic expression”* (Härkönen et al, 2023, p.101). A Bioart utiliza conhecimentos e técnicas da biologia e da biotecnologia como materiais artísticos e encoraja a discussão sobre o vínculo entre os organismos vivos e não vivos. Com a Bioarte verificam-se “mudanças nos paradigmas estéticos, partindo da ideia de que o *ethos* artístico moderno parece estar mais fundado em *ser algo* do que em propiciar a contemplação, fruição ou reflexão *sobre algo*” (Garcia, 2010, p.140).

As obras de Bioarte podem assumir diferentes formas, como instalações, esculturas, pinturas, fotografias, vídeos e performances, podem envolver a criação de organismos geneticamente modificados, o cultivo de células, tecidos ou organismos em laboratório, a utilização de materiais biológicos em processos de criação artística, a exploração de temas como a engenharia genética, a clonagem, a evolução, a ecologia e a interação entre humanos e outras formas de vida. Assim como a *Land Art*, a Bioarte também tem propensão à efemeridade:

(...) bioart tends to heavily rely on living systems or semi-living material. Consequently, most bioart is ephemeral. The activity of seeds, roots, moulds, plants, and other components is momentary. It is almost inevitable that at some point a bioart expression will disintegrate. Thus, bioart is often doomed to ‘expire’, to vanish. (Härkönen et al, 2023, p. 108)

A Bioarte é uma prática artística provocativa, que convoca a reflexão sobre as implicações da biotecnologia e da manipulação genética, além de estimular o diálogo entre Arte, ciência e sociedade. Desafia as fronteiras entre a natureza e a cultura, questiona os conceitos de vida e identidade, e oferece novas perspectivas das relações entre seres humanos, organismos vivos e o ambiente. Todavia, é importante ressaltar que é uma prática artística controversa, principalmente no que tange às questões relacionadas à ética e a segurança. A manipulação genética e o uso de organismos vivos em obras de arte levantam preocupações sobre o impacto ambiental, a propriedade intelectual, a privacidade e o respeito a outros seres vivos; certas obras chegam a utilizar entidades vivas alterando-as com propósito artístico. Este é, aliás, o principal ponto de controvérsia relacionado com a Bioarte, colocando no centro da discussão a instrumentalização de seres não humanos com propósitos artísticos.⁵²

Um dos exemplos mais debatidos é o experimento artístico “*GFP Bunny*” (2000)⁵³, ou a coelha Alba, como ficou conhecida a coelha fosforescente que foi geneticamente alterada pela proteína GFP (*Green Fluorescent Protein*) extraída do ADN da medusa *Aequorea Victoria*, que fez com que a coelha, quando colocada sob uma luz azul, emitisse uma luz verde fluorescente. O experimento artístico “criado” pelo artista brasileiro Eduardo Kac, nas suas próprias palavras, tratava-se de uma “arte transgênica”.⁵⁴

Outro exemplo é a obra “*Nature?*” (1999-2000)⁵⁵, da artista portuguesa Marta de Menezes, que consistiu na alteração do padrão das asas de duas espécies de borboletas, *Bicyclus e Heliconius*. As interferências foram realizadas durante a fase da pupa⁵⁶, utilizando duas técnicas diferentes, a depender da espécie: microcauterização, que implica danificar regiões específicas das asas com uma pequena agulha aquecida; e transferência de uma porção de tecido das asas de uma borboleta para outra posição na mesma asa ou até para outra borboleta, concebendo novas manchas. Uma vez que não existem nervos nas asas, os procedimentos não causam dor ao inseto. A interferência foi realizada em apenas uma das asas, de forma a realçar a diferença entre a asa intacta e a asa alterada, questionando a distinção entre o que é natural e o que não é (Oliveira, 2015).

⁵² Embora a maioria das intervenções aconteça em espécies não humanas, também alguns artistas utilizam seu próprio corpo como material de experimentação. É o caso, por exemplo, de Eduardo Kac, com a performance “*Time Capsule*” (1997), onde implantou, no interior de seu próprio tornozelo, um microchip contendo um número de identificação registado em um banco de dados norte-americano. Outro exemplo é artista performático australiano Stelarc, cujas obras concentram-se no futurismo e na extensão das capacidades do corpo humano, como, por exemplo, a performance “*Corpo Conectado*”, onde os movimentos do artistas eram ditados pela tradução de dados vindos da Internet. https://www.academia.edu/37701036/A_tecnologia_no_corpo_e_na_obra_de_Stelarc

⁵³ Consultar Figura 9 no Anexo

⁵⁴ Mais informações consultar: <https://www.ekac.org/nada.entrevista.htm>

⁵⁵ Consultar Figura 10 no Anexo

⁵⁶ Pupa, ou crisálida, é o estágio intermediário entre a larva e o adulto, no desenvolvimento de certos insetos que passam por metamorfose completa.

As possibilidades da Bioarte são amplas e complexas, desafiam conceitos estabelecidos, ampliam as fronteiras do conhecimento e abrem perspectivas para a relação entre a ciência, a Arte e a sociedade. “Enquanto algumas criações artísticas são celebrações da tecnociência, outras expressam as suas ambivalências ou expõem uma mistura de reações que englobam a reverência, o maravilhamento, a esperança, o medo, o ceticismo e a crítica” (Oliveira, 2015, p.4). Geralmente, os trabalhos de Bioarte inserem-se na relação entre biotecnociência e Arte de forma representacional, sem intervir em organismos vivos, com o objetivo de provocar a discussão a respeito da biotecnociência e das sociedades contemporâneas, estão comprometidos com subtextos irônicos e céticos em relação às utopias tecnológicas, e apontam, inclusive, para uma crítica à mudança de paradigma de uma Arte que se submete voluntariamente ao domínio da tecnologia. Trabalhos artísticos cuja motivação filosófica e política encontram-se no reducionismo da vida ao conceito de informação, no impacto dos novos conhecimentos e resultados tecnocientíficos, na emergência de realidades e mundos por fazer através dos novos poderes tecnoeconómicos, em humanidade sob a ameaça da crise ambiental (Garcia, 2010).

A seguir, iremos abordar a Arte Interespécie, uma prática artística que pode ser vista como uma evolução, ou uma sucessora da Bioarte, mais alinhada com os princípios necessários para o contexto do Antropoceno.

D. Arte Interespécies / Arte Simbiótica

A estética tradicional separa os animais não humanos da esfera cultural e artística, relegando-os exclusivamente à natureza. Os animais são considerados incapazes de criar objetos estéticos, e a Arte é vista como um atributo exclusivo humano. No entanto, a abordagem dos artistas em relação a outros seres sencientes está a mudar significativamente. Na arte contemporânea, há um interesse genuíno nos animais individuais e nas interações concretas entre humanos e outros seres não humanos. Influenciados por estudos académicos sobre animais, novas perspectivas em etologia⁵⁷ e cognição, e no aumento da conscientização sobre a proteção animal, direitos dos animais e questões ecológicas, os artistas passaram a perceber os animais não humanos como seres distintos, mas igualmente importantes. Devemos recordar algumas dessas ideias, como a noção de "companheirismo intraespecífico" de Haraway (2021), ou, como Ailton Krenak diria, reconhecendo-nos como “parentes e vizinhos”. Se todos compartilhamos o planeta, devemos repensar e reavivar as relações de parentesco e vizinhança a partir de novos pontos de vista e mudanças, inclusive no contexto da Arte,

⁵⁷ Especialidade da biologia que estuda o comportamento animal. Os etólogos estudam padrões de comportamento específicos das espécies, fazendo-o, preferencialmente, no ambiente natural, uma vez que acreditam que detalhes importantes do comportamento só podem ser observados durante o contato estreito e continuado com espécies particulares que se encontram livres no seu habitat (fonte: Wikipedia).

nomeadamente, a produção e distribuição. Esta reflexão leva-nos a outro questionamento: estamos a criar Arte com quem e para quem? É uma mudança de protagonismo, que no limite, pretende evitar a contínua promoção do distanciamento com a devastação ambiental em curso (Guzzo, 2022).

A Arte Interspecies não constitui um movimento artístico formal, contudo, ao longo das últimas décadas, tem-se verificado um aumento significativo na inclusão de animais vivos não humanos em produções de artistas contemporâneos. Os artistas atribuem a diferentes espécies o papel de coautores das obras de arte, reconhecendo e valorizando as diferentes agências criativas. Embora, à primeira vista, este tipo de prática artística possa ser interpretado como Bioarte – e alguns autores, curadores e especialistas em Artes assim o considera⁵⁸ - a Arte Interspecies parece distinguir-se da Bioarte principalmente pelo facto de na Arte Interspecies não haver manipulação de outras formas de vida através da tecnociência. Na Arte Interspecies o objetivo é elaborar trabalhos artísticos inspirados *por*, com a participação *de*, ou ainda *para*, outras formas de vida não humanas.

O termo Arte Interspecies foi cunhado na década de 1970 pelo artista conceitual, compositor e ativista ambiental Jim Nollman, reconhecido pelos projetos musicais envolvendo animais, como perus, lobos e baleias. Antes desta época, outros artistas já reconheciam os animais como autores de obras de arte, especialmente ao encenar macacos e elefantes como pintores. Por exemplo, Desmond Morris, zoólogo, etólogo e pintor, analisou a pintura de macacos em seu livro *"The Biology of Art"* (1962), identificando características de composição e estilos individuais. No entanto, é importante evitar a antropomorfização dos animais, atribuindo-lhes o papel de colaboradores voluntários na criação artística, quando, na realidade, podem ser apenas extensões do ego do artista. É necessário estabelecer diretrizes éticas para a colaboração interspecies, compreendendo os limites e respeitando o bem-estar dos animais envolvidos. Hoje, cada vez mais artistas encontram maneiras de envolver os animais em projetos apenas enquadrando o comportamento natural desses seres, sem exigir comportamentos estranhos à sua natureza. Atualmente, a colaboração artística com abelhas, aranhas, formigas e outros insetos tem se tornado popular em projetos escultóricos, aproveitando, por exemplo, as estruturas hexagonais, as redes complexas e os comportamentos em enxames. Estas abordagens colaborativas desafiam as noções tradicionais de autoria e obra, contestando a ideia de que a Arte é exclusivamente dependente da inspiração e do génio humano, bem como a noção de autor como criador central e intencional da Arte (Ullrich, 2019).

Jevbratt (s.d) observa que um factor que positivamente tem colaborado para a ampliação de trabalhos de Arte Interspecies é o facto dos seres humanos estarem cada vez mais envolvidos em mecanismos de colaborações que não exigem uma compreensão da agenda ou intenção dos outros

⁵⁸ Por exemplo, Caroline A. Jones, historiadora de arte americana, autora, curadora e crítica de arte.

participantes. Por exemplo, a filtragem colaborativa de informações de motores de busca, o desenvolvimento de *software* de código aberto e, é claro, a própria *Internet*, formas de colaboração em larga escala, não hierarquizadas e auto-organizadas. Um paralelismo pode ser traçado com a forma de colaboração da Arte Interspecie, onde um dos maiores obstáculos encontrados pelo artista é não saber como o colaborador não humano pensa, sente e experiencia o mundo. *“As the many examples of species collaborations have shown us, sharing a common agenda is not important for a collaboration to be successful. Nor does one have to know or understand the intention of one’s collaborators.”* (Jevbratt, s.d, p.4).

Ullrich (2019) destaca ainda que, embora seja incontestável que os animais são criativos e inovadores em sua própria natureza, a definição de Arte e a identificação de algo como obra de arte são influenciadas pelo discurso no qual esse objeto está inserido e pelos poderes interpretativos associados. Ao longo da história, o conceito de Arte tem sido moldado por processos de negociação intelectual fundamentados na excepcionalidade humana, que resultou na exclusão de expressões criativas de outras espécies da esfera da arte e na negação da possibilidades de práticas estéticas com animais não humanos. Porém, existem perspectivas divergentes, com importantes pensadores atribuindo aos animais criatividade anterior à dos humanos, predisposição inata para criar Arte e uma capacidade estética. A Arte Interspecie desafia uma visão restritiva, permitindo que os animais percam o status de objetos de exibição e consumo. O envolvimento com a Arte Interspecie abre possibilidades para uma Arte relacional, onde o encontro e a troca entre indivíduos de diferentes espécies são reconhecidos como valores produtivos e criativos.

O conceito de colaboração interspecies procura habitualmente um tom humorístico, mas ao mesmo tempo, pretende suscitar questões relevantes. Ao conceber colaborações com outras espécies, os humanos são levados a questionar sua autoproclamada supremacia no mundo, que resultou na devastação ambiental através da poluição, mudanças climáticas e extinção em massa de espécies. A crítica presente na colaboração interspecies atua em diversas frentes: primeiro, ao reconhecer a sensibilidade estética dos animais não humanos; segundo, ao questionar conceitos sobre o que é considerado "natural", minando assim o especismo; terceiro, ao tratar os animais como indivíduos com pensamentos, emoções e necessidades complexas, que podem se assemelhar ou diferir das nossas próprias (Jevbratt, s.d).

Artists’ experimentation with interspecies art may lead to a growing acceptance of animal agency in non-artistic fields, too. An increasing visibility of animal agency and efficacy might, then, emerge as a political instrument towards further undermining a hierarchical human exceptionalism. If other animals were perceived less as instinct- driven beings, if they were instead perceived as creative, social beings with whom it is possible to interact, then such a paradigm shift could contribute to their ethical recognition. On the one hand, artists involved in interspecies art instrumentalize the animals involved, yet on the other hand, they recognize

that the latter's cognitive, communicative and creative abilities have a world-generating, aesthetic dimension. So the growing visibility of animal art and the acceptance or assumption of animal artistic agency might be a tool to challenge the hubris of human superiority. (Ullrich, 2019, p.81)

Quando incorporamos o conceito de colaboração com animais, seja no âmbito artístico ou científico, somos levados a reconhecer as suas agências e personalidades, conseqüentemente, torna-se eticamente complexo submeter os animais a qualquer sofrimento. Em vez de usá-los para benefício pessoal ou profissional, esta abordagem defende que devemos convidar os animais para parceiros intelectuais, emocionais e espirituais na busca por um ambiente sustentável, onde todos possamos prosperar juntos (Jevbratt, s.d).

Apesar da Arte Interespécie estar mais vinculada a espécies de animais não humanos, cabe ainda referir que essa prática artística pode incluir outras entidades vivas não animais, como fungos, bactérias e plantas.

Os próximos dois capítulos terão com o foco o percurso histórico, político e artístico de Ai Weiwei (capítulo 3), e a investigação de um conjunto de obras selecionadas do artista e ativista, que constituem objeto de análise desta dissertação e que acreditamos dialogarem mais diretamente com o conceito do Antropoceno (capítulo 4). No entanto, cabe referir que o Ai Weiwei possui também trabalhos com fortes componentes da *Upcycled Art* e da *Land Art*. Entre as obras que detêm aspetos da *Upcycled Art* podemos citar: *"Straight"* (2008-2012), trabalho realizado a partir de 164 toneladas de aço recuperados dos escombros de escolas de Sichuan após um forte terremoto que abalou a China em 2008 - no capítulo 3 voltaremos a este terremoto para abordar uma investigação de Ai Weiwei; *"Post Template"* (2007-2009), a instalação de grande dimensão feita a partir de portas e janelas de madeira encontradas em ruínas de casas das dinastias Ming e Qing. Também com madeiras provenientes de ruínas, Weiwei produziu outros trabalhos como *"Maps of China"* (2004), um mapa da China em grande dimensão feito apenas com encaixe das madeiras recuperadas; e *"Kippe"* (2006), uma escultura em forma de bloco feita a partir de madeira e de ferro recuperados. Relativamente a obras com características de *Land Art*, podemos citar: *"Mei Le"* (2007), a instalação composta por 67 peças lacadas em fibra de vidro de tamanhos variados, entre 8 e 28 cm, que simulam, pela disposição orgânica e pelo facto de estar exposta em uma área externa, trabalhos de *Land Art*, mas com uma dose de ironia, como é característico do artista. A respeito desta obra Ai Weiwei comenta:

Over the past decade China would have thousands of people vanishing in the mines every year because of the bad safety standard. And there were environmental incidents. So I wrote a lot of blog articles. And I wanted to use coal for this work. The coal is actually cast in fiberglass and painted with Chinese lacquer, which looks very similar. When people see the arrangement

of the pieces, they will also think of Richard Long⁵⁹, so at the same time I make fun of that.
(Holzwarth, 2016, p.302)

Podemos ainda mencionar a obra “Pequi Vinagreiro” (2018-2020), que será analisada ao detalhe no capítulo 4. Embora esta obra não possua todas as características que constituem um trabalho de *Land Art*, ou seja, não possui um caráter efêmero, não é construída com materiais naturais, nem esteve “exposta” num local isolado, a temática e a dimensão da escultura são características marcantes da *Land Art* presentes em “Pequi Vinagreiro”.

2.5. Uma Arte para o Antropoceno?

Chegamos a esse momento crucial em que é preciso aprender a reinventar tudo: os conceitos, as abordagens os hábitos, os métodos, as ferramentas, as nações, os espaços... tudo, hoje, deve ser reinventado. É a única possibilidade que nos resta para evitar o cosmocídio de nosso planeta.

-Tansi apud Bona, 2020, p.09.

A Arte tem a capacidade de refletir questões relevantes para a sociedade, antecipando e abordando temas emergentes antes de se tornarem amplamente discutidos. Nesse sentido, é natural que diante do desafio global do Antropoceno, artistas e curadores têm direcionado olhares para questões relacionadas à sustentabilidade, mudanças climáticas, perda de biodiversidade, extinção em massa e refletido sobre os demais impactos humanos. A ênfase na relação entre a ação humana e o impacto no ambiente representa uma das principais diferenças na Arte produzida desde a concepção do Antropoceno.

Se a Arte, a ciência e a cultura estão intrinsecamente conectadas às engrenagens ecogeopolíticas da realidade, podemos considerar que estes campos configuram plataformas para pensar, diagnosticar, criar e transformar o tempo em que vivemos (Guzzo; Taddei, 2019). Com a emergência climática e a aproximação a passos largos de um ponto de não retorno⁶⁰, a estabilidade e a utopia da

⁵⁹ Richard Long é um escultor inglês, praticante de *Land Art*. O seu trabalho inspira-se na experiência pessoal, na história geográfica e na vida vegetal.

⁶⁰ O conceito de ponto de não retorno, também conhecido como ponto de inflexão climática, é utilizado para indicar o momento em que as mudanças climáticas causadas pelo aquecimento global se tornam irreversíveis. Este cenário ocorre quando as transformações numa parte do sistema climático se autoperpetuam para além de um limite de aquecimento, resultando em impactos significativos no sistema terrestre. Atualmente, o aquecimento global de aproximadamente 1,1°C acima das temperaturas pré-industriais já está próximo dos limites inferiores de alguns intervalos de incerteza relacionados aos pontos de inflexão. Vários destes pontos críticos podem ser ativados no intervalo de aquecimento global de 1,5 a <2°C estabelecido pelo Acordo de Paris, e a probabilidade aumenta consideravelmente com o aquecimento esperado de 2 a 3°C nas trajetórias políticas

modernidade estão em causa, e uma “disputa de futuros” impõem-se (Guzzo, 2022). Como observam Guzzo e Taddei (2019), podemos considerar que as construções filosóficas, artísticas e políticas da história da civilização ocidental foram moldadas pela estabilidade climática característica do Holoceno. Em outras palavras, as condições ecológicas estáveis desse período podem nos ter levado a negligenciar o protagonismo dos agentes não humanos nas questões da existência e da coletividade, criando a concepção de uma "natureza" que existe somente como cenário ou palco inerte, onde a ação humana assume o papel principal.

A era do Antropoceno exige ao artista que amplie o significado político da Arte, que estabeleça novas formas de conexão entre seres vivos, reconhecendo a sua presença provisória, efêmera e mutante (Guzzo, 2022). O artista deve pensar em práticas que se coadunem com um cenário de instabilidade e de incertezas. Abraçar o Antropoceno é “permanecer com o problema” (*staying with the trouble*), como nos diz Haraway (2016a), e reconhecer que não existe uma solução única, mas sim múltiplas narrativas capazes de contar outras histórias sobre diferentes mundos, espécies e paisagens.

(...) podemos pensar uma arte (ou muitas artes), diante da emergência climática como potência(s) em estabelecer alianças entre diferentes ontologias: colocar formas de vida e de conhecimento frente a frente e poder trocar, de maneira sensível (e não só racional). Uma capacidade de estabelecer diálogo entre mundos e formas de vida. Esses diferentes mundos apontam trânsito entre comunidades indígenas e quilombolas⁶¹, mas também entre cientistas e seus dados científicos, números concretos e medidas que só fazem sentido para especialistas e estudiosos no assunto. A arte pensada como trânsito e travessia diante da crise, como refúgio também do que não se entende de antemão, do que é "outro". Uma arte como exercício de alteridade. Uma arte que pode atuar como difusão da gravidade da situação, por linguagens distintas, algo que pode impactar de maneira positiva à consciência sobre nosso engajamento em relação à própria crise. Uma maneira de enfrentar o medo e sair de uma paralisia diante do terrível futuro que se aproxima, com coragem (agir com o coração) e alegria, que é segundo Spinoza (2008), o maior dos refúgios. (Guzzo, 2022, p.7)

Considerando que o Antropoceno é também um conceito cultural, na medida em que implica uma interpretação do tempo em que vivemos, o fazer artístico deve convocar e refletir este novo paradigma. Podemos inferir que uma Arte para o Antropoceno deve ir além de uma prática meramente

atuais. Estas mudanças podem resultar em impactos súbitos, irreversíveis e perigosos, com sérias consequências para a humanidade (Armstrong et al, 2022).

⁶¹ Quilombos são comunidades formadas por populações que resistiram a situações territoriais, sociais e culturais adversas no Brasil, especialmente durante a época colonial, quando pessoas negras escravizadas fugiam em busca de liberdade e reconexão com suas raízes africanas. Estas comunidades organizavam-se com base numa cultura e tradição compartilhada. O número de quilombos aumentou com o enfraquecimento da aristocracia e o crescimento do movimento abolicionista. Após o fim da escravidão, o conceito de quilombo evoluiu, hoje em dia, os quilombos são espaços de resistência com direito à propriedade de terra, onde preservam uma cultura. Os habitantes destas comunidades são chamados de quilombolas e são reconhecidos pelo governo brasileiro como comunidades tradicionais. Praticam agricultura sustentável, e têm um estilo de vida integrado com o ambiente, onde mantêm uma cultura distinta da cultura predominante local (fonte: Wikipedia).

representativa, deve ser antes, uma experimentação coletiva, com proposições sobre diferentes formas de estar no mundo. Ao longo deste capítulo foi reforçada a ideia de que a Arte tem um papel crucial para expandir a imaginação, para ajudar a visualizar, re-imaginar e construir outras formas de estar no mundo. A ficção é essencial para criar narrativas inéditas sobre o mundo. Se nos apegarmos apenas ao realismo científico ou às narrativas dominantes, podemos ficar sem saída. A ficção tem o poder de gerar linhas de fuga, abrir caminhos onde antes parecia não haver solução aparente, permitindo-nos explorar possibilidades inovadoras e encontrar perspectivas para enfrentar os desafios que temos pela frente. A maneira como concebemos o mundo tem a ver com a maneira como seremos capazes de vivê-lo (Campello, Alyne e Ribeiro, 2020).

O debate sobre o Antropoceno geralmente suscita duas perspectivas contrastantes: primeiro, lamentação, distopia e catástrofe; segundo, um excesso de confiança em tecnologias que supostamente irão nos salvar, resultando em utopias ou distopias desesperadas. A Arte pode ser a prática que adotamos para aprender a herdar sem negar, permitindo-nos olhar para o mundo e transcender o mero denunciamento da modernidade. Desse modo, podemos verdadeiramente redescobrir o encantamento e reconexão pelo mundo, como Latour expressa com a ideia de "earthbound"⁶² - o vínculo à Terra. "Earthbound" é um processo de aprendizagem de composição: combinando ciências, cosmologias extra-modernas e política com as perspectivas das pessoas comuns. A abordagem política para entender o Antropoceno será um convite à composição, unindo diferentes saberes e visões para uma compreensão mais abrangente. A potência e a solidez das histórias que contaremos estão diretamente ligadas à capacidade de envolver discursos plurais. No Antropoceno, tudo é político, e precisamos praticar a diplomacia constantemente. A única maneira de "vivermos entre ruínas" é por meio da habilidade imaginativa, especulativa e diplomática de compor narrativas (Campello, Alyne e Ribeiro, 2020).

O Antropoceno tornou-se num tema recorrente em trabalhos artísticos e exposições. Hoje, é comum encontrarmos o próprio termo proeminente no título de exposições e nas obras de arte; numa abordagem que destaca o protagonismo dos agentes humanos como os principais responsáveis pelas mudanças climáticas que enfrentamos na atualidade.

Alguns exemplos são: "*Welcome to the Anthropocene: The Earth in Our Hands*" (2014–2016), exposição realizada pelo *Deutsches Museum*, em Munique em conjunto com o *Rachel Carson Center for Environment and Society*, com curadoria de Nina Möllers. O tema da mostra foi a exploração da história, do presente e do futuro do Antropoceno com base em fundamentos científicos. A exposição

⁶² O termo "earthbound" foi uma ideia teórica proposta por Latour durante a Palestra Gifford, realizada na Universidade de Edimburgo, Glasgow, em 2013, intitulada: "*Facing Gaia: Six Lectures on the Political Theology of Nature*". As "pessoas vinculadas à Terra" foram contrastadas por Latour com a antiga noção do "Humano" como "anthropos", com ou seja, àqueles que continuam a defender uma visão cartesiana ultrapassada dos humanos vs natureza. <https://www.youtube.com/watch?v=gsZCS5Zicx4>

não retratou o Antropoceno como uma narrativa de declínio, mas como uma história complexa de transformação. Destacou conceitos científicos de transformação sustentável e de uma sociedade que transcende a divisão entre humanos e natureza, além de abordar os desafios éticos atuais. Os principais temas da exposição incluíram o papel da humanidade tanto como destruidora quanto criadora, a influência dos seres humanos na moldagem do planeta antropogénico, o desenvolvimento histórico de padrões de consumo e estilos de vida, a importância do tempo e do espaço no contexto do Antropoceno, e o futuro como um desafio e uma oportunidade para a humanidade, as instituições políticas, redes sociais e aspirações. Outro exemplo de exposição dedicada ao tema do Antropoceno é a *"The Anthropocene Exhibition"* na *Art Gallery of Ontario (AGO)* em Toronto e na *National Gallery of Canada (NGC)* em Ottawa, apresentadas simultaneamente e de forma complementar, realizada em conjunto com a *Fondazione MAST*. Os trabalhos expostos utilizaram formas de arte tradicionais e contemporâneas para criar uma expressão inovadora e dinâmica das intervenções da humanidade no planeta. As exposições incluíram impressões fotográficas tradicionais, murais de alta resolução que incorporaram trechos de filmes, instalações em vídeo e experiências de realidade aumentada - a exposição transitou por outras galerias em diversos países como Suécia (Tekniska Museet), Países Baixos (Museum Helmond), Argentina (Fundación Proa) e Taiwan (Kaohsiung Museum of Fine Arts).

Os museus devem construir coalizões e diversificar as formas de ação, desafiando e transformando estruturas profundas e persistentes. Não se trata apenas de vencer debates ou realizar exposições de sucesso, mas sim de efetuar mudanças substanciais no sistema de produção. Os museus têm o desafio de contribuir para a construção de um mundo comum, no qual humanos e não humanos compartilhem um mesmo espaço; uma abordagem que requer menos informações ao público e mais foco em criar experiências emocionalmente ricas, equilibrando emoções positivas com o medo e a culpa. Neste ponto, as parcerias entre museus, centros de ciência e iniciativas artísticas sobre mudanças climáticas têm um enorme potencial para impactar a conscientização pública. No entanto, é necessário enfrentar as exclusões históricas e se comunicar de forma dialógica, compartilhando valores com o público. A co-criação e a co-descoberta são fundamentais para renovar as relações com as audiências, valorizando as suas habilidades e opiniões. Informar o público sobre a ciência das mudanças climáticas é importante, mas a verdadeira comunicação envolve um processo de diálogo e partilha de valores. Neste sentido, também os media desempenham um papel crucial na disseminação das informações sobre as mudanças climáticas, e são canais de transmissão de discursos preferenciais e narrativas dominantes. Para efetuar mudanças sociais e comportamentais, é necessário criar processos de mudança social e incentivar a ação coletiva em relação às mudanças climáticas (Sandell, 2006).

Museums and science centers hold a unique position in the media and political landscape as trusted information sources and are emerging as key players in climate change debates. The

modes of engagement with audiences, visitors, and publics allow museums to provide sensorial and affective experiences through the agency of objects and immersive environments, which facilitate an active role on the part of audiences in cocreating narratives around climate change. (Cameron; Hodge; Salazar, 2013, p.9)

As articulações teóricas propostas neste contexto constituem algumas possibilidades, caminhos de práticas cosmopoéticas que se concentram na escuta, na ressonância e na conexão com o ambiente (Guzzo, 2022). Ou, como sugere Dénètem Touam Bona (2020), em uma “cosmopoética do refúgio (...) a fim de conjurar o cosmocídio” (p.13). Segundo Krenak (2019), enquanto contarmos mais uma história, o fim do mundo será adiado; a Arte no Antropoceno tem uma responsabilidade acrescida: alertar, refletir e, no limite, adiar o fim do mundo.

Ai Weiwei: o percurso do artista

A vida e carreira de Ai Weiwei, um percurso irrequieto e determinado, de constante transformação, é também a história de um país - a proclamação da República Popular da China, a Revolução Cultural, a abertura económica, e os processos de repressão e censura da China contemporânea. Neste capítulo, iremos apresentar a trajetória do artista Ai Weiwei, cujo conjunto selecionado de obras, que será examinado no capítulo subsequente, constitui objeto de análise desta dissertação. A escolha das obras de Ai Weiwei como tema de estudo foi motivada pela trajetória multifacetada do artista, pelo seu ativismo e pelo seu trabalho de exploração das raízes culturais do Brasil e de Portugal, que culminou em exposições nos respectivos países.

Ao longo deste capítulo, abordaremos o contexto histórico e político que moldaram a emergência do artista, elementos fundamentais para a apreciação e compreensão da sua obra. Além disso, iremos examinar a sua formação transdisciplinar, as influências e parcerias, apresentando, de forma cronológica, os eventos de maior destaque no seu percurso até o ano de 2021, data das suas duas exposições em Portugal. Analisaremos as técnicas artísticas inovadoras empregadas, procurando compreender como conseguiu harmonizar tradição e vanguarda de maneira única. Serão observados alguns dos temas recorrentes que permeiam estas obras, bem como examinado o seu compromisso ativista. Por fim, iremos explorar de que forma as suas criações artísticas e a jornada no mundo da arte dialogam com os conceitos de sustentabilidade e do Antropoceno.

3.1. Contexto Histórico e Político

Nascido em 18 de maio de 1957, na cidade de Pequim, China, Ai Weiwei é o segundo filho de Gao Ying, cantora e bailarina, e do poeta Ai Qing. Cresceu imerso em intensas mudanças políticas e sociais postas em prática após o estabelecimento da República Popular da China em 1949, sob a liderança de Mao Tsé-Tung. Presenciou profundas transformações do país desde a infância até a atualidade, entre elas, a Revolução Cultural, o movimento sócio-político liderado por Mao Tsé-Tung entre 1966 e 1976, que tinha como objetivo erradicar qualquer influência capitalista na China, as reformas económicas de Deng Xiaoping e as tensões entre a censura estatal e a expressão artística. Para a plena compreensão da obra de Ai Weiwei, é fundamental apresentar o contexto histórico e político no qual Ai cresceu e emergiu como artista, além do protagonismo do pai, Ai Qing, um dos poetas modernos de maior influência na China.

Ai Weiwei nasceu em 1957, precisamente quando o Governo chinês iniciou uma purga de intelectuais, incluindo o pai do artista. Ai Qing era próximo de Mao Tsé-Tung, tendo presidido o comité que selecionou a bandeira, o selo e o hino da República Popular da China, contudo, o pai do artista não escapou à perseguição, foi considerado contrário ao regime de Mao e acusado de “direitismo” - uma das Cinco Categorias Negras, as outras quatro são: os senhores de terras, os camponeses ricos, os contra revolucionários e os maus elementos. Ai Qing foi oficialmente criticado e humilhado em público, e para tentar evitar maiores punições, queimou em uma fogueira, na presença do filho, grande parte da sua coleção de livros, episódio que marcou profundamente Ai Weiwei:

No momento em que se transformaram em cinza, uma estranha força apoderou-se de mim. A partir daquele momento, aquela força controlaria cada vez mais o meu corpo e a minha mente até assumir uma forma que mesmo o pior inimigo consideraria intimidante. Foi um compromisso com a razão, com a noção de beleza – estas coisas são implacáveis, inflexíveis, e qualquer esforço para suprimi-las provoca quase certamente resistência. (Weiwei, 2021a, p.182)

Ai Qing foi acusado de anticomunismo, proibido de escrever e exilado em campos de trabalho forçado em áreas remotas do país. “Uma vez colocam orelhas de burro nele, outra vez o banham com tinta preta” (Weiwei, 2021b).⁶³ Em 1958, o poeta foi deportado para Beidahuang, na província de Heilongjiang, no extremo nordeste do país, próximo à fronteira com a Rússia, onde permaneceu até 1960 com a família. O próximo exílio forçado foi em Shihezi, uma pequena cidade na província de Xinjiang, no noroeste do país, no meio do deserto Gobi. Entretanto, em 1966, eclodiu a Revolução Cultural, a perseguição aos intelectuais amplificou-se e Ai Qing foi “considerado um fornecedor de literatura e arte burguesa, colocado mais uma vez na lista negra de alvos ideológicos, juntamente com outros trotskistas, apóstatas e elementos da oposição ao partido” (Weiwei, 2021a, p.9). Um ano depois, o poeta foi recolocado novamente, para uma vila ainda mais remota, na orla do deserto de Gurbantüggüt, localmente conhecido como a “Pequena Sibéria”. Ai Qing viveu cinco anos nesta unidade de produção económica e paramilitar, acompanhado por Ai Weiwei e o seu filho mais novo, Gao Jian.

Este foi um momento decisivo na vida de Weiwei e foi durante este período, na “Pequena Sibéria”, que ele começaria a ser confrontado com o papel crucial da política na vida quotidiana, experiência essa que está na origem da sua visão da arte como modo de intervenção política. (Santos, 2023, p.13)

⁶³ Em entrevista concedida à jornalista Tereixa Constenla em outubro de 2021.

<https://brasil.elpais.com/eps/2021-10-22/ai-weiwei-memorias-de-um-homem-sem-lar.html>

Em 1968, Ai Qing foi novamente transferido, desta vez, para um galpão subterrâneo com doze metros quadrados.⁶⁴

We all slept in the same bed. Very low, no light. We had to dig one shovel deeper so that we could stand straight. The bed was just a big piece of earth. When we dug the hole we left that piece as a bed. At night we often heard the rats. In the morning I checked all my rattraps. Often I found more than ten rats. I lived in those circumstances for five years. (Holzwarth, 2016, p.487)

Durante o exílio, Ai Qing realizou trabalhos forçados penosos, entre eles, a limpeza de latrinas comunitárias. Por fim, a família foi autorizada a retornar a Shihezi em 1972; os perseguidos pela Revolução Cultural são reabilitados no final de 1976, com a morte de Mao Tsé-Tung e a ascensão de Deng Xiaoping ao poder. Ai Qing e a família retornaram a Pequim passados quase duas décadas; até então, o exílio era a única realidade que Ai Weiwei conhecia. Em Pequim, Ai Qing voltou a dedicar-se à poesia, até falecer em 1996 (Holzwarth, 2016).

3.2. Formação e Percurso Artístico

Artista multidisciplinar e ativista, Ai Weiwei atua na performance, fotografia, artesanato, escultura, cinema, literatura e arquitetura. Em 2020 foi eleito pela *The Art Newspaper* como o artista mais popular do mundo. É um defensor dos direitos civis e da liberdade de expressão, reconhecido pelo engajamento político e pela resistência contra as forças de opressão. As obras do artista chinês refletem as problemáticas sociais do Séc. XX e enquadram uma nova proposta de universos simbólicos e temáticos a partir de métodos, procedimentos e materiais da arte popular. As raízes culturais profundas da humanidade são reavivadas, com enfoque nas tradições e iconografias chinesas que foram perdidas ou esquecidas durante a Revolução Cultural. Ao mesmo tempo, Ai Weiwei transcende as fronteiras artísticas e técnicas. Em suas obras, utiliza materiais variados, como porcelana, madeira, aço e cerâmica, demonstrando técnica aliada a uma visão criativa e ousada, fundindo tradições artesanais com tecnologia. Conhecer as influências que moldaram Ai Weiwei como artista é fundamental para a análise de sua obra. Esta seção examinará essas influências e seu percurso. A formação em Nova York, a exposição à vanguarda artística ocidental e a conexões com artistas contemporâneos, que contribuíram para sua abordagem interdisciplinar e seu desejo de desafiar convenções artísticas e sociais. Um elemento essencial na trajetória de Ai Weiwei é seu ativismo e as consequências que enfrentou por suas críticas ao governo chinês. Investigaremos também os atos destemidos, as detenções e as implicações de seu ativismo em sua obra artística.

⁶⁴ Neste momento, a mãe de Ai Weiwei decide retornar com o seu filho mais novo, Ai Dan, para Pequim. Algum tempo depois, vai viver para Gurbantüggüt, ao lado de Ai Qing.

Ai Weiwei integrou a primeira turma da Academia de Cinema de Pequim depois da Revolução Cultural. Em 1978, o artista estudou animação, no entanto, no ano seguinte, deixou a Academia para fundar o grupo artístico *Stars* - o primeiro movimento artístico chinês que se afastou das políticas estéticas do Partido Comunista. O grupo tentou, sem sucesso, concorrer a um espaço para exposição. A primeira exposição do *Stars* foi na rua, no lado de fora do Museu Nacional de Arte da China, em Pequim, em 1979; hoje, esta exposição é considerada como o nascimento de uma nova vanguarda chinesa. Entretanto, no terceiro dia, a Polícia de Segurança fechou a exposição. Ainda em 1979, durante dez dias, a mostra ganhou espaço no *Hua Fang Zhai studio* em Beihai Park; a maior parte dos trabalhos desta amostra eram expressionistas, e Ai Weiwei participou com paisagens em aguarela. A primeira exposição de grande mediaticidade foi em 1980, no Museu Nacional de Arte em Pequim, sendo a primeira mostra de arte contemporânea num dos principais museus da China, com quase 200.000 visitas durante o período em que esteve em cartaz - 20 de agosto a 7 de setembro (Holzwarth, 2016).

Dois anos após a exposição que introduziu a arte contemporânea ao grande público chinês, Ai Weiwei foi viver por um ano na Filadélfia, nos EUA, e estabeleceu-se durante uma década em Nova York, entre 1983 a 1993. Em Nova York, estudou na *Parsons School of Design*, durante um semestre, enquanto sustentava-se com diferentes trabalhos temporários, desde pintar casas a cuidar de crianças. Morou em diversos lugares de Nova York - Queens, Brooklyn, Manhattan - e cada residência serviu como um local de encontro para expatriados chineses, incluindo os artistas Xu Bing e Tehching Hsieh, e o músico Tan Dun, além de outros amigos como o poeta *beat* Allen Ginsberg. Ai visitou regularmente museus e galerias de arte e absorveu os clássicos modernos de Duchamp a Warhol, além de novos artistas que surgiam na época, na próspera cena artística contemporânea de Nova York. Apesar da sua presença regular em museus e galerias, durante estes anos não desenvolveu um trabalho artístico; a condição de precariedade económica e a falta de contactos dentro do “mundo da arte” não permitiu o florescimento do artista. *“So I became more of a thinking artist, not willing to produce because to whom could I show and sell? I am very happy I never really spent much time thinking about it”* (Holzwarth, 2016, p.488).

“Old Shoes, Safe Sex” foi a primeira exposição individual, em 1988, na galeria *Art Waves/Ethan Cohen*. Em agosto do mesmo ano, desenvolveu uma foto reportagem documentando o motim de Tompkins Square Park, localizado nos bairros de East Village e Alphabet City, em Manhattan. Durante os anos que viveu em Nova York, desenvolveu milhares de registos fotográficos, com um arquivo pessoal da época que conta com mais de 10000 negativos - entre estas obras, 227 fotografias estiveram em exibição em 2011 na *Asia Society Museum*, em Nova York, na mostra *“Ai Weiwei: New York Photographs 1983-1993”*. No ano seguinte, em resposta ao Massacre da Praça da Paz Celestial

(Tiananmen) em Pequim, participou numa greve de fome em frente ao Edifício do Secretariado das Nações Unidas.⁶⁵

Ai Weiwei regressou a Pequim em 1993, após o adoecimento do seu pai. Depois de investigar a arte ocidental, Ai procurou finalmente conhecer a tradição Chinesa: começa por colecionar móveis antigos e cerâmica, adquiridos em mercados de antiguidade, e iniciou a série *"Still Life"* (1993-2000), uma instalação composta por centenas de machados da Idade da Pedra, que questiona o valor do antigo objeto. O artista libera essas ferramentas de seu contexto histórico e arqueológico, reposicionando-as em uma estrutura artística, numa exibição plana e minimalista. Também em 1993 iniciou o projeto *"Whitewash"* (1993-2000), a obra composta por um conjunto de urnas antigas cobertas por camadas de tinta industrial branca. No ano seguinte, junto com o crítico de arte Feng Boyi, publicou o livro *"Black Cover Book"* onde apresentou para o público chinês a arte de vanguarda nacional, bem como a recente arte ocidental moderna. Neste período, produz ainda a obra *"Han Jar Overpainted with Coca-Cola Logo"*, incorporando o logo da Coca-Cola - um símbolo fundamental do consumismo global - em uma jarra da dinastia Han Ocidental (206 a.C. - 9 d.C.); nesta obra, Ai estimula o observador a interpretar a relação entre a China e o Ocidente, e as suas consequências tanto negativas como inovadoras. Em 1995, começou um dos seus projetos mais célebres e duradouros: a série fotográfica *"Study of Perspective"* (1995-2003), na qual os observadores testemunham o braço esquerdo de Ai estendido à frente, com o dedo médio erguido em direção a instituições importantes, marcos históricos e monumentos culturais como a Casa Branca, a Torre Eiffel, a Praça Tiananmen, o Palácio do Reichstag, entre outros. O seu segundo livro de arte foi editado em 1995, *"White Cover Book"* (1995), com um viés mais político, e o terceiro livro, *"Grey Cover Book"*, foi publicado em 1997. Ainda em 1997, iniciou a série de trabalhos com mobiliário, utilizando técnicas tradicionais de marcenaria chinesa para criar móveis com ângulos pouco habituais, que causam estranhamento.

Em conjunto com o historiador de arte Hans van Dijk e o colecionador Frank Uytterhaegen, o artista fundou a *"China Art Archives and Warehouse"*, em 1998, com foco nas artes plásticas conceituais e experimentais da China, uma das primeiras galerias de arte em Pequim, onde Ai começou a realizar curadorias e a editar os respetivos catálogos das exposições. Em 1999, junto com outros dezoito artistas chineses, participou da curadoria da Bienal de Veneza, coordenada por Harald Szeemann. Até então, o percurso de Ai estava ainda restrito ao território chinês. *"This first mark of international recognition encourages Ai to work more self-consciously as an artist, though many of his biggest projects in the coming years will still be architectural"* (Holzwarth, 2016, p.489).

⁶⁵ Repressão do governo da República Popular da China às manifestações populares pacíficas ocorridas no dia 4 de junho de 1989 em Pequim, por meio do emprego da força militar chinesa, que acarretou o assassinato de um grande número de civis. <https://www.publico.pt/2004/06/04/mundo/noticia/massacre-da-praca-tiananmen-foi-ha-15-anos-1195591>

Conjuntamente com Feng Boyi, realizou a curadoria da exposição *"Fuck Off"*, que decorreu paralelamente à Terceira Bienal de Xangai (2000); o título da exposição em chinês foi traduzido como *"Uncooperative Attitude"* e a exposição abrangeu a Arte Conceitual, a performática e de protesto.

Em 2000, regressou à cidade natal do seu pai, Jinhua, na província oriental de Zhejiang, como curador do projeto *"Ai Qing Cultural Park"* e projetou um memorial em homenagem a Ai Qing, à margem sul do rio Yangtze - o poeta faleceu em 1996. Paralelamente, continuou a desenvolver trabalhos com esculturas de madeira em larga escala, incorporando ainda grandes pilares resgatados de antigos templos demolidos. No ano seguinte, fundou o estúdio de arquitetura *FAKE Design*. A arquitetura desempenhou um papel fundamental na formação e na carreira de Ai Weiwei, durante os subsequentes anos que retorna dos Estados Unidos, deixou a sua marca em mais de setenta projetos arquitetónicos, que compreendem residências, restaurantes, estruturas religiosas e estádios. O projeto de maior destaque é o Estádio Nacional de Pequim, também conhecido como Ninho de Pássaro, devido às suas estruturas expostas de ferro e aço, que se cruzam e entrelaçam, semelhante a um ninho. O estádio venceu um concurso e começou a ser construído em 2003, sendo finalizado em 2008, quando foi o palco da cerimônia de abertura e encerramento dos Jogos Olímpicos de Verão. Embora tenha realizado o projeto do estádio mais importante construído para os Jogos Olímpicos de 2008, Ai anunciou boicote ao evento na imprensa internacional.⁶⁶

The "Bird's Nest" National Stadium, which I helped to conceive, is designed to embody the Olympic spirit of "fair competition". It tells people that freedom is possible but needs fairness, courage and strength. Following the same principles, I will stay away from the opening ceremony, because I believe the freedom of choice is the basis of fair competition. It is the right I cherish most. (Weiwei, 2008)

Em 2004, teve a primeira grande exposição solo na Europa, na *Kunsthalle Bern*, na Suíça. Três anos depois, foi convidado para a exposição quinquenal de arte contemporânea, Documenta 12, realizada entre junho e setembro de 2007 em Kassel, Alemanha. Nesta exposição, concebeu o projeto *"Fairytale"*⁶⁷, levando 1.001 pessoas de diversas regiões da China, incluindo ele próprio, para a cidade de Kassel; a seleção dos participantes deu-se por meio de um convite aberto, divulgado em seu blog⁶⁸. O artista desenhou trajes, malas e configurou um dormitório em uma antiga fábrica têxtil, proporcionando uma experiência completa aos visitantes: os participantes foram divididos em cinco grupos, e durante os três meses da exposição, foram autorizados a explorar a cidade, permanecendo

⁶⁶ Mais informações em: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2008/aug/07/olympics2008.china>

⁶⁷ Este filme com mais de duas horas de duração, documenta o processo do projeto: <https://www.youtube.com/watch?v=g3dliVfgt-I&t=5s>

⁶⁸ O blog, criado em 2005, ficava hospedado no portal chinês *sina.com*, e rapidamente atraiu grande audiência, principalmente jovens, por todo o país. Os conteúdos variavam entre textos e fotografias do tipo *snapshots* do estúdio e de muitos gatos, até *posts* políticos com uma postura claramente oposicionista.

um grupo por vez em Kassel pelo período de uma semana. O foco do projeto não recai apenas sobre as vestimentas e bagagens confeccionadas, mas essencialmente, sobre as vivências dos participantes. Ai Weiwei foi também encarregado de conceber uma outra obra para a Documenta 12, uma escultura de grande dimensão intitulada "*Template*" - durante a exposição, esta grande estrutura externa, composta por portas e janelas de madeira provenientes de casas em ruínas das Dinastias Ming e Qing (1368-1911), desabou devido a uma severa tempestade (Holzwarth, 2016).

No ano de 2008, um grande terremoto em Sichuan fez cerca de 68 mil vítimas na China, maioritariamente crianças. O governo recusou-se a publicar o nome dos estudantes mortos. O artista dirigiu-se à província de Sichuan para descobrir os nomes das vítimas e documentar os estragos, com a ajuda de voluntários, conseguiu informações de cerca de cinco mil crianças mortas durante o terramoto devido ao colapso de prédios e escolas construídas de forma precária na região. O desastre trouxe à tona não somente um constrangimento internacional, mas também resultou em manifestações contra o governo chinês. Posteriormente, o artista realizou um conjunto de obras para assegurar que a morte destas crianças não fosse esquecida, como, por exemplo, "*Remembering*" (2009), uma instalação que ocupou a parede exterior da Haus der Kunst, em Munique, feita com nove mil mochilas escolares que formavam em caracteres chineses a frase dita por uma mãe que perdeu a filha: "Ela viveu feliz durante sete anos neste mundo".

Comecei a usar a internet e a escrever no fim de 2005, quando criei meu blog. Em 2008, vieram a Olimpíada e o terremoto de Sichuan, no qual a vida de mais de 5 mil estudantes desapareceu. Fiz uma pergunta muito simples: quem eles eram e o que havia acontecido a cada um deles. Entrevistei centenas de pais e fiz pesquisas para identificar os nomes, que ia colocando em meu blog todos os dias. Às vezes eram 3, outras 20, até o momento em que o governo não tolerou mais e, em 2009, ordenou o fechamento do blog. Depois, eles me impediram de ser testemunha (no julgamento do ativista Tan Zuoren), me espancaram, o que quase custou a minha vida, destruíram meu estúdio em Xangai, me prenderam, cobraram uma imensa multa fiscal da qual ninguém havia ouvido falar antes e me impediram de viajar. (Weiwei, 2013)

Além de Ai Weiwei, o escritor e ativista Tan Zuoren também investigou a derrocada das escolas durante o terremoto, sendo formalmente acusado pelo governo chinês de atividades subversivas. Em 2009, o artista viaja para Sichuan para testemunhar em defesa do amigo Tan Zuoren, contudo, antes de sequer comparecer a julgamento, Ai Weiwei foi abruptamente despertado e agredido pela polícia, conseqüentemente, não compareceu em tribunal. Cerca de um mês depois, por ocasião da exposição

“So Sorry”, em Munique, onde a obra “Remembering” foi exposta, Weiwei descobre que a agressão resultou numa hemorragia cerebral, sendo submetido a uma operação de emergência.⁶⁹

Em 2010, o artista realizou a obra “Sunflower Seeds”, instalação composta por cem milhões de sementes feitas uma a uma em porcelana, que imitam cascas de semente de girassol, um grande sucesso de público e crítica, que será analisada em detalhe no capítulo 4. No mesmo ano, foi informado pelas autoridades que o seu novo estúdio em Xangai seria demolido, depois do próprio governo chinês ter convidado o artista a desenvolver o estúdio na cidade - acredita-se que as críticas de Ai ao governo foram determinantes. Em provocação, Ai anunciou uma festa - “demolition party” - e todos os seus seguidores do *Twitter* foram convidados⁷⁰. A polícia decretou de imediato a prisão domiciliar de Ai por dois dias, para prevenir que viajasse até Xangai - mais de 3000 seguidores apareceram na galeria, e a festa aconteceu mesmo sem a presença do artista. O estúdio foi demolido no dia 11 de janeiro de 2011. Três dias depois, a retrospectiva que estava planeada para a *Center for Contemporary Art* (UCCA) em Pequim, foi cancelada. No dia 03 de abril, Ai foi novamente detido no Aeroporto Internacional de Pequim e o estúdio foi confiscado pela polícia. O artista foi preso, e levado para um local secreto, sem qualquer acusação oficial. A prisão arbitrária de Ai causou uma onda de solidariedade, envolvendo vários protestos - ironicamente, durante a detenção foi nomeado membro honorário da *Berlin Academy of Arts* e da *London Royal Academy of Arts*. Após 81 dias de prisão foi liberado sob pagamento de fiança, com a proibição de sair de Pequim pelo período de um ano, de ser entrevistado, e no geral, de falar com a imprensa ou nas redes sociais de forma livre. O cancelamento da sua figura pública ocorreu quando o artista era o primeiro colocado no ranking “Power 100” da “ArtReview”, que seleciona anualmente as personalidades mais influentes da arte contemporânea.

No dia 03 de abril de 2012, precisamente um ano após a data da detenção, Weiwei inicia um projeto de autovigilância, “WeiweiCam”, instalando quatro *webcams* - uma câmera montada sobre sua cama, uma sobre seu computador, outra voltada para o estúdio e uma quarta em seu pátio - ligadas 24 horas por dia, com transmissão em direto para o site *weiweicam.com*.

It is the exact day, one year ago, that I went missing for 81 days. All my family and friends and everyone who cared were wondering where this guy was. So on the anniversary I think people may have worries. It's a gift to them: I'm here and you can see me. This is also a gift to public security because they follow me, tap my phone and do what is necessary to get 'secrets' from me. I don't have secrets⁷¹. (Weiwei, 2012)

⁶⁹ Com este episódio, cria a obra “Brain Inflation” (2009), emoldurando a radiografia da sua cabeça, que revelava os danos sofridos durante pela agressão das autoridades chinesas

⁷⁰ Mais informações: <https://www.newyorker.com/news/evan-osnos/ai-weiwei-and-the-police>

⁷¹ A casa de Ai Weiwei em Pequim era monitorada por quinze câmaras de vigilância, ao longo de um trecho de estrada de cem metros.

Quarenta e seis horas depois do site “*WeiweiCam*” entrar no ar, Weiwei foi instruído pelas autoridades chinesas a desligá-lo. Durante o tempo em que o *weiweicam.com* esteve ativo, recebeu 5,2 milhões de visualizações (Smith, 2012).

O filme “*Ai Weiwei: Never Sorry*”, da realizadora americana Alison Klayman, estreou no Festival de Cinema de Sundance de 2012, e recebeu o Prêmio Especial do Júri de “*Spirit of Defiance*”.

Em 2013, participou novamente da Bienal de Veneza, apresentando dois projetos. Um deles foi uma instalação oficial no pavilhão da Alemanha, enquanto o outro ocorreu como parte de um evento paralelo na igreja de Santo António. Nesse segundo projeto, Ai exibiu a obra “S.A.C.R.E.D.”, que consistia em uma escultura reencenada em forma de diorama⁷², exibindo seis cenas da sala onde esteve detido em 2011.

Weiwei obteve de volta o passaporte em 2015 e aceitou o convite para lecionar em Berlim, na Universidade das Artes (UdK). Neste momento, o foco dos seus trabalhos artísticos e ativismo voltou-se para a questão dos refugiados. Em 2016, Weiwei visitou a ilha grega de Lesbos, onde testemunhou pessoalmente a entrada dos barcos de refugiados e se reuniu com os sobreviventes que chegaram ao campo de Moria. Desta experiência resultou o documentário de longa-metragem “*Human Flow*” (2017), um experimento visual sobre a condição dos refugiados e o maior deslocamento humano desde a Segunda Guerra Mundial. O filme foi selecionado para competir no Festival de Cinema de Veneza (2017).

O artista chegou ao Brasil em 2017, durante a governação do Presidente Michel Temer, a convite do curador Marcello Dantas - entrevistado para esta dissertação - e participou nos protestos contra a censura à Arte e aos museus brasileiros⁷³. Em 2018, inaugurou a primeira exposição individual no Brasil, “Raiz”, a maior exposição da carreira até aquele momento⁷⁴, composta por setenta peças, entre obras icônicas como “*Forever Bicycles*” (2014), escultura formada por 1.254 bicicletas, uma alusão à produção em massa da China; “*Straight*” (2008-2012), feita com 164 toneladas de aço recuperados dos escombros de escolas de Sichuan após o forte terremoto que abalou a China em 2008; “*Law of the Journey*” (2017), escultura inflável com 70 metros de extensão que reproduz um bote ocupado por pessoas sem rostos no mesmo material, uma referência aqueles que enfrentam a difícil travessia dos refugiados, que inclusive, flutuou pelo lago do Ibirapuera, em São Paulo⁷⁵. A imersão no Brasil produziu ainda trabalhos inéditos, com leituras pessoais das raízes brasileiras, como a fotografia “*Mutuophagia*”

⁷² Representação tridimensional de uma cena, usada para ilustrar eventos, ambientes ou situações.

Geralmente encontrado em museus e exposições, é composto por figuras, objetos e fundos dispostos em uma caixa com iluminação apropriada para criar uma representação realista.

⁷³ Mais informações: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html

⁷⁴ Mais informações: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2018/10/19/ai-weiwei-interpreta-as-raizes-do-brasil-na-maior-exposicao-de-sua-carreira.ghtml>

⁷⁵ Mais informações: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/10/bote-do-artista-chines-ai-weiwei-flutua-no-lago-do-ibirapuera-nesta-sexta.shtml>

(2018), que será analisada no capítulo 4; “Duas figuras” (2018), uma instalação feita com moldes de gesso de Ai Weiwei e de uma modelo, que inclui sementes de ormosia, árvore nativa da América do Sul; “Obras de Juazeiro do Norte” (2018), instalação composta por esculturas em madeira, que seguem a técnica e a estética das oferendas tradicionais, deixadas em troca de bênçãos e supostos milagres durante as peregrinações.⁷⁶ A exposição inaugurou inicialmente no Pavilhão Lucas Nogueira Garcez (Oca), no Parque do Ibirapuera, em São Paulo e esteve em mais três cidades do Brasil: Belo Horizonte, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB BH); Curitiba, no Museu Oscar Niemeyer e no Rio de Janeiro, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB RJ). Sobre o processo de “re-enraizamento” de Ai Weiwei, Marcello Dantas, curador da exposição, comenta em entrevista para esta dissertação:

A palavra raiz foi a base do trabalho que fizemos no Brasil. É importante lembrar que a geração de Ai Weiwei é a primeira criada com a Revolução Cultural chinesa. Parte da história da Revolução Cultural chinesa era apagar toda a memória antepassada da China, ou seja, tudo aquilo que representava a China imperial seria destruído e seria fundada uma nova China. E foi neste cenário de apagamento das raízes que Ai cresceu. Então boa parte do trabalho do Ai foi tentar entender o que eles estavam apagando, o que estava sendo destruído e o que isso significava. O trabalho de Ai Weiwei como artista é um trabalho de desenraizar coisas que foram perdidas, ou seja, de buscar as raízes que estavam ali para criar novas iconografias baseadas numa história antropológica chinesa, e depois ele vai revisitar isso pelo mundo afora. Ai Weiwei está enraizando, está colocando a raiz de volta no solo para que a gente possa se construir por cima disso. Isso é muito inteligente. É um caminho que diz “Ok, esse vaso da dinastia Ming que foi quebrado e destruído e tudo mais tem uma história para contar e eu preciso ressignificá-lo, reinterpreta-lo ou refazê-lo de alguma forma”. Recriar referências históricas, através de técnica e com a visão contemporânea por cima. Então é como se ele tivesse de facto tirado uma raiz do solo. Essa raiz morreu e você re-enraíza, você planta ela novamente no solo, na esperança que nasça dela uma nova árvore. E no Brasil ele trabalhou literalmente com essas raízes de árvores que já haviam sido cortadas há 100 anos e que existiram durante 800 anos, 900 anos procurando representar essa árvore que já não existe mais, que sobrou apenas a sua raiz no solo, cortaram a árvore, mas a raiz ficou lá. E aí ele traz isso de volta. Então isto é literal no caso da operação no Brasil, e metafórico, no sentido da relação dele com a cultura ancestral chinesa e a cultura atual da China. (Dantas, 2023)⁷⁷

Em 2021, Ai Weiwei apresenta duas exposições em simultâneo em Portugal; “*Rapture*” e “*Entrelaçar*”. A primeira, na Cordoaria Nacional em Lisboa, expôs oitenta obras, no mesmo formato de “*Raiz*”, com a presença de peças icónicas e de obras desenvolvidas especialmente em Portugal, como

⁷⁶ Ex-votos: Presentes oferecidos pelos devotos ao seu santo de devoção como forma de cumprir promessas, expressar gratidão ou renovar sua devoção. As oferendas votivas são tradicionalmente manifestadas através de pinturas, desenhos, esculturas em madeira, em argila ou em cera. Frequentemente, estas representações retratam partes do corpo que estavam doentes e que foram curadas. Esta prática devocional persiste em várias regiões do Brasil e em toda a América Latina, sendo associada tanto a santos reconhecidos pela igreja como a personalidades veneradas pela devoção popular (fonte: Wikipedia).

⁷⁷ Entrevista a Marcello Dantas realizada no dia 9 de agosto de 2023, por videochamada.

"Brainless Figure in Cork" (2021), escultura em cortiça com o autorretrato de Ai Weiwei; *"Odyssey Tile"* (2021), recriação da obra *"Odyssey"* de 2016, uma caracterização da crise de refugiados, re-criada em azulejos com artesãos portugueses. A exposição *"Entrelaçar"* em Serralves, no Porto, ocupou a sala central do Museu e o Parque, apresentando essencialmente um conjunto de obras produzidas pelo artista durante a sua temporada no Brasil, sendo a obra principal a grande instalação *"Pequi Vinagreiro"* (2018-2020), patente no Parque de Serralves, que será examinada no próximo capítulo.

A obra de Ai Weiwei é maioritariamente política. As suas primeiras obras mediáticas, como, *"Dropping a Han Dynasty Urn"* (1995) e a série *"Study of Perspective"* (iniciada em 1995), destacam-se pela irreverência. Mais tarde, os seus trabalhos focam-se principalmente na denúncia sobre as violações de direitos humanos na China, como a obra *"He Xie"* (2010), a instalação que consiste em três mil caranguejos de rio, feitos em porcelana, empilhados no canto de uma sala. *He Xie* significa harmonioso, um conceito utilizado pela oposição ao regime chinês para designar o apelo do governo para criar uma sociedade harmoniosa e livre de dissidências; *He Xie* remete ainda para uma gíria que representa a censura na internet.⁷⁸ Na instalação, um único caranguejo é colocado mais isolado, representando o próprio Ai Weiwei, cuja voz foi restringida pelas autoridades. Ao recuperar o passaporte em 2015, os trabalhos de Weiwei passaram a espelhar questões de violação dos direitos humanos numa escala global, com foco na crise migratória. *"Law of the Journey"* e *"Human Flow"*, ambas de 2017, refletem esta temática. Agora, a obra aponta para um novo caminho, menos centrado nas questões humanas, Weiwei parece "libertar-se das narrativas antropocêntricas da civilização moderna como nós a conhecemos e articula uma nova forma pós-humana de conceber o escopo das suas intervenções hipnóticas. Esta transformação é um produto de operações simbólicas" (Santos, 2023, p15).

3.3. Ai Weiwei e o Antropoceno

Em uma primeira análise, a obra de Ai Weiwei não é imediatamente associada a questões ambientais. Aliás, os artistas que se enquadram nas práticas artísticas abordadas no capítulo 2 - *Land Art, Upcycled Art, Bioarte* ou *Arte Interespécies* - com uma relação direta a questões ambientais, poderiam ter sido escolhidos em detrimento de Ai Weiwei. No entanto, como delineado anteriormente, Ai Weiwei tem um caminho singular, é um dos artistas mais influentes do mundo e expôs recentemente no Brasil e em Portugal, precisamente quando revelou um novo capítulo neste percurso irrequieto e determinado: o Antropoceno.

⁷⁸ <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/sep/14/ai-weiwei-royal-academy-review-momentous-and-moving>

A obra de Ai Weiwei é profundamente enraizada em questões humanas universais e em temas sociais prementes. Como visto, os trabalhos do artista frequentemente abordam a liberdade de expressão, os direitos humanos, a memória coletiva, a identidade cultural e as consequências das ações governamentais, obras que servem como espelho da sociedade contemporânea. A Arte de Ai Weiwei torna visível o que preferimos ignorar e convida-nos a reconsiderar, numa perspectiva diferente, o que pensamos que sabemos. Ai se apropria de objetos e materiais do cotidiano, transformando-os com grande intensidade de trabalho e cuidado. Conforme novas justaposições convergem, novas experiências estéticas são criadas, novos significados são gerados e novas associações se tornam possíveis. As antigas fronteiras desaparecem, as paredes desmoronam e os limites são redefinidos. Esta expansão e expansividade não se limitam apenas ao seu trabalho, estendem-se à própria pessoa e à sua prática. Ai Weiwei é um artista, arquiteto, escritor, cineasta, ativista cuja prática abrangente está a abrir novas possibilidades de conhecimento, envolvimento e ação (Weiwei, 2020).

Apesar de utilizar alta tecnologia em algumas de suas obras, uma das características mais marcantes dos projetos é o emprego de métodos manuais. Em sua abordagem artística, exalta a tradição artesanal como um ato de conexão com o passado, uma maneira de transmitir sabedoria e conhecimento de geração em geração. O trabalho manual meticuloso, muitas vezes envolvendo técnicas antigas, reforça uma apreciação pela paciência, dedicação e compromisso com a excelência. A ênfase na tradição artesanal não apenas resgata elementos culturais significativos, mas também fomenta a ideia de sustentabilidade, ao incentivar para um consumo mais consciente e uma apreciação duradoura pelo valor dos materiais. A obra de Ai Weiwei também serve como veículo para uma crítica contundente à produção em massa desenfreada, ao capitalismo e às políticas socioeconômicas do neoliberalismo, frequentemente resultando em produtos de baixa qualidade destinados ao rápido descarte. Na atual era globalizada, a China se tornou um epicentro de produção para o mundo, inundando mercados com produtos de consumo rápido. No entanto, essa produção em massa muitas vezes negligencia a qualidade, os impactos ambientais e os direitos dos trabalhadores, o que inevitavelmente resulta em uma cultura de desperdício. Ai Weiwei não apresenta apenas estas críticas, também as incorpora de maneira engenhosa. Ao utilizar materiais reutilizados e técnicas tradicionais, ressalta a possibilidade de uma produção mais sustentável e responsável. As esculturas monumentais feitas de antigas portas de madeira, as cerâmicas que resgatam a tradição chinesa e instalações que utilizam objetos descartados, convidam o observador a questionar a própria natureza do consumo contemporâneo.

Além das questões humanas e os temas sociais, outro ponto a ser ressaltado é a conexão com a natureza. Como apontado anteriormente, o artista passou a infância e a juventude isolado em áreas remotas devido ao exílio de seu pai, entre estas áreas, uma floresta e um deserto, que representam

dois extremos da natureza. “É pelas raízes que podemos imaginar como era a árvore”⁷⁹, assinala o artista. As árvores entraram pela primeira vez no cenário artístico de Ai Weiwei em 2009, quando exibiu aproximadamente cem grandes raízes e secções de árvores do sul da China na Haus der Kunst, em Munique. O conceito de árvore enquanto prática artística de Weiwei se relaciona com ideia de como os seres humanos exercem seu domínio sobre o mundo natural, abordando o impacto da globalização nos ecossistemas e a pegada ecológica humana na Terra. Em entrevista concedida a Vergne e Fernandes, Ai Weiwei comentou:

A compreensão chinesa da natureza é um tipo de filosofia muito diferente. Acharmos que os seres humanos são apenas parte da natureza, talvez sejamos a parte doente da natureza. Do meu ponto de vista, pode ser verdade. No Ocidente, as pessoas estão convencidas de que dominam o universo. (Vergne e Fernandes, 2021b, p.6)

O percurso recente do artista sugere uma mudança de foco, ao realizar trabalhos que refletem o interesse e a preocupação com as questões ambientais, reforçada durante a imersão no Brasil, e a qual a exposição “Entrelaçar”, em Serralves, procurou destacar. As cem milhões de sementes de girassol de porcelana de Weiwei em “*Sunflower Seeds*” (2010) comenta o voraz consumo ocidental de produtos chineses produzidos em massa, uma resposta do artista as crises do Antropoceno através de processos artísticos de reprodutibilidade técnica. A representação simbólica da árvore de ferro de “Pequi Vinagreiro” (2018-2020), uma árvore feita em ferro, evoca a ideia de controle humano sobre a natureza, pois foi habilidade de forjar instrumentos de metal que possibilitou à humanidade a transição para a agricultura, o desmatamento de florestas naturais e o cultivo de terras intocadas. De acordo com Ai, o seu trabalho:

(...) nunca é apenas sobre a forma ou para impressionar as pessoas. Somos muito pequenos, tudo é maior do que o ser humano... as montanhas, os rios, os oceanos. Aqui temos, isso sim, uma grande história para contar sobre a humanidade, o ambiente, a globalização e sobre a resposta dos indivíduos ao que se está a passar. O ser humano é um milagre. Desenvolvemo-nos de maneira tão diferente das outras espécies que pensamos ser superiores. Mas isso não é verdade. Este desenvolvimento rápido e cego, em busca do lucro, torna a sociedade humana suicida. O planeta continuará a existir e a humanidade desaparecerá se continuar a viver desta maneira. (Vergne e Fernandes, 2021b)

Como apresentado na secção anterior de forma mais ampla, e aqui sintetizado, podemos identificar três grandes temáticas na obra e no ativismo de Ai Weiwei:

1) Obras que focam-se na denúncia sobre as violações de direitos humanos na China, como as já mencionadas “*Dropping a Han Dynasty Urn*” (1995), “*He Xie*” (2010), “*Remembering*” (2009) e “*Straight*” (2008-2012).

⁷⁹ <https://casavogue.globo.com/MostrasExpos/Arte/noticia/2018/10/ai-weiwei-ganha-mostra-em-sao-paulo-com-obras-que-debatem-traumas-chineses-e-brasileiros.html>

2) Práticas que refletem questões de violação dos direitos humanos em uma escala global, com foco na crise migratória, disparadas pela visita do artista à ilha grega de Lesbos, em 2016, onde testemunhou pessoalmente a entrada dos barcos de refugiados e se reuniu com os sobreviventes que chegaram ao campo de Moria. O documentário de longa-metragem "*Human Flow*" (2017), e obras como "*Law of the Journey*" (2017) e "*Odyssey Tile*" (2021) refletem isto.

3) Trabalhos menos focados em preocupações exclusivamente humanas, orientação que se torna mais pronunciada após a imersão do artista no Brasil. São exemplos disso obras como "*Pequi Vinagreiro*" e a série "*Raízes*", (2018-2020), que serão analisadas no capítulo 4. Indagado sobre a relação da obra de Ai Weiwei com o Antropoceno, Marcello Dantas diz:

As obras que foram feitas no Brasil versam sobre uma história natural, mas que esbarra no homem. Uma memória natural que vai sendo apagada. Weiwei é um contador de história do tempo presente, ele fala de emergências, do que é latente, do que está em ferida aberta, isto é o Antropoceno, isto é a nossa Era. (Dantas, 2023)⁸⁰

Perguntámos ainda ao curador sobre o que podemos aguardar para os próximos trabalhos de Ai Weiwei. Dantas revelou que o artista "começou a expor a ideia de fazer um filme sobre a questão da relação com os animais, mas esse filme não andou pra frente. Eu acho que ele ainda está digerindo isso" e que está a trabalhar em uma "ópera sobre o fim do mundo" com artista experimental e compositora musical Laurie Anderson. Ai Weiwei reside atualmente em Montemor-o-Novo, no Alentejo,⁸¹ e está agora a trabalhar em projetos na região, o curador acredita que Weiwei "está à procura de uma nova causa que o mobilize. Este é o meu sentimento, acho, que o mundo inteiro está em busca dessa nova causa. Eu acho que ele está buscando essa latência. Onde é que está essa emergência. Ele trabalha com base nisso".⁸²

Em síntese, a escolha de Ai Weiwei como objeto de estudo justifica-se não apenas pela imponência da sua obra e ativismo, mas também pela sua trajetória em abraçar e contemplar questões ambientais de alcance global. Weiwei tece uma narrativa intrínseca entre as suas criações e a interligação entre a humanidade e o ambiente natural. Através de uma abordagem artística, confronta temas como a produção em massa, o desperdício e a desflorestação, e enfatiza a imperatividade de reavaliar o nosso vínculo com a natureza e o impacto humano no planeta. A conexão pessoal do artista com a natureza, enraizada desde a infância, confere genuinidade e profundidade ao diálogo sobre a interação entre os seres humanos e o ambiente. Consequentemente, as obras recentes de Weiwei, expostas no Brasil e em Portugal, transcendem as fronteiras de questões políticas e sociais, abraçando o âmago das

⁸⁰ Entrevista a Marcello Dantas realizada no dia 9 de agosto de 2023, por videochamada.

⁸¹ No dia 4 de outubro deste ano, Ai Weiwei recebeu o grau de doutor 'Honoris Causa' pela Universidade de Évora (UÉ) (Lusa, 2023)

⁸² Excertos da entrevista realizada a Marcello Dantas no dia 9 de agosto de 2023, por videochamada.

preocupações ambientais e a urgência de estabelecer uma nova relação com a natureza em meio ao contexto do Antropoceno.

Análise das obras selecionadas

Ai Weiwei é um artista refugiado, em constante reflexão sobre o sentido de pátria. A pátria, do latim *patria*, remete para o nascimento, a nossa origem. Nos últimos anos, o artista refletiu sobre a pátria natural do ser humano, um planeta Terra em urgente deterioração. Em 2019, Ai Weiwei apresentou a exposição “Raiz” no Centro Cultural Branco do Brasil (CCBB), no Rio de Janeiro, um centro cultural situado na Zona Central da cidade do Rio de Janeiro, que faz parte de uma rede de espaços culturais, denominada Centro Cultural Banco do Brasil, gerida e mantida pelo Banco do Brasil. Dois anos depois, em 2021, apresentou “Entrelaçar” no Museu de Arte Contemporânea de Serralves e no Parque de Serralves, localizados no Porto, em Portugal, detidos pela Fundação Serralves, uma parceria entre o Governo Português, instituições públicas, privadas e particulares. As obras deste período foram desenvolvidas e apresentadas em dois países cuja origem e nacionalidade estão historicamente unidas: Brasil e Portugal. Se a “raiz” está no Brasil, o “entrelaçar” aconteceu em Portugal, e entre os dois, um artista apátrida, nascido nesta época do Antropoceno.

No capítulo 1, investigamos sobre o conceito do Antropoceno: os principais acontecimentos históricos que corroboraram para a deflagração do cenário atual no qual nos encontramos; a definição do conceito, como e onde o termo surge pela primeira vez; os impasses a respeito da oficialização de uma nova época geológica; as críticas e algumas das principais proposições ao termo. No capítulo 2, aprofundamos a análise ao Antropoceno para além de um conceito geológico, centrando na sua característica enquanto uma conceção unificadora que abarca uma ampla gama de desafios e problemas ambientais nesta “época dos humanos”. Exploramos alguns caminhos pelos quais a esfera da arte pode contribuir para um futuro sustentável e orientado para a ideia de 'regeneração' (Wahl, 2016); analisamos como a Arte pode desafiar e expandir criticamente as discussões sobre esta matéria, oferecendo uma abordagem criativa. Apresentamos também alguns exemplos emergentes no cenário artístico sendo destacados movimentos e práticas artísticas notáveis no contexto da Arte Sustentável e da Arte Ecológica, por fim, refletimos sobre a função da Arte no Antropoceno. No capítulo 3, apresentamos o contexto histórico e político que moldaram a emergência de Ai Weiwei, cujo conjunto selecionado de obras é objeto de análise do presente capítulo. Examinamos a formação transdisciplinar, as influências e parcerias do artista, apresentando, de forma cronológica, os eventos de maior destaque em seu percurso; examinamos também os principais temas de trabalho e de ativismo do artista escolhido, por fim, exploramos de que forma as criações de Ai Weiwei dialogam

com os conceitos de sustentabilidade e do Antropoceno, sugerindo que este é um potencial caminho de exploração do artista.

Neste capítulo, iremos analisar um conjunto de obras do Ai Weiwei que estiveram patentes nas exposições “Raiz” e “Entrelaçar”. A descrição das peças de arte analisadas - de tipo etnográfico, e dos contextos das suas exposições - parte da visita realizada a ambas exposições, da análise bibliográfica, com foco nos catálogos das exposições, da análise de artigos e notícias publicados nos media no Brasil e em Portugal que divulgaram as exposições e das entrevistas realizadas aos curadores Marcello Dantas e Paula Fernandes, que assinam as exposições visitadas em ambos países.

4.1. Panorama das exposições “Raiz” e “Entrelaçar”

A. Raiz

A primeira exposição do Ai Weiwei no Brasil, “Raiz”, começou em São Paulo (outubro de 2018 a janeiro de 2019), Curitiba (maio a junho de 2019), Belo Horizonte (fevereiro a abril de 2019), e só depois, Rio de Janeiro. A mostra compreendia um conjunto de setenta obras, incluindo trabalhos icônicos e peças realizadas a partir da imersão do artista no país. No Rio de Janeiro, a exposição esteve aberta ao público entre 21 de agosto a 4 de novembro de 2019. A mostra visitada no Brasil esteve patente no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (CCBB - Rio) e no Paço Imperial⁸³, ambos localizados no centro da cidade, separados por uma distância de 350 metros.

As obras que serão analisadas: “Semente de Girassol”, “Mutuofagia” e a série “Raízes”, estiveram presentes na exposição, mas “Pequi Vinagreiro”, embora seja uma obra desenvolvida no Brasil, foi somente apresentada em Portugal - a exposição mostrou parte das gravações do processo de produção da obra, através da projeção do filme “Uma Árvore” (2018).

As quatro exposições do Brasil, as maiores da carreira de Weiwei até então, contaram com a curadoria de Marcello Dantas. Em 2010, o curador convidou o artista para uma imersão no Brasil com o intuito de desenvolver uma exposição de grande escala, com dois objetivos complementares: apresentar Weiwei ao Brasil e apresentar o Brasil a Weiwei. O projeto postergou-se devido à prisão de Weiwei, que só recuperou o passaporte em 2015. Dois anos depois, em 2017, o artista esteve durante sete meses em diferentes locais do Brasil: Trancoso (BA), Juazeiro do Norte (CE) e São Paulo (SP), onde produziu um conjunto de obras com artesãos chineses e brasileiros que interpretaram a cultura do país. Marcello Dantas aplicou a mesma estratégia em Portugal, convidou Weiwei para uma

⁸³ O Paço Imperial, localizado no centro do Rio de Janeiro, Brasil, é um edifício histórico do século XVIII que serviu como primeira residência para o Rei Dom João VI e para a Família Real de Portugal. . Hoje, o espaço funciona como um centro cultural e é reconhecido como o mais significativo edifício colonial civil do Brasil, devido à sua relevância histórica e estética. A única obra que estava patente no Paço foi “*Law of the Journey*” (2016).

residência artística no país, que resultou na exposição *"Rapture"*, na Cordoaria Nacional, em Lisboa (2021, 4 de junho a 28 de novembro).

No Brasil, os principais veículos de informação que noticiaram a exposição de Ai Weiwei durante a temporada do artista, destacaram o facto de ser a primeira, e até então a maior, exposição individual da carreira de Weiwei. Os jornalistas ainda realçaram a exposição em São Paulo, a primeira das quatro mostras no Brasil, e o trabalho com os artesãos locais. Alguns dos títulos dos artigos que noticiaram a estréia de Weiwei em solo nacional foram: "Encantado com o Brasil, Ai Weiwei produz obras em conjunto com artesãos daqui" (Jornal do Brasil, 18 de outubro de 2018)⁸⁴; "Ai Weiwei trabalha com artesãos brasileiros na maior mostra já feita de sua obra" (Folha de São Paulo, 14 de outubro de 2018)⁸⁵; "Ai Weiwei interpreta as raízes do Brasil na maior exposição de sua carreira" (O Globo, 19 de outubro de 2018)⁸⁶; "Sexo, selfies e subversão: A grande retrospectiva brasileira de Ai Weiwei reúne tesouros de escala monumental e obras de inspiração erótico-ecológica produzidas em andanças pelo país" (Veja, 5 de outubro de 2018)⁸⁷; "Ai Weiwei faz sua primeira grande exposição no Brasil" (Estadão, 19 de outubro de 2018)⁸⁸. Entre os veículos pesquisados, apenas a revista Veja, posteriormente às exposições, questionou ao artista sobre a relação dos trabalhos desenvolvidos com a denúncia a desflorestação: "Na sua mega exposição em São Paulo, aberta em meio às eleições de 2018, o senhor apresentou trabalhos monumentais que denunciavam a destruição das florestas brasileiras. Como analisa a explosão do desmatamento?"⁸⁹ É importante referir que o ano de 2019 registou uma onda de incêndios na região amazônica, alcançando os valores máximos já registados nos meses de março e abril desde 1998. De acordo com o Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE)⁹⁰, que monitora o desmatamento por meio de imagens de satélite, foram 126089 focos de incêndios detectados, sendo que no ano anterior este valor foi de 90408. O ano de 2020 foi ainda pior, com um total de 150783 incêndios monitorados na região. O fogo alcançou áreas de conservação ambiental e territórios indígenas. Os dados foram desacreditados pelo então Presidente do Brasil Jair Bolsonaro - Bolsonaro foi eleito em 2018, ano da inauguração da exposição de Ai Weiwei no Brasil. O período de exposição de "Raiz" foi também uma fase de grande polarização política no país. Não obstante Weiwei ser um artista político, que defende a liberdade de expressão e denuncia a censura,

⁸⁴ <https://www.ib.com.br/cultura/2018/10/948798-encantado-com-o-brasil-ai-weiwei-produz-obras-em-conjunto-com-artesaos-daqui.html>

⁸⁵ https://www1.folha.uol.com.br/amp/ilustrada/2018/10/ai-weiwei-trabalha-com-artesaos-brasileiros-na-maior-mostra-ja-feita-de-sua-obra.shtml?_ga=2.225013850.1519876146.1696171568-1551372578.1696171568&_mather=f952cc1f-58bf-44e6-82ec-5d036571bae6

⁸⁶ <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2018/10/19/ai-weiwei-interpreta-as-raizes-do-brasil-na-maior-exposicao-de-sua-carreira.ghtml>

⁸⁷ <https://veja.abril.com.br/cultura/sexo-selfies-e-subversao>

⁸⁸ <https://www.estadao.com.br/cultura/artes/ai-weiwei-faz-sua-primeira-grande-exposicao-no-brasil/>

⁸⁹ <https://veja.abril.com.br/paginas-amarelas/a-china-encobriu-a-real-ameaca-da-covid-19-diz-ai-weiwei/>

⁹⁰ http://terrabilis.dpi.inpe.br/queimadas/situacao-atual/estatisticas/estatisticas_estados/

os media que noticiaram as exposições no Brasil não refletiram ou traçaram um paralelo sobre este facto com o momento que o país vivia. Cabe lembrar que, em 2017, como mencionado no capítulo anterior, Weiwei participou nos protestos contra a censura à Arte e aos museus brasileiros.

A exposição “Raiz” foi um grande sucesso de público e crítica. Segundo a *Art Newspaper*, mais de 1,1 milhão de pessoas prestigiaram a mostra que teve início na Oca, em São Paulo, passou por Belo Horizonte e Curitiba, e finalmente aportou no espaço do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), no Rio de Janeiro, onde atraiu uma média de 9172 visitantes diários, totalizando aproximadamente 600000 no período de exibição.

B. Entrelaçar

No Porto, a exposição que ocupou o Museu de Arte Contemporânea de Serralves e o Parque de Serralves, teve curadoria de Philippe Vergne e Paula Fernandes, e esteve aberta ao público no Museu de 23 de julho de 2021 até dia 5 de fevereiro de 2022, enquanto as peças expostas no Parque ficaram disponíveis até 9 de julho de 2022. Ao contrário de “Raiz”, “Entrelaçar” não foi uma mostra extensiva, com um panorama sobre a carreira do artista ou com o objetivo de apresentar ao público português a interpretação da cultura do país pelo artista chinês - este foi o mote da exposição apresentada em Lisboa, na Cordoaria Nacional, patente simultaneamente à exposição do Porto. Conforme informa o texto de apresentação: “Em Serralves, Ai Weiwei apresenta um corpo de trabalho que reflete a sua preocupação com as questões ambientais e, mais especificamente, com a desflorestação da Mata Atlântica brasileira.” A exposição foi composta por um conjunto de cinco obras, todas realizadas durante a imersão de Ai no Brasil: série “Raízes”, “Duas Figuras”, “Mutuofagia”, “Pequi Vinagreiro” e “Uma árvore”, exceto de 26 minutos do filme com cinco horas de duração que documenta o trabalho metódico e minucioso dos artesãos chineses e brasileiros durante o processo que deu origem a obra “Pequi Vinagreiro.” Em entrevista para esta dissertação, Paula Fernandes refletiu sobre os principais temas e problemáticas da exposição em Serralves:

O conceito da exposição parte da palavra “entrelaçar”, que foi referenciada no poema do pai do Ai Weiwei, o título da exposição foi inspirado precisamente neste poema de Ai Qing⁹¹, e no sentido de que tudo está ligado. Entrelaçar as raízes, as árvores. Todos nós pertencemos a um universo, um sítio em que todos fazem parte, todos são importantes na sua construção. Ou seja, todas estas problemáticas que já vivemos há alguns anos da crise climática, das questões do desrespeito dos humanos pelo meio em que habitam. Esta exposição pode ser considerada uma chamada de atenção, é um testemunho e uma manifestação para que se pense nestas questões. Na verdade não é só pensar, porque só o pensar e o falar neste momento não resulta, já estamos muito atrasados, é o agir. Instalamos as raízes no Parque de Serralves, que é preservado e protegido, onde existe uma complexa teia de relações debaixo da terra, através

⁹¹ Transcrevemos este poema no ponto 4.5, na análise da série “Raízes”

das raízes. E foi isso que nós quisemos também potenciar, transformando o Parque numa galeria ao ar livre, trazer as esculturas para o exterior, lembrar que está tudo ligado, está tudo entrelaçado. Há uma rede de comunicação enorme por baixo da terra, em que os pontos visíveis do icebergue são aquilo que nós vemos, e as raízes e a árvore, a "Pequi Vinagreiro", podem ser consideradas como faróis neste contexto para chamar a atenção, para fazer pensar, para parar ou provocar no visitante uma monumentalidade, fazê-lo indagar-se "afinal o que é que este artista nos quer trazer com isto?" Não é a escultura pela escultura, é uma escultura que foi buscar a sua inspiração, foi buscar os seus moldes, a uma árvore existente, a raízes existentes que em determinado local do planeta foram destruídas pela ação do homem. Este entrelaçar não é só na perspetiva poética e biológica, é também no sentido humano do que nós estamos a fazer a este receptáculo que nos que recebe e que devíamos respeitar. (Fernandes, 2023)⁹²

Em Portugal, os principais meios de imprensa que noticiaram a exposição "Entrelaçar" focaram na obra "Pequi Vinagreiro". "Weiwei 'planta' grito de alerta em Serralves"⁹³; foi o título que o jornal Expresso deu ao artigo publicado em 02 de julho de 2021. O Público escreveu sobre a exposição em Serralves no dia 13 de julho com o título: "Serralves recebe este mês escultura de Ai Weiwei com mais de 30 metros de altura"⁹⁴. O Observador anunciou a exposição com artigo publicado a 14 de julho, também destacando a obra "Pequi Vinagreiro": "Exposição de Ai Weiwei em Serralves inclui escultura com mais de 30 metros".⁹⁵

Observa-se que, em julho de 2021, mês de abertura de "Entrelaçar", Portugal ainda permanecia sob Estado de Calamidade - cerca de 67% da população havia sido vacinada com a primeira dose e mais de 54% com a vacinação completa. Por conta da vacinação avançada, no final de julho, o Governo de Portugal anunciou um novo plano com medidas progressivas para o fim das restrições. Neste mês também entrou em vigor o Certificado Digital COVID da União Europeia.

A exposição em Serralves contou ainda com uma programação paralela que englobava uma mostra de filmes do artista e um ciclo de conversas que tinham como mote "Ciência e a Arte unem-se para o diálogo no Museu e no Parque". Também foram produzidas duas publicações: o primeiro volume com fotografias do processo de trabalho, montagem e instalação das obras "Raízes" e "Pequi Vinagreiro", além de uma seleção de ensaios; o segundo volume inclui uma entrevista que os curadores Paula Fernandes e o Philippe Vergne realizaram ao artista, e um poema apresentado por Weiwei, inspirado em "Pequi Vinagreiro".

⁹² Entrevista a Paula Fernandes realizada no dia 2 de outubro de 2023, por videochamada.

⁹³ <https://expresso.pt/sociedade/2021-07-02-Weiwei-planta-grito-de-alerta-em-Serralves-3a389aaf>

⁹⁴ <https://www.publico.pt/2021/07/13/culturaipilon/noticia/serralves-recebe-mes-escultura-ai-weiwei-30-metros-altura-1970234>

⁹⁵ <https://observador.pt/2021/07/14/exposicao-de-ai-wewei-em-serralves-inclui-escultura-com-mais-de-30-metros/>

4.2. Semente de Girassol, 2010

Uma obra de dez toneladas, com quase dez metros cúbicos, marcou a história da Tate Modern, em Londres. “Semente de Girassol” (*Sunflower Seeds*) foi apresentada pela primeira vez em outubro de 2010, na Turbine Hall, espaço central do museu londrino; a obra foi disposta no chão em formato retangular, criando uma superfície única, na forma de um canteiro que ocupava a maior parte dos 1000 metros quadrados da galeria. “Semente de Girassol” é composta por cerca de 100 milhões de sementes de girassol feitas à mão em porcelana e meticulosamente pintadas, produzidas ao longo de dois anos e por 1600 artesãos na China.

A fabricação das sementes foi realizada na cidade de Jingdezhen, no norte de Jiangxi, região da China ao sul de Pequim. Historicamente reconhecida pelos fornos e pela produção de porcelana imperial, esta região chinesa é ainda conhecida pela produção de porcelana de elevada qualidade. As sementes de girassol foram feitas por artesãos num ambiente de “indústria caseira”, em vez de numa fábrica em grande escala, utilizando um tipo especial de pedra de uma determinada montanha em Jingdezhen. O processo de criação das sementes de girassol envolveu cerca de trinta etapas.

Weiwei possui diversos trabalhos com cerâmicas, alguns com forte característica subversiva, como é o caso de “*Dropping a Han Dynasty Urn*” (1995), a série de três fotografias a preto e branco que retrata o artista segurando uma urna da dinastia Han de 2000 anos que, quadro a quadro, deixa cair, cai e se estilhaça. Outro exemplo é “*Vasos Coloridos*” (2006), a série composta por 16 vasos que igualmente datam do período da dinastia Han, cobertos por tinta acrílica brilhante de coloração intensa. Para além dos trabalhos com caráter mais subversivo, Weiwei também possui obras de cerâmica que exploram técnicas seculares e o processo manual, como é o caso de “*He Xie*” (2010), a instalação que consiste na reprodução de três mil caranguejos, feitos em porcelana e de “*Semente de Girassol*” (2010).

Ai estipulou duas configurações para “*Sementes de Girassol*”. Na primeira opção, as sementes são dispostas em um campo contínuo, retangular ou quadrado, até uma profundidade de dez centímetros, forma em que foi apresentada pela primeira vez em Londres e também na exposição “*Raiz*” em São Paulo. Este “canteiro” de sementes adapta-se às dimensões do espaço, com paredes que confinam a obra em três lados. Inicialmente, a proposta era que a obra comportasse um elemento interativo, onde o público era convidado a caminhar sobre as sementes, o que aconteceu durante os primeiros dias na Tate. Contudo, após este período inicial de exposição, não foi mais possível ao espectador interagir com a obra caminhando sobre ela devido aos riscos à saúde decorrentes da poeira resultante da cerâmica. Na segunda opção de configuração, a obra apresenta-se como uma forma escultórica cônica, com aproximadamente cinco metros de diâmetro, forma em que foi exposta em “*Raiz*”, no Rio de Janeiro. Nesta segunda configuração, não há estrutura de contenção ou suporte para

a forma cônica, que é instalada despejando cuidadosamente as sementes por cima para moldar a forma, sendo as bordas irregulares ajustadas manualmente no momento da instalação.

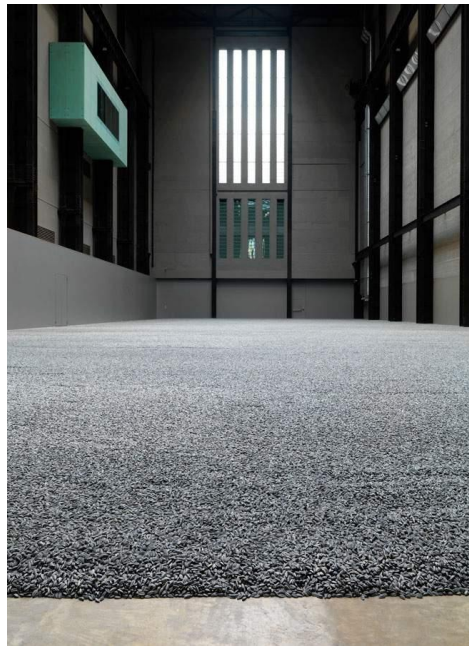


Imagem 1 - "Semente de Girassol" (2010) na Tate Modern
Fonte: Fotografia retirada do site da Tate Modern

No Rio de Janeiro, a exposição "Raíz" ocupou o primeiro e o segundo andar do CCBB RJ. "Semente de Girassol" esteve disposta no segundo andar, no centro de uma das principais salas, em um suporte redondo branco que elevava a obra a uns poucos centímetros do chão. O público podia circular por toda a obra. "Semente de Girassol" não esteve presente nas exposições do artista em Portugal.



Imagem 2 - "Semente de Girassol" (2010) no CCBB RJ
Fonte: Fotografia retirada do Facebook do CCBB RJ

A escultura de grande escala, composta por pequenas peças, carrega consigo um profundo simbolismo que está intrinsecamente ligado ao governo do presidente Mao e ao Partido Comunista Chinês. A reunião das sementes simboliza a ideia de que o povo chinês, quando unido, é capaz de resistir e transcender o domínio de um governo ditatorial. Além disso, as sementes também representam a crescente produção em massa na China, um resultado da influência da cultura consumista ocidental. A obra desafia diretamente a concepção convencional do rótulo "*Made in China*", ao destacar o processo intensivo e tradicional de produção manual por trás de sua criação. O símbolo do girassol foi amplamente difundido durante a Revolução Cultural na China nas décadas de 1960 e 1970, frequentemente utilizado como uma metáfora visual para o líder comunista do país, o Presidente Mao (1893-1976), e talvez mais significativamente, para o povo em geral. Em "Sementes de Girassol", Ai Weiwei explora as complexas interações entre o indivíduo e a coletividade, o eu e a sociedade; longe de serem produzidas em escala industrial, as sementes de girassol foram elaboradas de maneira complexa e individual, o que nos leva a examinar de forma mais aprofundada o fenômeno do "*Made in China*", frequentemente associado a produtos em massa de baixo custo. A miríade de sementes de girassol, cada uma única, embora aparentemente idênticas, pode ser interpretada como uma representação da busca pela individualidade em uma sociedade em constante transformação. Sobre a obra, Ai Weiwei comenta:

With the sunflower seeds, there are many layers of meaning. People will try to understand how it's been made and then what's behind all those numbers. I like that part very much. The work reflects on the fact that each seed is individual yet at the same time looks identical to the others. And when they're accumulated in this large number, they become something else. You see it and you don't see it because it disappears through this massiveness. (Weiwei, 2013 p.28)

Para além do impacto visual gerado pela dimensão e técnica, e do significado da obra, o processo da obra é um método artístico que faz uso da Arte como veículo transformador. Como referido, 1600 artesãos chineses, maioritariamente mulheres, que se reuniam em pequenos e médios grupos, realizaram este trabalho. A interação entre a tradição e a sustentabilidade tem se tornado cada vez mais relevante em um mundo marcado pela produção em massa e pela cultura do desperdício. O trabalho artesanal e a valorização do tempo estão intrinsecamente ligados à ideia de sustentabilidade e regeneração, contrastando com a produção em excesso e de baixa qualidade, muitas vezes associada a produtos provenientes da China e exportados globalmente. Neste contexto, é importante explorar como a tradição pode inspirar práticas mais sustentáveis e criticar a mentalidade de desperdício que permeia a produção contemporânea, reflexões trazidas pela obra "Sementes de Girassol".

4.3. Mutuofagia, 2018

A cena: em posição fetal, completamente nu, Weiwei deita-se sobre melancias, bananas, cajus, cajás, mangas, uma cama de policromática flora brasileira. “Mutuofagia” foi produzida em 2018, durante a residência artística em solo brasileiro. A fotografia foi realizada em 2018 por Sérgio Coimbra, fotógrafo brasileiro reconhecido por trabalhos que criam uma nova dimensão para a representação do alimento. A impressão fotográfica, exposta no Brasil e em Portugal, tinha 300x400 de dimensão e foi apresentada diretamente sobre a parede, sem molduras. Neste trabalho, destacam-se as cores saturadas como o vermelho da polpa da melancia, do cacau, da manga rosa e do tomate; o amarelo da banana, do abacaxi, do caju, do cajá; o verde das cascas das melancias e das coroas dos abacaxis. Nesta profusão de cores compostas por frutas, maioritariamente autóctones do Brasil, Ai Weiwei encontra-se ao centro, nú e devorando um fruto, enquanto o seu filho, Ai Lao, na altura da fotografia com 10 anos, encontra-se num plano à frente, de pé, com o olhar ligeiramente para cima. Algumas frutas estão inteiras, mas a maioria está partida, aberta, deixando evidente o seu interior. Parecem ter sido comidas, algumas estão sobrepostas, ao mesmo tempo, também parecem estar, de certa forma, a devorar o artista. O ângulo da fotografia, tirada de cima, permite-nos ter uma visão vertical e total da cena.

A palavra "antropofagia" deriva do grego "*anthropos*" (homem) e "*phagein*" (comer), e o uso da palavra na Antropologia refere-se ao ato de comer carne humana. O título da obra foi sugerido por Marcello Dantas, baseado no conceito de Antropofagia que tem raízes particulares na Arte e na cultura brasileira – nas décadas de 1920 e 1930, artistas como Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral lideraram um movimento artístico com o mesmo nome. A antropofagia tem um significado simbólico e metafórico no contexto artístico e cultural brasileiro: a ideia central era "devorar" influências estrangeiras, culturas europeias em particular, e absorvê-las de uma maneira única e transformadora, adaptando-as à realidade brasileira; isso significava não apenas aceitar influências culturais de fora, mas também subvertê-las, reinterpretá-las e incorporá-las de forma a criar algo novo e autêntico. A abordagem tinha raízes no nacionalismo cultural e na busca por uma identidade cultural brasileira distinta. O Manifesto Antropófago, escrito por Oswald de Andrade em 1928, foi uma das manifestações mais relevantes do movimento. No manifesto, Oswald de Andrade argumentou que os brasileiros deveriam "devorar" a cultura europeia, assimilando-a e transformando-a em algo genuinamente brasileiro, numa atitude de resistência à dominação cultural estrangeira e, ao mesmo tempo, uma afirmação da identidade cultural brasileira (Andrade, 1928). Como explicou-nos Marcello Dantas durante a entrevista:

A ideia por trás desse nome nasce de uma conversa que eu tive com Ai Weiwei. Ao interpretar o que estava acontecendo na sua relação com o Brasil ele disse “o que está ficando na minha

cabeça sobre o Brasil é que o Brasil sempre me dá alguma coisa de si para comer.” Ele fez a obra “F.O.D.A.”⁹⁶, que foi uma primeira tentativa de interpretar essa sensação que estava sentido. Weiwei queria elaborar justamente sobre o ato de comer, pois achava que isto estava muito latente na cultura brasileira. E aí eu pego nos conceitos de *afagia* e *antropofagia* juntos e falo: “Weiwei, o que está acontecendo aqui é uma *mútuofagia*. Você come e está sendo comido ao mesmo tempo, pela mesma entidade. É uma Mutuofagia, é um mito, a presa e predador são presa e predador ao mesmo tempo um do outro.” Eu cunhei esse conceito e ele adorou. Ele demorou para entender como é que se formavam as palavras, mas a partir disso Weiwei propôs fazer uma sessão de fotografia onde pediu 100 de cada frutas do Brasil: 100 melancias, 100 cachos de banana, 100 cajus, 100 abacaxis etc. E aí ele pegou, despiu-se e fez com que todo mundo no estúdio jogasse as frutas em cima dele, fez-se uma chuva de frutas. E ele se entregou e se colocou no meio das frutas, quase como um porquinho, uma posição de um bichinho frágil como se dissesse “Eu também sou uma fruta perdida, muda, pronta para ser deglutida por alguém”. E isso foi muito bonito e resultou numa fotografia poeticamente muito forte. (Dantas, 2023)⁹⁷



Imagem 3 - “Mutuofagia” (2018).

Fonte: Fotografia de Fernando Guerra e Sérgio Guerra, retirada do site de Serralves

“Mutuofagia” remete-nos a uma leitura contemporânea de obras de “natureza morta” ou ainda, mais diretamente, ao trabalho do artista Giuseppe Arcimboldo, reconhecido pelos retratos feitos inteiramente de objetos como frutas, legumes, flores, peixes e livros.

A escolha desta obra justifica-se por sintetizar o processo de troca do artista com o Brasil e por relacionar-se com a flora do país. É claro que a realização desta fotografia gerou um desperdício, e no que tange o uso de materiais é oposta por exemplo a *Upcycled Art*, que, como visto no capítulo 2,

⁹⁶ "F.O.D.A" (2018) - Fruta-do-conde, Ostra, Dendê e Abacaxi - é um múltiplo formado por moldes em porcelana de quatro ingredientes.

⁹⁷ Entrevista a Marcello Dantas realizada no dia 9 de agosto de 2023, por videochamada.

preza pelo não desperdício e pelo uso de materiais descartados. Como observou Dantas durante a entrevista, a obra justifica-se sobretudo pelo seu “rito poético”:

Não faz sentido você jogar fora 100 de cada fruta fresca do país sem ser comida. Só faz sentido se for por um rito poético muito forte. Não há nada de ambiental, é totalmente poético. Uma pessoa se entregando a um contexto. O contexto comendo essa pessoa e, ao mesmo tempo, essa pessoa comendo esse contexto e as linhas de fronteira entre os seres se perdem e isso se torna numa dinâmica, e eu acho que isso é importante. (Dantas, 2023)⁹⁸

Dantas argumenta que “não há nada de ambiental”, referindo-se ao desperdício alimentar que foi gerado durante a elaboração da imagem, no entanto, podemos interpretar esta obra como uma representação antropomórfica, na qual a relação entre o homem e a natureza se desenrola em simbiose. Nesse contexto, Ai Weiwei e as frutas brasileiras estabelecem uma relação simbiótica, na qual Ai consome os frutos do Brasil enquanto ele próprio se torna também alimento. A postura adotada pelo artista nessa obra também evoca a atitude exigida dos criadores de Arte Interespécies, frequentemente rotulada como Arte Simbiótica. Esta abordagem abraça uma perspectiva humilde e menos antropocêntrica, promovendo uma interconexão profunda entre as diferentes formas de vida e a natureza.

4.4. Pequi Vinagreiro, 2018-2020

Uma árvore de 1200 anos, com 32 metros, o equivalente a um prédio de dez andares, ergue-se diante da imensidão da floresta. Em 2017, Ai Weiwei fotografou a árvore mais antiga e alta de Trancoso, Sul da Bahia; um monumento vivo repleto de parasitas, oco, praticamente seco – apenas o topo exibia alguns ramos vivos. Ao se deparar com esta espécie grandiosa, Weiwei fotografou-a de todos os ângulos e anunciou a Marcello Dantas: “Quero fazer uma réplica perfeita desta árvore” (Hama, 2019, s.p). A árvore era um exemplar monumental de *Caryocar edule Casar*, popularmente conhecido como pequi vinagreiro ou simplesmente pequi (entre outros nomes em diferentes regiões do Brasil), é uma planta nativa da Mata Atlântica no Brasil, encontra-se desde as regiões litorâneas até aproximadamente 900 metros de altitude. O pequi vinagreiro floresce entre dezembro e janeiro, enquanto a frutificação ocorre de março a agosto. A árvore pode alcançar uma altura de até 40 metros, apresentando um tronco que pode ter até 2,5 de diâmetro; tanto sua semente quanto a polpa são comestíveis - esta última após cozimento, daí o nome *Caryocar*, derivado do latim “*caryon*” que significa noz, e “*caro*”, que significa comestível. A madeira é utilizada na construção civil, marcenaria, construção naval e para fazer estacas, sendo um material abundantemente explorado no passado. Hoje, o pequi vinagreiro encontra-se em vias de extinção (CNCFlora, 2012). Weiwei adquiriu seis

⁹⁸ Entrevista a Marcello Dantas realizada no dia 9 de agosto de 2023, por videochamada.

toneladas de silicone da China para replicar minuciosamente cada característica do pequi vinagreiro. O artista procurava um silicone particular, concebido para "capturar as impressões do vento e das criaturas que atravessaram a árvore em questão" (Hama, 2019, s.p). A árvore foi moldada na totalidade ao mínimo detalhe, por fora e por dentro. Inicialmente, havia a expectativa de que a réplica em ferro estivesse pronta a tempo para a exibição na abertura da exposição "Raiz" em São Paulo, no dia 20 de outubro de 2018. Contudo, não foi possível concluir a obra no prazo estipulado; a exposição limitou-se a incluir um vídeo intitulado "Uma Árvore", que exibia parte das gravações do processo de moldagem do pequi, com duração total de 5 horas. Os 768 moldes de silicone foram então divididos em segmentos e conduzidos em três contentores até os condados de Tang e Yi, na província de Hebei, na China, por via marítima. Foi na China que os moldes foram finalmente fundidos e unidos por meio de soldagem. A massa da réplica, que totaliza 250 toneladas, ultrapassa a do *Boeing 747-400* com sua tripulação e combustível, excluindo passageiros e carga. Aproximadamente 100 pessoas estiveram envolvidas nesse procedimento (Hama, 2019, s.p).



Imagem 4 - Processo de moldagem da árvore que deu origem à obra "Pequi Vinagreiro" (2018).

Fonte: Fotografia retirada do site da Revista Piauí

Há um paradoxo em Pequi Vinagreiro: ao mesmo tempo que reflete a nossa conexão com o ambiente, durante o processo de construção, a obra gerou uma significativa pegada carbônica, foram utilizados materiais pesados, que percorreram três continentes. Paula Fernandes comentou o paradoxo:

Eu acho que os artistas podem se permitir a esta contraditoriedade. A questão de alertar para o flagelo ecológico e depois uma instituição, juntamente com o artista assumir estes

transportes, estas pegadas ecológicas, esta pegada carbónica para a construção de uma exposição acaba por ser um pouco contraditório e muitas vezes somos chamados à atenção por isso. Mas de facto esta contradição acaba por também ter algum peso, ter alguma medida, porque a voz do Ai Weiwei é uma voz escutada. Ele é um influenciador, uma pessoa que lidera em termos de pensamento de uma forma muito inteligente e muito precisa, através das suas redes sociais, da sua posição, da sua produção, não só como artista, mas também como criador de conteúdos. Quando ele utilizava a internet para influenciar e ele conseguiu perceber o poder das redes sociais no que diz respeito a determinados assuntos e a determinadas questões prementes e urgentes que o afetaram e que ainda nos continuam a afetar. Ele acaba por ser um líder e um fazedor de opiniões. E o facto dele chamar a atenção com este monumento, com este farol, é uma questão muito importante. E quem souber ler nas entrelinhas consegue perceber qual foi a intenção dele. (Fernandes, 2023)⁹⁹

O trabalho de moldar árvores e depois fundi-las em materiais como bronze e ferro não é uma novidade no universo das artes plásticas. Giuseppe Penone, artista de *Land Art*, utilizou uma técnica semelhante em "*Elevazione*" (2000 – 2001): moldou e fundiu em bronze uma castanheira centenária, com 9 metros de altura, encontrada caída nos jardins do Palácio de Versalhes. A instalação da obra foi realizada com a árvore em bronze em suspensão a 3 metros do solo, apoiada pelas raízes de ferro que estavam presas por suportes de aço. No entorno estavam árvores reais, o que causou a sensação da escultura ser sustentada no ar pelas árvores em volta. Frans Krajcberg foi outro artista que expressou consciência ambiental a partir de modelos reais de árvores. Refugiado no Brasil durante a Segunda Guerra, o artista polonês desenvolveu esculturas que denunciavam o desmatamento do país. Um dos exemplos desses trabalhos é o museu que começou a construir no município de Vila Viçosa na Bahia, um edifício suspenso cujos pilares que o sustentavam eram modelos de árvores forjados a ferro, alguns reais, outros inventados.¹⁰⁰

Como visto no capítulo 3, as árvores entraram no universo da prática artística de Ai Weiwei pela primeira vez em 2009. Nesse ano, o artista apresentou cerca de cem raízes e segmentos de árvores de grande porte originárias do sul da China na Haus der Kunst, em Munique. A presença das árvores e das raízes traz uma reflexão a respeito o domínio humano sobre o mundo natural, os impactos da globalização nos ecossistemas e a pegada ecológica humana no planeta. Sobre a obra "*Trees*", Weiwei comentou:

The trees are dead wood from the mountain ranges in Jiangxi. Those branches were struck by lightning or they simply got too old and had been left abandoned for decades. So I thought it would be nice to put it back together as one tree, but from 100 different locations and belonging to different types of trees. We assembled them together to have all the details of a

⁹⁹ Entrevista a Paula Fernandes realizada no dia 2 de outubro de 2023, por videochamada.

¹⁰⁰ Em 2001, Krajcberg deu início ao projeto de estabelecer seu Museu Ecológico em Nova Viçosa. No entanto, faleceu em novembro de 2017 e a obra não foi finalizada. O local encontra-se atualmente abandonado.

normal tree. At the same time, you're not comfortable, there's a strangeness there, unfamiliar. And it's just like trying to imagine what the tree was like. (Holzwarth, 2016, p.418)

“Pequi Vinagreiro” é, sem dúvida, a obra de maior dimensão e impacto realizada por Ai Weiwei no Brasil, e a que mais diretamente dialoga com o conceito do Antropoceno. Apresentada pela primeira vez no Parque de Serralves, em 2021, a árvore de ferro fundido com 32 metros de altura, foi moldada no Brasil, produzida na China e exposta pela primeira vez em Portugal. Philippe Vergne e Paula Fernandes, curadores da exposição, comentaram sobre a obra no texto de abertura da mostra:

Se Pequi Vinagreiro pudesse falar, contaria a história dos povos do Brasil e de Portugal, histórias de transações e migrações, de um meio ambiente em mutação, histórias de abuso dos povos e da terra. Comentaria as nossas histórias. Hoje, a árvore que Ai Weiwei usou como modelo já não existe. Caiu sob o peso do tempo e da história. Mas a árvore que já não existe, continua de pé no Parque de Serralves, um monumento que nos recorda as nossas ações, ao mesmo tempo que nos adverte sobre o que o futuro poderá trazer. (Vergne; Fernandes, 2021a, p.5)

A inauguração desta obra em Portugal, criada a partir de um modelo de árvore brasileira com 1200 anos, não é um apontamento de somenos importância. A exploração europeia das terras que hoje conhecemos como Brasil teve suas raízes no interesse por uma espécie arbórea em particular. O cerne fervido da *Biancaea sappan*, a árvore nativa da Índia e do Sri Lanka, deu origem a um corante vermelho extremamente valorizado na Europa medieval. Este precioso corante chegava ao Ocidente através da Rota da Seda, atravessando vastas extensões da Ásia e do Oriente Médio. Quando os primeiros exploradores portugueses e franceses aportaram na América do Sul, perceberam que havia uma outra alternativa: os povos tupis utilizavam um corante vermelho semelhante, proveniente de uma espécie arbórea diferente, o pau-brasil (*Paubrasilia echinata*). Ao testemunhar as cores vibrantes que os tupis obtinham com o corante do pau-brasil, os franceses e os portugueses entraram numa disputa acirrada pelo controle das novas terras e pelo acesso a um produto altamente rentável. "Madeira brezel" foi o termo alternativo para descrever a madeira proveniente do Velho Mundo, que acabou por dar origem ao nome pelo qual os europeus batizaram a terra: Brasil.



Imagem 5 - “Pequi Vinagreiro” (2018-2021) instalada no Jardim de Serralves.
Fonte: Fotografia de Fernando Guerra e Sérgio Guerra, retirada do site de Serralves

A apresentação de “Pequi Vinagreiro” em Portugal envolve camadas profundas e significativas de reflexão. Em primeiro lugar, a obra representa a celebração de uma árvore ao transformá-la em um monumento. A árvore, com seus notáveis 1200 anos de história, torna-se um símbolo da passagem do tempo e da resistência da natureza diante das explorações coloniais e das mudanças do ambiente. Este Pequi Vinagreiro foi uma testemunha silenciosa de eventos históricos e pode ser visto como um eco da história compartilhada entre os dois países. A presença da obra em solo português cria um elo visual que conecta as duas nações historicamente ligadas. Com esta criação, Ai Weiwei constrói uma ponte que permite discutir questões abrangentes, transcender o contexto imediato e alcançar um nível quase universal de significado. Na casca dessa árvore, encontramos uma rede complexa de temas: exploração, migração, violência, desflorestação. Uma constelação de fatos históricos e narrativas está gravada nas camadas da árvore secular, tornando-a um testemunho vivo de uma era passada. Este trabalho dialoga diretamente com o percurso de Ai Weiwei, que aborda questões relacionadas ao poder, economia, migrações de pessoas e de mercadorias. O enfrentamento de estruturas de poder, motivação estética de Ai Weiwei, fica clara nesta obra. Quando Ai aborda o tema da árvore, a eleva a um *status* quase sagrado, como um templo da natureza¹⁰¹. Através da árvore, Ai convida-nos a refletir não apenas sobre as relações entre nações ou a história, mas também sobre nossa conexão

¹⁰¹ Durante os trabalhos de moldagem do Pequi Viageiro, na floresta de Trancoso, dois operários atingiram acidentalmente uma colmeia no topo da árvore, o que resultou em um ataque de abelhas, que desceram pelo tronco oco da árvore a toda velocidade em direção aos funcionários que estavam no solo. Para proteger a equipa, Ai Weiwei decidiu colocar uma estátua de Buda dentro do pequi, sentindo que estava a lidar com alguma ocorrência sagrada (Hama, 2019).

fundamental com a natureza e a importância de preservá-la. É uma obra que transcende o tempo e o espaço, inspirando-nos a explorar questões profundas e universais.

4.5. Série Raízes, 2019

O conceito de “Raízes” surgiu durante a viagem de Ai Weiwei a Trancoso, na Bahia. O conjunto de obras também têm como ponto de partida a espécie Pequii Vinagreiro, no entanto, “Raízes” não corresponde a uma cópia fiel do modelo encontrado, são antes formas criadas a partir de duas ou mais raízes de diferentes pequis agregadas e trabalhadas pelos artesãos chineses e brasileiros que colaboraram com Weiwei nas obras realizadas no Brasil. As raízes selecionadas eram vestígios remanescentes da desflorestação ou de espécimes que haviam desaparecido devido a causas naturais. Estas formas originais foram moldadas e enviadas à China para serem reproduzidas em ferro. A ideia e técnica utilizada nestas obras remete ao trabalho “Árvore” (2019-2010), mencionado da secção anterior, porém a série “Árvore” não foi moldada em ferro. Cada uma das sete peças possui um nome diferente, que foram escolhidos por Ai Lao, filho de Weiwei: *Strength* [Força], *Palace* [Palácio], *Fly* [Voa], *Mr. Painting* [Sr. Pintura], *Martin*, *Level* [Nível] e *Party* [Festa].

A proposta de Ai Weiwei de desenterrar e expor as raízes transforma a nossa perspectiva. As raízes representam a parte invisível das árvores, e de certo modo, Weiwei faz-nos adentrar o subsolo. Além disso, a ação de manipular as raízes, combinando diferentes elementos para formar uma única unidade, pode ser associada à jornada pessoal de Weiwei, um homem em busca de reconexão com as próprias raízes ancestrais, que foram apagadas pela Revolução Cultural chinesa. Acresce-se a isto o facto de Ai Weiwei não poder retornar ao seu país de origem; por outras palavras, Ai Weiwei foi desenraizado.

A série “Raiz” também esteve presente na exposição “Raiz” no Rio de Janeiro, dentro do espaço expositivo do CCBB, enquanto em Serralves encontravam-se espalhadas pelo Parque, integrando melhor a obra ao ambiente e preparando os visitantes para o encontro com “Pequii Vinagreiro”.

Em 1940, o pai de Ai Weiwei, o poeta Ai Qing, compôs o poema “Árvores”, indicando a ideia de que as árvores são capazes de se comunicar entre si subterraneamente, por meio de suas raízes:

Uma árvore, outra árvore,
Cada uma sozinha e erecta.
O ar e o vento
Marcam a sua distância.

Mas por baixo da terra que as cobre
As suas raízes estendem-se.
E a profundidades impossíveis de ver
As raízes das árvores *entrelaçam-se*. (Vergne; Fernandes, 2021a, p.43)

Ai Qing antecipou o que 47 anos depois ficou comprovado pela professora de ecologia florestal Suzanne W. Simard. No passado, os fungos eram frequentemente vistos como prejudiciais às plantas, causadores de doenças. No entanto, sabe-se agora que certos fungos formam relações simbióticas com as plantas, facilitando as conexões em vez de causar danos. Os fungos enviam fios finos chamados hifas para o solo, que se entrelaçam com as raízes das plantas em nível celular, criando uma micorriza, ou seja, uma relação simbiótica mutualística. Esta rede de hifas é comumente chamada de "*Wood Wide Web*" e conecta árvores e plantas, permitindo a troca de nutrientes e informações. Simard descobriu esta rede e demonstrou como beneficia as árvores, ajudando no crescimento, na sobrevivência das plântulas¹⁰² e no fortalecimento do sistema imunológico das plantas hospedeiras. Os fungos extraem açúcares produzidos pela fotossíntese das plantas, que recebem nutrientes essenciais, como fósforo e nitrogênio. A "*Wood Wide Web*" tem implicações de longo alcance que vão além da troca de nutrientes, permite que as plantas compartilhem recursos como açúcar, nitrogênio e fósforo entre si. Também podem enviar sinais de alerta para plantas vizinhas através da rede, ajudando-as a defenderem-se contra ameaças como pulgões. Além disso, a *Wood Wide Web* também pode ser usada para sabotar concorrentes por meio da transmissão de substâncias tóxicas. Esta rede de comunicação subterrânea desafia as visões tradicionais da individualidade das plantas e levanta questões sobre o conceito de uma floresta como um super-organismo, em vez de uma coleção de entidades individuais (Simard et al, 1997). E foi justamente este *entrelaçamento*, presente no poema de Ai Qing, que serviu de inspiração para o nome da exposição em Serralves: Entrelaçar.



Imagens 6 e 7 - Obras da série Raízes a céu aberto, no Jardim de Serralves, e dentro do espaço expositivo do CCBB RJ

Fonte: Fotografias 6: Fernando Guerra e Sérgio Guerra, retirada do site de Serralves. Fotografia 7: retirada do Facebook do CCBB RJ.

¹⁰² Plântula ou germe: embrião vegetal presente na semente que inicia seu desenvolvimento durante a germinação.

As obras aqui analisadas abordam as diversas fases do ciclo de vida de uma árvore: desde as sementes, exemplificadas por "Semente de Girassol", até as raízes, como evidenciado na série "Raízes"; passando pelos frutos, como expresso em "Mutuofagia", chegando à própria árvore, representada por "Pequi Vinagreiro". A união destas obras cria uma narrativa visual que, apesar de não terem sido concebidas simultaneamente, nem exibidas juntas numa única exposição, sugere um diálogo direto, como se cada obra fosse uma peça de um *puzzle* maior que é a vida das árvores e, por extensão, a vida na Terra.

Considerações finais

A ficção e a cultura constroem tudo o que somos (...). A verdade salva-nos, por motivos evidentes, mas a ficção também (...). A ficção salva-nos. Literalmente. Por imaginarmos, conseguimos saber o que fazer, conseguimos ter as ferramentas ou opções necessárias ao ato.

-Afonso Cruz, 2020, p.56

Estamos a vivenciar uma crise ambiental sem precedentes, ou como referiu o secretário-geral da ONU, António Guterres: “uma era de ebulição global”¹⁰³. A nova era é caracterizada pelo aquecimento global, pelos eventos climáticos extremos, a perda de biodiversidade, a desflorestação, o colapso de ecossistemas, a iminência constante de novas pandemias, e uma insegurança generalizada, da crise alimentar à habitacional. Os desafios são imensos e representam um risco real para a vida em todas as suas formas. Em resposta a esta situação crítica, é imperativo adotar uma abordagem interdisciplinar e sistémica, que una conhecimentos e perspectivas das diversas áreas do saber. “Especialistas são importantes contribuidores para a maioria dos projetos de sustentabilidade, mas também precisamos de integradores e generalistas que podem ajudar a colocar a contribuição de cada disciplina num relacionamento sistémico e ajudar a contextualizar as contribuições feitas pelos especialistas” (Wahl, 2016, p.125). O Antropoceno é um estado de instabilidade, uma época geológica desencadeada pelo impacto da civilização industrial nas dinâmicas da Terra e a contextualização do Antropoceno é fundamental para debater soluções tangíveis. O poder integrador da Arte pode desempenhar um papel fundamental na percepção desta era de ebulição global.

Partimos do conceito do Antropoceno, um termo que, embora ainda não tenha sido oficialmente reconhecido como a designação de uma nova época geológica, identificamos que demonstra atualmente ampla aceitação, não obstante, como visto, as críticas e proposições de outras terminologias. O conceito excede os campos das ciências biológicas e geológicas, tornando-se parte da cultura popular (Trischler, 2017). Nesta dissertação, utilizamos o Antropoceno para averiguar como a esfera da arte pode ser relevante para o alargamento do debate em torno da noção de

¹⁰³ <https://www.publico.pt/2023/08/05/azul/noticia/comecou-ebulicao-global-avisou-antonio-guterres-significa-2059190>

sustentabilidade, tendo como foco de análise o trabalho de Ai Weiwei e, mais especificamente, de um conjunto selecionado de obras do artista que dialogam com o conceito.

Qual o lugar da Arte no Antropoceno? E do Antropoceno na Arte hoje? Como a Arte contemporânea está respondendo às mudanças ambientais e às crises desta nova época? De que maneira a Arte pode sensibilizar o público para questões urgentes relacionadas ao Antropoceno, como mudanças climáticas e perda de biodiversidade? Que representações podem emergir em meio a uma catástrofe? Como a experiência do Antropoceno está a moldar a visão dos artistas e curadores sobre o seu próprio trabalho e a função da Arte na sociedade? A destruição de obras de arte para alertar sobre a crise climática é uma estratégia legítima? Como instituições culturais, museus e galerias podem desempenhar um papel na promoção da conscientização sobre o Antropoceno por meio da arte? A dissertação procurou explorar alguns possíveis caminhos para estas questões, uma tentativa de encontrar refúgio e inspiração em um tema crítico, que causa incompreensão, ansiedade e medo.¹⁰⁴

Ao longo deste trabalho, exploramos a interconexão entre o papel central da humanidade na transformação dos sistemas naturais, destacado pelo Antropoceno, com a capacidade da Arte de antecipar e abordar questões relevantes para a sociedade, por meio de articulações provenientes do próprio campo artístico e cultural e de pensamentos e conceitos das ciências naturais e humanas, principalmente da Antropologia, apoiado por autores como: Donna Haraway, Bruno Latour, Anna Tsing, Helmuth Trischler, Isabelle Stengers, Eduardo Viveiros de Castro, Ailton Krenak, T.J. Demos, entre outros; assim como outras esferas de conhecimento, das cosmologias não ocidentais, às ameríndias e interespécies. A partir destas formulações, apresentamos alguns possíveis caminhos de atuação da esfera da arte no Antropoceno. No contexto do desafio global do Antropoceno, é natural que artistas e curadores estejam a direcionar atenção para temas como sustentabilidade, mudanças climáticas, perda de biodiversidade, extinção em massa e outros impactos humanos no ambiente. A pesquisa apresentou exemplos emergentes no cenário artístico e destacou movimentos e práticas notáveis no contexto da Arte Sustentável e da Arte Ambiental, como a *Land Art*, a *Upcycled Art*, a Bioarte e a Arte Interespécies. Estas práticas artísticas são anteriores ao conceito do Antropoceno, mas articulam-se com as possibilidades de caminhos explorados e que poderão tornar-se cada vez mais presentes na arte contemporânea, ou como sugerido, de uma possível Arte para representar o Antropoceno.

No decorrer do capítulo 2, analisamos algumas vias pelas quais o campo da arte pode desempenhar um papel relevante para a ampliação do debate em torno do conceito de sustentabilidade, ao apresentar uma abordagem criativa e inovadora. Além disso, colocamos em questão o próprio conceito de sustentabilidade, baseando-nos na sugestão de Christian Wahl (2016),

¹⁰⁴ <https://www.bbc.com/portuguese/articles/c84m3j2nx7po>

que advoga a substituição desse conceito por "culturas regenerativas" devido à urgência das mudanças climáticas. Ao questionar as narrativas predominantes e ao fomentar soluções originais, a Arte cria espaços propícios para o diálogo e a participação, possibilitando que diversas vozes e perspectivas contribuam para a construção de um futuro possível e para a reimaginação de novos horizontes.

Diante dessa transformação do mundo, a própria essência da Arte está a passar por uma evolução, não apenas em relação à sua capacidade de análise crítica, mas também em relação às suas potencialidades criativas de reconfigurar a realidade, de criar novos mundos e de explorar as intersecções entre ecologia, política e formas estéticas (Demos, 2018). Especulamos que o Antropoceno possa vir a tornar-se num dos grandes temas da arte contemporânea, tendo em vista a crescente integração como tópico elementar em trabalhos artísticos e exposições; refletido não apenas nas obras, mas também nos títulos das exposições, e na abordagem que coloca os seres humanos como protagonistas responsáveis pelas mudanças climáticas enfrentadas na atualidade.

Como objeto de análise da dissertação, escolhemos um conjunto de peças de Ai Weiwei. A escolha do artista justifica-se por um somatório de fatores:

1. É uma das personalidades mais influentes da arte contemporânea, com alcance e relevância, os projetos de Ai Weiwei conquistam ampla atenção do público, crítica e meios de comunicação;
2. O percurso artístico está intrinsecamente relacionado com o percurso como ativista, trazendo uma dimensão profunda às questões abordadas nas obras;
3. A conexão de Weiwei com a natureza, forjada por um pensamento oriental, e os anos vividos isolado em áreas remotas devido ao exílio de seu pai;
4. É um artista em constante busca por raízes em um mundo marcado por instabilidade, a perda de memória e de conexão com as raízes ancestrais;
5. A relação e investigação do artista com o Brasil e com Portugal, e o vínculo entre estes dois países, marcado pelo colonialismo, violência, exploração e desflorestação, relações que constituem o cerne da crise que estamos a enfrentar;
6. Ai Weiwei é um artista que reflete sobre temas urgentes da sociedade contemporânea e a trajetória recente do artista indica uma mudança de foco, com a criação de obras que evidenciam um interesse e preocupação pelas questões ambientais. Esta preocupação foi fortalecida durante a estadia no Brasil e recebeu destaque na exposição "Entrelaçar" em Serralves.

O conjunto selecionado de obras do Ai Weiwei, que foram analisados no capítulo 4, evocam questões centrais desta dissertação. Como argumentado, o modelo económico capitalista, caracterizado pelo enfoque quantitativo e expansionista, originário a partir de um pensamento antropocêntrico e da distinção ontológica entre humanos e natureza em dois mundos distintos, é a

principal causa do iminente colapso ambiental que se avizinha. As obras aqui apresentadas dialogam diretamente com esta questão de base. Uma prática artística que aspire ser ecológica e sustentável deve adotar um renovado senso de responsabilidade social, promovendo a ampla democracia, abandonando modelos estritamente antropocêntricos.

"Sementes de Girassol", por exemplo, é uma criação artística que vai além da estética visual. A obra pode ser interpretada como uma denúncia à produção em massa e ao consumismo desenfreado, próprio da contemporaneidade. Além das críticas provocadas pela obra em si, o processo de produção, de características artesanais, coletivas e com a valorização do tempo, conecta-se à ideia de sustentabilidade e regeneração, contrastando com a produção em excesso, barata e de baixa qualidade, usualmente associada a produtos "*made in China*". Enquanto a China é frequentemente associada à fabricação em larga escala de produtos de baixa qualidade, Ai Weiwei critica ao mesmo tempo que desafia um preconceito, ao criar uma obra que é concebida com um processo artesanal, lento e meticuloso. Cada semente de girassol representa um esforço humano individual, enfatizando a importância do trabalho manual e coletivo na criação artística. "Sementes de Girassol" reforça a ideia que uma Arte para o Antropoceno deve considerar o resultado final e todo o processo envolvido durante a sua elaboração.

Por outro lado, a obra "Mutofagia" relaciona uma abordagem respeitosa e simbiótica em relação à flora, e por conseguinte, ao ambiente natural, contrastando com a perspectiva antropocêntrica que tradicionalmente separa os seres humanos da natureza.

Por fim, "Pequi Vinagreiro" e a série "Raízes" modelos de espécies reais forjados a ferro, sendo as raízes manipuladas e a árvore uma cópia perfeita, são monumentos que convocam o tema do domínio da natureza e da exploração dos seus recursos.

O simbolismo de raízes de árvores feitas em ferro toca no âmago da noção de domínio humano sobre o mundo natural, pois foi a capacidade de forjar ferramentas em metal que permitiu ao homem tornar-se agricultor, abater florestas naturais e cultivar as terras desbravadas. (Vergne; Fernandes, 2021a, p.17)

Como visto, as raízes simbolizam a tentativa de uma reconexão com as origens ancestrais do artista em relação ao seu país de nascimento, assim como um vínculo com o Brasil. Por extensão, ao trazer para a superfícies as raízes das árvores, Weiwei convida o espectador a mudar a perspectiva e observar o que está oculto.

Esta dissertação é uma reflexão e um esforço que procura, através das práticas artísticas, encontrar abrigo e estímulo em um tópico desafiador que tem suscitado inquietação e apreensão.

Nossa inquietação e urgência em tirar conclusões, respostas e soluções apressadas é compreensível, tendo em vista a intensificação do sofrimento individual, coletivo, social, cultural e ecológico, mas esta tendência de favorecer respostas em vez de aprofundar as

perguntas faz parte da velha história da separação. A arte de inovação cultural transformadora trata, em grande medida, de fazer as pazes com o “não saber” e viver as questões mais profundamente, certificando-nos de que estamos fazendo as perguntas certas, prestando atenção aos nossos relacionamentos, e a como todos nós produzimos um mundo não apenas através do que estamos fazendo, mas através da qualidade do nosso ser. Uma cultura regenerativa surgirá da busca por viver novas formas de se relacionar consigo mesmo, com a comunidade e com a vida como um todo. No cerne da criação de culturas regenerativas está um convite para viver as questões em conjunto. (Wahl, 2016, p.73)

Abraçar a incerteza, seguindo a sugestão de Haraway (2016a) de "permanecer com o problema", formular as perguntas adequadas e colaborar na construção de uma expressão artística e de um mundo mais regenerativo, onde a qualidade dos nossos relacionamentos (interespecíficos) e a nossa disposição para viver as questões em conjunto desempenhem um papel central na promoção de mudanças positivas no nosso entorno. Esta abordagem implica desafiar as narrativas que sustentam a sociedade, questionar a ideia do progresso contínuo, a crença na centralidade do ser humano e a concepção de que estamos separados da natureza. Procuramos narrativas alternativas que possam auxiliar-nos a compreender, através da Arte, este período difícil no qual somos constantemente confrontados com a vertiginosa aceleração das transformações e das incertezas que precipitam a humanidade na direção de um futuro desconhecido e inquietante.

Referências Bibliográficas

- Almeida, N. (outubro 2018). Encantado com o Brasil, Ai Weiwei produz obras em conjunto com artesãos daqui. *Jornal do Brasil*. <https://www.jb.com.br/cultura/2018/10/948798-encantado-com-o-brasil-ai-weiwei-produz-obras-em-conjunto-com-artesaos-daqui.html>.
- Andrade, O. (1928). Manifesto Antropófago). 1-4.
- Armstrong, D. Staal, A.; Abrams, J., Winkelmann, R., Sakschewski, B., Loriani, S., Fetzer, I., Cornell, S., Rockstrom, J. & Lenton, T. (2022). Exceeding 1.5°C global warming could trigger multiple climate tipping points. *Science* 377, eabn7950. <https://www.science.org/doi/10.1126/science.abn7950>.
- Assis, M. (2014). Memória póstumas de Brás Cubas. (1ª ed.). *Penguin-Companhia*.
- Ativistas do Climáximo cobrem com tinta quadro de Picasso no CCB. (13 de outubro de 2023). *Visão*. <https://visao.pt/atualidade/sociedade/2023-10-13-ativistas-do-climaximo-cobrem-com-tinta-quadro-de-picasso-no-ccb/>
- Bona, D. T. (2020). Cosmopoéticas do refúgio. *Cultura e Barbárie*. Tradutora Milena P.Duchiade – Florianópolis, SC.
- Bueno, L. (2018). Arqueologia do povoamento inicial da América ou História Antiga da América: quão antigo pode ser um ‘Novo Mundo’?. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Ciências Humanas, Belém, 14(2), 477-495. DOI: <https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/zK3QHJvwqL7XBjfQ7Chxnpm/?lang=pt>
- Buer, M. C. (1926). Health, Wealth and Population in the Early Days of the Industrial Revolution. *George Routledge & Sons*, London, p.30 <https://ia800104.us.archive.org/16/items/b29977368/b29977368.pdf>
- Cameron, F., Hodge, B. & Salazar, J. S. (2013). Representing climate change in museum space and places. *WIREs Clim Change*, 4, 9-21. <https://doi.org/10.1002/wcc.200>
- Campello, F., Costa, A. & Ribeiro, W. (16 de dezembro de 2020). Arte e Antropoceno. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=mkuWMABj2tU>
- Castro, E. V. (2017). Os Involuntários da Pátria - elogio do subdesenvolvimento. *Chão da Feira - Série Intempestiva* Nº 65.
- Centro Nacional de Conservação da Flora (CNC Flora). (2012). Caryocar edule Casar. <http://cncflora.jbrj.gov.br/portal/pt-br/profile/Caryocar%20edule>
- Christo and Jeanne-Claude Foundation (s.d). Surrounded Islands <https://christojeanneclaude.net/artworks/surrounded-islands/>
- Clark W. C., Crutzen P.J. & Schellnhuber H.J. (2005). Science for Global Sustainability: Toward a New Paradigm. Science, Environment and Development Group, CID. Working Paper No.120, 1-28 https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=702501
- Comissão Europeia (s.d). O Pacto Ecológico Europeu: Ser o primeiro continente com impacto neutro no clima https://commission.europa.eu/strategy-and-policy/priorities-2019-2024/european-green-deal_pt
- Crutzen P. & Stoermer E. F. (2000). “The Anthropocene”. *IGBP Newsletter*, 41, 1-2. <http://www.igbp.net/download/18.316f18321323470177580001401/1376383088452/NL41.pdf>

- Cruz, A. (2020). Vamos comprar um poeta. (1ª ed.). *Dublinense*.
- Cthulhu (2 de janeiro de 2023). In *Wikipedia*. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cthulhu>
- D’Alisa, G., Demaria, F. & Kallis G. (2016). Decrescimento: vocabulário para um novo mundo. *Tomo Editorial*, Porto Alegre.
- Davis, H. (2015). Life and Death in the Anthropocene. Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies. *Open Humanities Press*, London.
- Davis, H. & Turpin, E. (2015). Art & Death: Lives Between the Fifth Assessment & the Sixth Extinction. In Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies, ed. Heather Davis and Etienne Turpin, *Open Humanities Press*, London.
- Demos, T. J. (2017). Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today. *Sternberg Press*, Berlin. ISBN 978-3-95679-210-6.
- Earth by project (s.d) <https://earthby.planet-mag.com/>
- Em protesto contra o petróleo, ativistas atiraram sopa de tomate a pintura de Van Gogh (14 de outubro de 2022). Público <https://www.publico.pt/2022/10/14/p3/noticia/protesto-petroleo-ativistas-atiraram-sopa-tomate-pintura-van-gogh-2024070>
- Etologia (1 de junho de 2022). In *Wikipedia*. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Etologia>
- European Commission, Directorate-General for Education, Youth, Sport and Culture (2022) Stormy times: nature and humans: cultural courage for change : 11 messages for and from Europe. *Publications Office of the European Union*. <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/0380f31c-37c9-11ed-9c68-01aa75ed71a1/language-en>
- Ex-voto (5 de abril de 2022). In *Wikipedia*. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ex-voto>
- Ferdinand, M. (2022). Uma Ecologia Decolonial: Pensar a Partir do Mundo Caribenho. (1ª ed.). *UBU*, São Paulo.
- Finney, S. C. & Edwards, L. E. (2016). The “Anthropocene” epoch: Scientific decision or political statement?” *GSA Today* 26(2–3), 4-10.
- Foley, S. F., Gronenborn, D., Andreae, M. O., Kadereit J. W., Esper, J., Scholz, D., Pöschl, U., Jacob, D. E., Schöne, B. R., Schreg R., Vött, A., Jordan, D., Lelieveld, J., Weller, C. G., Alt, K. W., Gaudzinski-Windheuser, S., Bruhn, K., Tost, H., Sirocko, F. & Crutzen, P. J. (2013). The Palaeoanthropocene - The beginnings of anthropogenic environmental change. *Anthropocene*, 3(5), 83–88. <https://doi.org/10.1016/j.ancene.2013.11.002>
- Fowkes, M., & Fowkes, R. (2006). Principles of Sustainability in Contemporary Art. *Praesens: central European contemporary art review*, 1, 5-12.
- France Presse. (19 de outubro de 2018). Ai Weiwei interpreta as raízes do Brasil na maior exposição de sua carreira. *Globo*. <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2018/10/19/ai-weiwei-interpreta-as-raizes-do-brasil-na-maior-exposicao-de-sua-carreira.ghtml>
- Garcia, J. L. (2010). Novos Trilhos Culturais Práticas e Políticas. (Org. Santos, M. L. L. e Pais, J. M.). Capítulo 9 - Bioarte, biotecnociência e metacriação, *ICS-Imprensa das Ciências Sociais*, 1ª ed., 137-157. Lisboa: ISBN 978-972-671-264-0.

- Germano, B. (18 de outubro de 2018). Ai Weiwei ganha mostra em São Paulo com obras que debatem traumas chineses e brasileiros. Casa Vogue. <https://casavogue.globo.com/MostrasExpos/Arte/noticia/2018/10/ai-weiwei-ganha-mostra-em-sao-paulo-com-obras-que-debatem-traumas-chineses-e-brasileiros.html>
- Giardino, J.R. & Houser, C. (2015). Chapter 1: Introduction to the Critical Zone. *Developments in Earth Surface Processes*. 19, 1-13 <https://doi.org/10.1016/B978-0-444-63369-9.00001-X>.
- Gonçalves, A. F. (19 de outubro de 2018). Ai Weiwei faz sua primeira grande exposição no Brasil. Estadão. <https://www.estadao.com.br/cultura/artes/ai-weiwei-faz-sua-primeira-grande-exposicao-no-brasil/>
- Godói, V. (2001). A tecnologia no corpo e na obra de Stelarc. [Trabalho de Conclusão do curso de Desenho Industrial com habilitação em Programação Visual]. Unesp Bauru.
- Guzzo, M. S. L. (2022). Práticas artísticas diante do Antropoceno: uma experiência de refúgio. *Liinc em Revista*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, e5908. <https://doi.org/10.18617/liinc.v18i1.5908>
- Guzzo; M. S. L. & Taddei, R. (2019). Experiência Estética e Antropoceno: Políticas do Comum para os fins de mundo. *Revista Desigualdade & Diversidade*, 17, 72-88.
- Hama, L. (dezembro 2019). A árvore de ferro. *Revista Piauí*, edição 159. <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/arvore-de-ferro/>
- Haraway, D. J. (2016a). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press, Durham and London.
- Haraway, D. J. (2016b). Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. *ClimaCom Cultura Científica - pesquisa, jornalismo e arte* Ano 3 - N. 5 ISSN 2359-4705
- Haraway, D. J. (2021). O manifesto das espécies companheiras - cachorros, pessoas e alteridade significativa. (1ª ed.). Bazar do Tempo, Rio de Janeiro.
- Härkönen, H., Ballardini, R. M., Pietarinen & Sarantou, H. M. (2023). Nature's Own Intellectual Creation: Copyright in Creative Expressions of Bioart. *Nuart Journal*, 4 (2), 101-110.
- Henriques, F. G. (4 de junho de 2004). Massacre da Praça Tiananmen foi há 15 anos. *Público*. <https://www.publico.pt/2004/06/04/mundo/noticia/massacre-da-praca-tiananmen-foi-ha-15-anos-1195591>
- Holzwarth, H. W. (ed.) (2016) "Ai Weiwei life and works". *Taschen*
- Ingold, T. (2000). *The Perception of the Environment - Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. (1st ed). Routledge.
- Jackson, T. (2009). *Prosperidade Sem Crescimento - Vida boa em um planeta finito*. (1ªed.). Editora Abril.
- Jefferies J. (2005). *The UK population: past, present and future*. Focus On People and Migration, Chapter 1.
- Jevbratt, L. (s.d). *Interspecies Collaboration – Making Art Together with Nonhuman Animals*. 1-19
- Johas, R. (2018). *Arte na era do Antropoceno*. *Arteriais, PPGARTS, ICA, UFPA*, (6), 142-149.
- Kac, E. (2005). Do Poema Holográfico à Arte Transgênica : Entrevista a Eduardo Kac. Entrevista conduzida por João Urbano e Marta de Menezes. *Revista Nada*, 6, 66-83, Lisboa. <https://www.ekac.org/nada.entrevista.html>

- Kagan, S. (2014). The Practice of Ecological Art. Plastik, 4. https://www.researchgate.net/publication/274719395_The_practice_of_ecological_art
- Kagan, S. & Kirchberg, V. (org.) (2008). Sustainability: a new frontier for the arts and cultures. (1st ed). VAS Verlag für Akademische Schriften.
- Krenak, A. (2019). Ideias para adiar o fim do mundo. (1ª ed.). Companhia das Letras.
- Koch, A., Brierley, C., Maslin, M. & Lewis, S. (2019). Earth system impacts of the European arrival and Great Dying in the Americas after 1492. *Quaternary Science Reviews*, 207, 13-36. <https://doi.org/10.1016/j.quascirev.2018.12.004>
- Laland K., Matthews B. & Feldman M.W. (2016). An introduction to niche construction theory. *Evolutionary Ecology*, 30, 191-202. <https://doi.org/10.1007/s10682-016-9821-z>
- Larson, G., Piperno, D.R., Allaby R.G., Purugganan M. D., Andersson L., Arroyo-Kalin, M. Barton, L., Vigueira C. C., Denham, T., Dobney, K., Doust A. N., Gepts P., Gilbert, M. T. P., Gremillion, K. J., Lucas, L., Lukens L., Marshall F. B., Olsen K. M. , Pires J. C. ... Fuller, D. Q. (2014). Current perspectives and the future of domestication studies. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America (PNAS)*, 111 (17) 6139-6146. <https://doi.org/10.1073/pnas.1323964111>
- Latouche, S. (2007). Pequeno tratado do decrescimento sereno. (1ª ed.). WMF Martins Fontes, , São Paulo.
- Latour, B. (1994). Jamais Fomos Modernos: Ensaio de Antropologia Simétrica. Tradução: Carlos Irineu da Costa. (1ªed). Editora 34, , Rio de Janeiro.
- Latour, B. (2017). Facing Gaia, Eight Lectures on the Climatic Regime. Polity Press, Cambridge.
- Latour, B. (2020). Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno. (1ª ed.). Ubu/Ateliê de Humanidades. Tradução Maryalua Meyer, São Paulo.
- Latour, B. (2020). CRITICAL ZONES: An Exhibition at ZKM Karlsruhe <https://zkm.de/en/zkm.de/en/ausstellung/2020/05/critical-zones/bruno-latour-on-critical-zones>
- Leslie, H. A., van Velzen, M. J.M., Brandsma, S. H., Vethaak, A. D., Garcia-Vallejo, J. J. & Lamoree, M. H. (2022). Discovery and quantification of plastic particle pollution in human blood. *Environment International*, 163, 107199, 1-2 <https://doi.org/10.1016/j.envint.2022.107199>.
- Lewis, S. & Maslin, M. (2015). Defining the Anthropocene. *Nature*, 519, 171-180. <https://doi.org/10.1038/nature14258>
- Lewis, S. & Maslin, M. (2022). Antropoceno: Como transformamos o nosso planeta. (1ª ed.) Museu de História Natural e da Ciência da U.Porto (MHNC-UP), Coleção Arte e Ciência.
- Luca, P. (27 de novembro de 2013). Fairytale Ai Weiwei 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=g3dliVfgt-I&t=5s>
- Lusa. (13 de julho de 2021). Serralves recebe este mês escultura de Ai Weiwei com mais de 30 metros de altura. Público. <https://www.publico.pt/2021/07/13/culturaipsilon/noticia/serralves-recebe-mes-escultura-ai-weiwei-30-metros-altura-1970234>
- Lusa. (14 de julho de 2021). Exposição de Ai Wewei em Serralves inclui escultura com mais de 30 metros. Observador. <https://observador.pt/2021/07/14/exposicao-de-ai-wewei-em-serralves-inclui-escultura-com-mais-de-30-metros/>

- Lusa. (23 de outubro de 2022). Ativistas ambientais atiraram puré de batata a quadro de Monet na Alemanha. TSF. <https://www.tsf.pt/mundo/ativistas-ambientais-atiraram-pure-de-batata-a-quadro-de-monet-na-alemanha-15280563.html>
- Lusa. (4 de outubro de 2023). Ai Weiwei recebe doutoramento honoris causa da Universidade de Évora. Público. <https://www.publico.pt/2023/10/04/culturaipilon/noticia/ai-weiwei-recebe-doutoramento-honoris-causa-universidade-evora-2065534>
- Marques, L. (2015). Capitalismo e Colapso Ambiental. (1ª ed.). Editora Unicamp. Universidade Estadual de Campinas.
- Marthe, M. (5 de outubro de 2018). Sexo, selfies e subversão: A grande retrospectiva brasileira de Ai Weiwei reúne tesouros de escala monumental e obras de inspiração erótico-ecológica produzidas em andanças pelo país. Veja. <https://veja.abril.com.br/cultura/sexo-selfies-e-subversao>
- Martins, C. (2 de julho de 2021). Weiwei ‘planta’ grito de alerta em Serralves. Expresso. <https://expresso.pt/sociedade/2021-07-02-Weiwei-planta-grito-de-alerta-em-Serralves-3a389aaf>
- McCarthy, F. M., Patterson, R. T., Head, M. J., Riddick, N. L., Cumming, B. F., Hamilton, P. B., Pisaric, M. F., Gushulak, A. C., Leavitt, P. R., Lafond, K. M., Llew-Williams, B., Marshall, M., Heyde, A., Pilkington, P. M., Moraal, J., Boyce, J. I., Nasser, N. A., Walsh, C., Garvie, M., “...” McAndrews, J. H. (2023). The varved succession of Crawford Lake, Milton, Ontario, Canada as a candidate Global boundary Stratotype Section and Point for the Anthropocene series. *The Anthropocene Review*, 10(1), 146-176. <https://doi.org/10.1177/20530196221149281>
- McKibben, B. Want to light up a movement? Think art, engage the heart. The Huffington Post, July 5, 2010. Disponível em: https://www.huffpost.com/entry/want-to-light-up-a-moveme_b_635532
- Mendes, J. R. (2022). Antropoceno: um polissemia a ser feito. *Anthropocena: Revista de Estudos do Antropoceno e Ecocrítica*, 3 <https://doi.org/10.21814/anthropocena.4129>
- Mendonça. (13 de setembro de 2017). Queermuseu: O dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo. El País. https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html
- Möllers, Nina. (2014). Welcome to the Anthropocene: The Earth in Our Hands. *Environment & Society Portal, Virtual Exhibitions 2014, no.2. Rachel Carson Center for Environment and Society.* doi.org/10.5282/rcc/6354.
- Moore, J. W. (org.) (2022). Antropoceno ou Capitaloceno? Natureza, história e a crise do capitalismo. (1ª ed.). Editora Elefante.
- Movimento zapatista (29 de agosto de 2023). In *Wikipedia*. https://pt.wikipedia.org/wiki/Movimento_zapatista
- Murari, L., & Sombra, R. (2018). Entrevista a T.J. Demos: O antropoceno é um meio para corporações e estados manterem o atual imperativo global quando se trata de governança climática. *Imagofagia*, (17), 540-560. <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/232>
- Nó górdio (14 de dezembro de 2022). In *Wikipedia*. https://pt.wikipedia.org/wiki/N%C3%B3_g%C3%B3rdio
- Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (s.d) <https://ods.pt/ods/>
- Oliva, M., Ruiz-Fernández, J., Barriendos, M., Benito, G., Cuadrat J.M., Domínguez-Castro F., García-Ruiz, J.M., Giralt, S., Gómez-Ortiz, A., Hernández, A., López-Costas, O., López-Moreno, J.I., López-Sáez, J.A., Martínez-

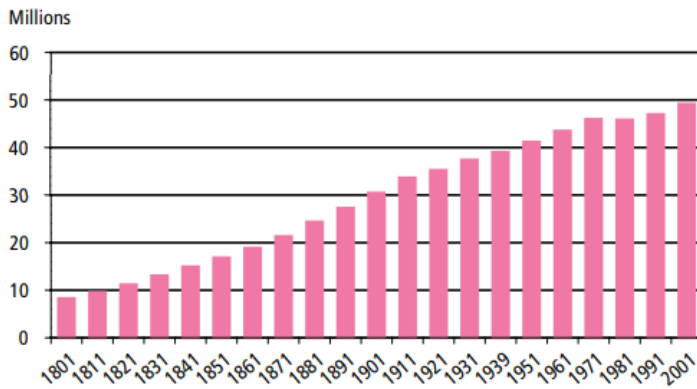
- Cortizas, A., Moreno, A., Prohom, M., Saz, M.A., Serrano, E., Tejedor, E. "...". Vicente-Serrano, S.M. (2018). The Little Ice Age in Iberian mountains. *Earth-Science Reviews*, 177, 175-208. <https://doi.org/10.1016/j.earscirev.2017.11.010>
- Oliveira, C. B. (2015). A relação entre arte e ciência na bioarte: estudo do caso da obra *Nature?* (1999-2000) de Marta de Menezes. *MIDAS [Online]*, 5, 1-18, <https://doi.org/10.4000/midas.869>
- Osnos, E. (11 de setembro de 2010). Ai Weiwei And The Police. *The New Yorker* <https://www.newyorker.com/news/evan-osnos/ai-weiwei-and-the-police>
- Páginas Amarelas. (28 de agosto de 2020). A China encobriu a real ameaça da Covid-19, diz Ai Weiwei. Veja. <https://veja.abril.com.br/paginas-amarelas/a-china-encobriu-a-real-ameaca-da-covid-19-diz-ai-weiwei/>
- Patel, R. & Moore, J.W. (2018). *A História do Mundo em Sete Coisas Baratas*. (1ª ed.) Editora Presença.
- Perassolo, J. (12 de outubro de 2018). Bote do artista chinês Ai Weiwei flutua no lago do Ibirapuera nesta sexta. Folha de São Paulo <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/10/bote-do-artista-chines-ai-weiwei-flutua-no-lago-do-ibirapuera-nesta-sexta.shtml>
- Perassolo, J. (14 de outubro de 2018). Ai Weiwei trabalha com artesãos brasileiros na maior mostra já feita de sua obra. Folha de São Paulo <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/10/ai-weiwei-trabalha-com-artesaos-brasileiros-na-maior-mostra-ja-feita-de-sua-obra.shtml>
- Pirici, A. & Voinea, R., (2015). *Manifesto for the Gynecene – Sketch of a New Geological Era*. Bucharest and Bologna.
- Quadro 'Moça com brinco de pérola' é alvo de ativistas, diz agência (27 de outubro de 2022). Globo <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2022/10/27/quadro-moca-com-brinco-de-perola-e-alvo-de-ativistas-diz-agencia.ghtml>
- Quilombo (13 de outubro de 2023). In *Wikipedia*. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Quilombo>
- Renn, J. (2020). Surviving the Anthropocene. *Max Planck Research*, 2, 18-23.
- Riart, O. P. & Sanz, M. A. (2023). Artistas en las minas, canteras y salinas. Land art o earthworks y arte ecológico. *Boletín Geológico y minero* 134 (1), 147-164. ISSN: 0366-0176 <http://dx.doi.org/10.21701/bolgeomin/134.1/007>
- Rowan, R. (2014). IV Notes on politics after the Anthropocene. In: E. Johnson & H. Morehouse. *After the Anthropocene: Politics and geographic inquiry for a new epoch*. *Progress in Human Geography*, 38(3), 8-12.
- Ruddiman, W. F. (2003). The anthropogenic greenhouse era began thousands of years ago. *Climatic Change*, 61, 261–293. <https://doi.org/10.1023/B:CLIM.0000004577.17928.fa>
- Sandell, R. (2006). *Museums, Prejudice and the Reframing of Difference* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203020036>
- Santos, G. D. (5 de março de 2023). Ensaio: Ai Weiwei no Antropoceno. Público
- Schwägerl, C. (2013). *Anthropocene: Exploring the Future of the Age of Humans*, edited by Helmuth Trischler, *RCC Perspectives*, 3, 29-37.

- Searle, A. (14 de setembro de 2015). Ai Weiwei review – momentous and moving. The Guardian. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/sep/14/ai-weiwei-royal-academy-review-momentous-and-moving>
- Sharpe, E. & Silva, J. Research compiled by Bin, V., Irwin, E. & Thill, V. (31 March 2020). Art's Most Popular: here are 2019's most visited shows and museums. The Art Newspaper <https://www.theartnewspaper.com/2020/03/31/arts-most-popular-here-are-2019s-most-visited-shows-and-museums>
- Smith, m. (6 de abril de 2012). After 5 million views in 2 days, China orders Ai Weiwei to turn off webcams. World News. <https://web.archive.org/web/20120406212016/http://worldnews.msnbc.msn.com/news/2012/04/05/1035452-after-5-million-views-in-2-days-china-orders-ai-weiwei-to-turn-off-webcams>
- Smith, B. D. & Zeder, M.A., (2013). The onset of the Anthropocene. *Anthropocene*, 4, 8-13, ISSN 2213-3054. <https://doi.org/10.1016/j.ancene.2013.05.001>
- Simard, S., Perry, D., Jones, M., Myrold, D.D., Durall D.M. & Molina, R. (1997). Net transfer of carbon between ectomycorrhizal tree species in the field. *Nature* 388, 579-582. <https://doi.org/10.1038/41557>
- Steffen, W., Crutzen, P. J., & McNeill, J. R. (2007). The Anthropocene Are Humans Now an overwhelming force of nature. *Ambio*, 36(8), 614-621.
- Steffen, W., Broadgate, W., Deutsch, L., Gaffney O. & Ludwig C. (2015). The trajectory of the anthropocene: The Great Acceleration. *Anthropocene Review*, 2(1), 81-98. <https://doi.org/10.1177/2053019614564785>
- Stengers, I. (2015). No tempo das catástrofes - resistir à barbárie que se aproxima. (1ª ed.). *Cosac Naify*, São Paulo.
- Souza, S. A. M. C. & Soares, J. S. (2021). A Superação da Distinção Ontológica entre homem e Natureza como desafio ético no enfrentamento da crise ecológica global. *Revista de Direito Ambiental e Socioambientalismo*, 7 (2), 22-42.
- Suzuki, S. (22 de abril de 2023). O que é 'ecoansiedade', angústia pelo planeta que atinge mais crianças e adolescentes. BBC News Brasil. <https://www.bbc.com/portuguese/articles/c84m3j2nx7po>
- The Anthropocene Project. (s.d). Anthropocene: The Exhibition. <https://theanthropocene.org/exhibition/>
- The Washington Post (5 de agosto de 2023). Começou “uma era de ebulição global”, avisou António Guterres. O que é que isso significa?. Público <https://www.publico.pt/2023/08/05/azul/noticia/comecou-ebulicao-global-avisou-antonio-guterres-significa-2059190>
- Trischler, H. (2017), El Antropoceno, ¿un concepto geológico o cultural, o ambos? Trad.: Amanda Warrener, Desacatos. *Revista de Ciencias Sociales*. 40, 40-57. <https://doi.org/10.29340/54.1739>
- T. S. Eliot (26 de setembro de 2023). In *Wikipedia*. https://pt.wikipedia.org/wiki/T._S._Eliot
- Tsing, L. A. (2019). Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno. (1ª ed.). Mil Folhas do IEB.
- Ullrich, J. (2019). Agência Artística Animal na Arte Performativa Interspécies no Século XXI. *Boletim de arte*, (40), 69-83. <https://doi.org/10.24310/BolArte.2019.v0i40.6126>
- Vergne, P. & Fernandes, P. (2021a). Entrelaçar / Interwine Ai Weiwei. *Serralves*.
- Vergne, P. & Fernandes, P. (2021b). Entrelaçar / Interwine Ai Weiwei. *Serralves*.

- Wahl, D. (2016). Design de Culturas Regenerativas. (1ª ed.). *Bambual Editora*.
- Waters, C. N., Zalasiewicz, J., Williams, M., Ellis, M. A. & Snelling, A. M. (2014). A stratigraphical basis for the Anthropocene. *Geological Society Special Publication*, 395(1), 1-21. <https://doi.org/10.1144/SP395.18>
- Weiwei, A. (7 de agosto de 2008). Why I'll stay away from the opening ceremony of the Olympics. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2008/aug/07/olympics2008.china>
- Weiwei, A. (3 de abril de 2012). Ai Weiwei installs studio webcams for supporters and security services. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/apr/03/ai-weiwei-webcams-supporters-security-services?newsfeed=true>
- Weiwei, A. (2013). *Ai Weiwei: Sunflower Seeds*. *Tate Publishing*.
- Weiwei, A. (6 de fevereiro de 2013). Cidadão da internet. *Estadão*. <https://www.estadao.com.br/cultura/cidadao-da-internet-imp/>
- Weiwei, A. (2020). *Conversations: Ai Weiwei*. (1st ed.). *Columbia University Press*.
- Weiwei, A. (2021a). *1000 Anos de Alegrias e Tristezas*. (1ª ed.). *Objetiva*
- Weiwei, A. (22 de outubro de 2021b). Ai Weiwei, memórias de um homem sem lar. *El País* <https://brasil.elpais.com/eps/2021-10-22/ai-weiwei-memorias-de-um-homem-sem-lar.html>
- World Commission on Environment and Development (1987). *Our Common Future*. Report <https://sustainabledevelopment.un.org/content/documents/5987our-common-future.pdf>
- Working Group on the 'Anthropocene' (s.d) <http://quaternary.stratigraphy.org/working-groups/anthropocene/>

Anexo

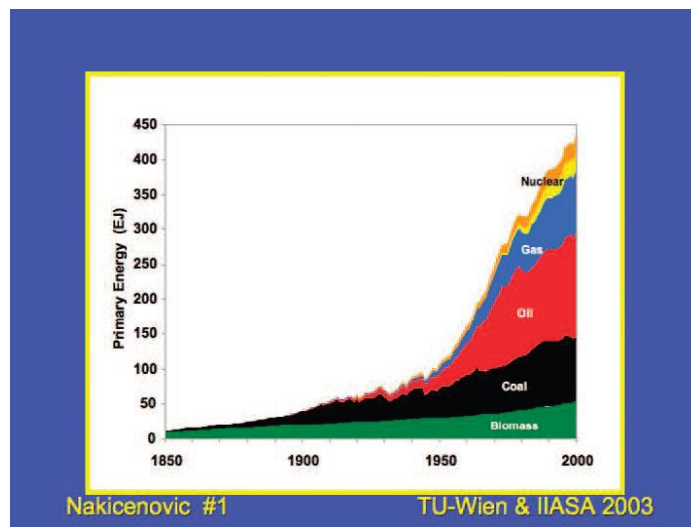
Population on Census day, England, 1801 to 2001



Source: Census – Office for National Statistics

Figura 1 - População da Inglaterra entre 1801 e 2001

Fonte: Jefferies, 2005, p.3



Nakićenovic #1

TU-Wien & IIASA 2003

Figura 2 - Entre 1850 a 2000, houve uma mudança significativa na matriz energética global, com um aumento acentuado dos sistemas baseados em combustíveis fósseis desde o início da Revolução Industrial, especialmente após 1950. Em 2000, aproximadamente 80% da energia total consumida para impulsionar a economia global era proveniente de sistemas energéticos baseados em combustíveis fósseis.

Fonte: Steffen et al., 2007, p. 616

Table 1. Atmospheric CO₂ concentration during the existence of fully modern humans on Earth. References given in notes below.

| Year/Period | Atmospheric CO ₂ concentration (ppmv) ¹ |
|--|---|
| 250 000–12 000 years BP ² : | |
| Range during interglacial periods: | 262–287 |
| Minimum during glacial periods: | 182 |
| 12 000–2 000 years BP: | 260–285 |
| Holocene (current interglacial) | |
| 1000 | 279 |
| 1500 | 282 |
| 1600 | 276 |
| 1700 | 277 |
| 1750 | 277 |
| 1775 | 279 |
| 1800 (Anthropocene Stage I begins) | 283 |
| 1825 | 284 |
| 1850 | 285 |
| 1875 | 289 |
| 1900 | 296 |
| 1925 | 305 |
| 1950 (Anthropocene Stage II begins) | 311 |
| 1975 | 331 |
| 2000 | 369 |
| 2005 | 379 |

¹The CO₂ concentration data were obtained from: (a) <http://cdiac.ornl.gov/trends/trends.htm> for the 250 000–12 000 BP period and for the 1000 AD–2005 AD period. More specifically, data were obtained from (34; 250 000–12 000 BP), (35; 1000–1950 AD), and (42; 1975–2000 AD). (b) CO₂ concentrations for the 12 000–2000 BP period (the Holocene) were obtained from (36). ²The period 250 000–12 000 years BP encompasses two interglacial periods prior to the current interglacial (the Holocene) and two glacial periods. The values listed in the table are the maximum and minimum CO₂ concentrations recorded during the two interglacial periods and the minimum CO₂ concentration recorded over the two glacial periods. According to mtDNA evidence, the first appearance of fully modern humans was approximately 250 000 years BP.

Figura 3 - Concentração atmosférica de CO₂ durante a existência de humanos totalmente modernos na Terra (tradução do título original acima)
Fonte: Steffen et al., 2007, p. 617

Socio-economic trends

Earth system trends

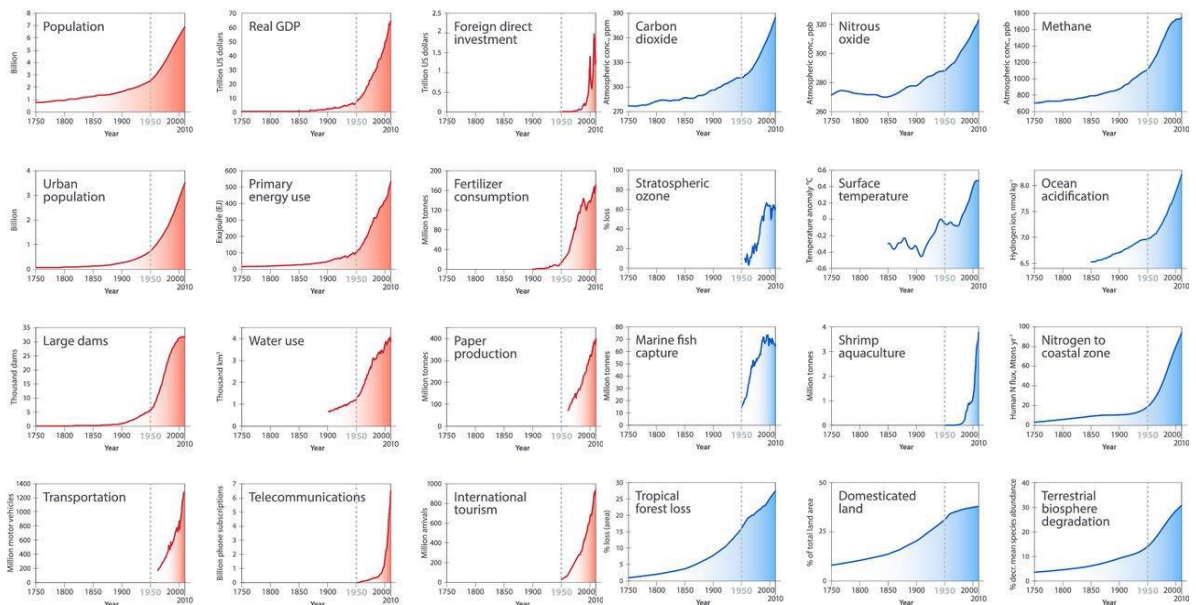


Figura 4 - Os 24 indicadores atualizados da Grande Aceleração. À esquerda, estão os gráficos relacionados às tendências socioeconômicas, à direita estão os gráficos correspondentes às tendências do Sistema Terra de 1750 a 2010.

Fonte: Steffen, Broadgate, et al. (2015).



Figura 5 - "Blue Marble", Nasa (1972)
Fonte: Google Imagens

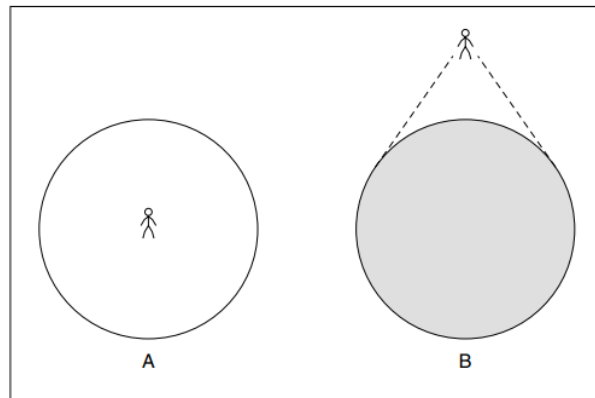


Figure 12.1 Two views of the environment: (A) as a lifeworld; (B) as a globe.

Figura 6 - Perspectiva esférica de Tim Ingold
Fonte: Ingold, 2000, p.209

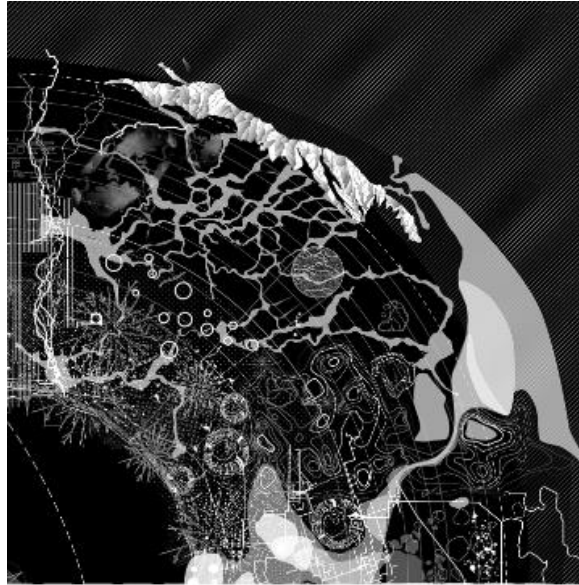


Figura 7 - A Terra como uma rede de zonas críticas

Fonte: Frédérique Ait-Touati, Alexandra Arènes, Axelle Grégoire. Imagem retirada do site do *Center for Art and Media Karlsruhe*



Figura 8 - Obra "*Surrounded Islands*", dos artistas de *Land Art* Christo and Jeanne-Claude. Localizada em Biscayne Bay, Miami, Florida, 1980-83

Fonte: Fotografia de Wolfgang Volz através do *Google* Imagens



Figura 9 – “GFP Bunny” (2000), Eduardo Kac
Fonte: Site do artista <https://www.ekac.org/gfpbunny.html>



Figura 10 – “Nature?” (1999-2000), Marta de Menezes
Fonte: Site da artista <https://martademenezes.com/art/nature/nature/>