



CAPÍTULO 2

**ELEGIA DAS FIGUEIRAS
SELVAGENS. ARTES,
A(R)TIVISMOS AMBIENTAIS E
BATALHAS NAS FLORESTAS**

PAULA GUERRA

Capítulo 3 - Elegia das figueiras selvagens. Artes, a(r)tivismos ambientais e batalhas nas florestas

Elegy of the Wild Fig Trees: Arts, Environmental (Art)ivism, and Battles in the Forests

Paula Guerra

Chegada

O Sul Global - mais especificamente países como o Brasil - tem sido alvo de uma crescente atenção teórico-empírica (Guerra, 2025a), especialmente no campo das ciências sociais, no tocante às produções artísticas contemporâneas que têm sido levadas a cabo, por um conjunto de artistas que, por seu turno, têm utilizado a performance para contestarem temas como o ambientalismo (Morton, 2009), a (de)colonialidade (Mignolo, 2020), gênero, corpo e ativismo (Yoon-Ramirez & Ramirez, 2024). Neste sentido, o presente artigo visa debruçar-se sobre o caso específico das práticas artísticas levadas a cabo pela artista Luciana Magno². De forma mais concreta, pretendemos abordar a instalação *Orgânicos*, que foi orquestrada tendo como pano de fundo a região da Amazônia.

Luciana Magno é natural de Belém do Pará e, nos últimos anos, a artista tem consolidado a sua pesquisa e a sua prática artística através do seu próprio corpo, integrando-o nas paisagens físicas, tais como as da Amazônia. Na verdade, na instalação supramencionada, bem como noutras, a artista tem procurado promover reflexões sociais, políticas e académicas em torno da ação humana e os seus efeitos no ambiente físico e social, estando esta última dimensão interligada à problemática dos povos e das comunidades. Aliás, na asserção da artista:

² Luciana Magno é graduada em Artes Visuais e Tecnologia da Imagem pela Universidade da Amazônia, Belém, e mestre em artes pela Universidade Federal do Pará. Atualmente, cursa Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de São Paulo. Foi vencedora da 10.ª edição do Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais; Vencedora da Residência Artística Kaaysa 2017 e do Prêmio Pipa Online 2015. Indicada para o Prêmio Pipa Online 2018. Possui Obras no acervo do Museu de Arte do Rio, Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Museu da Universidade Federal do Pará, Fundação Rómulo Maiorana, Instituto Pipa e Associação Cultural VideoBrasil. Mais informações em: <https://janainatorres.com.br/luciana-magno-um-corpo-movente-na-amazonia/>

Cada trabalho é uma tentativa de ser uma outra matéria, sendo essa... é o pensamento do terrano, de tentar ser terra, tentar ser pedra, tentar ser água, tentar ser floresta, a tentativa de incorporação nessas matérias, mais do que mimetismo (Luciana Magno)³.

Maneschy (2017) tem vindo a analisar de forma extensiva a obra artística de Luciana. Tal escolha deveu-se ao facto de, como partimos de uma análise subjetiva (Emmison & Smith, 2007), considerámos necessário procurar outras leituras sobre a obra de Luciana, com o intuito de desvendar outros conceitos e perspetivas, mas também com o interesse de perceber outras subjetividades; subjetividades essas que, por oposição, partem de um conhecimento de alguém que é também ele um artista. Um ponto que desde logo se destaca nas leituras de Maneschy (2017) acerca da instalação *Orgânicos*, diz respeito ao facto de a artista se apoiar em circunstâncias vivenciais para criar produtos artísticos. Neste sentido, o contacto com a região da Amazónia é determinante, não porque vemos patente uma interação e articulação com as circunstâncias naturais (ambiente), mas também com as intervenções do ser humano, muitas vezes prejudiciais para as circunstâncias naturais. Na verdade, este ponto de análise de Maneschy (2017), desde logo nos oferece pistas para a articulação da produção da artista com conceitos como o de eco-arte e ecofeminismo (Armstrong, 2019). Isto porque, através dessas circunstâncias vivenciais na sua prática artística, Luciana acaba por conhecer também o seu corpo, ao passo que o vive (Aranha & Martins, 1993). Neste contexto, os contributos de Bittencourt (2009) são decisivos, uma vez que o autor enuncia que a imagem emerge enquanto mecanismo de mediação da comunicação entre o corpo e o ambiente físico e social, algo muito mais evidente neste trabalho de Luciana. Como nos refere o autor,

Magno, ao percorrer a Amazônia, discute o corpo em relação à paisagem, em percursos de enfrentamento e de busca de mimeses com o ambiente, e que termina por ativar relações que, por vezes, fazem situações políticas reverberarem, como por exemplo, quando adentra um ambiente em que existe madeira retirada de forma ilegal da floresta. Nesse espaço, a artista entra em contato com a natureza destruída e com pequenos pedaços de vida (Maneschy, 2017, p. 21).

Nesta instalação, que pode ser entendida como uma série, isto é, como uma performance longitudinal (2014-2023), Luciana socorre-se do seu próprio corpo - cabelos, pernas, braços, etc. -, para promover uma simbiose com o ambiente físico, nomeadamente com algas, cipós, vida selvagem, água, árvores, pedras, entre outros

³ Excertos disponíveis em: <https://janainatorres.com.br/artistas/luciana-magno/>

elementos, ao passo que realiza registos fotográficos e videográficos. A tentativa de não-distinção do seu corpo humano face ao corpo-natureza, será por nós analisada, tendo como ponto de partida um conjunto de conceitos charneira, tais como o de *ecopolitics* (Warner, 2010), ecofeminismo, eco-arte, e ativismo, ao passo que, simultaneamente, colocaremos, em retrospectiva, práticas agressivas (de)coloniais, tais como o desmatamento (Homma, 2008).

A escolha desta artista enquanto objeto empírico deveu-se a dois critérios primordiais. O primeiro, diz respeito ao facto de a instalação *Orgânicos* se apresentar como uma obra longitudinal e multidimensional, pois além de combinar várias tipologias de práticas artísticas, desde o vídeo à fotografia, passando pela performance, a mesma possui um carácter de intervenção, contestação e de resistência que segue uma linha evolutiva. O segundo critério diz respeito ao espaço físico que é intervencionado: a Amazónia. Na verdade, as intervenções na região amazónica têm vindo a ser constantes e, desse modo, através do espaço físico e da sua interação com o corpo humano da artista, podemos colocar em retrospectiva temas como o (eco)feminismo, a eco-arte e o ativismo, bem como ainda podemos questionar as relações interpessoais contemporâneas em relação ao mundo da arte. Mais ainda, com estas reflexões, também é nosso interesse contribuir para um avanço científico, principalmente na área da sociologia, acerca de campos disciplinares como a sociologia da arte: quais os novos caminhos, possibilidades e dificuldades?

Em termos metodológicos, o exercício que nos propomos fazer ancora-se na sociologia visual, através da qual procedemos à realização de uma análise de conteúdo das obras de Luciana. Na senda de Carley (1990), podemos aferir que a análise de conteúdo tradicional diz respeito à identificação de conceitos presentes num conjunto de textos. Partindo desse pressuposto, a análise de conteúdos visuais possui o mesmo intuito, sendo que a diferença reside no facto de os conceitos serem obtidos e explorados numa base não-textual.

Para Pauwels (2010), a sociologia visual é vista como uma teoria científica, cujo conhecimento empírico pode ser obtido através da observação, da análise e teorização em torno de manifestações visuais, tais como produtos artísticos. Com efeito, e tal como defendem Zuev e Krase (2017), o nosso principal intuito ao enveredar pela sociologia visual, é o de alertar para o facto de que produtos visuais

e artísticos podem ser vistos enquanto um dado empírico e, subsequentemente, podem ser alvo de uma análise sociológica. Assim, Zuev e Krase (2017), defendem que os sociólogos visuais utilizam as imagens para analisarem a realidade social.

Contudo, no caso específico deste artigo, uma vez que apenas nos debruçamos sobre a obra de uma artista, não havendo comparações com outros produtos visuais, não podemos deixar de mencionar que existem alguns desafios inerentes a este processo metodológico. O primeiro diz respeito à subjetividade. Tratando-se de um produto artístico, o mesmo fica sujeito à nossa capacidade de interpretação enquanto cientistas sociais, investigadores, mas também enquanto agentes sociais, estando aqui presente um sistema de valores. Por outro lado, também existem algumas oposições face ao uso da sociologia visual; oposições essas que vão ao encontro do futuro da sociologia da arte, de que anteriormente falávamos.

Sobre esse ponto, autores como Emmison e Smith (2007) enunciam que a preocupação da sociologia visual reside naquilo que pode ser visto, e não naquilo que foi fotografado ou filmado, ou seja, os autores argumentam que as características do mundo social não têm de ser visualmente materializadas para poderem ser analisadas, logo, a necessidade de se fornecer imagens visuais nem sempre é necessária para uma investigação visual. Assim, Emmison e Smith (2007), defendem uma posição que vai ao encontro das especificidades do trabalho de Luciana, bem como suportam a nossa análise: necessidade de utilização de dados visuais vivos, tais como o corpo, olhares, gestos, posturas, etc. Estes elementos foram captados por Luciana, bem como serão incorporados na nossa análise.

O artigo irá estruturar-se da seguinte forma: na próxima secção, socorrendo-nos dos trabalhos de Maneschy (2017), teremos uma secção direccionada para os conceitos de mimetismo e colonialidade; na secção seguinte, discutiremos o conceito de ambientalismo; seguidamente, teremos uma secção destinada à discussão de conceitos como os de *ecopolitics*, eco-arte e ativismo, em relação à produção artística de Luciana, e por fim, teremos uma secção dedicada a algumas reflexões preliminares em torno dos desafios enfrentados pelo campo académico da sociologia da arte, estabelecendo ao mesmo passo, um paralelismo com a obra de Luciana e com as dificuldades por nós enfrentadas na sua análise. É ainda de realçar que em

cada secção, será feita uma análise visual e de conteúdo dos produtos artísticos de Luciana Magno, mais concretamente ao nível da instalação *Orgânicos*.

A série Orgânicos: mimetismo e colonialidade



Figuras 3.1 e 3.2. Transamazônica, em *Orgânicos*, 2014

Fonte: Luciana Magno. <https://janainatorres.com.br/artistas/luciana-magno/>

As imagens acima apresentadas foram por nós selecionadas, pelo facto de as mesmas terem sido o primeiro contacto visual com a criação artística de Luciana da nossa parte. Duas ideias nos surgem: a de solidão e a de resistência. Naquela estrada batida, Luciana emerge com o seu corpo nu, apenas coberta pelos seus longos cabelos castanhos. Na verdade, Maneschy (2017), relaciona esta imagem com a rodovia

transamazônica, fruto de um projeto de colonização pensado para a região da Amazônia, cuja materialização seria a construção de uma estrada que pretendia atravessar a referida região do país de leste a oeste. Luciana, com esta performance, pretende desvanecer no meio da poeira que é levantada pelos carros que passam, simbolizando, de certa forma, o esquecimento dessa região por parte de organismos e entidades públicas e políticas.

Para Fletcher e Albán (2015), projetos artísticos como o de Luciana colocam a tônica no ambiente físico. Vejamos que, na figura 2, o corpo de Luciana mostra-se descoberto, apresentando-se quase como uma extensão da estrada que se vê estender por vastos quilômetros. As formas do seu corpo representam, ainda que simbolicamente, as marcas dos pneus que percorrem esse percurso. Este projeto da rodovia transamazônica, como referimos anteriormente, foi tido como um projeto de desenvolvimento social e urbano, criado durante o período da ditadura militar que esteve em vigor entre os anos de 1969 e 1974. “Com seus mais de 4 mil quilômetros de extensão, essa rodovia é a principal ligação terrestre entre os estados do Pará e do Amazonas, os dois maiores do Brasil, e que ocupam cerca de 50% do território total da Amazônia Legal” (Fletcher & Albán, 2015, p.74). Na verdade, este foi um projeto que marcou o período da ditadura militar brasileiro, especialmente pelo facto de o mesmo ter sido interpretado enquanto uma tentativa moderna de ocupação dos territórios. Mais ainda, o próprio processo de construção da rodovia ficou marcado por uma série de ações ilegais corporativas de extrativismo de madeiras e de outros bens naturais que caracterizavam esse território. O que acaba por ser desconcertante, do ponto de vista simbólico, na intervenção artística de Luciana, diz respeito ao uso do seu corpo feminino - deitado, nu e descoberto, num projeto ditatorial e profundamente invasivo.

Outrossim, pensando nas duas figuras acima apresentadas, considerámos pertinente referenciar o conceito de mimetismo (Perez, 2021). Este conceito, postulado por Perez (2021), procura analisar e descrever a capacidade de alguns organismos - humanos e não-humanos - de se tornarem impercetíveis no meio; algo que, no caso deste projeto artístico de Luciana, pode ser interpretado enquanto uma forma de crítica e de resistência, uma vez que demonstram preocupações político-ambientais, relacionadas com os impactos contemporâneos desse projeto ditatorial. Sobressai a metáfora de que, para percorrer essa estrada, têm de se “pisar” os

corpos, nomeadamente as populações locais. Em Fletcher e Albán (2015), podemos ler um excerto de uma entrevista de Luciana, onde a mesma se interroga acerca das circunstâncias vivenciais que pautaram a sua criação artística. A própria artista percorreu a rodovia, deparando-se com inúmeros camiões que se moviam transportando madeiras e minérios da região e, a par disso, também viu as poucas regiões preservadas de terras indígenas que sobreviveram à violência causada aquando da construção da rodovia. Daí que, na figura 3.1, Luciana apareça coberta pelos seus cabelos, em posição fetal “tal qual se nasce e se morre (segundo alguns costumes indígenas do uso de urnas funerárias)” (Fletcher & Albán, 2015, p.75). A poeira encobre uma paisagem completamente modificada pela ação política do homem.

Nesta incursão pelas práticas artísticas que se têm afirmado em países como o Brasil, não podemos deixar de enaltecer alguns pontos de interseção entre obras artísticas. Deste modo, criações de artistas como Rubiane Maia⁴ ou o de Cecilia Paredes⁵, ajudam-nos a estabelecer o mote para a compreensão das temáticas que Luciana aborda nas suas performances e práticas artísticas. Vejamos que no caso de Cecilia Paredes, mais especificamente na série *Paisajes* (2015), a artista também contempla o quase desaparecimento corporal, com o intuito de questionar, em certa medida, o papel dos agentes sociais na contemporaneidade. Trata-se de uma relação de nulidade do eu face ao meio e vice-versa. Outra ideia patente no trabalho de Paredes (Perez, 2021), concerne o facto de podermos encarar registos como os da Figura 1, de um paradigma de adaptação, ou seja: ao partir das circunstâncias vivenciais para criar, neste trabalho Luciana também demonstra, em certa medida,

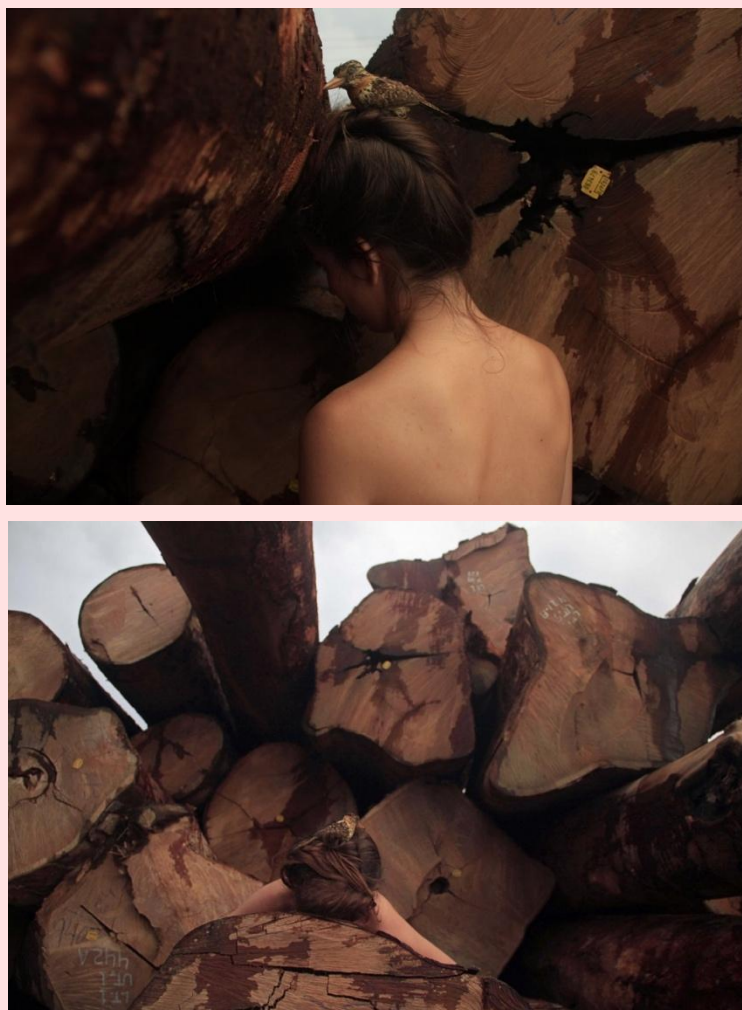
⁴ Rubiane Maia é uma artista transdisciplinar brasileira que vive em Folkestone, Reino Unido. Possui graduação em Artes Visuais e mestrado em Psicologia Institucional pela Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil. Seu trabalho é um híbrido entre a performance, a instalação e outros modos de expressão, como a escrita, a fotografia, o vídeo e a pintura. Em geral, interessa-se pelo corpo, linguagem, memória, fenômenos e matérias orgânicas, sendo especialmente atraída por estados diferenciados de percepção e sinergia que englobam relações de interdependência e cuidado entre seres humanos e não humanos, como minerais e plantas. Frequentemente desenvolve seus trabalhos em contextos de sítio específico, sempre considerando os elementos da natureza, a paisagem e o meio ambiente como guias e co-criadores de suas obras. Mais informações aqui: <https://www.rubianemaia.com/bio>

⁵ Cecilia Paredes Polack é uma artista multimídia de origem peruana que atualmente mora na Filadélfia, Estados Unidos. Em suas fotografias, pele e corpo são suportes para imagens pictóricas lindamente estampadas. Para realizar o trabalho, o corpo da artista é minuciosamente pintado por assistentes, em sessões que chegam a durar sete horas, e depois fotografado. Pele e corpo são metamorfoseados em imagens antropomórficas de animais, plantas e paisagens com a intenção de confundir o próprio corpo com a natureza e a natureza com o corpo. Mais informações em: <https://www.milapetry.com.br/ceclia-paredes>

a capacidade de adaptação das comunidades da Amazônia às imposições colonialistas que foram exercidas sobre o meio.

Partindo desta questão do mimetismo, Palmieri (2014) procura analisar de que forma a arte imita/mimetiza a natureza, descobrindo nas suas análises de pendor filosófico, que a arte mimetiza a natureza em dois aspetos: nomeadamente na sua realização, no sentido de procurar igualar-se ao que é mimetizado, mas também num sentido simulatório, onde passam a estar presentes processos de representação de modos de funcionamento de um processo natural, através de ações e comportamentos artificiais. Este último aspeto é muito mais evidente nos trabalhos artísticos de Luciana (ver Figuras 3.1 e 3.2). Indo mais além, Palmieri (2014) enuncia, de igual modo, a existência de frequentes pontos de divergência nos processos de mimetismo da arte face à natureza, sendo o principal o facto de os produtos que nascem da arte serem diferentes dos produtos que emergem da natureza. Concomitantemente, no mimetismo de Luciana face ao ambiente da região da Amazônia, e no caso específico da Rodovia Transamazônica, podemos ver espelhados princípios de movimento (poeiras que se levantam no ar) e repouso (o corpo estático de Luciana) que, por conseguinte, também podem ser entendidos enquanto uma materialização do sentido simulatório da mimese, acima mencionado.

Ainda sobre o mimetismo, Mata (2015) defende que o mimetismo - na obra de Luciana, acrescentámos nós -, implica uma transgressão dos limites disciplinares do corpo, principalmente do corpo feminino, uma vez que o mesmo opera um sentido de propriedade que remete a uma dimensão não natural da modernidade. A partir desta conceção, podemos aferir que nas Figuras 3.1 e 3.2, está presente uma distinção entre agente e sujeito de uma experiência vivencial. Assim, um dos principais fundamentos do mimetismo em relação à arte, e em relação às práticas artísticas de Luciana, diz respeito ao facto de a artista promover uma desagregação do princípio de individualização a favor de uma união telúrica: trata-se de mimetismos de contacto, e de desterritorialização do ser, do meio e dos saberes/práticas quotidianas de vivencialidades.



Figuras 3.3 e 3.4. Sem título, série *Orgânicos*, 2014

Fonte: Luciana Magno. <https://janainatorres.com.br/artistas/luciana-magno/>

Nas Figuras 3.3 e 3.4, Luciana procura desconstruir a dicotomia entre sujeito e objeto e, dessa forma, podemos aqui estabelecer um paralelismo com o conceito de colonialidade da natureza (Guerra, 2025a). Durante o processo de criação da série *Orgânicos*, e como vimos anteriormente num excerto de uma entrevista de Luciana, a presença dos povos indígenas na paisagem da Amazônia serviu de inspiração para as suas criações. Aliás, Luciana também tentou incorporar o ideal indígena da não diferenciação entre homens, mulheres, animais e plantas, contrariando assim o especismo que tem pautado a contemporaneidade, e também o próprio período do Antropoceno, profundamente marcado por uma dicotomia em termos de gênero que, uma vez mais, favorece o homem. Então, nesse interstício o conceito de colonialidade da natureza conflui com a colonialidade de gênero (Lugones, 2008). Para Assis (2014, p. 615), a colonialidade da natureza diz respeito à apropriação da natureza,

(...) à existência de formas hegemônicas de se conceber e extrair recursos naturais considerando-os como mercadorias, ao mesmo tempo em que representa o aniquilamento de modos subalternos de convívio com o meio ambiente, bem como a perpetuação e justificação de formas assimétricas de poder no tocante à apropriação dos territórios.

Costa (2021) acrescenta a esta concepção, e defende que um dos elementos fundadores da colonialidade de género e da natureza é o dualismo radical que dicotomiza a razão e a natureza (Quijano, 2012). Dessa forma, a razão pode ser apontada como uma das matrizes de domínio colonial. Dentro desse projeto modernidade/colonialidade, de que nos fala Quijano (2012), alguns autores questionam se a natureza não pode, também ela, ser encarada enquanto um produto da exploração económica e capitalista (Costa, 2021).

Se nas figuras 3.1 e 3.2, poderíamos estabelecer uma relação com o conceito de destruição ecológica (Guerra, 2025b), com a construção da rodovia transamazônica e promovendo a devastação das regiões naturais, no caso das figuras 3.3 e 3.4, podemos estabelecer um paralelismo com o conceito de inversão da mistificação metafísica (Quijano, 2012). Este é um conceito que visa representar os motivos que levaram os homens enquanto espécie a impor a sua hegemonia exploradora, enquanto comportamento predatório no Planeta Terra. Desta forma, podemos ver a Figura 3.3 como uma antítese a esse mesmo princípio. Maneschy (2017, p.21) descreve este momento da sua criação num dos seus trabalhos, referindo que enquanto a artista entra em contacto com a natureza, procurando misturar-se e mimetizar as rochas, a mesma depara-se com um pequeno pedaço de vida. Enquanto o seu corpo repousa, num processo de simulação (Palmieri, 2014), um pássaro pousa sobre os seus cabelos, quase como um processo de descolonização da natureza; de inversão dos papéis, no qual o pássaro passa a representar uma posição de poder face ao corpo repousado de Luciana, invertendo as lógicas de poder, ou mesmo esbatendo-as. É a antítese do princípio colonizador e civilizatório, onde a natureza deixa de ser um objeto explorável, e passa a poder ser perspectivada enquanto uma manifestação politicamente interpretável, ou seja: no trabalho artístico de Luciana, a natureza e os demais seres vivos passam a ser visualizados como o potencial elemento capaz de fomentar a rutura com uma matriz colonial de poder (Quijano, 1997).

Paralelamente, aquilo que podemos acrescentar em relação à nossa leitura das quatro figuras até aqui apresentadas, diz respeito ao facto de o ambiente e a natureza poderem ser vistos como protagonistas de lutas e de atos de resistência. Luciana, enquanto mulher, defende o seu pertencimento a um território que possui uma forte marca de destruição do homem colonizador, e a vida animal e demais elementos naturais emergem como peças centrais nessa luta, no sentido em que enfatizam a dimensão territorial.

Ambientalismo

O que é mais inovador na obra de Luciana diz respeito ao facto de ser difícil discernir quais são os limites e as barreiras entre a vida social e as condições naturais (Cook, 2014). Demais importante é o facto de Luciana, de um ponto de vista, conseguir alterar as nossas visões e representações sobre aquele que é o convencional mundo-vida. Atualmente, todas as sociedades contemporâneas vivem na iminência de uma catástrofe ecológica, fruto de um pensamento dualista instalado que, tendencialmente, separou a esfera natural da esfera social. As obras de Luciana, pela sua simbiose com o ambiente, vêm-nos alertar para o facto de que existem desafios prementes para a existência humana, mas também desafios relacionados com a forma como pensámos os ambientes. Então, dessa natureza, ao se misturar com a natureza e com a paisagem (ver Figuras 3.5 e 3.6), Luciana apela para a adoção de uma postura e de um entendimento que não enquadre a natureza e o ambiente como elementos externos à sociedade.



Figuras 3.5 e 3.6. Sem título, *Orgânicos*, 2014

Fonte: Luciana Magno. <https://janainatorres.com.br/artistas/luciana-magno/>

Nas Figuras 3.5 e 3.6, considerámos que a artista se imiscui num duplo processo, em que além de produzir é, ela própria um produto, da natureza. Os seus cabelos misturam-se com as ervas na Figura 3.5 e, na Figura 3.6, o seu corpo surge quase como se fosse um tronco que se ergue do chão. Na primeira figura, novamente em posição fetal - como noutras figuras que apresentámos -, Luciana representa o nascimento e a morte, como já referimos anteriormente. Porém, na Figura 3.6, Luciana ergue-se, ainda que de forma tímida e estranha, mas evidencia um ato de resistência, quase como se contrariasse a vida e a morte que lhe é imposta, mas como se criasse antes uma posição de afirmação de uma individualidade epistemológica. Esta ideia pode ser cruzada com os conceitos de Deleuze e de

Guattari (1984), quando os autores defendem que o homem, neste caso o ser humano, e a natureza, não são dois sujeitos opostos que se confrontam, mas antes uma mesma realidade. São, simultaneamente, produto e produtor. O mesmo acontece no caso destes trabalhos artísticos de Luciana.

Magno, nesta criação artística, reconhece o seu lugar na natureza, bem como reconhece o lugar da natureza no seu corpo-lugar. Assim, a artista acaba por proporcionar uma compreensão mais alargada sobre o ambiente e sobre a nossa ação em relação ao mesmo. Partindo de Braun e Castree (1998), podemos ainda inferir que a artista com estas produções artísticas aqui apresentadas (Figuras 3.1 a 3.6), visa, visual e esteticamente, ultrapassar os dualismos natureza *versus* sociedade e homem *versus* natureza. Ao fazer isso, Luciana cria *outros* espaços, bem como constrói perspetivas críticas que centram a atenção na forma como o social pode ser transformado através do natural, e vice-versa. Quem são os beneficiários destas relações? Quais são as consequências sociais e ecológicas? São perguntas que se levantam.

A partir de Cook (2014), desvendámos que é possível reagir com estranheza à ação do corpo-natureza face ao corpo-humano, isto porque partindo de uma perspetiva colonial, como vimos anteriormente, esse processo não é natural. Se observarmos atentamente, em todas as figuras aqui apresentadas vemos precisamente isso, a ação do corpo-natureza no corpo-humano de Luciana, quer seja pelo pó que se levanta na rodovia, pelo pássaro que repousa nos seus cabelos, sempre vigiante, ou até mesmo pelas ervas que acariciam e cobrem o seu corpo. Nesse interstício, o facto de o corpo de Luciana estar em repouso (Palmieri, 2014) pode ser, em certa medida, visto como uma representação/ação simbólica de uma tentativa de reparação moral da culpabilidade humana colonial, face ao desaparecimento de elementos naturais na região da Amazónia. Paralelamente, através da série *Orgânicos*, a artista acaba por desenvolver aquilo que Cook (2014) apelida de metodologias e de cartografias afetivas. Estas metodologias e cartografias afetivas são, na verdade, um meio através do qual podemos ter acesso a uma visão política da natureza social e ambiental, nomeadamente sobre o modo como o corpo-natureza foi produzido e explorado e sobre padrões de agência que inferem sobre a forma como diferentes atores sociais as povoam.

As criações artísticas de Luciana possuem uma *praxis* estética específica, isto porque possuem elementos multifacetados, bem como pressupõem um pensamento atípico e uma ação não-habitual face a um meio. Desse modo, a artista tem sido capaz de mobilizar uma série de processos subjetivos de visualização de relações discursivas e materiais dominantes face à natureza. Estas leituras e processos de visualização associam-se a *outras* construções espaciais e sociais, dando origem a uma espécie de cultura artística, capaz de canalizar a percepção e a compreensão face a temas socio-historicamente relevantes, tais como o colonialismo e a destruição ambiental. Dá-se, de igual modo, a construção de uma rota afetiva e efetiva - uma vez que trabalhamos com uma produção longitudinal -, que ditam novos fluxos de conhecimento sobre o ambiente. Mais: a exposição que é feita da divisão histórica entre natureza e cultura, natureza e arte, natureza e vida, situa a produção estética de Luciana num contexto de debate mais alargado, nomeadamente sobre a separação ontológica e epistemológica do natural e do social. Trata-se da afirmação da necessidade de abertura do social e da cultura à natureza, tomando a sua matéria viva enquanto um catalisador de produção cultural e de mudança social (DeLanda, 1997).

A própria natureza, enquanto corpo, também interfere com a estética de Luciana, isto porque modifica os modos de expressão materiais e os comportamentos de criação artística, tipicamente ritualizados. Dá-se origem a uma nova conceção de território e identidade, bem como se criam diferentes formas de articulação. A arte de Luciana, através das conceções de Grosz (2005), pode ser vista como uma emergência de práticas de espacialização inovadoras, isto porque a artista se socorre de qualidades sociais enquanto material criativo. Daí que possamos mencionar que estes processos significam enraizar a arte naquilo que há de supérfluo na natureza, ao invés de no sistema capitalista e no paradoxo da criatividade humana; estamos perante um processo de criação sensorial superabundante (Grosz, 2005, p. 235).

Eco-arte

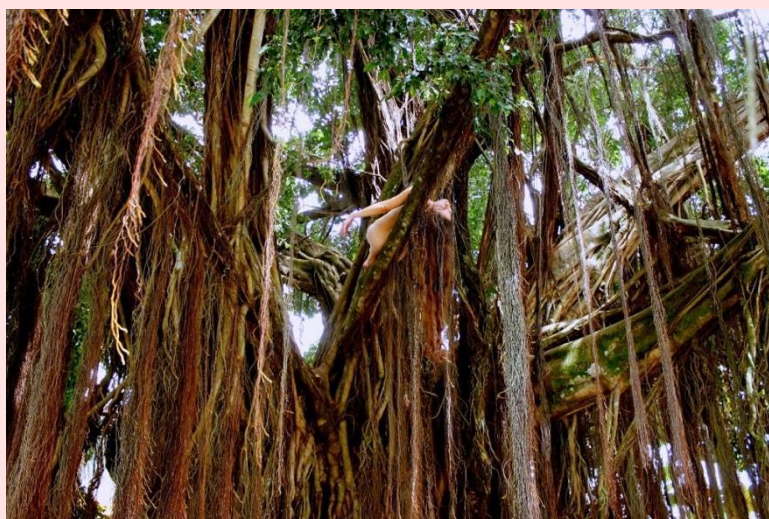
Falar sobre a colonialidade na natureza implica, em certa medida, falar sobre as crises ambientais, nomeadamente sobre o Antropoceno (Versleux, 2021). Se inicialmente o Antropoceno era utilizado para descrever as rápidas mudanças que aconteceram no planeta devido à ação do homem na contemporaneidade, o mesmo

é utilizado para descrever trabalhos artísticos de denúncia, como o de Luciana, mas também para se referir a uma crise geral que é causada pelo capitalismo. Quando referimos que o trabalho da artista possui um papel de denúncia, referimo-nos ao facto de a mesma utilizar o seu corpo para alertar para os elementos naturais que estão a ser destruídos face à exploração extrativista (Pinho, 2019).

Sobre este propósito, pretendemos ir um pouco mais além na nossa abordagem. Ou seja, a partir do conceito de Antropoceno, bem como através do ato de denúncia de artistas como Luciana, torna-se imprescindível abordar o conceito de eco-arte (Nadir, 2010) ou de arte ambiental, para tentar, uma vez mais, conferir alguma profundidade às análises sociológicas aqui levadas a cabo em referência ao trabalho de Luciana. Pensando na eco-arte (Brown, 2014) enquanto conceito, temos como principal objetivo enveredar por uma abordagem que não se prenda apenas com o conceito de ecologia. O conceito de “ecologia” apenas visa retratar as relações entre seres vivos (Graham, 2007), enquanto o termo “ambiental” pressupõe uma leitura mais abrangente dos meios físicos, no qual se dão os impactos das ações humanas, mas também onde podemos ver o surgimento de produções artísticas contemporâneas, como as de Luciana. Então, no contexto deste artigo, quando nos referimos à ecologia, estamos, na verdade, a fazer referência às relações entre seres vivos, recursos e paisagens naturais.

Na senda de Brown (2014), podemos enunciar que a eco-arte ou a arte ambiental possui um pendor de crítica latente, especialmente no que diz respeito à sociedade de consumo e, no caso de Luciana, no tocante às práticas extrativistas brasileiras e de desterritorialização dos povos indígenas. Então, simultaneamente, podemos aferir que produtos artísticos como aqueles que até aqui temos analisado, podem, também eles, serem encarados enquanto fruto de uma prática ativista, isto porque também combinam uma denúncia do campo ambiental, político e social. Paralelamente, também podemos constatar o facto de que a prática de Luciana se afirma enquanto forma de *fazer* e de ocupar espaços que extrapolam os museus e as galerias de arte convencionais, expressando, assim, uma espécie de arte e cultura marginal de criação que visa dar voz aos povos e às comunidades excluídas e invisibilizadas (Archer, 2013), inserindo-se aqui o corpo-natureza.

A centralidade do ambiente nas práticas artísticas começa a acentuar-se a partir da década de 1960, apesar de, durante esse período, o enfoque estar sobretudo no questionamento do tipo de técnicas que eram utilizadas. Um exemplo que podemos dar é o de Hélio Oiticica e a sua obra *Grande núcleo n. 1*, na qual o autor criou um ambiente novo, construído a partir de placas pintadas suspensas no teto. Com efeito, na contemporaneidade, esse princípio questionador não mudou tão drasticamente, até porque o que é questionado também, na prática de artistas como Luciana, diz respeito ao facto de o corpo passar a ser utilizado enquanto técnica e matéria de criação e de produção artísticas.



Figuras 3.7 e 3.8. Sem título, *Orgânicos*, 2014

Fonte: Luciana Magno. <https://janainatorres.com.br/artistas/luciana-magno/>

As Figuras 3.7 e 3.8 foram por nós selecionadas, devido ao facto de as mesmas representarem, na nossa opinião, o afastamento da criação artística de Luciana face à *land art* (Tiberghien & Green, 1995). Então, numa tentativa de justificação e de

aprofundamento do nosso argumento, podemos enunciar algumas características da *land art* que, por seu turno, justificam a nossa escolha do conceito de eco-arte. Por um lado, a *land art* pauta-se por ser uma tipologia de prática artística que visa a manipulação do ambiente e dos lugares, sem haver qualquer tipo de preocupação com a sua conservação (Raquejo, 1998). Alguns críticos do trabalho de Luciana poderiam questionar este mesmo princípio de envolvimento da artista com o meio, mas se pensarmos nas técnicas utilizadas, desde logo enunciámos uma diferença acentuada. Se a *land art* (Versieux, 2021) tem em si a criação de caminhos artificiais enquanto técnica de criação artística, por outro lado, a eco-arte visa percorrer os caminhos naturalmente criados pelas manifestações naturais. Como podemos ver nas figuras acima, Luciana tenta misturar-se com o meio, utilizando as suas formas já dispostas, as suas cores e nuances; não existe uma tentativa de modificação do ambiente, para que este se aproxime do seu corpo feminino e do seu interesse artístico. Trata-se de uma espécie de processo de decolonialidade da natureza (Triso et al., 2021).

Porém, um ponto em comum pode ser evidenciado: quer a *land art*, quer a eco-arte, tinham como princípio primordial o questionamento da institucionalização da arte. No caso de Luciana, esta afirmação pode ser um tanto quanto contraditória, principalmente pelo facto de a artista ter recebido vários prémios ditos institucionais. Mais, se a *land art* é um tipo de paisagem que é feita *na* paisagem, a eco-arte assume-se como um tipo de arte que é feito *com* a paisagem e *com* a natureza. Outra questão que emerge refere-se ao facto de práticas artísticas como a de Magno, em oposição a outras práticas caracterizadas como *land art*, estarem, também elas, associadas ao capitalismo e à colonialidade (Enck-Wanzer, 2011). Aliás, na *land art* existe um ideal conquistador norte-americano, onde impera o desejo de domesticar o ambiente (Canton, 2009), tornando-o num outro tipo de galeria ou de museu, num instrumento.

Retomando a problemática do ativismo podemos, desde logo, enunciar que se trata de um conceito recente. Porém, no caso da eco-arte ou do ativismo ambiental (Brunner et al., 2013), algumas preocupações têm emergido, sendo uma delas relacionada com a possibilidade de os cientistas passarem a socorrerem-se dos conteúdos visuais de artistas, colocando-os enquanto uma mera presença ilustradora (Versieux, 2021, p.31). Aquilo que podemos acrescentar quanto à génese

deste fenómeno, diz respeito ao facto de o mesmo ter surgido na década de 1960, enquanto modo de contestação, de resistência e de comunicação, estando o mesmo intimamente associado aos movimentos feministas. Se desde o século XXI, sobretudo em países do Norte Global, o ativismo tem-se associado à intervenção nos espaços urbanos, na contemporaneidade brasileira temos assistido a uma passagem destes fenómenos para regiões e territórios como o da Amazónia aqui representado. Outrossim, práticas artísticas como a de Luciana evidenciam, do nosso ponto de vista, *outros* não-lugares (Augé, 2009). A Amazónia, então, passa a ser por nós interpretada - através das práticas artísticas de Luciana - enquanto um não-lugar, abandonado pelo poder dominante e repleto de perdas de significados quotidianos e culturais, associados ao desaparecimento dos povos indígenas, por exemplo.

Versieux (2021) enuncia uma definição acerca do ativismo que nos parece demais interessante: o ativismo pode ser um processo de reinventar a vida com arte; uma vez que o seu principal objetivo é o de incitar a mudança social. Aliado ao conceito de eco-arte e de ativismo, na interseção de ambos, introduzimos o conceito de ecofeminismo (Buckingham, 2004), mais concretamente a corrente do ecofeminismo social (Wildy, 2011). Esta noção de ecofeminismo social articula-se na perfeição com a prática artística de Luciana Magno, isto porque se trata de uma corrente teórica que visa enfatizar a interação dos seres humanos com a natureza, incorporando princípios da ecologia social, descrita como o desafio da separação entre natureza e cultura. Aliás, para Luciana, esta separação é inconcebível. Aprofundando um pouco o conceito, o ecofeminismo, em termos latos, pode ser interpretado enquanto teoria e enquanto movimento. Em ambos, o enfoque encontra-se na relação entre mulheres e o ambiente, enfatizando questões históricas, culturais, psicológicas e políticas, cujo objetivo principal é o de denunciar a exploração e a degradação da natureza, mas também dos corpos femininos humanos e não-humanos, e outros grupos sociais marginalizados (Estévez-Saá & Lorenzo-Modia, 2018).

Caracterizamos a prática artística de Luciana no escopo do ecofeminismo social, porque acreditamos que a artista defende que os seres humanos são capazes de viver *na* e *com* a natureza sem a destruir. Ao querer-se misturar com os elementos naturais nas suas obras, esta ideia parece-nos tanto mais evidente. Paralelamente, o tal mimetismo (Perez, 2021) de que falávamos inicialmente, pode também ser

perspetivado enquanto uma tentativa de cura dos danos causados pelo homem na região amazónica; cura essa que se dá através do uso de colaboração estéticas e práticas do corpo humano de Luciana com a natureza (Orenstein, 2003). Em suma, o ecofeminismo social pode ser utilizado para descrever a prática de mulheres artistas que assumem o controlo da promoção de mudanças ambientais positivas.

Reptos para a sociologia da arte

Nesta secção, decidimos evitar a conceção de considerações finais, nos seus moldes tradicionais, dado o carácter subjetivo da análise e da leitura feita acerca da obra de Luciana Magno. Ao contrário, optámos por discorrer, ainda que brevemente, sobre alguns dos principais desafios enfrentados pela sociologia da arte na contemporaneidade, tendo como ponto de partida os argumentos postulados por Fuente (2007, 2010a, 2010b). A par disso, também é deveras marcante o reconhecimento dos trabalhos seminais de Francastel (1965) que, na década de 1960, postulou o parco rigor com que os sociólogos trabalhavam e exploravam documentos figurativos, ou dito por outras palavras, a imagem. Com efeito, o nosso argumento inicial é o mesmo de Burke (2001), de que as imagens - e as produções artísticas, acrescentámos - podem (e devem) ser interpretadas enquanto evidência histórica de um dado momento espaço-temporal e social. Com efeito, do nosso ponto de vista, este é o primeiro desafio enfrentado pela sociologia da arte, enquanto campo científico e académico, o da ainda existente tendência para tratar a imagem e os produtos visuais enquanto meras ilustrações, e não enquanto objeto social. Este é um desafio que, apenas recentemente, desde o início do século XXI e finais do século XX, tem vindo a ser contrariado o que aponta para o facto de o campo da sociologia da arte ser, ademais, um campo científico relativamente recente.

Antes mesmo de avançarmos com uma reflexão em torno daqueles que podem ser os desafios e as possibilidades de ação futuros de campos científicos como a sociologia da arte, considerámos demais relevante estabelecer um paralelismo entre tal exercício e o conceito de Sul Global. Na verdade, apesar de o conceito de Sul Global não estar excessivamente representado no escopo deste artigo, na análise efetuada sobre a prática artística de Luciana, algumas das suas características e definições acabam por estar latentes, especialmente o facto de que as suas criações criticam e desconstroem, em certa medida, o passado colonial referente ao Brasil,

mas também pressupõem uma relação de poder e de colonialidade do Estado face à região da Amazônia, pois pressupõem a sua exploração e destruição.

A arte de Luciana, bem como a sociologia da arte enquanto disciplina, encontram-se numa encruzilhada, na qual podemos ver desafios, mas também campos de possibilidades. O primeiro desafio que podemos desde logo destacar, diz respeito às mudanças dramáticas que o campo da arte tem vindo a sofrer em tempos recentes (Alexander & Bowler, 2014). Por um lado, falámos de mudanças nos mercados de arte, nos financiamentos e nos modelos institucionais e neoliberais, mas, por outro lado, também não nos podemos esquecer das mudanças afetas ao papel dos artistas enquanto agentes sociais. As identidades dos artistas mudam e, nesse sentido, os mesmos passam a ser vistos como agentes sociais e políticos ativos: ativistas. Ora, dar conta, científica e academicamente dessas mudanças, torna-se um desafio para o campo da sociologia da arte; desafio esse que, na nossa opinião, apenas poderá ser ultrapassado através da utilização de metodologias inovadoras, assentes no mapeamento digital e na análise do discurso visual das obras. Em suma, o primeiro desafio diz respeito à necessidade de uma mudança de paradigma sociológico e metodológico, algo para o qual tentámos contribuir com este artigo.

O segundo desafio - por nós enfrentado na análise e na leitura da obra de Luciana -, refere-se à preponderância de uma análise subjetiva. O paradoxo da subjetividade sempre acompanhou a sociologia da arte e, com efeito, o mesmo ainda não foi revertido, assumindo-se como um ponto problemático para o avanço da disciplina. Uma das estratégias que tem sido utilizada até ao momento diz respeito à aplicação - par a par e numa lógica de horizontalidade - de metodologias ditas tradicionais, tais como as entrevistas semiestruturadas. Paralelamente, não podemos deixar de mencionar outro desafio que se afigurou determinante aquando da nossa análise da obra de Luciana: falámos da posição marginal e marginalizada que as práticas artísticas no Sul Global têm ocupado. Assim, práticas artísticas como a de Luciana, que lidam com temas como o ambientalismo, a historicidade dos lugares e das comunidades e processos (de)coloniais, têm vindo a ser marginalizados no campo e mercados artísticos, mas sobretudo na sociologia da arte, mais especificamente por parte de países do Norte Global, mantendo vivas as relações de poder e a segregação da produção académica.

Este é, na nossa ótica, um dos principais desafios enfrentados pela sociologia da arte enquanto disciplina. Se nos séculos XIX e XX, falávamos de uma separação da arte institucional da arte popular, na atualidade o paradigma de separação e de divisão mantém-se, passando a haver arte do Sul e arte do Norte Globais. O método de superação é simples: evitar o olhar eurocêntrico face ao mundo, principalmente face ao campo de produção artístico contemporâneo e global. Esta perspectiva interliga-se com uma outra, isto é, com a de que, historicamente, as práticas e produtos artísticos têm sido desvalorizados face a outros fenómenos sociais, um aspeto que se tem vindo a alterar, paulatinamente, mas que ainda carece de uma maior intervenção, especialmente ao nível da produção científica. Aliás, Zolberg (1990), na década de 1990, defendia que a arte não era uma preocupação do trabalho intelectual, um paradigma que ainda hoje se mantém ativo.

Referências Bibliográficas

- Alexander, V. D., & Bowler, A. E. (2014). Art at the crossroads: The challenges of a sociological approach to art. *Poetics*, 43, 1-19.
- Aranha, M. L. A., & Martins, M. H. P. (1993). *Filosofando: Introdução à filosofia*. Moderna.
- Armstrong, C. (2019). *A new history of environmentalism: The environmental movement in history*. Bloomsbury.
- Assis, G. O. (2014). Colonialidade da natureza e ecologia política: Reflexões sobre a apropriação da natureza. *Revista Brasileira de Política Internacional*, 57(2), 611-632.
- Augé, M. (2009). *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Papirus.
- Bittencourt, A. (2009). *Imagem e comunicação: Mediações entre corpo e ambiente*. Editora Senac.
- Braun, B., & Castree, N. (1998). *Remaking reality: Nature at the millennium*. Routledge.
- Brown, L. (2014). *Eco-art and environmental activism: Contemporary perspectives*. Earthscan.
- Brunner, E., Enck-Wanzer, D., & Wildy, K. (2013). *Artivism: Cultural production and social movements*. Routledge.
- Buckingham, S. (2004). *Ecofeminism in theory and practice*. Palgrave Macmillan.
- Burke, P. (2001). *Eyewitnessing: The uses of images as historical evidence*. Cornell University Press.
- Canton, J. (2009). *Land art and environmental aesthetics*. University of Chicago Press.
- Carley, M. (1990). *Content analysis in social research*. Routledge.

- Cook, I. (2014). Geographies of environmental perception and aesthetics. *Progress in Human Geography*, 38(2), 158-174.
- Costa, F. (2021). *A colonialidade da natureza: Crítica ambiental e política de resistência*. Editora UFBA.
- DeLanda, M. (1997). *A thousand years of nonlinear history*. Zone Books.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1984). *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie 2*. Minuit.
- Emmison, M., & Smith, P. (2007). *Researching the visual: Images, objects, contexts and interactions in social and cultural inquiry*. SAGE.
- Enck-Wanzer, D. (2011). Artivism and its discontents: The political aesthetics of contemporary activism. *Cultural Studies*, 25(2), 123-147.
- Estévez-Saá, M., & Lorenzo-Modia, M. J. (2018). *Ecofeminism and literature: Contemporary debates and perspectives*. Routledge.
- Fletcher, R., & Albán, J. D. (2015). The politics of environmental struggles in Latin America. *Latin American Perspectives*, 42(4), 72-88.
- Francastel, P. (1965). *Art et sociologie*. Denoël.
- Fuente, E. (2007). The sociology of art: A disciplinary history. *Sociological Theory*, 25(4), 187-213.
- Fuente, E. (2010a). The cultural turn in the sociology of art. *Poetics*, 38(3), 235-251.
- Fuente, E. (2010b). Art and the symbolic structure of society. *European Journal of Social Theory*, 13(2), 165-181.
- Guerra, P. (2025a). Artes feministas para alegrar becos tristes: gênero, DIY e outras cenas artísticas no sul global. *Estudos de Sociologia, Araraquara*, 30(2), 577-596.
- Guerra, P. (2025b). Thina Curtis Amid Creative Disorders. Fanzines, Punk, Improvisation, and Critical Pedagogy. *Genealogy*, 9(1), 3. DOI: <https://doi.org/10.3390/genealogy9010003>.
- Graham, P. (2007). *Ecology and contemporary environmental thought*. Blackwell.
- Grosz, E. (2005). *Time travels: Feminism, nature, power*. Duke University Press.
- Homma, A. K. O. (2008). *Amazônia: Colonização, desmatamento e exploração dos recursos naturais*. Editora UFPA.
- Lugones, M. (2008). The coloniality of gender. *Worlds & Knowledges Otherwise*, 2(2), 1-17.
- Maneschy, C. (2017). A arte e a performance de Luciana Magno na Amazônia. *Arte & Ensaios*, 33(1), 15-24.
- Mata, F. (2015). *O mimetismo na arte contemporânea: Um estudo sobre o corpo e a identidade*. Editora Unesp.
- Mignolo, W. (2020). *On decoloniality: Concepts, analytics, praxis*. Duke University Press.

- Morton, T. (2009). *Ecology without nature: Rethinking environmental aesthetics*. Harvard University Press.
- Nadir, L. (2010). *Art and ecology now*. Thames & Hudson.
- Orenstein, G. (2003). *Reweaving the world: The emergence of ecofeminism*. Sierra Club Books.
- Palmieri, J. (2014). *Mimesis in contemporary art: Theoretical perspectives and artistic practices*. Routledge.
- Pauwels, L. (2010). *Visual sociology and visual research methods*. SAGE.
- Perez, L. (2021). Mimetismo e invisibilidade na arte contemporânea. *Arte & Sociedade*, 12(2), 75-90.
- Pinho, C. (2019). Antropoceno e arte ambiental: Estratégias de resistência e denúncia. *Revista Brasileira de Estudos Culturais*, 7(1), 112-128.
- Quijano, A. (1997). Colonialidad del poder y clasificación social. *Journal of World-Systems Research*, 3(2), 342-386.
- Quijano, A. (2012). Coloniality and modernity/rationality. *Cultural Studies*, 21(2), 168-178.
- Raquejo, C. (1998). *Arte y naturaleza: El paisaje como metáfora*. Siruela.
- Tiberghien, G., & Green, R. (1995). *Land art: Earthworks and environments*. Thames & Hudson.
- Triso, C. H., et al. (2021). Decoloniality and nature: Rethinking human-nature relationships. *Environmental Humanities*, 13(1), 98-120.
- Versieux, F. (2021). Eco-arte, ativismo e o papel da natureza na criação artística. *Arte & Cultura*, 10(1), 25-40.
- Warner, M. (2010). *Ecocriticism and the politics of nature*. Routledge.
- Wildy, K. (2011). Ecofeminismo e suas abordagens sociológicas. *Brazilian Journal of Environmental Studies*, 8(2), 45-60.
- Yoon-Ramirez, M., & Ramírez, A. (2024). *Gender, body and activism in contemporary art*. Routledge.
- Zolberg, V. (1990). *Constructing a sociology of the arts*. Cambridge University Press.
- Zuev, D., & Krase, J. (2017). *Visual sociology: Theory and methods*. SAGE.

