



**UnB**

**Instituto de Artes | Departamento de Design**

**GAIA**

EXPERIENCIANDO NATUREZA

Rafaela Ferreira Lima  
09/0012755

Relatório apresentado ao Departamento de Design da Universidade de Brasília como trabalho realizado ao longo da Diplomação em Programação Visual, sob a orientação do Prof. Dr. Rogério Câmara.

Novembro, 2015

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a todos que, de alguma forma, tem contribuído para as minhas experiências e crescimento.

Agradeço à minha família, especialmente à minha irmã Dani.

Agradeço aos amigos que tem me acompanhado.

Agradeço ao meu amado Arnold, cujo companheirismo e inspiração não cabe aqui nessas palavras.

Agradeço ao Rogério, que esteve presente na minha trajetória em diferentes momentos, e teve um grande impacto na minha formação. Agradeço de verdade pela paciência e leveza, pelas referências sempre tão boas, pelas ideias que podemos trocar!

Agradeço às professoras Nayara e Fátima, pela compreensão e disposição como banca do meu projeto. Além de terem sido parte também do meu início de formação, tornaram o debate do meu final de graduação mais rico e estimulante. Agradeço por ter me sentido acolhida na exposição das ideias e reflexões do projeto.

Agradeço ao universo e suas forças, por me mostrar a experiência que é a vida.

Agradeço à natureza, nossa Mãe Terra, que é para quem esse trabalho é dedicado.

"Atenta para as sutilezas  
Que não se dão em palavras  
Compreende o que não se deixa  
Capturar pelo entendimento"

Rumi

## RESUMO

**Gaia** apresenta um processo de fortalecimento da relação íntima e pessoal com a natureza, considerando-a como uma entidade viva. Esse projeto nasceu de questionamentos pessoais que foram amadurecidos aqui relacionando sociedade, ser humano, natureza e algumas perspectivas sobre a atuação do design em todo esse contexto. Partindo de uma reflexão crítica sobre o panorama da sociedade contemporânea, o trabalho desenvolve algumas ideias sobre formas imateriais de atuação do designer, principalmente com foco na experiência. Pauta-se, portanto, na experiencição como base para esse processo de reaproximação consciente da natureza, buscando inspiração em trabalhos artísticos e projetuais que exaltam a natureza nos modos particulares de cada artista enquanto indivíduo. O espaço de manifestação subjetiva é também, em algum âmbito, uma manifestação coletiva. Nessa confluência, talvez possamos construir modos de viver que condizam com o equilíbrio coletivo e individual.

### PALAVRAS-CHAVE:

Natureza, Experiência, Sociedade, Design, Arte.

**BIBLIOGRAFIA**

Modernidade Reflexiva e Sociedade de risco: o futuro da nova era social. Ms. Cláudia Maria Hanse, Ms. Cleide Calgaro. <[huespedes.cica.es/gimadus/21/07\\_modernidade\\_reflexiva.html](http://huespedes.cica.es/gimadus/21/07_modernidade_reflexiva.html)>

"Reflexões sobre o conceito de design de experiências", Karina Freire

"O processo de criação no design conceitual. Explorando o potencial reflexivo e dialético do projeto", de Carlo Franzato <[revistas.pucsp.br/index.php/tessituras/article/view/5612/3967](http://revistas.pucsp.br/index.php/tessituras/article/view/5612/3967)>  
Fundamentos da Cromossonia – Sinestesia, Arte e Tecnologia, Sérgio Roclaw Basbaum

*If children lose contact with nature they won't fight for it*, de George Monbiot <[www.theguardian.com/commentisfree/2012/nov/19/children-lose-contact-with-nature](http://www.theguardian.com/commentisfree/2012/nov/19/children-lose-contact-with-nature)> 19 de novembro de 2012

<[imagemesom.marginalialab.com/2012/10/13/cromossonia-sinestesia-arte-e-tecnologia/](http://imagemesom.marginalialab.com/2012/10/13/cromossonia-sinestesia-arte-e-tecnologia/)> 13 de outubro de 2012

Andy Goldsworthy Digital Catalogue <[www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/](http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/)>

Disponível em: <[www.morning-earth.org/ARTISTNATURALISTS/AN\\_Goldsworthy.html](http://www.morning-earth.org/ARTISTNATURALISTS/AN_Goldsworthy.html)>

*Andy Goldsworthy and the limits of working with nature/Rivers and Tides*, Clare Hurley. 30 de maio de 2003

Rivers and Tides, 2001. Direção: Thomas Riedelsheimer

<http://www.tate.org.uk/art/>

Entrevista de Marina <https://www.youtube.com/watch?v=lbcAp4eSkqk>

## 1 INTRODUÇÃO

Dentro da Universidade, pude entrar em contato com as mais diferentes formas de pensamento e de vivências. São experiências múltiplas que se apresentam ao longo da sua trajetória, seja organizando eventos, seja permeando áreas de militância, seja nas interações, percepções e observações mais sutis; em certo momento senti necessidade de expandir e refinar minhas percepções e experiências. Ao fazer a disciplina "Multiculturalismo e Budismo na Contemporaneidade", meus estudos começaram a se voltar para uma perspectiva mais interior, sua projeção no mundo e a relação desse processo com a natureza. Alguns semestres depois, fazendo a disciplina "Agricultura Alternativa", minha intenção nessa reaproximação da natureza ficou ainda mais forte. Cada vez mais eu sentia um certo vazio de sentido, o qual a natureza começou a preencher, não só com ela mesma, mas com tudo aquilo que ela me ensina e me faz sentir. O equilíbrio do todo só existe a partir do equilíbrio das partes; a minha busca é a busca desse equilíbrio, da qual a natureza é o mais perfeito exemplo.

A natureza sempre permeou as expressões criativas do ser humano. Como o biólogo David Attenborough aponta, "todos os nossos sentidos e reações vem da natureza". Logo, nossa relação com ela possui um caráter universal e intrínseco, ao mesmo tempo que temos uma potencialidade natural de construir nossas percepções individuais, de poética particular, de nos relacionar com a natureza. Este é o ponto de partida deste trabalho.

A relação da sociedade moderna ocidental com a natureza — principalmente moldada pela configuração do desenvolvimento técnico-industrial da sociedade de produção — atingiu um estado de profundo desequilíbrio. Assim, as dinâmicas sociais e comportamentos subjacentes estão diretamente atrelados às formas como nos relacionamos com a natureza, que protagoniza, portanto, uma questão urgente. Nós, seres humanos, não somos a constante no planeta; a natureza o é.

Frente às circunstâncias da sociedade altamente complexa em que vivemos, que envolve o fenômeno da era da informação, a capacidade criativa configura também um espaço de experiência. Cada vez mais na civilização construiu-se um distanciamento entre o ser humano e a natureza, e essa ilusão de separação tem começado a se dissolver para muitos na sociedade. Essa reaproximação configura um processo em que a arte pode ser um elemento e um meio potencializador da experiência.

No design, somos confrontados com as questões sociais a todo momento, sejam elas óbvias ou não; e essas questões se mesclam com as questões de caráter pessoal do designer. Logo, nossa própria atuação tem se modificado em alinhamento com as transformações sociais. Na profunda crise ecológica, social e existencial em que nos encontramos, é preciso pensar formas de atuar coletivamente no mundo, agregando nossas experiências individuais. Esse tipo de diálogo e de trocas, mediados pela intenção do bem estar-coletivo, devem ser fortalecidos. Este campo de mediação pode ser uma possibilidade para o designer atuar, "pois a viabilização da mediação entre os sistemas de produção e consumo das mercadorias contemporâneas necessita de pensamento projetual e ideias inovadoras, mais do que de novos produtos" (Brown, 2008). A questão ambiental foi negligenciada até o seu limite, refletindo também no desequilíbrio da nossa vivência no mundo.

## 1.1 Contextualização

O período pós-industrial tem apresentado muitos desafios para a humanidade. Estamos atravessando um período de transformações estruturais na sociedade e em nós mesmos, portanto de grande instabilidade. As contradições e ameaças do mundo globalizado, principalmente o esgotamento de recursos naturais, podem configurar uma situação passível de caos coletivo, que poderiam se beneficiar pela proposição de novas perspectivas. Esses problemas se ramificam de várias formas no âmbito social e individual, culminando também na desestabilização de velhas estruturas e valores sociais que, por sua vez, enfraquecem instituições de poder — político, social, religioso, econômico — gerando uma instabilidade generalizada. Os indivíduos são levados então a confrontarem as incoerências do sistema em que se encontram.

A humanidade vive um momento sem precedentes, portanto sem referências absolutas na História. Lembro de alguns semestres atrás, ao fazer uma disciplina da História chamada "História do Extremo Oriente", era perceptível que grande parte do método do historiador consiste em se basear em situações similares que ocorreram no passado para fazer análises e até possíveis previsões. Hoje, lidamos com consequências que ainda não são previsíveis. A distorção de interesses com a qual o capitalismo baseia suas prioridades, inseriu em nossas vidas muitos elementos dos quais sentimos não ter controle. Do psicológico ao material, da saúde, alimentação, ao que achamos que precisamos ser e parecer, do sutil ao escancarado, tudo começa a se mostrar passível de julgamento.

As consequências do desenvolvimento técnico-industrial configuram riscos e ameaças — inéditos na história da humanidade, logo, imprevisíveis — que pautam as ações do indivíduo contemporâneo: "Ao contrário dos riscos ocorridos no passado, que tinham causas estabelecidas e efeitos conhecidos, os riscos modernos são incalculáveis e de implicações indeterminadas (GIDDENS, 2004, p. 65)."

Do ponto de vista sociológico, a sociedade moderna, caracterizada como "Modernidade Líquida" por Zygmunt Bauman e "Modernidade Reflexiva" por Anthony Giddens, é uma sociedade de risco e "A gestão do risco é a característica principal da ordem global". Esses riscos abrangem todos os âmbitos da vida em sociedade no mundo — apesar de serem distribuídos de forma desigual — e passam, então, a ser o ponto de partida da atuação do indivíduo na sociedade contemporânea, dentro de um cenário reflexivo.

O risco ecológico e ambiental, porém, configura o aspecto mais fragilizado da atuação humana. Bauman caracteriza o dilema ambiental como um dos aspectos irreversíveis da atuação humana e, portanto, fundamental na formulação em curso de uma nova sociedade. Podemos dizer que o capitalismo tem se apropriado da natureza de forma predatória, institucionalizando meios exploratórios que desprezita todas as formas de vida.

Sem considerar as dinâmicas históricas reais que a produziram e que a produzem, toda discussão fica descontextualizada e sem nenhuma relação de causalidade. A crise ambiental não pode ser tematizada apenas enquanto fenômeno físico natural externo à evolução das sociedades. A bem verdade, não é a natureza que se encontra em desarmonia; é a própria sociedade. A atual desordem da biosfera decorre de uma longa, complexa e conflituosa cadeia de relações entre o mundo humano e o mundo natural; ela materializa um conflito profundo entre a sociedade de consumo e a biosfera." (LAYRARGUES, 1999, p. 64)

A mentalidade do progresso acarretou uma série de questões que hoje representam problemas e ameaças para a sociedade e para a vivência e sobrevivência do ser humano. Nesse quadro de colapso do modelo vigente, a instabilidade é protagonista e propicia situações caóticas. É necessário estabelecer intenções de convívio harmonioso e sustentável, até porque sem objetivos comuns, se perde o elo de comunidade. Portanto, a relação com as ameaças e problemas sociais, além da relação com a cultura e a natureza, são fatores constituintes da sociedade de risco.

"Hoje os riscos estão em todos os lugares. Em outros contextos históricos, inclusive em séculos passados, a experiência dos riscos nunca foi tão abrangente e profunda como têm sido nas últimas décadas. As situações de risco atuais são, portanto, quantitativas e qualitativamente distintas das formas anteriores de risco. As mudanças estão acontecendo cada vez mais rápidas e em maior grau e intensidade. As mudanças geram situações novas em que ninguém parece ter o controle. A incerteza passou a ser uma característica marcante de nossa época." (Hanse; Calgaro)

Essa postura nasce também do desencantamento com instituições sociais, velhas fontes de significados coletivos e individuais. Delegamos totalmente nossas decisões de vida a um Estado que não consegue mais nos respaldar. A crise institucional e de representatividade política constitui outra face da globalização: o processo crescente de individualização na contemporaneidade. Nesse processo, entre outros aspectos, o indivíduo passa por redefinições constantes de significados, e seu discernimento e sabedoria passa a se pautar também em suas experiências empíricas. O enfraquecimento de eixos ideológicos também tem estimulado a busca do indivíduo por suas próprias construções de sentido. As desconstruções tem atingido níveis profundos, visto que as próprias ideologias e crenças podem ser tão prejudiciais e limitantes quanto o que elas condenam.

Segundo Anthony Giddens, os fatores da modernização levam o indivíduo a uma autoconfrontação, que é parte da reflexividade que, caracteriza, para o sociólogo, o processo da modernização. A reflexividade — que implica uma potencialidade criadora — é a capacidade do ator social, a partir do seu repertório de conhecimento, de monitorar o fluxo contínuo da vida social e desenvolver sua auto-consciência; ele está constantemente pensando sobre as circunstâncias em que se vive. As ações dos agentes (indivíduos), mesmo que condicionadas pela estrutura, constituem um fluxo contínuo que adere elementos cognitivos desses atores sociais. E esse fluxo é o que caracteriza as práticas sociais, seja mantendo a estrutura e/ou transformando-a (GIDDENS, 2003). Assim, cada vez mais o indivíduo tem tomado consciência do seu papel e influência nas dinâmicas que se configuram na sociedade.

Além disso, a sociedade industrial, que é uma sociedade de produção, gerou processos de fragmentação da vida humana que continuam a se desenvolver. A sociedade de consumo e seus desdobramentos representa uma projeção dessas fragmentações; o consumo tomou proporções insustentáveis e, num nível mais profundo, denota questões existenciais do indivíduo na sociedade.

Os avanços tecnológicos tem sido geradores da maior parte dos riscos imprevisíveis com os quais o homem moderno tem que lidar. Visto que a tecnologia pode representar possibilidades infinitas de uso, precisamos repensar os modos como ela tem sido empregada. Uma das ilusões e contradições do capitalismo é a necessidade distorcida que ele impõe, e conseqüentemente vende, de segurança e conforto, como se pudéssemos controlar todas as condições da vida. Sabemos por experiência que essa é uma busca frustrada; precisamos

aprender a sentir a vida de forma inteira, e qualquer sensação real de segurança só pode partir da própria confiança do indivíduo frente às condições, por mais adversas que sejam.

Nos últimos anos o movimento ecológico teve um *boom* exponente, mas o capitalismo de tudo se apropria em favor do lucro e do modelo econômico desigual do capital. Logo, percebe-se a necessidade de que essa construção social do movimento ecológico passe a permear níveis pessoais da relação dos indivíduos com a natureza. Partindo do pressuposto que a relação de indiferença com a vida natural é uma relação de indiferença com nós mesmos, investir nessa reaproximação é crucial.

## 1.2 Objetivos

### **Geral**

Refletir sobre o papel do designer e sua contribuição na formulação e construção de uma nova sociedade, pós-industrial, de forma equilibrada e integrada à natureza.

### **Específicos**

- Propôr um resgate da relação harmoniosa, tanto individual quanto coletiva, com o meio natural;
- Refletir acerca da relação do indivíduo com a natureza;
- Investigar formas de percepção e apreensão do mundo natural por artistas que mantém uma relação e um vínculo significativo com a natureza;
- Analisar como essa relação se dá considerando-a um processo dentro de um fazer artístico e projetual.
- Investigar a possibilidade de atuação do designer como um mediador de experiência coerentes com as questões de formação e transformação da sociedade contemporânea.
- Promover experiências pessoais na Natureza.

## 2 REFERENCIAL TEÓRICO

Serão apresentados conceitos de segmentos do design, ainda em desenvolvimento, a fim de se construir o cenário contextual para o projeto. As adjetivações apresentadas a seguir em relação ao design são trazidas aqui como evidências, relacionando com as proposições deste projeto, e não como categorizações limitantes. O objetivo não é focar no mérito conceitual dessas definições, mas explicar possibilidades que denotam também como a atuação do design tem se desenvolvido; a partir desses aspectos, procura-se explorar características que contribuem para as ideias desenvolvidas neste trabalho.

### 2.1 Design de Experiências

"O comportamento individual e os modos de vida contemporâneos são construídos tomando por base as experiências coletivas e individuais que se realizam no cotidiano em instâncias concretas virtuais e até mesmo em realidades mescladas. A experiência surge, assim, como elemento decisivo no modo de viver do homem contemporâneo e, dessa forma, apresenta-se como um ponto importante do estudo que visa discutir as bases teóricas dessa vertente do design que busca fomentá-la."  
(Nardelli)

O designer, pela sua maneira de investigação e pelo seu tipo de trabalho, muitas vezes tende a desenvolver uma visão crítica a cerca das dinâmicas sociais. A linguagem crítica na nossa sociedade, de forma geral, tende para o tom sarcástico, irônico, e muitas vezes pautada em um certo ceticismo. Em tempos de crise global e abrangente, a sociedade anseia por contribuições positivas às formas de se viver, onde a crítica deve ser mantida como um instrumento de manutenção do equilíbrio social. Essa sociedade reflexiva, que olha para si mesma, encara e enfrenta as condições presentes, está aberta à propostas de reflexão que contribuam para sua habilidade interpretativa do mundo e de si.

Muitas das contradições do sistema capitalista se enraizam nos conflitos de interesses e de intenções. Esses fatores aliados às crises de representatividade e de referências, evoca a necessidade de um espaço de indentificação comum entre os seres humanos. O cerne dessa questão parece morar na nossa forma de se relacionar com a natureza, que impacta significativamente os modos de se viver e se relacionar no mundo.

O papel do designer — que se modela e modifica junto com as modificações sociais — pode ser fundamental na mediação e nas proposições de novas vivências formadas por experiências que emponderem, cada vez mais, comportamentos benéficos no coletivo social. Isso parte do pressuposto de que quando a consciência do indivíduo é construída a partir de suas apreensões autênticas, ele se torna mais apto a discernir o mundo e suas relações.

Assim como o próprio design, o conceito e definição de experiência pode ser muito abrangente. No artigo "Reflexões sobre o conceito de design de experiências", Karina Freire explica diferentes dimensões da experiência, pautando o texto nas relações entre objeto, seu contexto e as experiências proporcionadas. Assim, "o resultado permite afirmar que é necessário ao designer ampliar sua visão de projeto e, a partir de uma visão sistêmica, projetar as interações dos usuários com o contexto."

Os significados de "necessidade" e "utilidade", em nossa sociedade, passaram por distorções alinhadas às intenções mercadológicas e lucrativas. O artigo analisa o tema das experiências sob a ótica antropológica, da qual o olhar do próprio design se aproxima: "Isso significa focalizar a experiência de consumo como um fenômeno da sociedade ocidental contemporânea, sem o qual o mundo capitalista ruiria. Acredita-se que essa visão esteja alinhada ao desenvolvimento da prática de design, porque, segundo Adrian Forty, no livro *Objetos do desejo*, o capitalismo sempre dependeu da sua capacidade de inovar e vender novos produtos e o design sempre foi um elemento de extrema importância nesse processo. Esta importância é decorrente da alteração que ele provocou na forma como as pessoas viam as mercadorias, facilitando o processo de aceitação das inovações (Forty, 1986)".

O olhar antropológico sobre a experiência envolve um discurso de entendimento, portanto "entende o consumo como um fenômeno da cultura contemporânea, como um sistema de diferenças internas, isto é, um sistema de classificação que faz parte da vida social cotidiana. A visão da antropologia compreende o consumo como um sistema de significação, o qual supre necessidades simbólicas dos indivíduos."

Sendo assim, é questionável pensar que uma experiência de posse material seja mais significativa do que uma experiência de aspectos imateriais.

"Em um mercado sofisticado como o atual, denso de atores e saturado de produtos, a mediação tornou-se particularmente complexa, difícil de realizar, mas ainda indispensável para o desenvolvimento das empresas e da sociedade. Por isso, a função mediadora do designer tornou-se extremamente importante. Ele deve considerá-la uma das suas principais tarefas profissionais e exercitá-la plenamente" (CELASCHI, 2010: 2-3).

O valor da experiência, estimulando o humano a aperfeiçoar suas próprias construções subjetivas, configura então possibilidades de atuação propositiva por parte do designer. Karina Freire elabora que "Talvez um possível caminho para o designer no século XXI seja tornar-se um *expert* na relação entre as pessoas e as coisas e buscar soluções para os problemas trazidos pela lógica de mercado e pela industrialização, por meio do projeto de serviços e experiências".

Na dissertação "Design para a experiência", de Nilton Nardelli, ele aponta que a lógica de mercado na produção dos objetos molda as demandas de consumo sob a fachada de otimização da vida rotineira. Essa lógica impacta a vida cotidiana e o envolvimento dos indivíduos com ela; muitas vezes os objetos materiais ocupam espaços, mas não os preenchem de sentido. Essa produção intensa de artefatos que visa "otimizar" a vida, acaba por muitas vezes limitando e banalizando experiências e relações do cotidiano.

Temos profundamente arraigado em nós, enquanto indivíduos formados dentro do espaço social, imagens idealizadas e equivocadas das idéias de bem estar e plenitude. Mas a contradição se faz presente o tempo todo nos modos de vida contemporâneos, e por vezes bloqueamos a capacidade de perceber o valor dos mais sutis movimentos da vida. E é nesse valor cotidiano que mora a observação do designer.

O design de experiência pensa no "conjunto de relações das quais experiências podem surgir a todo momento". Nardelli aponta também que a idéia de interação é bastante presente no design, mas no âmbito da experiência, ela não está atrelada só ao objeto, é um "elemento intensificador da experiência e da construção das narrativas" e que "podem envolver (...) as funções previsíveis e não previsíveis do objeto".

“Trata-se antes de tudo, de gerar um projeto com densidade conceitual de forma que permita desdobrar, ou mesmo desconstruir, as funções do objeto”. (DENIS, 2000)

Portanto, no cenário da proposição de experiências, "Apesar da dificuldade em estudar a conceituação dessa linha de design, ainda de bases pouco delimitadas e que trilha sua formulação teórica de modo quase concomitante a sua produção, alguns pontos chaves e recorrentes são identificáveis, permitindo algumas abordagens conceituais. Uma dessas abordagens evidencia que a busca do fomento de experiências se faz em inúmeras propostas inserindo ou reforçando no objeto a questão da interação." (Nardelli)

### *Natureza experienciada*

Com um pouco de reflexão, é fácil reconhecer a importância da natureza; mas as questões que estão sendo colocadas demandam um certo nível de envolvimento. A vida cotidiana na maior parte das cidades contemporâneas se dá de forma distanciada da natureza, e nossa negligência em agir de forma desequilibrada ao ambiente natural é um reflexo dessa falta de vínculo do convívio.

No texto *If children lose contact with nature they won't fight for it*, de George Monbiot, ele frisa a ligação entre a convivência criativa com a natureza e a motivação de preservá-la, além de apontar as características que são estimuladas nas crianças que costumam estar em espaços de natureza:

"Estudos em várias nações mostram que brincadeiras de crianças são mais criativas em espaços verdes do que em *playgrounds* de concreto. Espaços naturais encorajam a fantasia, raciocínio sensato e observação. A posição social das crianças, assim, depende menos da dominação física, e mais da inventividade e habilidades de comunicação. Talvez forçar as crianças a estudarem tanto, ao invés de correrem livremente nas florestas e campos, seja contra-produtivo. E aqui encontramos outra grande perda. A maioria daqueles que conheço que lutam pela natureza são pessoas que passaram suas infâncias imersas nela. Sem a sensibilidade para a textura e função do mundo natural, sem a intensidade de um engajamento quase impossível na ausência da experiência inicial, as pessoas não dedicarão sua vida para a proteção da natureza."

Esse ponto pode trazer vários outros aspectos ao pensamento do projeto. Como foi dito, as motivações desse trabalho nasceram de esferas pessoais, principalmente na intenção de reaproximação à natureza. A maior parte da sociedade não teve esse vínculo de convivência livre, espontânea e criativa em espaços naturais. E esse é um fator importante a ser considerado, ainda mais no contexto da experiência.

---

01 "Studies in several nations show that children's games are more creative in green places than in concrete playgrounds. Natural spaces encourage fantasy and roleplay, reasoning and observation. The social standing of children there depends less on physical dominance, more on inventiveness and language skills. Perhaps forcing children to study so much, rather than running wild in the woods and fields, is counter-productive. And here we meet the other great loss. Most of those I know who fight for nature are people who spent their childhoods immersed in it. Without a feel for the texture and function of the natural world, without an intensity of engagement almost impossible in the absence of early experience, people will not devote their lives to its protection." Disponível em: <[www.theguardian.com/commentisfree/2012/nov/19/children-lose-contact-with-nature](http://www.theguardian.com/commentisfree/2012/nov/19/children-lose-contact-with-nature)>

Muitas das dinâmicas sociais tem sido norteadas pelo medo dos "perigos" da vida. Nossa aversão a qualquer situação aparentemente desconfortável pode nos privar de muito, visto que as noções de segurança e comodidade em nossa sociedade estão atreladas ao medo, que é um mecanismo desponderador e deturpador, usado de maneira "sofisticada" na manutenção do *status quo*. Portanto, na proposição e mediação de alguma experiência, o designer pode ser capaz de criar um espaço convidativo, aliado à sua habilidade comunicativa, a ponto dos indivíduos se permitirem sair de suas zonas de conforto para experienciarem suas próprias percepções. Nesse contexto do design que propõe experiências, ele "é visto como uma atividade usada para projetar os processos e os sistemas que fundamentam essas experiências, desde as estratégias e as filosofias do projeto até os detalhes finais dos resultados (Moritz, 2005). Não há o que substitua a experiência em si; dentro do espectro traçado ao longo do trabalho, é importante observar as sutis nuances do que é um saber emponderado, principalmente emponderado na experiência. Visto que nossas experiências são nossas percepções e apreensões do mundo, elas também se moldam pelas referências que temos como parâmetros de valores. Seguindo nessa linha, tudo pode parecer questionável, até a própria forma como aparentemente percebemos, chegando novamente na questão da crise de referencial. Assim, esse trabalho propõe a experiência a partir de um referencial inerente à composição do ser humano: a própria natureza.

#### *Natureza experienciada como cultura*

A partir do contexto de construção de novas formas de organização social, e observando as relações e as questões que permeiam o colapso de uma sociedade, este trabalho destaca também um olhar para culturas que tem uma relação significativa e harmônica com a natureza.



Figura 01 — Painel com exemplos de culturas que possuem relações significativas com a natureza: indígenas no Brasil, os Dogon em Málí, na África, e a cultura andina de países da América Latina como Perú e Bolívia. Fonte: imagens do *Pinterest*.

Tomando os indígenas como exemplo, percebemos comunidades em plena harmonia com a natureza, e livres das mazelas tão conhecidas por nós como desigualdade social, pobreza de recursos e de espírito, criminalidade, e tantas outras. Ironicamente são esses que tratamos como não-civilizados, como cultura inferiormente desenvolvida. Está acontecendo também, hoje, um forte movimento político-social dos indígenas, que sempre guerreiros da Terra, dão um exemplo de propósito com sua força de luta e resistência.



Figura 02 e 03 — Manifestação contra a PEC2015 em Brasília, 16 de dezembro de 2015. Fonte: Conferência Indigenista.

Durante a 1ª Conferência Nacional de Política Indigenista, ocorrida em dezembro de 2015, houveram vários tipos de manifestação por parte dos indígenas, como a ocupação da rampa e cúpula do Congresso Nacional, em ação contra a PEC215, que desrespeita ainda mais as demarcações de terras indígenas.

Os direitos humanos tem sido pauta cada vez mais relevante nas novas formulações sociais; os povos nativos, por exemplo, tem sofrido ao longo da História, violações imensuráveis. O genocídio dos nossos povos nativos, da sua cultura e do seu espaço natural configuram a base de toda a política imperialista, colonizadora e patriarcal que moldou nossa sociedade. O momento que atravessamos apresenta também uma nova oportunidade de reformulação dos modos como nos relacionamos com as culturas nativas, reconhecendo todo o seu valor. Esses povos, com seu conhecimento milenar e empírico, podem também representar grandes fontes de sabedoria para nossas novas formas de vivência.

De maneira geral, nessas formas de cultura existe uma relação significativa com a natureza, suas forças e seus ciclos, que se traduzem nas formas de viver e agir dos indivíduos. Percebe-se algumas características recorrentes, como a valorização de saberes populares além de possuírem, enquanto cultura, uma estética de identidade carregada de significação.

## 2.2. Design Conceitual

O design, enquanto disciplina moderna, também tem passado por transformações e reformulações. Antigas questões da área tem perdido relevância, principalmente frente às mudanças e à complexidade da sociedade contemporânea. Nesse contexto, a capacidade mediadora do designer pode se moldar estrategicamente à reformulação das organizações sociais contemporâneas.

O design já foi entendido como uma atividade que faz a mediação entre os sistemas de produção e de consumo de mercadorias, para projetar a forma dos produtos, ou

seja, para configurar harmonicamente os fatores técnicos, estéticos e simbólicos envolvidos em sua produção e comercialização, além do seu uso e do consumo individual e social (MALDONADO, 1999: 4-5).

No artigo "O processo de criação no design conceitual. Explorando o potencial reflexivo e dialético do projeto", de Carlo Franzato, o design conceitual é definido como uma abordagem projetual contemporânea que "explora as possibilidades reflexivas e dialéticas que são intrínsecas ao design", principalmente como instrumento de reflexão e de expressão, usando da linguagem do design.

O design não só flerta com outras áreas como intencionalmente busca em seus conhecimentos e experiências uma contribuição às particularidades da problemática que se apresenta. A diversidade de assuntos permitidos pelo campo de abrangência do design, tem tornado a prática cada vez mais múltipla, e assim também tem sido no campo caracterizado como conceitual. Nele, a concepção deixa de ser somente uma etapa e se configura como um espaço que permite a atividade especulativa do designer acerca das mais variadas questões, extrapolando limites disciplinares. Portanto, "o projeto é interpretado como um processo experimental de reflexão sobre os assuntos mais diversos, próprio e exclusivo do designer, enquanto o conceito projetual é interpretado como uma proposição dialética que sintetiza a reflexão desenvolvida através do projeto."

Pela familiaridade com a atuação dos significados e sentidos no mundo humano, o designer é capaz de explorar aspectos relacionados à afetividade: "os trabalhos de design conceitual caracterizam-se em primeiro lugar pela própria carga semântica. Seu principal intuito é criar estímulos, despertar emoções, gerar evocações, veicular mensagens, provocar reflexões (Norman, 2004: 83-87).

Enquanto meio de expressão e espaço para uma reflexividade criativa, esses projetos geralmente nascem da vida cotidiana, "mais especificamente dos nossos comportamentos e das atitudes que tomamos no dia a dia, dos nossos gestos rituais, do panorama de objetos que nos circunda e das relações que cotidianamente tecemos com ele." (Renato De Fusco, 2008: 19-23). O designer é um observador, e o cotidiano guarda sutilezas que denotam, mais profundamente, questões fundamentais sobre as nossas vivências; sempre se deparando com as questões humanas em seu trabalho, o designer costuma identificar incoerências sociais que, exploradas criativamente, por exemplo, podem se configurar de uma nova perspectiva.

O foco no design conceitual não é a a formulação de uma resposta ou "solução", o que permite uma maior abertura para usar a imaginação através das idéias. O produto do projeto é a reflexão em si, a idéia, tornada palpável pela forma como o designer a expõe. Em suma, "os conceitos representam as formas que as ideias dos designers assumem" e portanto, "O significado e o escopo do conceito projetual é apresentar a ideia que lhe dá forma".

Às vezes no curso de um projeto, o designer é bombardeado de percepções que precisam ser melhor digeridas e amadurecidas — e se assim for, podem conduzi-lo ao potencial de práticas criativas — porém muitas vezes é limitado pela demanda colocada. O design conceitual também tem sua atuação fortalecida por situações recorrentes como essa. Portanto, geralmente o projeto conceitual está ligado a algum aspecto da trajetória pessoal do designer, carregando consigo elementos codificados e significados pela observação, apreensão e (re)interpretação do designer enquanto indivíduo. Os limites metodológicos são facilmente transpassados e flexibilizados, usados também como ferramenta de reflexão.

"Adrian Forty (1986: 62-93) argumenta que a ação dos designers não deve ser diretamente correlata ao surgimento de específicas exigências dos consumidores,

assim como não deve ser interpretada como uma vaidosa tentativa de afirmar o próprio gênio criativo. A ação dos designers é fundamentalmente uma expressão da sociedade. Hoje, a sociedade, em rápida transformação e, portanto, extremamente móvel e variável, está em constante procura por visões capazes de fornecer-lhe chaves interpretativas de si mesma, que contribuam para determinar seu desenvolvimento. Os designers participam desta procura com a própria atividade cotidiana e mais conscientemente por meio do design conceitual".

Dentro dessa linha de pensamento, "Saber enfrentar questões não meramente técnicas com inteligência e personalidade, saber manusear as ideias e propô-las é determinante para que o designer possa exercer uma função sócio-política na sua atividade profissional (Flusser, 2007). As premissas atreladas ao chamado design conceitual podem também representar um exercício de estímulo criativo, contribuindo para perspectivas mais ricas sobre as questões que nos cercam.

#### *Poesia do cotidiano*

Nessa proposta de processo de criação, as representações permitidas pelas qualidades poéticas do campo conceitual enriquecem o projeto. A elaboração de metáforas, por exemplo, contribuem para o processo projetual dando corpo à reflexão, e agregando criativamente na forma como o designer a apresenta.

Em um trecho citado no artigo, do texto "Prefiro a experimentação pura, livre dos vínculos", do designer Paolo Ulian, ele destaca que "O trabalho do designer não é produzir continuamente projetos de novas cadeiras ou mesas, só para alimentar arbitrariamente um mercado cada vez mais faminto de novidades inúteis. O papel do designer, em minha opinião, é perseguir a utopia da qualidade poética para todos com a dedicação de um missionário."

A qualidade poética valoriza as formas particulares de percepção, ao mesmo tempo que O campo especulativo permeado pelo designer em projetos conceituais também contribui na construção de um espaço de diálogo. A qualidade comunicativa pode ser experimentada, explorada e expandida: "o intuito do design conceitual é apresentar ideias, expressar sentimentos íntimos, despertar emoções ou estimular reflexões, que é o intuito da poesia. Também nas entrelinhas dos escritos de Renato De Fusco e de Andrea Branzi pode-se intuir que o design conceitual visa a propor uma espécie de poesia do cotidiano." Considerando então os parâmetros desse tipo de abordagem conceitual, "A poesia, talvez, está nestes atos em si ainda mais que nos seus resultados".

#### *Design e arte*

"No design conceitual o projeto pode ser interpretado como um processo experimental de reflexão sobre os assuntos mais diversos, próprio e exclusivo do designer, pelo qual ele elabora a sua tese pessoal. Donald Alan Schön (1983: 76-104) já assumiu o design como uma prática de reflexão na ação, sublinhando que, no decorrer da ação, o designer reflete sobre o problema que está enfrentando, aprofunda seu conhecimento a respeito e, então, aperfeiçoa sua ação com rápidas mudanças nos planos. No design conceitual, porém, esta intuição assume uma acepção especial do momento em que o designer, na frente de um assunto não claramente projetual, escolhe a priori o projeto como método de reflexão sobre ele." (FRANZATO, 2011. Cf. também SENGERS, BOEHNER et al. 2005)

As confluências entre o design e arte são inegáveis. Como o artigo aponta, "No contexto do debate sobre os processos de criação, arte e design, já historicamente ligados, encontram mais um lugar de encontro, confronto e troca."

Os modelos enraizados de resultado "eficiente" e de produção, em detrimento da fase de concepção, costumam ser entraves para o desenvolvimento de projetos conceituais de design. Assim, não focando em aplicações práticas imediatas e por se afastar da lógica comercial e de produção em série — além de pensar o projeto como uma ferramenta de experimentação — o projeto de design conceitual apresenta a todo momento convergências com processos artísticos.

Talvez o limiar entre arte e design seja definido justamente pela experiência do designer e pela experiência do artista, em suas formas de absorver e decodificar o mundo, com às características e particularidades intrínsecas às suas formações.

### *Sinestesia*

Dentro do contexto de experiência e natureza, acho importante destacar a questão da sinestesia. Sérgio Basbaum, em seu livro "Sinestesia, Arte e Tecnologia – Fundamentos da Cromossonia", diz que É um assunto com sua complexidade particular, e não conseguirei desenvolver no trabalho escrito a questão sinestésica, portanto deixo alguns trechos do livro introdutórios sobre os aspectos que poderiam explorados aqui:

"(a sinestesia) Reunindo diferentes sentidos, agrega imediatamente diferentes campos do saber e crescente complexidade. Pela natureza da inserção da tecnologia e do fluxo crescente de informações no mundo contemporâneo, discutir a natureza da percepção sinestésica é também reunir recursos para lidar com um mundo em acelerada transformação. Além disso, esse reunir diferentes saberes, pela sua natureza híbrida, coloca a sinestesia em posição alinhada à dissolução recente das fronteiras entre os saberes, da especialização do conhecimento – e mesmo das modalidades perceptivas – construída na modernidade. Discutir a percepção sinestésica é, portanto, discutir a percepção no mundo em que vivemos hoje. Discutir a arte sinestésica é discutir maneiras de intervir criativamente neste universo, com as ferramentas da arte." O autor expõe diferentes abordagens acerca da sinestesia (não necessariamente excludentes) para fundamentar seu trabalho."

"O estudo do fenômeno sinestesia tem chamado a atenção novamente de cientistas de diversas áreas por aquilo que pode revelar em termos da relação entre conhecimento objetivo / conhecimento subjetivo, sobre os mecanismos perceptivos e cognitivos do ser humano, sobre modelos de funcionamento do cérebro e sobre 'A Difícil questão da Consciência' (Gay et. al, 1997).

"Cytowic constrói sua reflexão marcadamente biológica sobre a percepção, apontando para o fato de que a mente não é um "software que possa ser instalado em qualquer hardware com capacidade para rodá-lo", mas um mecanismo biológico complexo, de interações não hierárquicas e não lineares em que a "emoção (que nesse sentido engloba todo o tipo de conhecimento não-racional, 'irracional, a-racional e não verbal') é que dirige nossos pensamentos e atos. Nosso conhecimento por detrás da cortina da razão é em grande medida inacessível a linguagem, o que significa que aquilo que sentimos sobre algo é muitas vezes mais válido do que aquilo que pensamos ou dizemos." (Cytowic, 1997:32)"

"Alguns autores em, diferentes campos, mencionam o conceito pitagórico da Música das Esferas como a primeira aproximação da *ideia* de sinestesia na cultura do ocidente. Moritz expõe a relação da seguinte maneira: Pitágoras considerava que a música das esferas implicava fusão cósmica: o universo incorpora uma harmonia geométrica divina que é refletida em todos os fenômenos naturais, tanto no microcosmo quanto no macrocosmo. As harmonias das órbitas celestes são paralelas à aparente irregularidade das formas de vida na Terra. As bases dessas correspondências são vibrações matematicamente precisas, que se manifestam como luz, som, fragrâncias, e outros estímulos sensoriais.

A fusão das percepções desses "inputs" sensoriais aparentemente diversos constitui a sinestesia, que Pitágoras considerava o maior dos dons filosóficos e das conquistas espirituais, porque finalmente conciliava o mundo ilusório cotidiano com o mundo autêntico dos conceitos abstratos, duradouros e universais.' (Moritz, 1986)"

Como não consegui terminar de desenvolver por escrito as perspectivas acerca da sinestesia, páro com os trechos por aqui, pois o restante já ficaria fora de contexto.

### 3 PROCESSOS PROJETUAIS/ARTÍSTICOS E NATUREZA

Pautando este projeto em experiências, seu eixo constitui-se na análise de processos artísticos e projetuais que exaltam a natureza a partir da relação do artista com ela.

No contexto dos aspectos apresentados na contextualização e na justificativa, o processo tende a um teor analítico-racional, e por vezes excessivamente mental. Sendo assim, a inclusão do processo artístico traz como qualidade principal sua perspectiva poética de compreensão e apreensão do mundo, que também abarca a cognitividade sensorial de forma mais integrada na construção de discernimento do indivíduo. Além disso, a abrangência artística compreende linguagens que ultrapassam a verbal. No processo artístico, esse tipo de relação com a natureza pode assumir múltiplas formas, refletindo as particularidades dos artistas enquanto indivíduos.

O foco deste trabalho não é discutir o valor dessas obras apresentadas dentro do campo artístico e da lógica da crítica de arte, mas identificar elementos relevantes da interação criativa e íntima do indivíduo com a natureza, e os potenciais que surgem dela.

#### 3.1 Andy Goldsworthy

Andy Goldsworthy é um prestigiado artista da arte categorizada como *Land Art*. A partir de suas imersões na natureza, o artista realiza trabalhos que envolvem intervenções criativas na paisagem, resultantes do diálogo com as características do lugar, levando em consideração a vida natural presente, além da história ali impressa. Nascido em 1956 na Inglaterra, reside na Escócia desde o início dos anos 90, numa área em que houve um grande êxodo a partir da Revolução Industrial, mas onde as famílias remascentes ainda vivem da agricultura.

Além da maneira como a efemeridade se apresenta na obra do artista, as formas como a natureza agrega ao seu curso as intervenções, tornam o trabalho ainda mais significativo. A forte organicidade as fazem parecer integradas ao lugar como se pudessem ser formações da própria natureza, ao mesmo tempo que é clara a interferência e manipulação humana.



Figura 02 — Intervenção de Goldsworthy: árvore coberta por musgo. Fonte: *frame* de *Rivers and Tides*

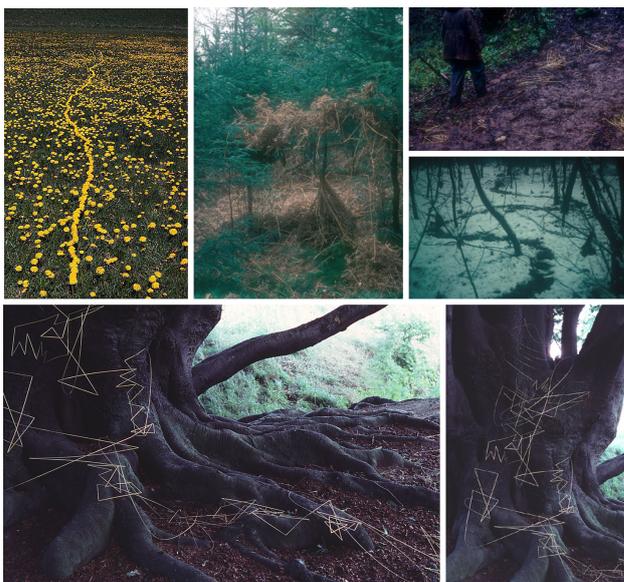


Figura 03 — Painel com trabalhos de Goldsworthy. Fonte: <[www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/](http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/)>

No belo documentário *Rivers and Tides* (2001), o diretor Thomas Reidelshimer acompanhou Goldsworthy por mais de um ano, e através de uma câmera contemplativa, testemunhamos o artista em (cri)ação: "Em busca desse entendimento, ele contrói com pedras, em uma corrida contra a maré, cones de tamanho humano meticulosamente equilibrados. Ele costura folhas juntas pelas suas hastes e as coloca para fluir rio abaixo, gravando sua sinuosa dança pela corrente. Na beira de uma tumultuosa cachoeira, ele cobre a superfície da água acumulada no buraco de uma pedra com dentes-de-leão amarelas para criar um ponto vibrante de absoluta quietude."<sup>1</sup> Goldsworthy tem uma postura de buscador.



Figura 04 — Fotografia/intervenção de Goldsworthy: pedra revestida de folhas.

Figura 05 — Fotografia/intervenção de Goldsworthy: folhas entrelaçadas pelas hastes e colocadas no fluxo do rio. Fonte: <[www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/](http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/)>

1 "In pursuit of this understanding, he builds meticulously balanced, human-sized cones out of stones in a race against the tide. He threads leaves together by their stems and sets them afloat down a river, recording their sinuous dance through the eddying current. At the edge of a tumultuous waterfall, he carpets a pool in the hollow of a rock with yellow dandelions to create a vibrant spot of absolute stillness." *Andy Goldsworthy and the limits of working with nature/Rivers and Tides*, Clare Hurley. 2003

Goldsworthy conta como era forte para ele o contraste entre os cubículos estéreis onde tinha aula de Artes na faculdade e as grandes paisagens naturais que ele contemplava ao descer do trem de volta pra casa. Ele descreve que ao mesmo tempo que a força presente na paisagem natural lhe causava uma espécie de inquietação e intimidação, sentia também uma carga de energia estimulante naquele tipo de espaço. A arte é também um meio de perceber o que poderia passar despercebido: "A arte pode te mostrar o que está ali. Estou sempre impressionado por como as coisas são cegamente óbvias e eu nunca tinha notado."<sup>2</sup>



Figura 06 — Goldsworthy interagindo e criando. Fonte: <[www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/](http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/)>

Dentro do contexto da *Land Art* e do trabalho de Goldsworthy, a arte é um meio de expressão e interação criativa com o mundo; não pode ser consumida, somente experienciada. Mesmo as fotografias de Goldsworthy e seus trabalhos de galeria configuram uma extensão, porém sem ter a vida do original.

"Eu gosto da liberdade de só usar minhas mãos e ferramentas "achadas" — uma pedra afiada, uma pena, espinhos. Eu aproveito as oportunidades que cada dia oferece: se está nevando, eu trabalho com a neve, na hora da caída das folhas, estará coberto por elas; uma árvore balançada pelo vento vira fonte de ramos e galhos. Eu paro em um lugar ou recolho um material porque eu sinto que há algo pra ser descoberto. Aqui é onde eu posso aprender."<sup>3</sup> A presença plena é um fator fundamental nesse tipo de processo de percepção e entendimento.

2 "Art can show you what is there. I'm always amazed how blindingly obvious things are which I'd never noticed." Entrevista disponível em: <[www.theguardian.com/artanddesign/2014/aug/17/andy-goldsworthy-interview-folkestone-triennial-times-square-rain](http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/aug/17/andy-goldsworthy-interview-folkestone-triennial-times-square-rain)>

3 "I enjoy the freedom of just using my hands and "found" tools — a sharp stone, the quill of a feather, thorns. I take the opportunities each day offers: if it is snowing, I work with snow, at leaf-fall it will be with leaves; a blown-over tree becomes a source of twigs and branches. I stop at a place or pick up a material because I feel that there is something to be discovered. Here is where I can learn" Disponível em: <[www.morning-earth.org/ARTISTNATURALISTS/AN\\_Goldsworthy.html](http://www.morning-earth.org/ARTISTNATURALISTS/AN_Goldsworthy.html)>

Os trabalhos do artista surgem a partir da interação dele com o lugar específico, em uma experiência imersiva, usando os elementos, história e características ali presentes. A interação está viva até o último momento, visto que a natureza se mantém em fluxo constante, e o fim de um ciclo é também o recomeço de outros. Em uma entrevista, o artista diz:

"Olhar, tocar, material, lugar e forma são inseparáveis do trabalho resultante. É difícil dizer onde um pára e o outro começa. A energia e o espaço em torno de um material são tão importantes como a energia e o espaço interior. O clima — chuva, sol, neve, granizo, nevoeiro, calma — é esse espaço externo visível. Quando eu toco uma rocha, eu estou tocando e trabalhando o espaço ao redor. Ela não é independente do seu entorno, e a forma como está situada conta como veio parar ali."<sup>4</sup>

O entendimento de Goldsworthy está também na forma de inter relacionar as características dos elementos que ele encontra para se ter uma compreensão dos processos que se dão, construindo uma narrativa de relações.



Figura 07 — Fotografia de Goldsworthy de gravetos de sicômoro. Fonte: <[www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/](http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/)>

Figura 08 — Trabalho de Goldsworthy com gravetos de sicômoro. Fonte: *frame* de *Rivers and Tides*

O trabalho de Goldsworthy se destaca pela carga de significado relacionada às particularidades do lugar em que a intervenção vai ser realizada. Para ele, os fluxos presentes na natureza estão atrelados aos fluxos da vida humana, e as analogias permeiam o tempo todo sua fala, um pouco como nos contos de sabedoria orientais. O papel da natureza na obra de Goldsworthy revela também uma relação de troca: "A natureza se tornou uma força senciante quase como outra artista com o qual Goldsworthy co-cria."<sup>5</sup>

4 *"Looking, touching, material, place and form are all inseparable from the resulting work. It is difficult to say where one stops and another begins. The energy and space around a material are as important as the energy and space within. The weather - rain, sun, snow, hail, mist, calm - is that external space made visible. When I touch a rock, I am touching and working the space around it. It is not independent of its surroundings, and the way it sits tells how it came to be there."*  
Disponível em: <[www.morning-earth.org/ARTISTNATURALISTS/AN\\_Goldsworthy.html](http://www.morning-earth.org/ARTISTNATURALISTS/AN_Goldsworthy.html)>

5 *"Nature has become a sentient force almost like another artist with whom he co-works"* Andy Goldsworthy and the limits of working with nature/*Rivers and Tides*, Clare Hurley. 2003

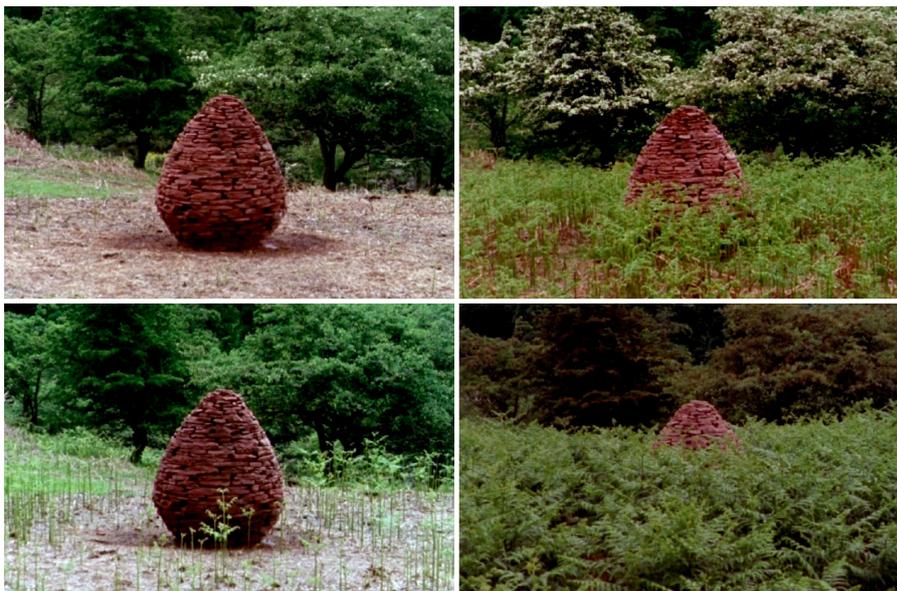


Figura 09 — Esculturas de pedra que Goldsworthy caracteriza como "guardiãs". Fonte: *frames de Rivers and Tides*

Para Goldsworthy, muitas vezes a paisagem evidencia os modos de vida do homem e, na maior parte de seus trabalhos, o artista incorpora esses aspectos da atividade humana na elaboração da intervenção a ser realizada. Na Escócia, a criação de ovelhas, à custa também da retirada de pessoas que viviam naquele local, teve um profundo impacto na paisagem, hoje praticamente sem árvores; uma área de pasto com resquícios de paredes de pedra, comuns naquela cultura e região.



Figura 10 — Lã de ovelhas locais colocada contornando os resquícios de uma antiga parede de pedra. Fonte: *frame de Rivers and Tides*

Goldsworthy usa os elementos da história que se desenvolveu naquele lugar — lã de ovelhas e as paredes de pedra — para compor seu trabalho. Ele diz que sente a presença das pessoas e de suas histórias "carregadas nos elementos naturais que constituem a paisagem.

Outro trabalho nesse sentido se deu na floresta *Catskill* no *Storm King Sculpture Park*, Estados Unidos, onde ele se depara com vestígios de antigas paredes de pedras construídas por imigrantes europeus que construíram ali suas fazendas. No curso do tempo, os homens se foram e as árvores cresceram novamente, retomando a área enquanto as paredes tornaram-se irrelevantes.

Goldsworthy decide então construir com essas pedras uma grande parede remanescente as que um dia estiveram ali. Mas ao invés de submeter a floresta à construção humana, o artista faz uma parede contendo curvas que circundam as árvores e que se adaptam à configuração da floresta. A parede tem pouco mais de 94 metros de extensão, perpassando diferentes áreas como lagos além de possuir pequenas aberturas de passagem, mas mantendo a ideia de continuidade. O fim da parede culmina em uma estrada, com alta circulação de carros. No documentário, o artista mostra-se ciente dos aspectos que o diferencia dos construtores dessas paredes de pedra, um ofício tradicional e carregado de história e demonstra respeito pelo espaço de atuação desses trabalhadores.



Figura 11 — *Five Men, Seventeen Days, Fifteen Boulders, One Wall*, 2010. Fonte: frame de *Rivers and Tides*

O elemento da ação do homem, incorporado aos trabalhos de Andy Goldsworthy, evidenciam a transitoriedade do ser humano em relação à natureza, além de provocar uma reflexão acerca dos modos que temos buscado nos apropriar do espaço natural para viver.

É possível perceber no trabalho de Goldsworthy a repetição de formas orgânicas, mas algumas mais especificamente, como linhas sinuosas e formas circulares. O artista comenta que há certas formas que são como "obsessões que você não consegue se livrar".

"The underlying tension of a lot of my art is to try and look through the surface appearance of things. Inevitably, one way of getting beneath the surface is to introduce a hole, a window into what lies below." (Goldsworthy)



Figura 12 — Formas circulares no trabalho de Goldsworthy. Fonte: *Pinterest*



Figura 13 — As formas sinuosas tão características de sua obra. Fonte: *Pinterest*

Mesmo dentro de um planejamento, certos "desvios" acontecem, e lidar com esse aspecto é uma das premissas do trabalho de Goldsworthy. Além disso, as surpresas da natureza podem proporcionar momentos fascinantes como quando o artista trabalhava na Croácia, fazendo uma escultura de gelo usando uma pedra de suporte. Pelas limitações causadas pelo frio e sensações de temperaturas tão baixas, dificultando o contato tátil com o material, o trabalho foi concluído com atraso em relação ao planejado, que seria antes do Sol nascer. Porém, com o atraso, o Sol nasceu — já no final do trabalho — e sua luz daquele momento se projetava por igual na pedra, iluminando toda a escultura de gelo.

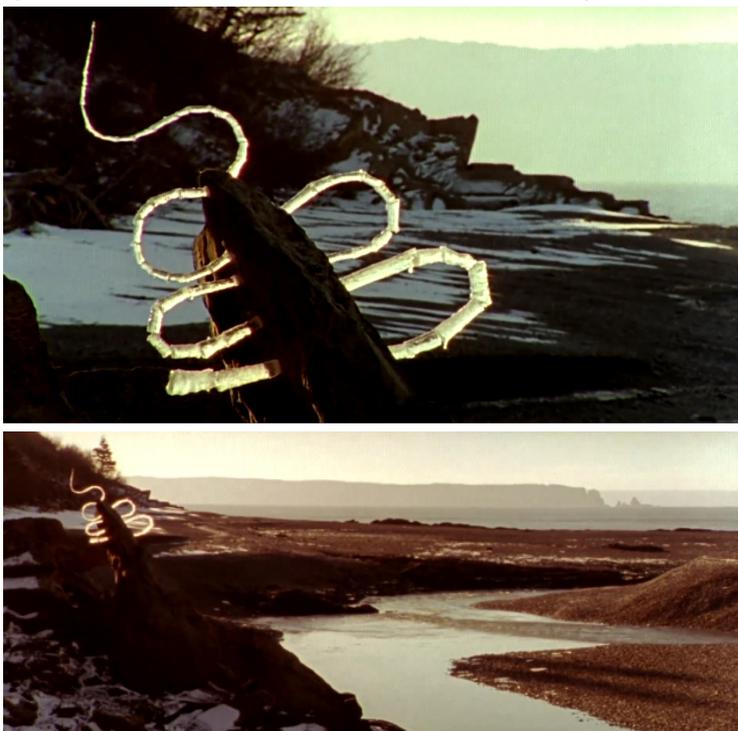


Figura 14 — Escultura de gelo em pedra, iluminada pelo nascer do Sol. Fonte: *frames de Rivers and Tides*.

Na fala de Goldsworthy, é possível perceber uma narrativa poética na descrição de seus trabalhos. O que vemos são as percepções de alguém que, por ter uma trajetória longa e intensa de relação íntima com a natureza, é extremamente sensibilizado pelos elementos naturais presentes, e para quem a natureza representa uma fonte de sabedoria e de possibilidades.

Em outra cena presente no documentário, Goldsworthy coleta pedras de uma cor vermelha, que contrasta com os tons terrosos característicos da natureza do lugar, e que ficam por baixo das pedras da superfície. Então, pila as pedras até virarem um pigmento em pó com o qual faz diversas experimentações desde jogar ao vento, a colorir mini poças de água, ao simples gesto de jogar o pigmento na água para que corra junto com o fluxo do rio. O artista faz analogias com o fato de que temos a cor vermelha no sangue, também "abaixo da superfície", além da cor vermelha se dar pelo teor de ferro, assim como na pedra.

"Movement, change, light, growth and decay are the lifeblood of nature, the energies that I try to tap through my work. I need the shock of touch, the resistance of place, materials and weather, the earth as my source. Nature is in a state of change and that change is the key to understanding. I want my art to be sensitive and alert to changes in material, season and weather. Each work grows, stays, decays. Process and decay are implicit. Transience in my work reflects what I find in nature."

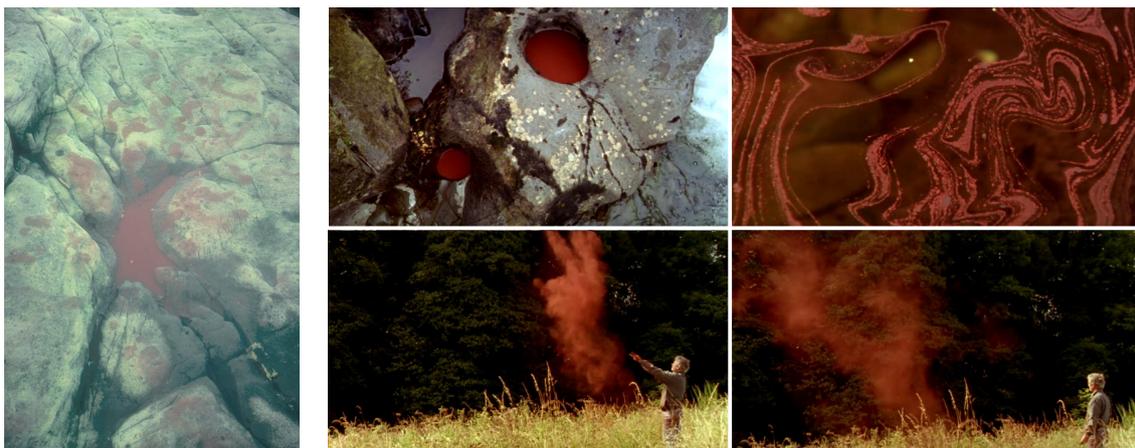


Figura 15 — Fotografia de Goldsworthy de intervenção com o pigmento. Fonte: *frames de Rivers and Tides*

Figura 16 — Experimentações com pigmento. Fonte: *frames de Rivers and Tides*

E suas percepções acerca dos ciclos e ocorrências na natureza continuam a evoluir com suas experiências: "When I make something, in a field or street, it may vanish but it's part of the history of those places. In the early days my work was about collapse and decay. Now some of the changes that occur are too beautiful to be described as simply decay."

### 3.2 Richard Long

Nascido em 1945, o artista inglês Richard Long é, assim como Goldsworthy, proeminente na *Land Art*. Sua obra consiste em caminhadas de Long ao ar livre, nas quais o artista faz intervenções na paisagem — inclusive com o trajeto que imprime ao caminhar e que é constantemente explorado no seu trabalho visual.

As caminhadas de Long geralmente são de proporções "épicas", podendo durar dias. Em *A Line made by walking* o artista andou indo e voltando em linha reta até que a trajetória se tornasse visível. Além de demonstrar a afinidade do artista com um tipo de prática performática, evidencia a presença e o uso da linha em seu trabalho.

"Unlike lines on paper, they have to exist in three dimensions, taking on a physicality of their own and appearing different depending on where they are viewed from. They become sculptural forms." (Richard Long)



Figura 17 — *A Line made by walking*. Fonte: galeria virtual do Tate

Figura 18 — *A Line made by walking*. Fonte: galeria virtual do Tate

Paralelamente, Long elabora representações *non site* dessas caminhadas, como um registro poético evocativo, usando geralmente fotografias, mapas, desenhos e textos para conceber transposições das suas experiências na natureza para galerias e museus.

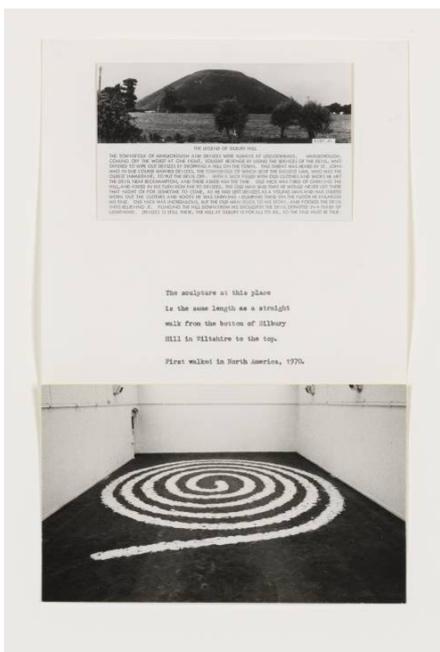


Figura 19 — *Silbury Hills*. Fonte: galeria virtual do Tate.



Figura 20 — *Connemara Sculpture*. Fonte: galeria virtual do Tate.

Em *Silbury Hills*, a transposição se dá com um espiral dentro da galeria, cujo comprimento da linha que o forma corresponde à distância andada por Long. Seu trabalho por vezes incorpora também elementos de mitos dos lugares por onde ele passa. A qualidade poética no trabalho do artista também é reforçada pela forma como ele faz as transposições de suas experiências, uma vez que o significado de seu trabalho está nas suas ações de interação. Pela forma como as percepções e experiências do artista são apresentadas, o caráter subjetivo de seu trabalho oferece um espaço imaginativo e especulativo para o espectador, ao mesmo tempo que simboliza a relação direta de Long com a natureza: "*like water, the tides, the mud. All that cosmic energy is there in my work*".



Figura 21 — Painel com trabalhos de Richard Long. Fonte: galeria virtual do Tate.

Em sua extensa obra, há também trabalhos de uso direto dos elementos naturais como força expressiva.

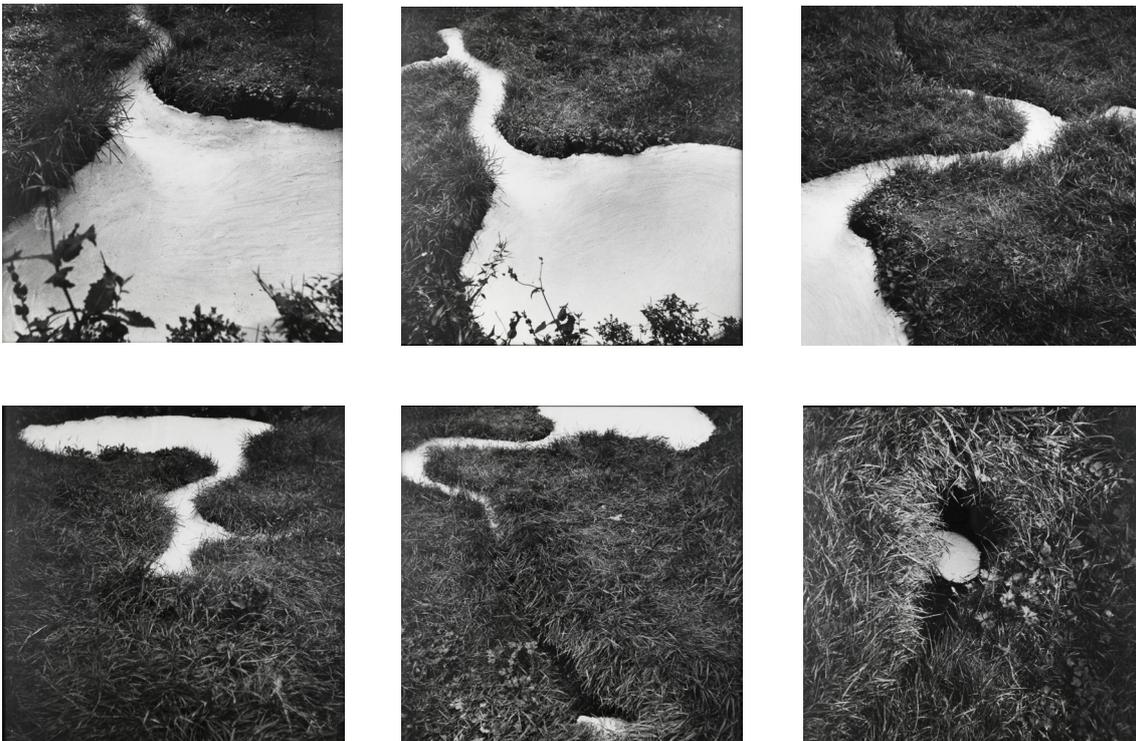


Figura 22 — *A Sculpture in Bristol*. Fonte: galeria virtual do Tate.



Figura 23 — *Limestone drawing*: textura da pedra. Fonte: galeria virtual do Tate.

Parte das experiências imersivas de Long se dão em paisagens remotas, e suas intervenções são de caráter mais sutil, como evidências de uma passagem. A impermanência e o movimento são elementos fortemente presentes em sua obra.



Figura 24 — Em sequência, da esquerda para a direita: *Touareg Circle*, *Roisin Dubh - A Slow Air*, *A Line in Japan* e *Silence Circle Big Bend Texas*. Fonte: galeria virtual do Tate.

As formas geométricas estão sempre presentes no trabalho de Long, e uma marca de seu trabalho são os círculos que o artista marca na paisagem. É interessante pensar em como as formas geométricas básicas combinadas formam as variações mais complexas de formas existentes no universo. Acerca da sua relação com as formas circulares, o artista diz:

"I think circles have belonged in some way or other to all people at all times. They are universal and timeless"

"If you put a circle down in any place in the world, that circle would take up the shape of that place. In other words, every place gives a different shape to a circle. The circle becomes like a thumbprint. It is absolutely unique. It is that place and no place is like another place. So a circle fixes a place in a very classical way."



Figura 25 — *Sahara Circle*. Fonte: galeria virtual do Tate.

### 3.3 Björk: Biophilia

Bem vindos a *Biophilia*, o amor pela natureza em todas as suas manifestações. desde o menor organismo até o maior dos gigantes vermelhos flutuando pelo reino mais longínquo do universo. assim como usamos música para expressar parte de nós que sem ela estariam escondidas, também podemos usar a tecnologia para revelar muitas coisas do mundo invisível da natureza. Em *Biophilia* você sentirá como os três se comportam juntos: natureza, música e tecnologia." (narração que abre o show de *Biophilia*)



Figura 26 — Björk em espetáculo do *Biophilia*. Fonte: *Pinterest*

*Biophilia* é um projeto multimídia inovador lançado em 2011, concebido por Björk, em que a relação entre música, natureza e tecnologia é explorada de forma colaborativa. Segue um apanhado da descrição do projeto e suas atuações:

"Björk has collaborated with app developers, scientists, writers, inventors, musicians, and instrument makers to create a unique exploration of the universe and its physical forces – particularly those where music, nature, and technology meet. the project is inspired by and explores these relationships between musical structures and natural phenomena, from the atomic to the cosmic.

Biophilia is an extraordinary and innovative multimedia exploration of music, nature and technology by the musician Björk. Comprising a suite of original music and interactive, educational artworks and musical artifacts, Biophilia is released as ten in-app experiences that are accessed as you fly through a three-dimensional galaxy that accompanies the album's theme song *Cosmogony*. All of the album's songs are available inside Biophilia as interactive experiences: *Crystalline*, *Virus*, *Moon*, *Thunderbolt*, *Sacrifice*, *Mutual Core*, *Hollow*, *Solstice*, and *Dark Matter*.

Björk has collaborated with artists, designers, scientists, instrument makers, writers and software developers to create an extraordinary multimedia exploration of the universe and its physical forces, processes and structures - of which music is a part. Each in-app experience is inspired by and explores the relationships between musical structures and natural phenomena, from the atomic to the cosmic. You can use Biophilia to make and learn about music, to find out about natural phenomena, or to just enjoy Björk's music.

Biophilia opens into a three-dimensional galaxy with a compass allowing navigation between the 3-dimensional universe and a two-dimensional track list. Take a closer look by tapping on stars within the constellations and you'll see that each is an in-app purchase that gives access to the inspired combination of artifacts for each new Björk song: interactive art and games, music notation which can be used to sing along karaoke-style, abstract animations, lyrics, and essays that explore Björk's inspirations for the track. These artifacts bring together conventional and alternative ways of representing and making music to create an environment for entertainment and learning. Biophilia challenges the way we think about music. Here, for the first time, is a music album that exploits the multimedia capabilities of mobile interactive technologies.



Figura 27 — *Biophilia*. Fonte: *Pinterest*

A natureza permeia todo o universo de *Biophilia*, perpassando a trajetória do micro ao macrocosmos, inspirado não só nas sensações que a natureza causa, mas pela forma como ela se estrutura. A partir da ideia de relação intuitiva que podemos estabelecer com ela, Björk desenvolve um projeto de viés educativo de altíssimo valor musical e artístico, partindo do pressuposto que as estruturas e relações presentes na natureza são intuitivas para nós, podendo auxiliar na nossa compreensão da música, e até mesmo do mundo. Assim, torna mais acessível inclusive a possibilidade de se criar música.

No álbum de *Biophilia* foram também usados instrumentos – alguns desenvolvidos especialmente para o projeto – que produzem sons pela atuação de forças naturais, as quais Björk queria usar de forma crua.

*Sharpsicord* – criado e desenvolvido por Henry Dagg, consiste em um grande cilindro de aço contendo mais de 11 mil furos, programado através de pinos (leva-se um dia para programar 1 minuto de música). É controlado por um piano e o som, por sua vez, reproduzido por um gramofone. O *sharpsicord* é movido a energia solar.



Figura 28 — *Sharpsicord*. Fonte: Internet.

Bobina de Tesla – no século 19, Nikolas Tesla inventou a bobina de Tesla a fim de conduzir experimentos pioneiros acerca da eletricidade. Na música *Thunderbolt*, Björk queria explorar o poder do relâmpago associado ao conceito de arpejo. A crepitação elétrica da bobina de tesla proporciona a linha de baixo da música, criando também um efeito visual que agrega para a apresentação no palco.



Figura 29 — Bobina de Tesla. Fonte: Internet.

*Gravity pendulum harp* – Em colaboração com um desenvolvedor de robôs do MIT, Massachusetts Institute of Technology, foi desenvolvido um instrumento composto por 11 grandes pêndulos de gravidade, que se movimentam em certos padrões e, ao passarem pelo ponto de equilíbrio, tocam uma espécie de harpa cilíndrica acoplada, cuja rotação — que determina a corda, portanto nota, a ser tocada — é controlada remotamente por um *ipad*. É a gravidade que está tocando as notas, transmitindo os movimentos da Terra ao som de uma harpa. E mais uma vez o elemento visual se faz significativo, com o movimento universalmente hipnotizante dos pêndulos. Podemos sentir este ritmo da gravidade na música *Solstice*, que é sobre a rotação da Terra em torno de seu próprio eixo e em torno do Sol. A gravidade está sempre presente, mas em *Biophilia* ela é explorada de forma a ser vista e ouvida no palco, portanto sentida e experienciada de outra forma.



Figura 30 — *Gravity pendulum harp*. Fonte: Internet.

A exploração das estruturas e fluxos da natureza está presente em todas as músicas do álbum *Biophilia*. A começar pelos nomes: *Moon*, *Thunderbolt*, *Crystalline*, *Cosmogony*, *Dark matter*, *Hollow*, *Virus*, *Sacrifice*, *Mutual core*, *Solstice*. Em *Moon*, por exemplo, diferentes ciclos musicais se repetem durante a música, fazendo alusão aos relevantes ciclos da Lua; *Thunderbolt* contém arpejos, inspirada nos tempos entre um relâmpago e o trovão; em *Crystalline*, Björk transpõe a estrutura dos cristais em uma combinação incomum de compassos, usando a similaridade entre estruturas musicais e a estrutura desses minerais para, literalmente, criar uma música que reflete a forma do seu tema.

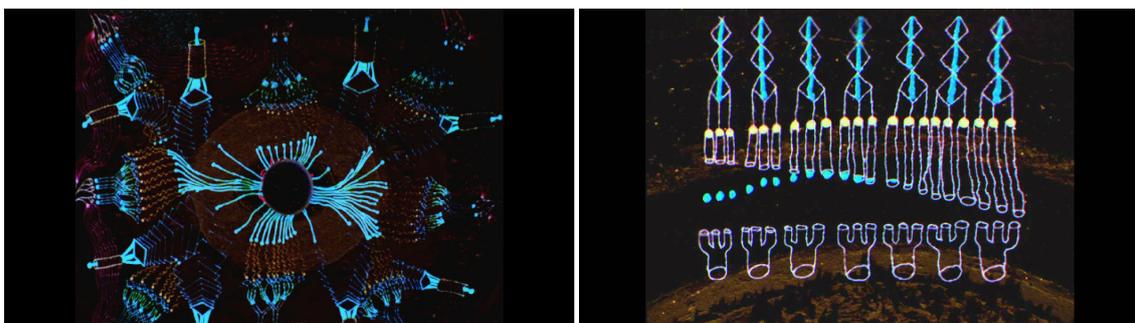


Figura 31 — *Frames do clipe de Crystalline*



Figura 32 — Frame do clipe de *Moon*.

Na dissertação *As aventuras subjetivas de Björk: da emergência de novas subjetividades no universos pop contemporâneo*, André Costa faz uma análise abrangente do universo da cantora. Acerca das explorações das faixas do álbum, ele diz:

"Importante compreender como as ideias deste trabalho deflagram a necessidade que a artista tem de "compreensão elevada" sobre como os corpos do macro e do microuniverso funcionam e se relacionam. A artista dá indícios de exercitar uma "ampliação das formas de pensar", como proposta por Espinosa. Compreensão sobre as propriedades não só físicas e biológicas dos corpos minerais e orgânicos, mas também de suas propriedades energéticas e afetivas. Nessa empreitada ético-afetiva, Björk desenvolve devires estéticos surpreendentes:

Devir-luz, devir-eletricidade, devir-energia, em *Thunderbolt*, 2ª faixa do álbum: Björk, no tutorial de uso do aplicativo criado para a música, afirma que "você mesmo pode tocar baixo, o instrumento musical, usando raios". *Thunderbolt* anuncia um desafio: "Tenho eu frequentemente desejado milagres? Ninguém imagina o choque de luz que eu preciso..." A plenitude que se atinge com a compreensão elevada da fisicalidade energética dos elementos da natureza seria esse milagre.

Devir-celular em *Hollow*, 6ª faixa do álbum: a letra é uma poesia dedicada ao DNA e sua capacidade de memória ancestral. *Virus*, 7ª faixa, também encena esse devir, contudo, o que está em jogo aqui é uma dinâmica de encontros entre corpos, o da célula e o do vírus, chamado por ela de "meu doce adversário". Nas imagens do aplicativo, corpos microscópicos se encontram, trocam energia e se afetam mutuamente, produzindo, por vezes, "maus encontros" nos quais um dos corpos "envenena" o corpo do outro, tendo este "diminuída sua potência de agir".

Ao poetizar sobre corpos microscópicos, ela elabora, por paralelismo, uma compreensão de como os encontros entre corpos humanos se dão. "A afecção é o estado de um corpo, é uma 'mistura de corpos' em que um corpo, quando se encontra com outro, age sobre este, que então recebe as relações características daquele. Pode acontecer que os corpos que se encontram tenham relações que se compõem

segundo a conveniência; mas também pode acontecer que, as duas relações não se compondo, um dos dois corpos seja determinado a destruir (envenenar) a relação do outro” (MACHADO, 1990). É nesse sentido que pode-se falar de bons ou maus afetos, derivados dos bons ou dos maus encontros que temos em nosso percurso existencial. Björk mostra um entendimento cada vez maior disso: “A combinação perfeita, você e eu. Eu me adapto, contagiante. Você se abre, diz que sou bem-vinda... Eu me refestelo dentro de ti, é você quem me hospeda... A combinação perfeita, você e eu. Você não resiste ao meu encanto cristalino, você não resiste”, letra de *Virus*.

Devir-cósmico em *Cosmogony*, 4ª faixa do álbum: Björk especula, enquanto “corpos celestes rodopiam ao seu redor e a fazem pensar”, sobre a criação do universo. Refaz com a letra as sucessivas narrativas históricas que especularam sobre a criação do universo, cuminando com a versão científica mais provável, a da explosão cósmica. Em *Moon*, 1ª faixa do álbum, os ciclos da lua estariam associados à ideia de transformação. Quando, no vídeo para a música, a lua é sobreposta ao corpo da artista, somos confrontados com uma sazonalidade transformacional que não se passa somente nos corpos celestes, mas também em nossos corpos humanos.

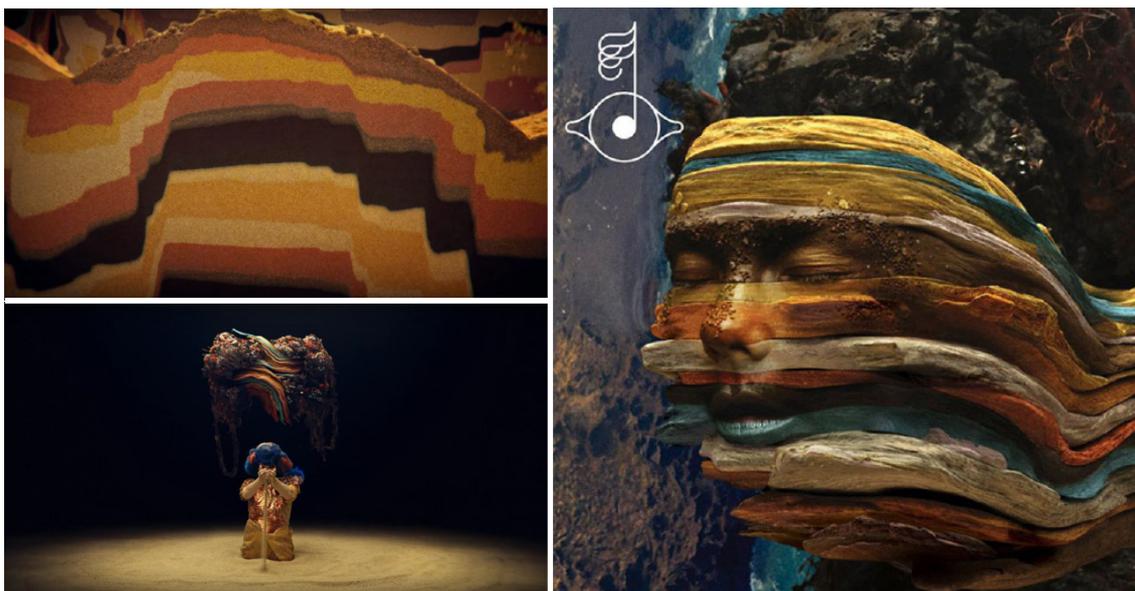


Figura 33 — Frames do clipe de *Mutual Core*.

Devir-mineral em *Mutual Core*, 9ª faixa do álbum: no vídeo, cristais, areia, pedras, erupções vulcânicas, lava. Na letra da música e no aplicativo criado para a faixa, Björk sugere que tiremos sons da fricção de placas tectônicas e associa o planeta ao corpo humano: “Eu misturo às placas tectônicas no meu peito para tentar fazer encontrar nossos continentes/ para mudar as oscilações sazonais/ para formar um núcleo comum”. A primeira frase do refrão fala mais que qualquer outra a respeito das emoções implicadas nesse movimento internos da terra: “This eruption undoes stagnation! You didn’t know, you didn’t know, I had it in me”. No devir-mineral de *Crystalline*, 3ª faixa do disco, Björk associa o movimento de rochas e cristais crescendo lentamente no interior da terra à erupção de bons afetos como o amor, a abertura, a generosidade e ao domínio de maus afetos como a claustrofobia e a ansiedade. Lindo e potente devir."

Com os clipes, Björk pôde expandir ainda mais sua exploração da colaboração entre música, natureza e tecnologia de forma criativa e inovadora. Para o clipe de *Crystalline*, Björk explorou a ciência da cimática, que é o processo de visualização do som, em que são feitas associações entre os sons e os padrões visíveis que eles geram. A experiência consiste em vibrar uma placa chamada *chladni* — basicamente um alto-falante aperfeiçoado — em determinadas frequências e, então, padrões começam a surgir.

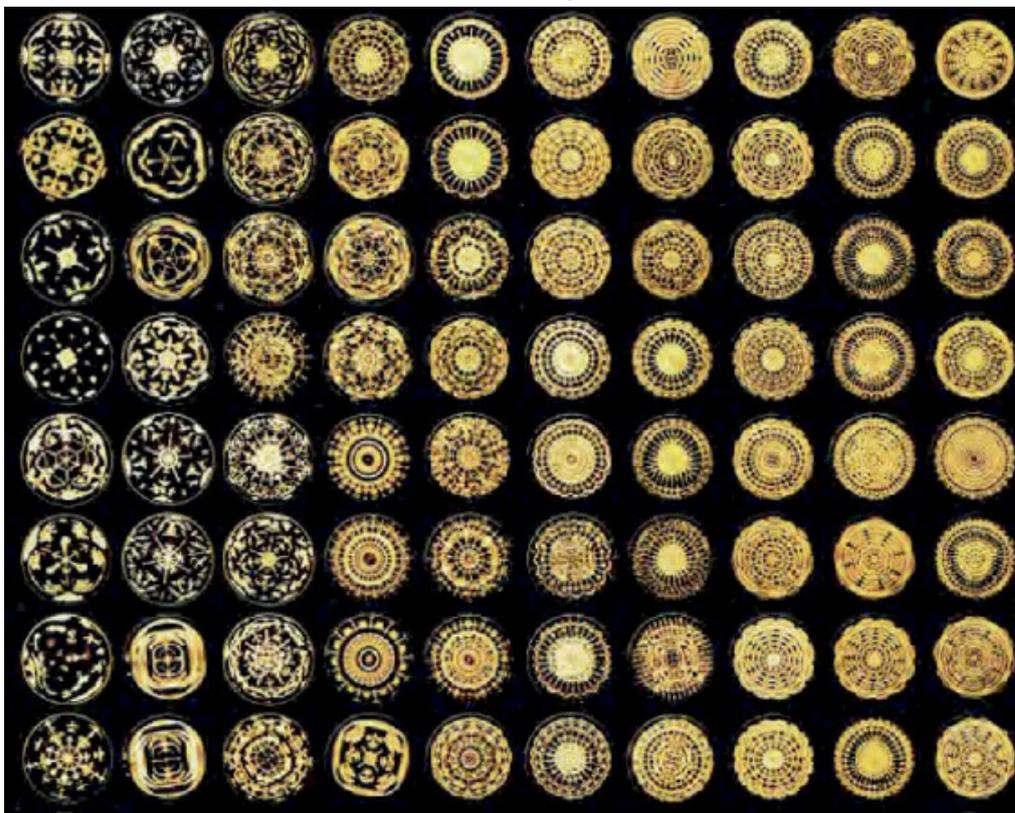


Figura 34 — Padrões visíveis na cimática.

Além da qualidade estética que a cimática permite explorar, a visualização é mais um aspecto de compreensão da natureza do som.

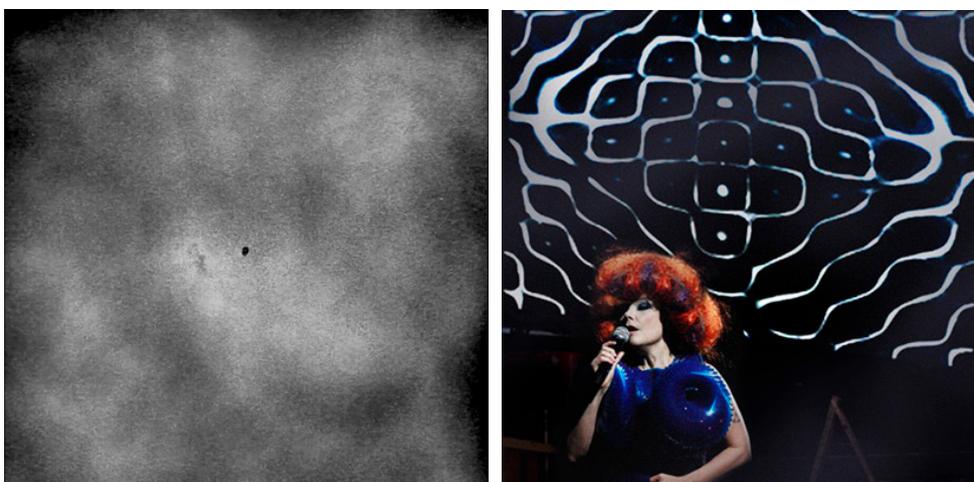


Figura 35 — Visão superior de uma placa *chladni* coberta com areia.

Figura 36 — Padrão vibracional de música da Björk visualizado através da cimática.

Podemos pensar nos efeitos do som em nosso organismo, composto por 60% de água. A complexidade dos padrões é diretamente proporcional às frequências vibrando a placa. Logo, as frequências e tons mais baixos produzem padrões mais simples, enquanto que ao aumentar a frequência, os padrões tornam-se mais densos e complexos.

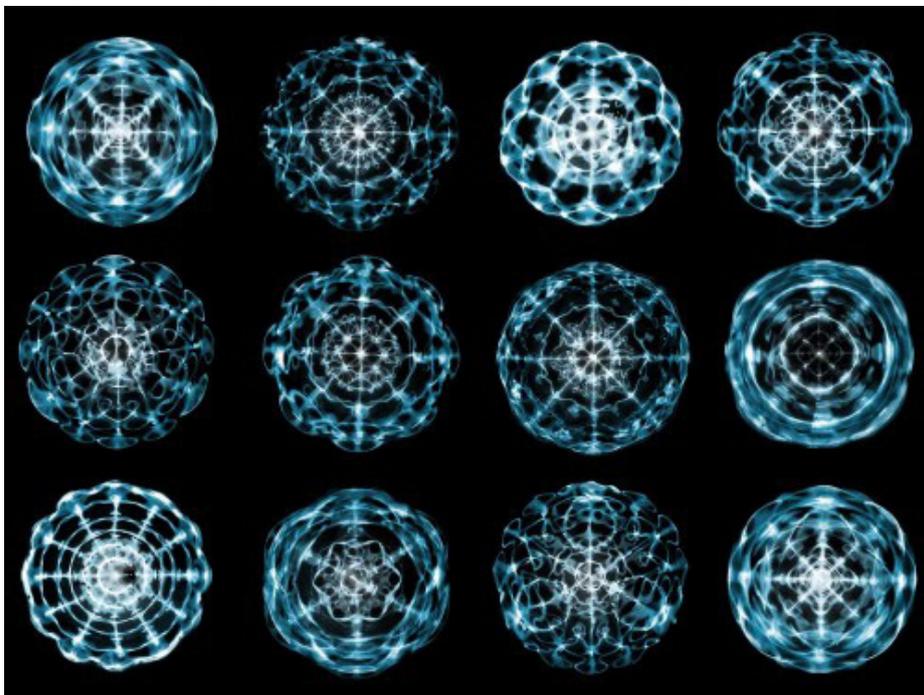


Figura 36 — Padrões da cimatologia na água.

O videoclipe de *Hollow*, dirigido pelo animador biomédico Drew Berry, é, segundo ele, uma "exploração das paisagens microscópicas e moleculares dentro do corpo da Björk", e se baseia nos complexos processos de replicação e transcrição de DNA a partir de imagens microscópicas do organismo da artista.

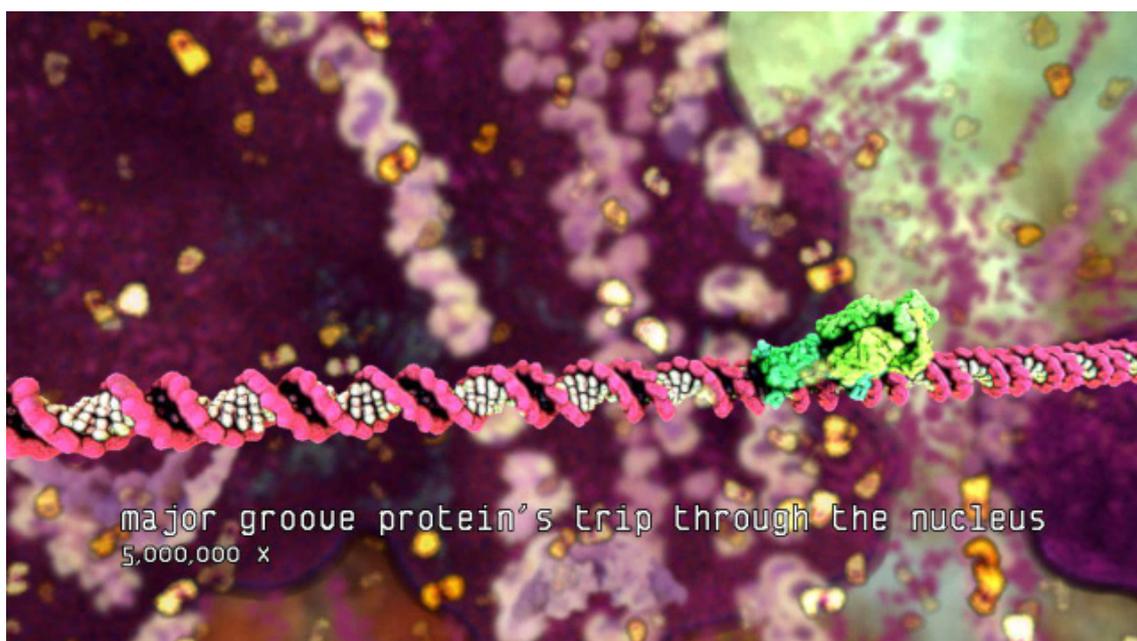


Figura 37 — Visualização ampliada da fita de DNA. Fonte: *frame* do clipe *Hollow*

O animador biomédico na maioria dos casos trabalha com vídeos educativos e didáticos, mas aqui Björk oferece uma oportunidade de outra abordagem, que com certeza nos faz olhar com fascínio e atenção para o que está, na verdade, acontecendo em nós também. Essa abordagem criativa teria grande valor no Ensino.

No clipe há também referência ao trabalho do pintor italiano Giuseppe Arcimboldo, que no século XVI pintava retratos aos moldes renascentistas, mas com rostos formados por frutas, verduras, flores e plantas; e são por esses trabalhos que é mais lembrado.

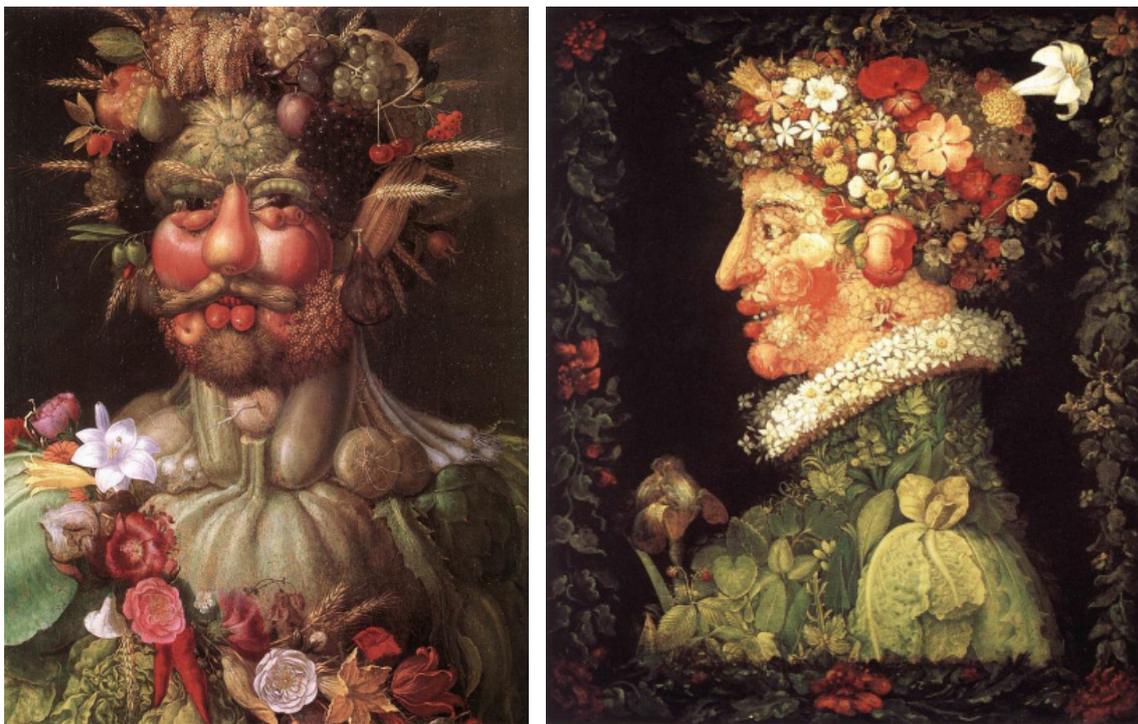


Figura 38 — Pinturas de Giuseppe Arcimboldo.

Em *As Aventuras Subjetivas de Björk*, o autor André Costa mostra a aproximação, nesse contexto, da subjetividade ao afeto descrevendo o clipe:

"A questão afetiva é mais atual no sentido de que expõe o que é mais fundamental na subjetividade, que é o fato de ela ser um composto temporário, efêmero e sempre mutante de afetos. Podemos ver como isso funciona no vídeo de Hollow. Suas imagens exploram o microscópico universo celular, suas cores, texturas e sua dinâmica de funcionamento e de autoreprodução. Por meio de uma ampliação ótica que alcança 10.000.000x, observamos como os DNA's se misturam uns aos outros e se multiplicam, funcionando como a matéria prima das células. O vídeo é uma aula de microbiologia e pode servir também para compreendermos visualmente a dinâmica dos afetos na composição da subjetividade. Os afetos funcionam como o próprio DNA da subjetividade." (COSTA, André. 2013)

Esse clipe fascina por adentrar o universo da nossa própria composição biológica, mas tão desconhecido por nós. Ao admitir que somos parte da Natureza, percebe-se a multiplicidade de dinâmicas e processos que envolvem a vida natural, como os apresentados no vídeo, por exemplo. A inspiração de Björk para essa música e clipe em particular foi a ancestralidade e a relação de informações geracionais que literalmente carregamos em nosso DNA.

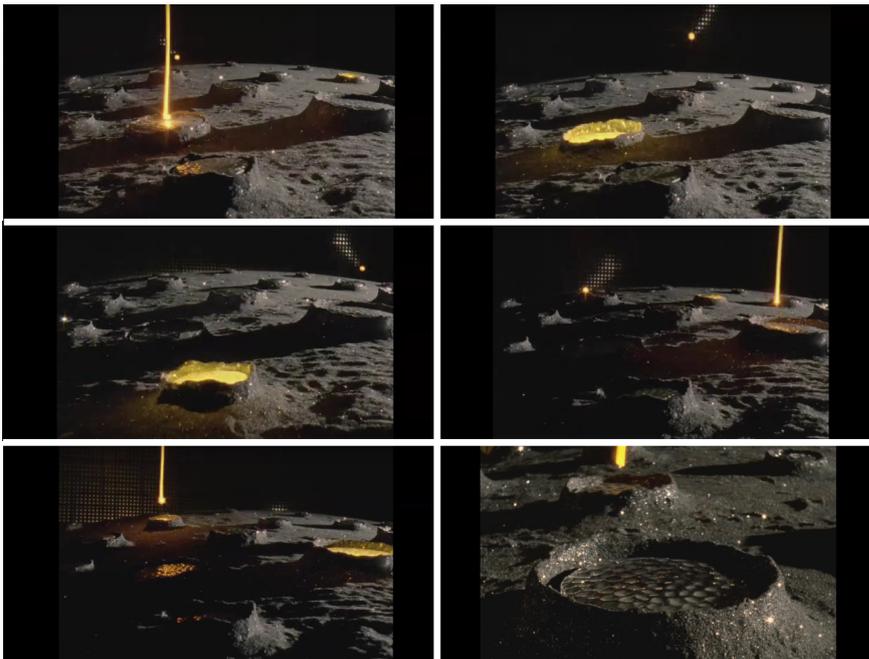


Figura 39 — Frames do clipe de *Crystalline*.

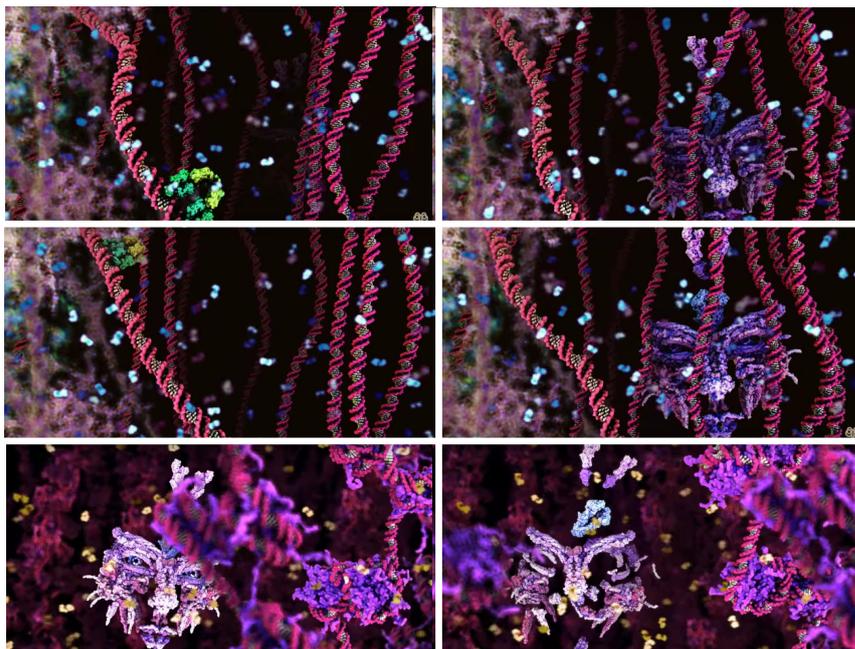


Figura 40 — Frames do clipe de *Crystalline*.

*Biophilia* é um projeto sem precedentes, inclusive no viés educativo. Partindo da premissa de unir música, natureza e tecnologia, Björk desenvolveu aplicativos baseados na interação intuitiva aplicada à criação e exploração de música. No site do projeto:

"The Biophilia Educational Project is a large-scale pilot project that builds on the participation of academics, scientists, artists, teachers and students at all academic levels. It is based around creativity as a teaching and research tool, where music, technology and the natural sciences are linked together in an innovative way.

The project presents an example of dynamic collaboration between different areas in society, such as the education system, cultural institutions, science and research institutes. It creates a platform for dialogue and debate which encourages both personal and social development, thereby contributing to a sustainable society where new approaches are actively explored.

The project was originally developed by Björk Guðmundsdóttir, the City of Reykjavík and the University of Iceland, in connection with the release of Björk's 2011 album *Biophilia*.

The Biophilia Educational Project aims to inspire children to explore their own creativity, while learning about music, nature and science through new technologies. The project has thus far mainly been aimed at children aged 10-12 years, and the programme is based on Björk's Biophilia app suite of music and interactive, educational artefacts.

Students learn through hands-on participation, composition and collaboration. Participants acquire the skills to develop their musical imagination, to push their creative boundaries and make music in an impulsive and responsive way, inspired by the structures and phenomena of the natural world. The Biophilia Educational project has the potential to bring arts experience to children who might otherwise not have access to it."

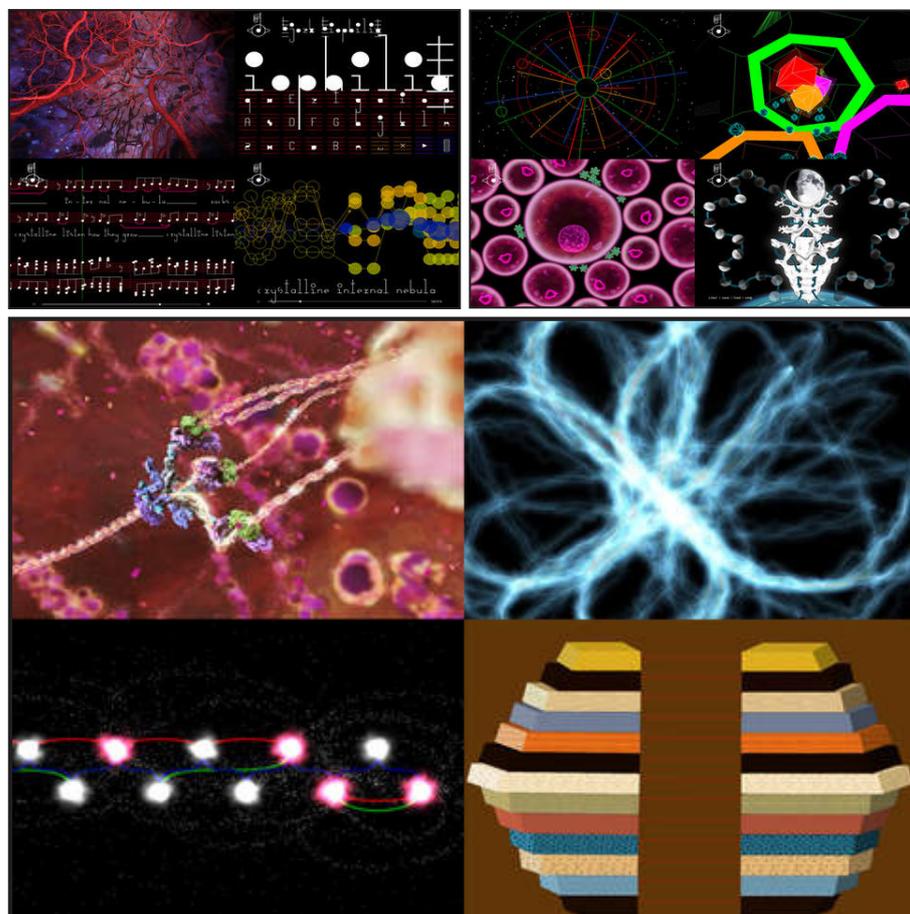


Figura 41 — Aplicativos. Fonte: imagem Internet.

Cada aplicativo representa uma música, fazendo correspondências entre algum teoria musical e fenômenos da natureza. Além de workshops realizados ao redor do mundo, o projeto educativo de Biophilia é, hoje, parte do currículo escolar na Islândia, país de origem de Björk.



Figura 42 — Björk e o coral. Fonte: imagem Internet.

Mais alguns exemplos sobre a riqueza de detalhes em Biophilia: A "personagem" que Björk encarna nesse projeto foi inspirada, segundo a artista, pela protagonista de um romance surrealista britânico/mexicano *The Hearing Trumpet*, de Leonora Carrington, para criar então a persona de uma "professora de música frustrada" que sempre tem sua cabeça "nas nuvens" – por isso a decisão da peruca – para explicar seus conceitos para as pessoas à sua volta. Assim como ela mesma durante as explicações para seus colaboradores sobre suas ideias para o *Biophilia*; o vestido usado por Björk na arte da capa do álbum pertence à coleção de alta costura do designer Iris Van Herpen chamada *Synesthesia*. O aspecto de exploração integrada dos sentidos e da sinestesia estão fundamentalmente atreladas à natureza.

"Nature is our chapel. I never really understood the word 'loneliness'. As far as I was concerned, I was in an orgy with the sky and the ocean and with nature." (Björk)

"I was sure that I was an atheist. but as I mature, i realized nature is my religion." (Björk)

### 3.4 Gaudí

"O grande livro, sempre aberto e que convém esforçarmo-nos por ler, é o da Natureza; todos os demais surgiram deste e têm, para além do mais, as interpretações e os equívocos dos homens." (Gaudí)

Antonio Gaudí, nascido em 1852, foi um arquiteto catalão de obra marcante – e que continua a ganhar vida – considerado gênio e visionário. Gaudí se dedicou a seu trabalho com devoção; nunca esteve interessado em fama, nem em dinheiro, abrindo mão de riquezas para priorizar sempre seu trabalho e propósito, que pautou sua vida.

Para o Arcebispo de Barcelona e Presidente da Comissão do Padroado da Sagrada Família, Cardeal Martínez Sistach, "Gaudí era um grande cristão. Tinha uma espiritualidade franciscana, de amor e contemplação das belezas da natureza, imagens da beleza do Criador."

O arquiteto permeou por estilos e tendências proeminentes da época, além de ter participado ativamente do movimento modernista catalão; mas a produção artesanal e o uso intenso de ornamentos eram muito importantes no trabalho de Gaudí. Aliando essas características subjetivas naturalistas à sua capacidade inovadora, ao longo do tempo, seu trabalho inevitavelmente se desenvolve para uma linguagem própria, de estilo orgânico e de alta exuberância, com formas magníficas. Esse processo de construção de identidade se dá de forma acumulativa: "(...) em cada fase há uma reflexão sobre todas as fases anteriores, à medida que gradualmente as assimila e as supera".



Figura 43 e 44— Casa Batllò.

Gaudí desenvolveu uma identidade única de caráter fantástico. O estilo de sua arquitetura fantástica nasceu com aspectos da arte Mudéjar, ou Mourisco — referente aos muçulmanos espanhóis que foram obrigados a se converter cristãos na Idade Média —, misturada à arte cristã, a alguns aspectos surrealistas e também do Barroco.

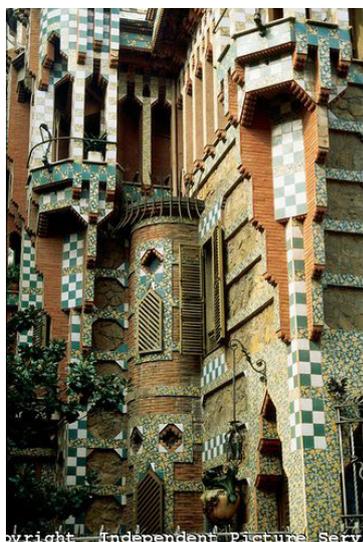


Figura 45 e 46 — Casa Vicens.

Sentia-se como instrumento de continuação da criação divina, e levou isto como propósito de vida. Era um homem religioso, mas para ele a natureza representava a própria manifestação da força que se chama de Deus.

"Se a natureza é um feito do Criador e as formas arquiteturais derivam da natureza, isto significa que o trabalho do Criador estará sendo continuado." (Gaudí)

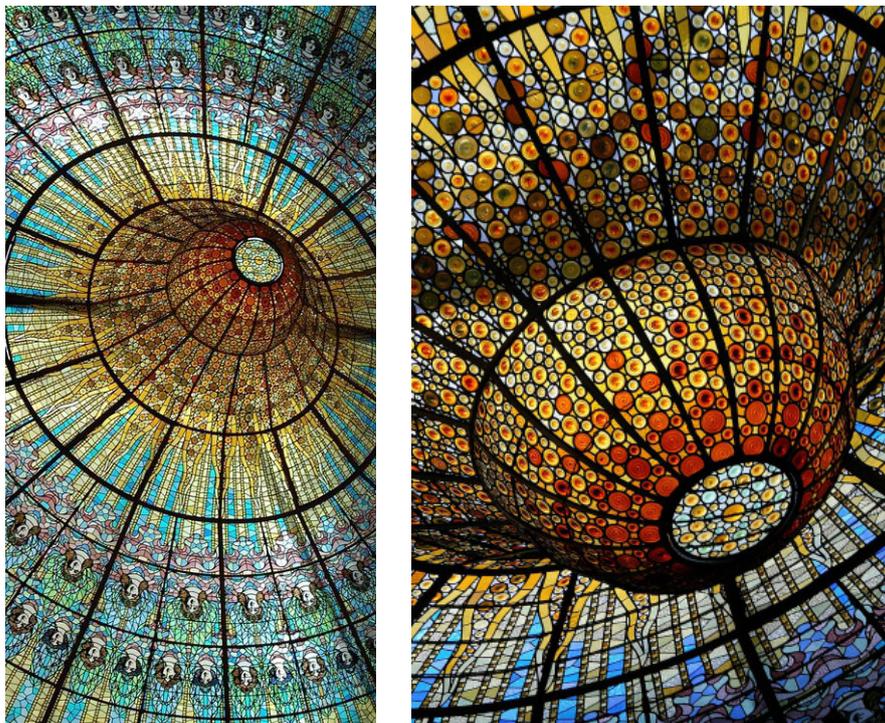


Figura 47 — *Palau de la música catalana*. Fonte: *Pinterest*

A forma de observar de Gaudí surge com a contemplação na infância. Com problemas reumáticos que o limitavam fisicamente, desenvolveu grande interesse pela natureza através da contemplação. Em uma entrevista, o professor José Miguel Rodrigues, da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (FAUP) e investigador na área da relação entre a arquitetura e a Natureza, diz:

"Impedido de experimentar fisicamente a Natureza, (Gaudí) descobriu a possibilidade alternativa de a contemplar e sentir metafisicamente, possibilidade que implicando o envolvimento de outros instrumentos de conhecimento – que não exclusivamente os cinco sentidos – conduziram Gaudí na sua interpretação única e pessoal das formas naturais. Esta experiência de infância, que se terá prolongado durante toda a sua juventude, explica, certamente, a sua paixão pelas árvores, pelas montanhas, pelas flores, pelos animais e pelo mar mediterrâneo que, assim, constituíram importantes fontes de inspiração para a sua arquitetura."

Para Gaudí, a Natureza é o modelo de perfeição em vida: "Gaudí voltou a mirada para a natureza, reconhecendo-a como mestre generosa e mantendo um ânimo humilde ante ela, para não pretender inventar nada senão o descobrir tudo". Partindo desse pressuposto, transpunha para seu trabalho as estruturas e formas que nela encontrava. Essas formas, na arquitetura de Gaudí, se ajustam à morfologia humana.

"O segredo da sedução da arquitetura de Gaudí está em que ele buscou as soluções técnicas das suas construções diretamente na natureza. (...) Gaudí observou que muitas das estruturas naturais estão compostas de materiais fibrosos, como a madeira, os ossos, os músculos ou os tendões. Do ponto de vista geométrico, as fibras são linhas retas e as superfícies curvas no espaço compostas de linhas retas definem uma geometria com base em regras (teoria da geometria regrada). Gaudí viu essas superfícies na natureza e as transportou para a arquitetura" (Joan Bassegoda, titular da Real Cátedra Gaudí da Universidade Politécnica da Catalunha).

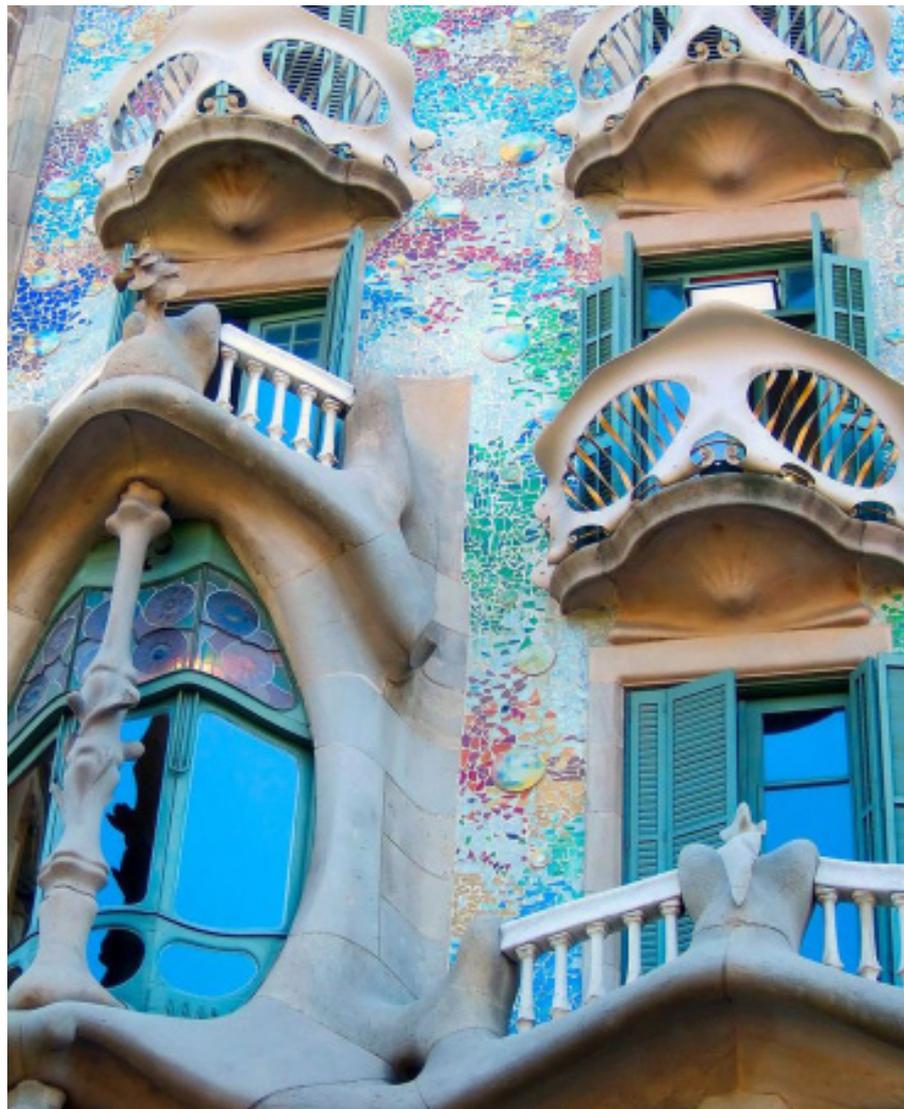


Figura 48 — Casa Batllò.

O sistema estrutural desenvolvido por Gaudí ao longo de seu trabalho é fundamentalmente baseado nas formas da natureza, onde ele encontrou estruturas funcionalmente perfeitas. O professor José Miguel Rodrigues (FAUP) destrincha a questão estrutural, mais especificamente os aspectos acerca das formas aplicadas por Gaudí, a partir das formas naturais, e sua relação com as formas geométricas, além da estética e função implicadas:

"Sustentando as suas opções morfológicas na "teoria da geometria regrada", Gaudí determinou quatro superfícies distintas: o helicóide, o hiperbolóide, o conóide e o parabolóide hiperbólico. Bassegodai Nonell explica-nos a filiação de três dessas superfícies, assim como a sua aplicação prática na obra de Gaudí: o helicóide, que corresponde à forma geométrica de um tronco de eucalipto, foi utilizado nas colunas torsas do Colégio Teresiano; o hiperbolóide, que corresponde à forma de um fémur, foi utilizado nas colunas da igreja da Sagrada Família; o parabolóide hiperbólico, a forma adquirida pelos tendões entre os dedos de uma mão, serviu de base ao desenho das abóbadas da cripta da Colónia Güell.

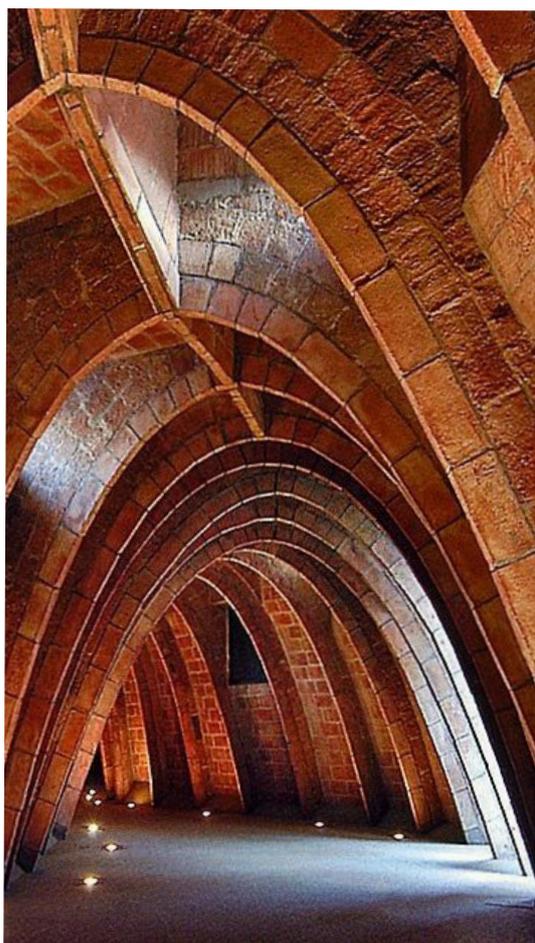


Figura 49 — Casa Batllò.

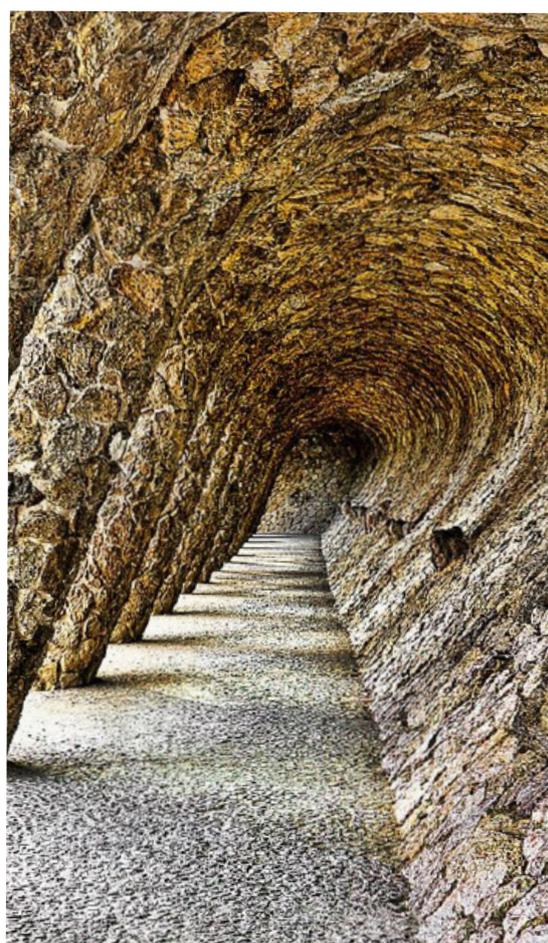


Figura 50 — Parque Güell.

Significativamente, porém, o seu interesse pela geometria regrada não diminuiu o caráter empírico do seu método. A comprovação das soluções estruturais que desenvolveu em projeto conduzia-o, frequentemente, à realização de diversas experiências empíricas, com base em maquetes e modelos, alguns à escala real, para calcular as cargas estruturais envolvidas e, assim, pré-determinar o comportamento estrutural e as formas adequadas às suas complexas arquiteturas de inspiração natural.

Paralelamente a esta pesquisa morfológica, profunda e estrutural, Gaudí baseou igualmente o programa ornamental dos seus edifícios – tanto interior como

exteriormente – em padrões geométricos de matriz natural ou, mesmo, em padrões naturalistas.

Também nesta aceção mais epidérmica do seu trabalho, as razões são mais profundas do que se pode imaginar. Por exemplo, na casa Vicens (1883-1888), uma das suas primeiras obras, adotou um azulejo com padrão floral naturalista que, curiosamente, Gaudí explica com base na relação com as condições pré-existentes da propriedade: “Quando fui reconhecer as dimensões do terreno, este encontrava-se coberto por florzinhas amarelas, tema que adotei como motivo ornamental da azulejaria” usada na casa;

A relação entre as formas naturais e a arquitetura de Gaudí assume múltiplas e variadas facetas. Com base na pura observação, Gaudí construía motivos ornamentais que, como ocorre na Natureza e convém ao ornamento, por analogia e repetição, disseminava pelas superfícies (paredes e tetos, mas também pavimentos) da sua arquitetura. Com base na observação compreensiva, Gaudí procurava extrair das formas naturais a sua “geometria oculta”, isto é, a estrutura geométrica geradora da Natureza que, assim, por afinidade, transferia para a sua arquitetura.



Figura 51 e 52— Casa Batllò. Fonte: *Pinterest*

Tendo em conta este duplo procedimento empírico, Gaudí concluiu que as formas geométricas curvas – mais do que as retas – poderiam aproximar, morfologicamente, construção e Natureza. Isto é, compreendeu que o artificial e o natural se poderiam ligar através da opção pela geometria curva, em detrimento da geometria “do ângulo reto”. Em alternativa, o seu interesse profundo pelas estruturas geométricas

da Natureza conduzi-lo-ia à procura de uma autêntica e verdadeira arquitetura orgânica. Por esta razão, e com base no primeiro termo da referida afirmação, a arquitetura de Gaudí constrói-se com base em referências naturais – sejam elas, árvores, o mar mediterrâneo, flores ou animais – mas, não apenas de um modo superficial e decorativo (Gaudí também se interessou pela epiderme das coisas naturais, mas não exclusivamente);

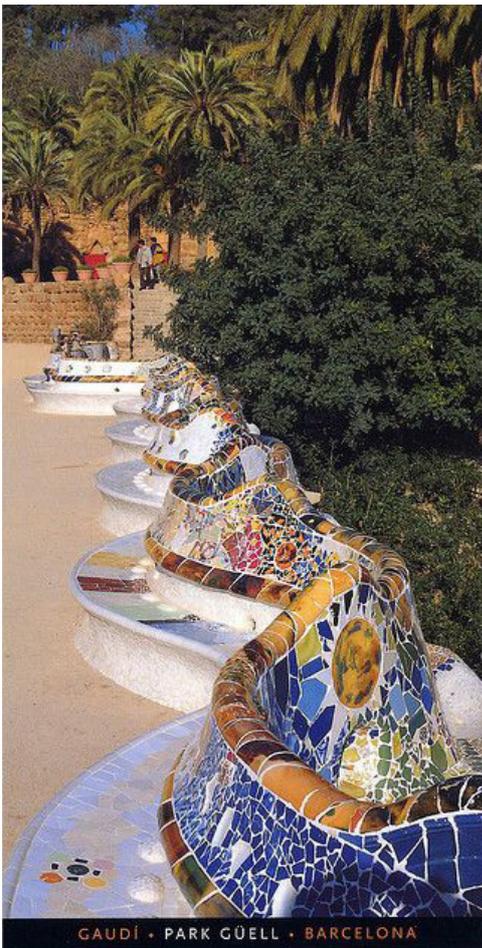


Figura 53 — Parque Güell.



Figura 54 — Casa Batlló.

A utilização das formas de inspiração natural adquiria sempre, na obra de Gaudí, outras funções que não as puramente estéticas e/ou de revestimento. Por exemplo, a forma curva da cobertura da casa Batlló, permitiu-lhe resolver um problema absolutamente disciplinar (isto é, do âmbito particular da arquitetura como disciplina): a relação contextual e não improvisada com as construções vizinhas; a forma curvilínea e ondulante da casa Milá permitiu-lhe resolver com extrema delicadeza urbana e eficácia distributiva (ao nível do interior) a situação peculiar de esquina que caracteriza, nos momentos de viragem, a estrutura urbana em quarteirão de Barcelona; a cúpula concebida como um céu estrelado do palácio Güell que marca e ilumina – quase naturalmente – a grande sala central; as chaminés da casa Milá que assumem formas antropomórficas ou aparentadas com conchas ou outros invólucros de seres vivos marinhos.



Figura 55 — Casa Batlló.

A questão do movimento, encontrando-se igualmente presente nas formas projetadas e construídas por Gaudí, não corresponde, em última instância, a uma função (ou uso) adicional dos seus edifícios. Na verdade, a arquitetura é sobretudo estática, isto é, é a sua ligação telúrica que, precisamente, lhe garante a estabilidade necessária e, no limite, até, indispensável ao seu projeto conceptual primordial: o enraizamento e a estabilidade. Recorrendo a uma metáfora da Natureza, a arquitetura liga-se à terra através das suas fundações, como uma árvore através das suas raízes. Apesar desta tendência, a verdade, também, é que a arquitetura de Gaudí procurou representar a ondulação do mar mediterrâneo na casa Milá, por exemplo, ou a catarata, no alçado e saguão da casa Batlló ou, ainda, como nas “pernas do móvel tocador”, neste último caso, não por acaso, um móvel: um artefacto, por definição, previsto e propenso para a mobilidade.”



Figura 56 — Detalhe mosaico.

Por lidar com seus projetos de forma integral e integrada, Gaudí concebia e produzia também o mobiliário - entre mesas, cadeiras, biombos, lustres - além dos objetos decorativos, que são como desenhos objetuais de sua arquitetura, em escala reduzida: "Os móveis e objetos decorativos de Gaudí não podem ser considerados como peças soltas ou isoladas de seu contexto. Todos eles foram criados para fazer parte de um conjunto e respondem à mesma lógica, às mesmas exigências e às mesmas regras projetuais que seus edifícios, sua arquitetura."

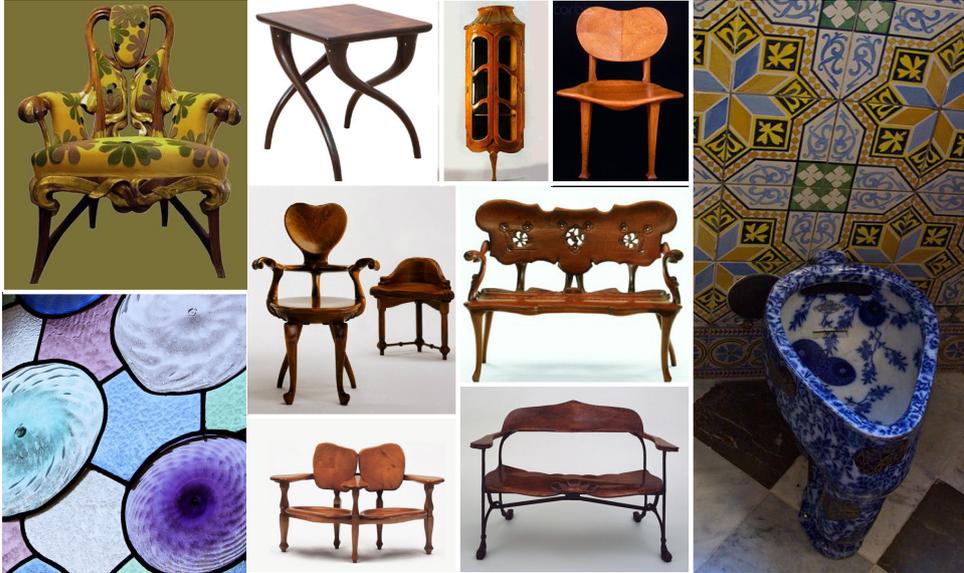


Figura 57 — Painel com peças de mobiliário e ornamentos criados por Gaudí.

Sobre as vantagens de formas inspiradas na natureza, o professor conclui: "Gaudí procurou soluções diretamente na Natureza e, por isso, a sua arquitetura nunca cansa e continua a impressionar hoje como há um século atrás. A ser verdade, esta é uma qualidade que a sua arquitetura herdou da própria Natureza que lhe serviu de referência."

Gaudí "combinava sabiamente seu domínio da geometria e os cálculos matemáticos com métodos intuitivos e elementares que aplicou a sua arquitetura e lhe permitiam conseguir formas equilibradas muito parecidas às que brinda a Natureza."



Figura 58 — A Sagrada Família.

### 3.5 Marina Abramovic e o Método Abramovic

Marina Abramovic, nascida na Sérvia, é a performer mais prestigiada da Arte Contemporânea. Em sua trajetória como artista, parte da intensa exploração do físico (no caso, o corpo) e acaba descobrindo e explorando aspectos da mente. Há muitos anos tem incorporado em seu trabalho pesquisas sobre energia e cura; a partir disso, desenvolveu o Método Abramovic que envolve troca e interação do corpo/mente com elementos naturais dotados de qualidades energéticas.

A descrição disponível no site de sua última exposição acerca dessas experiências, em São Paulo, dá um bom panorama do contexto do Método Abramovic:



Figura 59 — Marina Abramovic com poderoso cristal.

"O título da exposição, Terra Comunal, é inspirado nas profundas experiências de Abramović no Brasil ao longo de muitos anos. Em 1989, a artista visitou o país para pesquisar cristais e sua influência sobre o corpo e a mente, o que marcou significativamente sua prática artística. Ela começou a criar objetos usando cristais e outros minerais do Brasil que, mais tarde, viriam a ser utilizados para o Método Abramović. Em 2012, a artista passou um longo período aqui procurando comunidades espirituais e locais de poder como parte de sua pesquisa sobre energia e como aplicá-la a formas imateriais de arte. Ao falar sobre a força da natureza no Brasil, a artista explica: "Quero dizer, onde o céu é grande e cheio de nuvens. Quero dizer, onde a chuva chega de uma só vez e, assim que começa, ela para. Onde você pode respirar o ar a plenos pulmões". A Terra Comunal é aberta a todos, uma comunhão, pronta para novos tipos de intercâmbio, sugerindo uma comunidade e ampliando a consciência coletiva através da arte."

Nas palavras da artista, "É um solo comum, um solo em que tudo se interliga (...) A ideia é que se experimente o método, que se alcance o estado de câmera lenta e com essa atitude e mentalidade se assista uma performance de longa duração. Como ver algo que não está

acontecendo? Às vezes uma luz está entrando no ambiente, talvez algum som esteja lá ou uma sombra passando... Há tantas coisas pra ver, mas estamos tão acelerados que acabamos perdendo a realidade verdadeira."

Abramovic, a partir de seu contato com xamãs, começa a pesquisar o universo de experiências relacionadas a energia e cura, e de rituais ancestrais em que o corpo é utilizado como veículo para adentrar campos experienciais de autoconsciência. Nessa pesquisa, ela se aprofundou nas propriedades energéticas de elementos naturais como minerais e, principalmente, dos cristais.



Figura 60 — Performance de Marina Abramovic com cristais.



Figura 61 e 62 — *Shoes for departure*.

A experiência proposta pela artista consiste, basicamente, na interação do indivíduo com os "Objetos Transitórios" concebidos por ela. Esses objetos, que carregam as qualidades energéticas dos materiais utilizados – como madeira, variedades de quartzo, selenita, ímãs, entre outros – são móveis que vão desde cadeiras, mesas e camas, até outras variações, e que combinam materiais/elementos diferentes como, por exemplo, madeira e cristais.



Figura 63 — Objetos Transitórios.

Apesar de carregarem uma identidade estética, consequente de suas formas minimalistas e de seu caráter ritualístico, os objetos transitórios tem como objetivo o valor funcional, além de terem sido pensados para a reprodução em série, no sentido positivo de alcance de público. Os móveis em si são apenas suportes para que o indivíduo se mantenha por um tempo exposto às qualidades terapêuticas dos minerais utilizados que atuam energeticamente (como turmalina, ametista, o quartzo, etc). A interação com esses objetos é feita através das três posturas básicas do corpo: de pé, sentado e deitado. Apesar de serem posturas completamente cotidianas para nós, na rotina da vida contemporânea geralmente acontecem em ritmo acelerado e sem a presença plena do indivíduo.

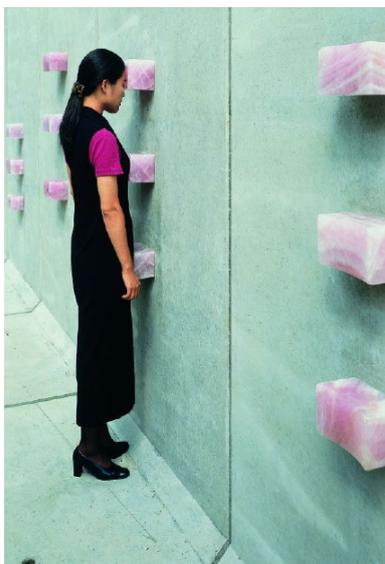


Figura 64 — *Black Dragon*

*Black Dragon* (1989) consiste em peças de minerais dispostos verticalmente na parede, em alinhamento com a disposição da cabeça, da área genital, e da altura do coração. Essa disposição corresponde à posição de alguns dos chackras, pontos energéticos presentes em nosso corpo. O público é convidado a pressionar seus corpos nesses objetos, a fim de que a transmissão de energia aconteça.

"As pessoas precisam, nós precisamos desesperadamente de algo que nos conecte conosco. Estamos completamente desconectados. Nós precisamos de alternativas. E artistas podem dar alguma consciência sobre essas alternativas." (Abramovic)

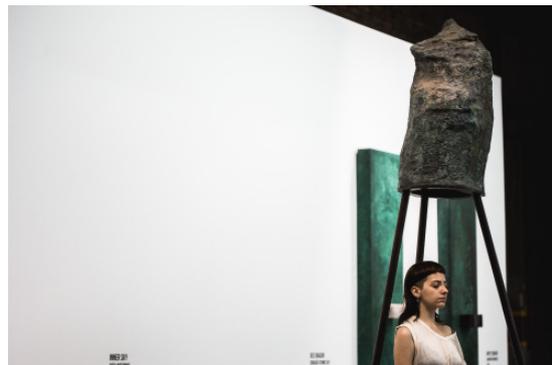
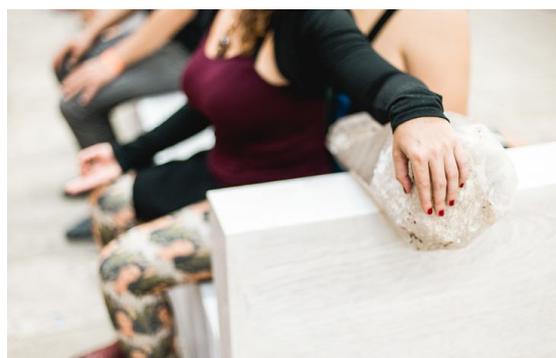


Figura 65 — Terra Comunal, em São Paulo. Fonte: site Terra Comunal

Antes da interação com os objetos, o público é orientado por assistentes na prática de exercícios físicos e de rituais energéticos concebidos para abrir os sentidos e contribuir para que a pessoa esteja realmente presente durante a experiência. Os exercícios envolvem respiração, relaxamento e equilíbrio (similares a princípios da meditação e yoga), entre outras instruções, pensadas para aumentar a autoconsciência corporal e sensorial de cada um. A artista está literalmente propondo a utilização da energia presente nos elementos da natureza, principalmente no contexto contemporâneo "Tenho o interesse de fazer a instalação em cidades realmente desordenadas, que tenham problema com tudo, do trânsito até a falta de tempo. E com isso (o método) você ganha tempo, e esse tempo é extremamente importante. E como você preenche esse tempo livre? Esse é um tempo para reflexão, que estou proporcionando aqui."

A própria artista descreveu o projeto como uma espécie de resumo de todo o conhecimento que ela adquiriu ao longo de sua carreira – partindo da exploração do físico para acabar descobrindo e explorando aspectos da mente – e que culmina justamente no ponto de trazer o público para experienciar por ele mesmo.

"O público já está aqui, o que eu gostaria de oferecer para eles é algo a mais; eles não virão apenas para ler o jornal, beber café ou ver arte. Se eles me derem tempo, eu lhes darei uma experiência." (Abramovic)

Aqui a artista está ausente e não é o veículo da experiência para o público, pois o Método enfatiza a importância da própria experiência. Visto que o seu próprio corpo e sua própria experiência sempre foram o foco de exploração de Abramovic, este trabalho é a entrega de uma oportunidade de experiência, fruto da assimilação de todas as vivências de Abramovic como performer, aliadas a sua pesquisa sobre questões energéticas e espirituais. A influência que elementos naturais



Figura 66 — *Places of power* (aqui, Abramovic na Chapada dos Veadeiros, Brasil.)

## 4 DEFINIÇÃO DO PROJETO

Este projeto partiu de motivações e questionamentos pessoais, e o processo projetual se deu atrelado à aspectos de caráter existencial e social. O percurso foi de experimentação, pautando-se em experiências, e norteado pelo foco na relação pessoal com a natureza. Essas experiências tinham como intenção promover, para mim, algum tipo de contato com a natureza, enfatizando diferentes aspectos de interação.

### 4.1 Experiências

#### Experiência 1

Como um primeiro passo em um processo de reaproximação, a primeira experiência foi pautada na presença contemplativa. Tendo como intenção adquirir, ou contribuir para, uma perspectiva mais pura como ponto de partida para as experiências e para o processo proposto no projeto, a contemplação foi encarada como um meio para esse exercício.

Aqui, alguns aspectos já conflitam com a vida contemporânea. A mudança de ritmo e noção de tempo-espaço, começam a afetar sua maneira de perceber. Na sociedade, o tempo que temos para digerir as informações não se equilibra à quantidade delas. Pode-se supor então que os equívocos são facilmente gerados. O trabalho *Two Straight Twelve Mile Walks on Dartmoor* de Richard Long foi usado como referência.



Figura 67 — *Two Straight Twelve Mile Walks on Dartmoor*, Richard Long. Fonte: galeria do Tate.

Ele lista, em colunas, palavras que evocam duas caminhadas feitas em *Dartmoor*. Na primeira coluna, estão listados marcos naturais pelos quais ele passou no caminho; na segunda, as frases referem-se à uma variedade de acontecimentos físicos. Este tipo de registro é característico de Long; aparentemente tão descritivo, permeia também sentidos poéticos.

Portanto, de caráter imersivo, a primeira experiência se deu no Córrego do Urubu, em Brasília — um espaço de natureza que eu costumo frequentar. Estendi uma manta à beira da cachoeira, e por lá fiquei de 7h da manhã até pouco antes do Sol se pôr. A intenção era me permitir um fluxo de comportamento livre, sem planejamento, mas com a intenção de focar sempre na presença. Assim, deixando o comportamento acontecer a partir da contemplação, era como se

vivesse muitos dias em um só. O interessante de observar é a relação das mudanças fora com as mudanças de sensações, sentimentos e pensamentos. Posteriormente à experiência, foi feito um registro de palavras soltas, ou pequenas frases, para que funcionassem como "imagens evocativas". Assim como no trabalho de Long, muitas delas só fazem sentido para quem viveu a experiência, mas cria também um espaço pra imaginação; não só de imaginar o significado daquilo, mas também do contexto em que pode ter se dado. Afinal, quando conseguimos de verdade — com palavras e objetos manipulados — relatar absolutamente nossa experiência subjetiva, com todas as suas nuances e particularidades da nossa percepção individual? Talvez, às vezes, basta para nós fazer uma sugestão.

Outra sensação fortalecida por essa experiência foi a do poder e força que existem quando os elementos da natureza estão mais próximos dos seus espaços naturais de vivência. As frases e palavras registradas foram: transformação da passagem do dia / "migrações" dos seres / erosão / "mosquito- nave" / cerrado, uma vez mar / cerrado, fênix / areia, minúsculas pedras / jardim das borboletas / oferendas / pensamento-vento / vazio; inteireza / orquestra de pássaros / cachorros amam pinha / âmbar / garça do cerrado.

### **Experiência 02**

Nesta experiência, foi feita uma intervenção em uma palmeira conhecida como rabo-de-peixe, bastante comum em Brasília. Dispostos de forma cíclica, ela possui espécies de cachos no corpo de seu tronco (mais especificamente folíolos, responsáveis pela fotossíntese); no estágio antes do fruto, eles são formados por pequenas estruturas que me chamaram a atenção.



Figura 68 — Palmeira Rabo-de-peixe e detalhe.

O que estimulou a intervenção foi a forma dessas estruturas; as possibilidades de encaixe permitiam experimentação, sem saber exatamente a forma final. A palmeira específica que foi feita a intervenção fica no gramado da Funarte em Brasília. Muitas vezes eu ia visitar um amigo que lá trabalha, e durante o tempo que eu esperava, ficava observando as plantas e a natureza no concreto.

Fato curioso é que descobri um tempo depois que o contato com o fruto desencadeia quadros de coceira e irritação extrema. Saí ilesa, mas esse tipo de situação também faz parte da reaproximação e do aprendizado.



Figura 69 e 70 — Intervenção feita a partir das possibilidades de encaixe.

É realmente impressionante observar as soluções e formas presentes na natureza. Cada vez mais segmentos como a Biomimética, por exemplo, tem se fortalecido. Essa ciência não foi aqui explorada porque, infelizmente, na cronologia do projeto, havia pouco tempo restante para explorar o assunto com a profundidade que caberia. Segue uma breve descrição da Biomimética:

"A biomimética é a área que estuda os princípios criativos e estratégias da natureza, visando a criação de soluções para os problemas atuais da humanidade, unindo funcionalidade, estética e sustentabilidade.

O princípio da biomimética é utilizar a natureza como um exemplo e fonte de inspiração, e não de apropriação. A natureza deve ser consultada, e não domesticada, reforçando a ideia da sustentabilidade. E tem sido usada em diversos ramos, como, por exemplo, na química, biologia, medicina, arquitetura, agricultura e no ramo de transportes.

Na natureza, os organismos utilizam apenas a energia que necessitam, visto que alguns precisam produzir a sua própria, pela fotossíntese, ou se apropriar de uma fonte alheia pela caça. Além disso, trabalham em cooperação, respeitam a diversidade, adaptam a forma à função, otimizam o uso ao invés de maximizá-lo, promovem reciclagem e não praticam o desperdício.

Cientistas têm trabalhado baseando-se nesses conceitos e em padrões geométricos, matemáticos, funcionais, construtivos, tecnológicos, comportamentais e estéticos dos sistemas vivos observados ao nosso redor. Os resultados são novos modos de cultivo de alimentos, produção de materiais, geração de energia, procedimentos de cura, criação de instrumentos adaptativos, armazenamento de informações e outros processos que sejam sustentáveis, adaptáveis, utilizem energia livre e integrem os organismos." Fonte: <[www.ecycle.com.br/component/content/article/35/1504-biomimetica-a-ciencia-que-se-inspira-na-natureza.html](http://www.ecycle.com.br/component/content/article/35/1504-biomimetica-a-ciencia-que-se-inspira-na-natureza.html)>

### **Experiência 3**

No meio do semestre, em uma quarta-feira, eu fui para a Chapada dos Veadeiros. Cheguei em Alto Paraíso e por lá passei o resto do dia. Sem carro e sozinha, durante esses dias não me arrisquei explorar mais do que os arredores de Alto Paraíso, e o ponto de natureza que eu frequentei é uma antiga usina que hoje é como uma cachoeira. Esbarrei com alguns nativos nesses lugar, mas geralmente era sempre vazio de pessoas. Havia uma vista indescritível para as montanhas.

Eu estava lá para fazer um curso do mestre e guia espiritual Sri Prem Baba, no Ashram dele que se instala por alguns meses no Novo Portal da Chapada. Era um momento bastante pessoal e introspectivo. Nesse local do Ashram, havia também uma cachoeira, a São Bento, com a possibilidade de uma trilha linda, de mata densa. O Novo Portal se define como um "santuário ecológico", portanto a natureza lá está em estado de preservação, e é difícil não ser tocado pela pureza presente no ambiente natural ali.

No final do 3º dia, fui para Cavalcante com amigos. Foi inclusive nessa ida que eu decidi usar o *Biophilia* como referência no projeto, mesmo já querendo de alguma forma incluir a Björk. Viajamos em uma van com TV, e um amigo colocou o show do *Biophilia* pra rodar. Fiquei

hipnotizada o tempo todo, foi realmente uma experiência. Já era noite, e eu não me esqueço da Lua, gigante e amarela, no horizonte da estrada, como se fôssemos na sua direção.

Havia mais pessoas, incluindo um amigo da França, que estava tendo uma das experiências mais incríveis da vida dele. O ritmo que se estabeleceu naqueles dias me conduziram a um estado bastante propício pra captar inspirações. Era como se cada vez mais certos fluxos fossem se desbloqueando, ficando mais suaves e fluidos. Os dias consistiram em: contemplar os cenários e paisagens nos caminhos; comer muito bem, sempre com coisas plantadas por ali, uma couve do quintal de acolá (que o vizinho, um senhor da região, traz de cortesia da sua horta); ficar na rede mirando a paisagem de montanhas e simplesmente contemplando; ler o livro "A Ilha", do Aldous Huxley; desenhar e escrever no meu caderninho de bolsa; e muita música boa.



Figura 71 — Desenhos cotidianos em Cavalcante, na Chapada dos Veadeiros.

Dessa vez, vi insetos dos mais inacreditáveis. Não só na própria casa, onde o tempo todo apareciam aquelas diversas criaturinhas, mas na trilha em que fizemos também: vistos bem de perto, impressionam pelas suas formas, texturas, comportamentos, e quando combinados com o ambiente, configuram cenários indescritíveis. Na casa que estávamos, haviam pequeninas mariposas o tempo todo. É difícil descrever, mas elas eram fascinantes, se destacavam pelas suas características de forma e cor. As asas, por exemplo, tinham um mecanismo impressionante.



Figura 72 — Linda mariposa. Foto: Lou Tondelier

A trilha que fizemos era incrível também em vários aspectos. Abundante em cipó, a sensação era que a mata estava toda entrelaçada. O cerrado realmente impressiona pela sua biodiversidade e riqueza; cada vez mais me sinto privilegiada e agradecida por esse bioma, e minha relação com a natureza é, em grande parte, minha relação com o próprio cerrado.

Outra sensação forte na trilha era a de abundância de mato: muitas folhas, muitas pedras, cupinzeiros gigantes e muitos, muitos musgos, de incontáveis tipos: na água, na terra, nas árvores, nas pedras.



Figura 73 — Pannel com diferentes musgos presentes na trilha. Fotos: Lou Tondellier

A trilha culminava em uma cachoeira com grandes "piscinas", cercadas pelo mais abundante cerrado. Ali, várias vezes ficamos observando os diferentes musgos na água.



Figura 74 — Cachoeira em que a trilha culminava. Fotos: Lou Tondellier



Figura 75 — Picos do cerrado onde a trilha culminava. Fotos: Lou Tondellier

Em um dado momento, observando o musgo aquático e percebendo algumas características dele, comecei a "jogar" algumas pedras e ali fiz pequenas experimentações usando também a fotografia (lente 50mm).



Figura 76 — Experimentações com musgo e pedras. Fotos: Lou Tondellier



Figura 78 — Experimentação com fotografia a partir da interação e manipulação com musgo aquático e pedras.

#### Experiência 4

Mais uma vez no Córrego do Urubu, dessa vez a intenção era intervir de uma forma mais elaborada. Assistir ao documentário *Rivers and Tides* foi, naquele momento, uma experiência inspiradora. Com algumas possibilidades na cabeça, caminhei ao longo do córrego juntamente com meu namorado. Estava um dia característico da seca de Brasília - bem no período que foram registradas as temperaturas mais altas da história de Brasília - e em pleno meio-dia, andar com os pés pela água gelada da cachoeira era como um presente divino. Decidimos então parar, e o lugar escolhido foi um espaço de sombra.

Nesse local, havia um cipó que se destacava. Era, por formação natural, segmentado ao meio com as partes se entrelaçando num movimento torcido. Inspirada em algumas possibilidades vistas no *Rivers and Tides*, eu havia coletado algumas pedras pelo caminho, bem comuns do Urubu, de cores terrosas e constituição macia. Assim como Goldsworthy, quebrei a pedra até o pó; jogava medidas de água para que virasse pigmento e, à medida que pintava, ia percebendo as melhores formas de contato pra aquele objetivo, além das várias percepções sutis adjacentes. Ali é um lugar de passagem, visto que existem várias chácaras ao redor, e a cachoeira é frequentada por diversas pessoas. Mas o ponto da intervenção se situa em um local mais afastado e remoto, onde ainda passam pessoas, mas nem todas escolhem ir até lá.



Figura 79 — Cipó pintado com pigmento de pedras encontradas no local.

### Experimentações

Dentro do contexto que o projeto permeou, por vezes eu coletava, no meu cotidiano, elementos naturais que me chamavam a atenção por algum motivo. Fiz algumas experimentações manipulando esses materiais orgânicos junto com minhas pedras, cristais e partes de plantas que eu cuido. O propósito era um exercício criativo com contato, mesmo não estando em um espaço de natureza.



Figura 80 — Manipulações experimentadas com semente, cristal, pedra, flor, planta.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Deixo uma reflexão acerca do nosso modo tão arraigado de idealização das nossas experiências. Essa idealização está atrelada à expectativas, e talvez não percebemos o quão limitante pode ser. Somos mudanças constantes e os fluxos da vida estão sempre em curso, mesmo que ignorados.

Para alcançar estados criativos de vivência e equilíbrio social, precisamos realmente expandir nossa decodificação do mundo para além da "palavra" e para além do que aparentemente nos é "inquestionável", abarcando os conhecimentos de forma mais integrada e refinando nossas percepções a estados mais puros, livres de condicionamentos. Somos mudanças constantes e os fluxos da vida estão sempre em curso, mesmo que ignorados. A experiência é de fato intransferível, mas cria entre os seres um espaço de identificação, de empatia, de troca. Somente atingir lugares comuns de verdadeira humanidade.

## 6 BIBLIOGRAFIA

HANSE, Ms. Cláudia Maria; CALGARO, Ms. Cleide. Modernidade Reflexiva e Sociedade de risco: o futuro da nova era social.

FREIRE, Karina. Reflexões sobre o conceito de design de experiências

FRANZATO, Carlo. O processo de criação no design conceitual. Explorando o potencial reflexivo e dialético do projeto", de Carlo Franzato

Fundamentos da Cromossonia – Sinestesia, Arte e Tecnologia, Sérgio Roclaw Basbaum

If children lose contact with nature they won't fight for it, de George Monbiot <[www.theguardian.com/commentisfree/2012/nov/19/children-lose-contact-with-nature](http://www.theguardian.com/commentisfree/2012/nov/19/children-lose-contact-with-nature)> 19 de novembro de 2012

FIJO, Alberto. Gaudí, o arquiteto da natureza.

Antoni Gaudí, a natureza como inspiração, por Aline Eira.

Quando a natureza é o pilar da arquitetura, por Eunice Souza.

Andy Goldsworthy and the limits of working with nature/Rivers and Tides, por Clare Hurley

Andy Goldsworthy Digital Catalogue <[www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/](http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/)>

Entrevista de Marian Abramovic para o Estadão. Disponível em: <[www.youtube.com/watch?v=IbcAp4eSkqk](http://www.youtube.com/watch?v=IbcAp4eSkqk)>

<[www.morning-earth.org/ARTISTNATURALISTS/AN\\_Goldsworthy.html](http://www.morning-earth.org/ARTISTNATURALISTS/AN_Goldsworthy.html)>

<[www.tate.org.uk/art/](http://www.tate.org.uk/art/)>

<[lucianabritogaleria.com.br/exhibitions/104](http://lucianabritogaleria.com.br/exhibitions/104)>

<[personal.strath.ac.uk/j.wood/Biomimetics/Inspirational%20people/Antoni%20Gaudi\\_files/Antoni%20Gaudi.htm](http://personal.strath.ac.uk/j.wood/Biomimetics/Inspirational%20people/Antoni%20Gaudi_files/Antoni%20Gaudi.htm)>

<[necsus-ejms.org/the-abramovic-method-pac-padiglione-darte-contemporanea-milan-march-june-2012/](http://necsus-ejms.org/the-abramovic-method-pac-padiglione-darte-contemporanea-milan-march-june-2012/)>