

# A ARTE VEGETAL DA AMAZÓNIA NA OBRA DE FRANS KRAJCBERG\*

## PLANT ART OF THE AMAZON IN THE WORK OF FRANS KRAJCBERG

Patricia Vieira 

[pilmvieira@gmail.com](mailto:pilmvieira@gmail.com)

Patricia Vieira é Investigadora Coordenadora no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. As suas áreas de investigação são Literatura e Cinema Ibéricos e Latino-Americanos, Estudos de Utopia e Humanidades Ambientais. Os seus livros mais recentes são *States of Grace: Utopia in Brazilian Culture* (SUNY, 2018) e o livro co-editado *The Mind of Plants: Narratives of Vegetal Intelligence* (Synergetic Press, 2021). Encontra-se no momento a trabalhar no projeto ECO – Animais e Plantas em Produções Culturais sobre a Bacia Amazónica, financiado por uma bolsa do Conselho de Investigação Europeu ([eco.ces.uc.pt](http://eco.ces.uc.pt)).

Para mais informações, consultar: <http://www.patriciavieira.net/>

Resumo/Abstract

Palavras-chave/Keywords

Este artigo examina a arte das plantas no trabalho de Frans Krajcberg (1921-2017). Krajcberg considerava a sua arte como forma de dar voz às plantas das florestas que estão a ser sistematicamente destruídas por incêndios e pelo derrubamento de árvores para dar lugar a explorações agrícolas. O artista usou troncos calcinados de árvores amazónicas que recolhia após os incêndios para criar uma série de esculturas que denunciavam os crimes ambientais na região. Neste ensaio, discuto a biosemiótica, o Novo Materialismo e o pensamento indígena, camponês e ribeirinho da Amazônia como possíveis enquadramentos teóricos para interpretar as esculturas de Krajcberg como colaborações entre seres humanos e plantas que questionam divisões entre espécies e mesmo as fronteiras entre seres vivos e não vivos. A relevância das obras de Krajcberg é evidente: os corpos das árvores mortas e calcinadas ganham nova vida no seu trabalho, que as incorpora e transforma em arte. Considero que estas obras constituem uma fusão entre a fisicalidade das árvores mortas, que falam através da sua materialidade, e o engenho do artista. As árvores inscrevem-se nas esculturas, que permitem que estas falem para além da morte, por assim dizer, tornando-se símbolos vivos da destruição da floresta amazónica.

Arte das Plantas, Ativismo das Plantas, Semiótica, Novo Materialismo, Pensamento Amazónico

This article examines plant art in the work of Frans Krajcberg (1921-2017). Krajcberg saw his art as a way to give voice to forest plants that are being systematically destroyed through fires and logging, to give way to agribusiness ventures. He used burnt trunks of Amazonian trees he collected after forest fires to create a series of sculptures that denounced the environmental crimes taking place in the region. I resort to biosemiotics, New Materialism and Indigenous, peasant and riverine Amazonian thought as possible theoretical frameworks to interpret Krajcberg's sculptures as a human/plant collaboration that questions species divides and even the boundaries between living and non-living matter. The import of Krajcberg's pieces is clear: the bodies of the dead and charred trees are given a new life in his work that incorporates them and turns them into art. I argue that his artworks are a fusion between the bare physically of the dead trees that speak to us through their materiality and the artist's craft. The trees are very clearly inscribed into the sculptures that allow them to speak from beyond their grave, as it were, and to become living symbols of the destruction of the Amazon rainforest.

Plant Art, Plant Activism, Semiotics, New Materialism, Amazonian Thought



Dossiê

Imaginários Botânicos

Organizadoras:

Dra. Fabrícia Wallace Rodrigues



Dra. Isabel Kranz



Dra. Maria Esther Maciel



v. 31, n. 60, dez. 2022  
Brasília, DF  
ISSN 1982-9701



Fluxo da Submissão

Submetido em: 25/10/2022

Aprovado em: 22/11/2022

Distribuído sob



## A Vida da Matéria

Num documentário sobre a sua obra, o artista naturalizado brasileiro Frans Krajcberg (1921-2017) diz que, ao longo do seu desenvolvimento criativo, “descobriu a matéria” e apercebeu-se de que “posso trabalhar com ela, com a natureza, não ter medo dela, participar com ela” (Salles 1986). O filme *Krajcberg: O Poeta dos Vestígios* de Walter Salles acompanha o artista nas suas viagens à bacia do rio Amazonas e outras áreas arborizadas para documentar a desflorestação desenfreada que está a ocorrer no Brasil e para recolher materiais locais usados depois para construir as suas obras de arte. A arte de Krajcberg não é apenas *sobre* o mundo natural, mas é criada *juntamente com* elementos naturais. O objetivo do artista não era simplesmente representar a natureza como um objeto a ser contemplado pelo aparelho sensorial humano. Ele desejava “sentir a matéria” e utilizá-la não só como matéria-prima, mas também colaborar com ela, ou, como diz a voz em off no filme de Salles, “pela primeira vez, um artista trabalhava em coautoria com a natureza”. Ele “introduziu [...] a ideia da criatividade da própria natureza” (Walters 1999, 244) e, juntamente com o mundo natural, moldou peças que denunciavam a destruição ambiental.

As plantas são centrais para a práxis artística de Krajcberg. Considerado como uma das figuras fundadoras da Land Art no Brasil e internacionalmente (McNee 2014, 100), Krajcberg utilizou materiais retirados diretamente da natureza durante a maior parte da sua carreira. O artista recebeu formação artística na Alemanha e em Paris no rescaldo da Segunda Guerra Mundial, adotando um estilo expressionista de pintura. Depois de se mudar para o Brasil em 1947, começou a usar materiais tais como pigmentos naturais, minerais e plantas<sup>1</sup>. Neste artigo, concentrar-

me-ei no trabalho de Krajcberg a partir dos anos 80, quando o artista começou a servir-se de troncos de árvores carbonizadas que recolheu na sequência dos devastadores incêndios florestais que destroem as antigas florestas tropicais do Brasil para fazer as suas esculturas (ver Fig. 1)<sup>2</sup>. A maioria destes incêndios são provocados pelos seres humanos e são utilizados como um meio para limpar terras para fins agrícolas, um processo que tem vindo a decorrer desde o início do período colonizador, mas que se intensificou grandemente a partir de meados do século passado. Krajcberg lamentava frequentemente a destruição da mata atlântica, que testemunhou em primeira mão. A sua casa e estúdio estavam localizados na parte sul do estado brasileiro da Bahia, no que costumava ser uma área densamente arborizada e que foi quase dizimada pelo fogo. A ciência tinha previsto que levaria 80 anos para esta floresta tropical desaparecer, mas a mata atlântica da região foi destruída durante a vida do artista, em apenas 40 anos. Com base neste precedente sombrio, “podem imaginar”, diz Krajcberg aos espetadores no documentário de Salles, “como a nossa Amazônia será destruída.” “Tornou-se insuportável aqui, [...] já não há nada aqui”, reflete Krajcberg tristemente (Salles 1986). “O que posso fazer a este respeito?” é a pergunta implícita que o artista deixa em aberto no documentário e à qual tenta responder através da sua arte.

Face à devastação massiva das florestas tropicais, Krajcberg procurou expressar a sua indignação pelos maus-tratos generalizados infligidos às plantas pelos seres humanos, que adaptaram as práticas coloniais de exploração à nossa era neocolonial e neoliberal. “A ferocidade do colonizador no Brasil é exatamente a mesma depois de 500 anos [...] embora hoje eles [aqueles que agem de forma semelhante aos antigos colonizadores] se chamem a si próprios técnicos” (citado em McNee 2014, 108)<sup>3</sup>, disse o artista à Câmara dos

1 Como Isaac salienta, Krajcberg utilizava a natureza “como sua principal matéria-prima” pelo menos desde os anos 60 (2013, 134).

2 Para uma descrição detalhada do desenvolvimento artístico de Krajcberg, ver McNee 2014, 101-107.

3 Esta e todas as outras citações numa língua que não o português foram traduzidas pela autora. O número de páginas refere-se ao original indicado na bibliografia.

Deputados brasileira em 1976, numa denúncia clara das políticas permissivas de proteção ambiental da então ditadura militar. Krajcberg perguntou a si mesmo: “como fazer uma escultura gritar como se tivesse voz” (citado em Walters 1999, 208), “como fazer um grito de carvão” (citado em Collontonio & Cravo 2005, 44) e como articular a condenação de uma economia ocidental baseada no esgotamento dos recursos naturais, área após área.

Nas suas obras de arte, Krajcberg estabelece uma ligação entre arte e ativismo ambiental. “Quero mostrar a destruição, a minha repulsa [pela destruição do mundo natural]”, diz ele, “e ao mesmo tempo fazer a minha arte” (Krajcberg, citado em Walters 1999, 119). As suas esculturas de madeira carbonizada ocupam uma zona de indistinção entre estética e denúncia política, e ele reconhece abertamente que “o meu objetivo não é fazer esculturas, o meu objetivo é dar uma forma ao meu grito” (Russo 2009, 21). Para sublinhar o seu ativismo ambiental, Krajcberg dizia frequentemente que não se preocupava se as suas peças eram ou não consideradas obras de arte (Walters 1999, 209), chegando muitas vezes ao ponto de afirmar que já não considerava as suas esculturas como arte (McNee 2016, 101). Paralelamente à sua óbvia dedicação à causa ambiental, considero que existe outra razão subjacente à relutância de Krajcberg, nas últimas décadas da sua vida, em definir-se como um artista no sentido tradicional da palavra. As suas peças de madeira incinerada esbatem os limites não só entre arte e ativismo, mas também entre o artista e o seu objeto, entre obras humanas e não-humanas. Como menciona no documentário de Salles, “gosto de tocar numa flor, ou quase falar com uma árvore” (1986). A sua arte é o resultado desta contínua troca sensorial, mas também intelectual, com as plantas.



Figura 1: Revolta. Pigmento natural sobre troncos. Frans Krajcberg: Un artiste en résistance, 2017.

Para Krajcberg, “arte é vida” e ele deseja “dar continuidade à vida, a vida da floresta” através das suas obras de arte (Walters 1999, 119). No entanto, escolheu os cadáveres de árvores para criar as suas esculturas. Será que esta escolha não revela uma contradição nas suas obras de arte? O trabalho do artista com madeira calcinada poderia, num primeiro momento, apontar para uma crença algo ingênua no poder redentor da arte, que ofereceria às plantas incineradas uma ressurreição, uma

segunda vida superior no reino da cultura humana. Afinal, o filósofo alemão Friedrich Hegel defendeu, na sua influente *Fenomenologia do Espírito* (1807), que uma árvore ou qualquer outro elemento natural alcança uma existência superior uma vez tocado pelo espírito humano<sup>4</sup>. No caso de uma árvore, isto significaria que a planta alcança uma vida superior uma vez cortada e transformada em mesa, cadeira ou, melhor ainda, em pedaços de papel sobre os quais os humanos podem escrever tratados filosóficos ou em obras de arte que estimulem os sentidos e a mente humana.

As esculturas de madeira incinerada de Krajcberg não podem ser reduzidas a uma tentativa hubristica humana, de estilo hegeliano, de dar vida a plantas mortas através do poder da arte. Nem podem ser simplesmente interpretadas como meios para contrabalançar a destruição desenfreada das florestas, preservando pelo menos alguns dos restos das árvores incineradas como obras de arte. Quando Krajcberg menciona a sua aspiração a que a vida da floresta continue nas suas obras, deve ser entendido literalmente como referindo-se às formas em que a madeira carbonizada traz vida. O artista afirma que “ela [madeira] transmite calor. Parece que transmite o calor que existia quando era viva. Isso é extremamente importante para mim. Gosto de sentir [...] o calor da matéria” (Salles 1986). Significativamente, em grego antigo, a palavra para floresta ou “área arborizada” e matéria era a mesma, nomeadamente “hyle”. Para Krajcberg, a madeira é capaz de se expressar, da mesma forma que as plantas se articulam e interagem com o seu meio.

Krajcberg não defende certamente que as plantas que vivem em florestas saudáveis, como as árvores da Amazônia, sejam iguais aos

pedaços de madeira incinerados que ele recupera na sequência de incêndios florestais. Tal linha de pensamento significaria, numa linha de argumentação *reductio ad absurdum*, que os humanos podem, em boa consciência, queimar todas as florestas ainda existentes, dado que a madeira incinerada tem uma vida semelhante à das árvores. O valor que Krajcberg atribui ao seu trabalho com madeira significa, no entanto, que ele põe em causa não só a separação entre arte e ativismo humano e não-humano, mas também a estrita divisão entre matéria viva e não-viva. Embora diferente de uma planta, a madeira tem uma vida própria. Pode transmitir significado e, à semelhança de uma árvore numa floresta, fazer parte de uma teia complexa de linguagens.

As esculturas de Krajcberg representam uma forte denúncia da queima de florestas tropicais e da destruição de animais e plantas<sup>5</sup>. São uma condenação visualmente impactante da perda das inúmeras formas de vida que esta devastação representa. Mas também reconhecem que, mesmo após a sua morte, os corpos das plantas têm agência. As peças de madeira carbonizada utilizadas nas suas esculturas atuam através da exposição dos seus corpos, lembrando a vida das árvores que eram. É como se houvesse uma memória da matéria e da corporalidade da madeira incinerada, que traz de volta a imagem da planta viva e advoga pelo direito das árvores a permanecerem vivas. As obras de arte de Krajcberg esforçam-se por dar a cada ser o que lhe é devido e fazer justiça às diferentes formas de existência das plantas, incluindo na sua vida após a morte como madeira.

Krajcberg afirma frequentemente que, com tanta riqueza na natureza, ele, como artista, apenas pode esperar aproximar-se dela (Salles 1986). Seguindo esta linha de

4 Hegel faz esta afirmação ao longo da sua fenomenologia, mas veja, por exemplo, o parágrafo 753 do texto.

5 É um facto bem conhecido que os solos das florestas tropicais, como a Amazônia, são pobres em nutrientes. Precisam de ser constantemente reconstituídos através da decomposição da matéria orgânica. Quando as florestas são queimadas ou cortadas para dar lugar a monoculturas ou criação de gado, os solos esgotam-se rapidamente. Isto cria a necessidade de desmatar cada vez mais áreas de floresta tropical para o agronegócio, criando uma espiral de desflorestação, empobrecimento dos solos e desflorestação renovada.

pensamento, a obra de arte ideal seria aquela que existe em simbiose com o mundo natural, num ponto em que a arte e a natureza se tornam indistinguíveis. Isto foi talvez o que Krajcberg se esforçou por realizar ao utilizar elementos naturais — pigmentos naturais, partes de mangues, vinhas e árvores, etc. — para imitar a sua elegância e trazer o equilíbrio da natureza para a sua arte. Mas, no contexto da destruição generalizada do mundo natural, era impossível continuar a produzir obras de arte baseadas no pressuposto de uma natureza imaculada. O artista começou assim a trazer para a sua arte a vida danificada que encontrou no ambiente natural. Com as suas esculturas de madeira carbonizada, ele persiste nos seus esforços para se aproximar da natureza. Mas as suas peças falam agora do mundo natural devastado do Antropoceno, onde as florestas tropicais foram queimadas e árvores centenárias foram transformadas em madeira calcinada. De uma celebração das florestas, a arte de Krajcberg torna-se um grito de revolta contra a destruição da vida vegetal. As suas esculturas de madeira queimada, na interseção entre a vida e a morte, permitem que a matéria fale em defesa da preservação da vida.

No que se segue, examino as noções de linguagem e significação que nos permitem refletir sobre as esculturas de Krajcberg e a sua denúncia da destruição das florestas tropicais brasileiras. A minha análise inspira-se em estudos recentes no campo da comunicação e comportamento das plantas que mostram a capacidade da flora para realizar atividades que anteriormente atribuíamos apenas a animais. O facto das plantas poderem sentir, comunicar, pensar, ter memória, etc., foi demonstrado numa variedade de estudos científicos (ver, por exemplo, Calvo 2016) e popularizado em livros como *O Que uma Planta Sabe* de Daniel Chamovitz (2012), *Comportamento e Inteligência Vegetal* de Anthony Trewavas (2014), *A Vida Secreta das Árvores* de Peter Wohlleben (2015), *A Revolução das Plantas* de Stefano Mancuso (2017), entre muitos outros.

Tomando como ponto de partida estes estudos sobre a flora, surgem várias questões sobre a possibilidade de articulação e expressão das plantas em colaboração com os seres humanos. As plantas podem comunicar com o *Homo sapiens*? Se sim, o que é que elas querem dizer? E quanto à matéria, tal como a madeira, será capaz de se exprimir? Qual é a diferença entre a linguagem de uma planta viva e a de um pedaço de madeira? A fim de abordar estas questões, considerarei três enquadramentos teóricos para compreender a articulação da flora e, mais amplamente, da matéria viva e não-viva: a semiótica, o chamado “Novo Materialismo” e o pensamento indígena da Amazônia. A semiótica, intimamente ligada à linguística e à filosofia da língua, remonta ao século dezanove. A existência de formas não-humanas de linguagem já estava contemplada no trabalho do seu fundador, Charles Peirce, e, especialmente a partir da segunda metade do século vinte, vários estudos semióticos defendem a possibilidade de significação em não-humanos e mesmo em seres não-vivos.

Existe uma continuidade conceptual entre a semiótica e o trabalho de alguns autores afiliados ao Novo Materialismo, um termo abrangente que engloba os escritos de várias pensadoras que, a partir da última década do século passado, procuraram dar a conhecer a capacidade agêntica da matéria para determinar tanto a vida como a transformação de substâncias inertes, bem como para questionar a divisão entre ambas. Apesar de inúmeras variações locais, o pensamento indígena, camponês e ribeirinho das diferentes regiões amazónicas também acredita na capacidade de significação de entidades não-humanas vivas e não-vivas, que moldam a existência e o comportamento humanos. Os antropólogos concordam que, para os povos amazónicos, existe apenas uma ténue e porosa separação entre humanos e não-humanos, e a circulação entre estas esferas resulta num processo de aprendizagem para ambos os lados. Nas secções seguintes deste artigo, avaliarei a contribuição destes três enquadramentos teóricos para a compreensão

das formas de expressão vegetal nas obras de arte de Krajcberg.

Na seção final do ensaio, à luz da semiótica e da teoria materialista, bem como dos conhecimentos do pensamento indígena da Amazônia, examino os parâmetros de colaboração entre seres humanos e não-humanos nas esculturas de Krajcberg. Começo por considerar a relevância da bacia do rio Amazonas para a reflexão do artista sobre o papel da arte na sociedade contemporânea. Subsequentemente, examino mais profundamente uma das suas esculturas em madeira carbonizada, nomeadamente, “Homenagem a Chico Mendes”, apresentada na exposição do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro de 1992, intitulada *Frans Krajcberg: Imagens do Fogo* como parte do programa cultural que acompanhou a Conferência das Nações Unidas sobre Ambiente e Desenvolvimento, também conhecida como Cimeira da Terra, que aconteceu naquela cidade no mesmo ano.

### Biosemiótica e Significação Vegetal

O filósofo americano Charles Sanders Peirce escreveu que “este universo é permeado por sinais, se não for composto exclusivamente por sinais” (citado em Deely 1990, 84). Para Peirce, os organismos interpretam o seu ambiente, o que o levou “à visão de que a ‘mente’ e as ‘ideias’ não são propriedades apenas dos seres humanos, mas estão imanentes em todos os seres vivos” (Wheeler 2011, 272). As ideias de Peirce sobre uma teoria generalizada do significado que englobaria todos os seres vivos foram aprofundados na segunda metade do século passado. A investigação empreendida por Thomas A. Sebeok sobre formas de comunicação animal alargou o âmbito da semiótica para além da humanidade e levou-o a cunhar o termo “zoosemiótica” em 1963 (Favareau 2010, 258).

Menos de duas décadas depois, Martin Krampen escreveu o seu ensaio

“Fitosemiótica” (1981), onde postulou que as plantas também são capazes de produzir e interpretar sinais. Muito influenciado pelo trabalho do biólogo Jacob von Uexküll, Krampen argumenta que, embora as plantas não tenham sistema nervoso central, podem processar os chamados “fatores de significado”, ou estímulos, os quais decifram e aos quais respondem (Krampen 2010, 269). Biologicamente muito diferentes dos seres humanos e outros animais, as plantas utilizam os meios à sua disposição para dar sentido ao seu meio ambiente — ou, nas palavras de von Uexküll, ao seu *Umwelt*, que pode ser literalmente traduzido para português como “mundo ao redor” — e para moldar as suas vidas com base na sua interpretação dos sinais exteriores. O trabalho de Krampen sugere que biomas como os que Krajcberg luta para defender através do seu ativismo formam vastas redes semióticas envolvendo, para além dos seus habitantes humanos e outros habitantes animais, as plantas que compõem a complexidade da vida na floresta tropical.

No seu ensaio, Krampen enfatiza a importância fundamental das plantas para a vida e cultura humanas, dado que elas produzem todo o oxigénio que os animais não-humanos e humanos respiram (271). Um dos corolários da argumentação de Krampen, que Krajcberg sublinha também nas suas obras de arte, é que, ao queimar florestas tropicais produtoras de oxigénio, como a Amazônia, os seres humanos estão a minar as suas próprias possibilidades de criação de significados. “Apesar da impressão de progresso”, escreve Krampen, “o organismo humano [...] permanece unido juntamente com as plantas por uma regra de correspondência mútua: Se os homens deixarem de cuidar das plantas [...] eles asfixiar-se-ão a si próprios” (276). A colaboração artística de Krajcberg com as plantas revela não só que a vida vegetal é capaz de produzir sentido, mas também chama a nossa atenção para a relação simbiótica entre o ser humano e a flora que atravessa todos os níveis da existência humana. Através das obras de arte de Krajcberg, as pessoas tomam consciência do papel que as plantas

desempenham como, nas palavras de Krampen, “professores” e como “exemplos vivos” de “resistência passiva” (275). A exibição de madeira carbonizada nas esculturas do artista revela a resistência silenciosa e não-violenta da flora contra os incêndios que dizimam as florestas tropicais.

O trabalho de Sebeok e, mais tarde, de Krampen sobre semiótica não-humana é a base para a disciplina da biossemiótica<sup>6</sup>, “um projeto científico interdisciplinar que se baseia no reconhecimento de que a vida está fundamentalmente baseada em processos semióticos” (Hoffmeyer, citado em Kull et al. 2011, 15)<sup>7</sup>. A biossemiótica vê uma continuidade entre a criação de significados no ser humano e em seres não-humanos<sup>8</sup>. A sua implicação para o estudo das produções culturais humanas é, como assinala Timo Maran, um alargamento da “esfera dos processos semióticos para abraçar todos os organismos vivos na Terra” (2014, 262). Para Maran, “a cultura humana deve ser considerada como estando rodeada por uma multidão de outros sistemas semióticos, alguns parcialmente acessíveis, outros bastante diferentes dos nossos” (262). A biossemiótica, portanto, abre o caminho para examinar as

relações entre os seres humanos e os sujeitos semióticos não-humanos (ibid.). Podemos compreender as esculturas de madeira incinerada de Krajcberg de uma perspectiva biossemiótica como uma colaboração inter-espécies que se baseia no potencial significativo tanto do homem como das plantas.

Embora o projeto de biossemiótica ofereça um possível quadro teórico para a compreensão das obras de Krajcberg como criações fito-humanas, esta disciplina tem, a meu ver, duas deficiências significativas. Em primeiro lugar, e apesar das alegações dos seus proponentes de que se trata de uma teoria abrangente do significado que engloba a totalidade dos seres vivos, a biossemiótica envolve frequentemente uma visão hierárquica dos organismos, uma compreensão da natureza como uma escada — a *scala naturae* medieval, ou Grande Cadeia do Ser — que desce de Deus, através dos seres humanos, aos animais, depois às plantas, e assim por diante. Esta visão piramidal do mundo, segundo a qual existem formas “superiores e inferiores” de existência, foi precisamente a razão pela qual se consideram as plantas e/ou os animais como incapazes de produzir e interpretar significados.

6 Outra definição de biossemiótica é: “uma disciplina que examina processos de sinais, significados e comunicação dentro e entre organismos vivos” (Maran 2014, 260). Para Wheeler, “o ‘projeto’ biossemiótico [...] consiste numa elaboração [...] da observação de que toda a vida - desde a célula até nós - é caracterizada pela comunicação, ou semiose. Esta percepção [...] devolve o ser humano à natureza como parte de uma teia global ricamente comunicativa e cheia de significados e propósitos [...]” (2011, 270). Como Kull, Emmeche e Hoffmeyer salientam, já para Ferdinand de Saussure, o fundador da linguística moderna, “a semiologia (a ciência dos sinais, como ele a chamou) era um campo que cobriria uma gama muito mais vasta de sistemas de sinais do que a linguagem humana” (2011, 3). Sebeok, o fundador da biossemiótica, acreditava que “o processo de troca de mensagens, ou semiose, é uma característica indispensável de todas as formas de vida terrestres”, acrescentando que “a semiose, independente da forma ou substância, é assim vista como uma propriedade universal e crítica da existência animada” (citado em Maran 2014, 261).

7 Outra definição de biossemiótica é: “uma disciplina que examina processos de sinais, significados e comunicação dentro e entre organismos vivos” (Maran 2014, 260). Para Wheeler, “o ‘projeto’ biossemiótico [...] consiste numa elaboração [...] da observação de que toda a vida - desde a célula até nós - é caracterizada pela comunicação, ou semiose. Esta percepção [...] devolve o ser humano de volta à natureza como parte de uma teia global ricamente comunicativa e cheia de significados e propósitos [...]” (2011, 270). Como Kull, Emmeche e Hoffmeyer salientam, já para Ferdinand de Saussure, o fundador da linguística moderna, “a semiologia (a ciência dos sinais, como ele a chamou) era um campo que cobriria uma gama muito mais vasta de sistemas de sinais do que a linguagem humana” (2011, 3). Sebeok, o fundador da biossemiótica, acreditava que “o processo de troca de mensagens, ou semiose, é uma característica indispensável de todas as formas de vida terrestres”, acrescentando que “a semiose, independente da forma ou substância, é assim vista como uma propriedade universal e crítica da existência animada” (citado em Maran 2014, 261).

8 O ponto de partida da biossemiótica é “a percepção de que as capacidades de processamento de signos em humanos não surgiram do nada, mas [...] evoluíram de e são construídas sobre as capacidades mais primitivas de processamento de sinais dos nossos antepassados animais” (Favareau 2010, 260).

A hierarquia presente na biossemiótica remonta à distinção de Pierce entre símbolos que dependem da convenção e são característicos da comunicação linguística humana, ícones, que funcionam com base numa semelhança entre dois termos, e índices, que dependem de uma relação física ou espacial (265–66). No seu ensaio sobre “Fitosemiótica”, Krampen sugere que as plantas só são capazes de produzir significados “inferiores”, visto que só os seres humanos têm acesso a formas mais elevadas de significação<sup>9</sup>. Esta visão da vida impede um verdadeiro esforço de colaboração entre os seres humanos e as plantas, tal como encontramos nas esculturas de Krajcberg.

Outra limitação da biossemiótica é que ela estabelece uma diferenciação acentuada entre seres vivos e não-vivos. Como Maran sucintamente refere, “em vez de falar da oposição entre os seres humanos e o ambiente, o ambiente em si pode ser visto como duplo, incluindo o ambiente físico, e os animais [e plantas] semioticamente competentes, que são muito mais semelhantes aos seres humanos do que nós somos às rochas ou rios” (264). “Semiose”, então, “é o que distingue tudo o que é animado do que não tem vida” (Sebeok, citado em Kull et al. 2011, 2), uma afirmação tantas vezes repetida por Sebeok que alguns estudiosos de semiótica a conhecem como “a tese de Sebeok”. Mas se a matéria não-viva é completamente desprovida de significado, como podemos interpretar as possibilidades significativas da madeira incinerada nas esculturas de Krajcberg?

Algumas estudiosas encontraram no projeto de biossemiótica uma pista para questionar a divisão entre vida biológica e matéria não-viva. Donald Favareau salienta que, para o biossemiótico John Deely, “todos os fenómenos que são centrais na vida biológica [...] devem eles próprios ser congruentes com, emergir

de, e ser construídos sobre as possibilidades, estrangimentos e regularidades do substrato físico existente” (2010, 260). Portanto, continua, “a busca das regularidades não-biológicas do universo que por si só tornam a semiose verdadeira torna-se um campo de investigação (pelo menos teórica) por direito próprio” (ibidem). Deely designa a disciplina que examina as “regularidades do ambiente não-vivo que podem potencialmente funcionar como sinais” como fisiossemiótica (260–61). Segundo Deely, esta conceção ampla da semiótica incluiria “os dois níveis de semiose cognitiva (antroposemiose e zoosemiose), e dois níveis inferiores de semiose não dependentes da cognição enquanto tal (fitosemiose e fisiossemiose)” (1990, 83). Embora Deely ainda se baseie numa visão hierárquica dos processos semióticos, aqueles que designa como cognitivos considerados mais elevados do que aqueles que considera como não-cognitivos, o seu conceito de “fisiossemiótica” abre o caminho para considerar a significação da matéria. O potencial de significação da madeira nas esculturas de Krajcberg poderia assim ser interpretado tanto de uma perspectiva fisiossemiótica como fisiossemiótica.

### **Novo Materialismo: A Agência da Matéria**

As principais premissas da bio- e fisiossemiótica encontram eco nas teorizações recentes do chamado Novo Materialismo. Este termo engloba um grupo de abordagens teóricas heterogêneas incluindo, entre outras, o pós-modernismo ecológico, o pós-humanismo, o feminismo material, a “teoria das coisas” e a ontologia orientada para os objetos (Iovino & Oppermann 2014, 10). O que une as autoras afiliadas ao novo materialismo, é, como afirma sucintamente Jane Bennett, o objetivo “de separar a materialidade da noção de substância

9 Krampen escreve que “aqui estão três níveis de ciclos significativos correspondentes à predominância da indexação, do icónico e do simbólico, cada processo superior incluindo também o inferior. A indexação, a nível vegetativo [...] o icónico, a nível animal [...] o simbolismo, a nível humano” (2010, 270).

10 Bennett defende a vitalidade da matéria: “Vou tentar dar voz a uma vitalidade intrínseca à materialidade, no processo absolvendo a matéria da sua longa história de relação com o automatismo ou mecanicismo” (2010, 3). “O projeto, então”, escreve Bennett, “é teorizar uma espécie de geoafeto ou vitalidade material, uma teoria nascida de um compromisso metodológico para evitar o antropocentrismo e o biocentrismo—ou talvez seja mais exato dizer que nasce de um amor irracional pela matéria” (61).

passiva, mecanicista ou divinamente animada" (2010, xiii)<sup>10</sup>. As pensadoras materialistas partilham a consciência do “poder da matéria para construir dinâmicas de significado dentro e através dos corpos” (Iovino & Oppermann 2014, 4)<sup>11</sup>. Para este grupo de autoras, a matéria é capaz de semiose e o mundo inteiro é uma “realidade material-semiótica” (Haraway, citado em Iovino & Oppermann 2014, 2). Como consequência, a matéria tem uma mente própria, ou, por outras palavras, tem agência, que, “portanto, não deve ser necessariamente e exclusivamente associada ao ser humano e à intencionalidade humana, mas [...] é uma propriedade omnipresente e inata da matéria, como parte do seu dinamismo generativo” (Iovino & Oppermann 2014, 3). Em resumo: a matéria tem muitos mais significados do que aquilo que tradicionalmente pensávamos.

As pensadoras do Novo Materialismo realçam a co-imbricação da matéria e do significado, ao mesmo tempo que defendem uma visão não-hierárquica das múltiplas formas de existência. Reconhecem que entidades diferentes têm formas diversas de se expressarem, mas evitam o preconceito antropocêntrico de considerar os modos de articulação humana como sendo intrinsecamente superiores aos de outros seres. “Se a própria matéria é viva”, argumenta Bennett, “não só a diferença entre sujeitos e objetos é minimizada, mas o estatuto da materialidade partilhada de todas as coisas [humanas e não-humanas, vivas e não-vivas] é elevado” (2010, 13). Como ela assinala: “A materialidade é uma rubrica que tende a horizontalizar as relações entre humanos, biota

e abiota. A matéria chama a atenção humana para outro lado, para longe de uma Grande Cadeia do Ser ontologicamente hierarquizada e em direção a uma maior apreciação dos complexos enredos de humanos e não-humanos” (112). Para o novo pensamento materialista, a vontade e ação humanas não são consideradas fenómenos excepcionais; são um nó dentro de “uma vasta rede de agências” (Iovino & Oppermann 2014, 3). Como Serenella Iovino e Serpil Oppermann salientam, “a agência humana encontra a agência narrativa da matéria a meio caminho, gerando fenómenos material-discursivos nas formas de literatura e outras criações culturais” (9). As esculturas de Krajcberg são um exemplo de produções culturais que resultam de um encontro entre a agência material humana e não-humana.

A noção de realismo agencial proposta por Karen Barad exemplifica a pertinência de novas reflexões materialistas para a discussão das esculturas de Krajcberg. O projeto de Barad baseia-se na teoria quântica para contestar tanto o que ela considera ser “o poder excessivo concedido à linguagem [humana] para determinar o que é real” (2007, 133)<sup>12</sup> como “[a] postulação de entidades determinadas individualmente com propriedades inerentes”, ou “coisas”, que, na sua opinião, são a marca de uma metafísica atomista e ultrapassada (137). Em vez disso, ela volta-se para a matéria, que entende como “produtiva, gerada e generativa” (136). De acordo com Barad, a matéria não é uma substância, é um devir: “não uma coisa, mas um fazer, um congelamento de agência” (151). O mundo —ou matéria — não é, portanto, moldado pelo discurso humano, nem é

---

11 Como escrevem Iovino e Oppermann: "Todas estas ideias — uma visão distributiva da agência, a natureza emergente dos fenómenos do mundo, a consciência de que habitamos uma dimensão cruzada por forças vibrantes que hibridizam matérias humanas e não-humanas e finalmente a persuasão de que a matéria e o significado constituem o tecido do nosso mundo narrativo — são as premissas básicas da ecocrítica material" (2014, 5).

12 Barad denuncia a viragem linguística nas humanidades: "Foi concedido demasiado poder à linguagem. A viragem linguística, a viragem semiótica, a viragem interpretativa, a viragem cultural: parece que em cada viragem ultimamente cada 'coisa' — mesmo material — se transforma numa questão de linguagem ou alguma outra forma de representação cultural. [...] questões de 'facto' (por assim dizer) foram substituídas por questões de significação" (2007, 132).

composto por seres discretos que interagem uns com os outros. “As unidades semânticas primárias não são ‘palavras’, mas práticas materiais-discursivas”, escreve Barad (141), e as unidades ontológicas primárias são fenômenos que emergem através de intra-ações e constituem agências emaranhadas<sup>13</sup>. Como ela menciona: “em contraste com a ‘interação’ habitual, que parte do princípio de que existem agências individuais separadas que precedem a sua interação, a noção de intra-ação reconhece que agências distintas não precedem, mas sim emergem através da sua intra-ação. [...] agências [...] não existem como elementos individuais” (33)<sup>14</sup>. Para Barad, o significado resulta de intra-ações agenciais, ou seja, é inerente a fenômenos que surgem de encontros materiais.

O realismo agencial de Barad considera o significado como o resultado de “um desempenho contínuo do mundo” na sua materialidade (149). A inteligibilidade não é “uma característica dependente do ser humano, mas uma característica do mundo no seu devir diferencial” (ibid.). Da mesma forma, “saber também não requer intelectualidade no sentido humanista. Pelo contrário, saber é uma questão de resposta diferencial (como sendo articulada de forma performativa e responsável) ao que importa” (ibid.). A significação e interpretação, portanto, dependem da “matéria(s)”, da “articulação/configuração dinâmica do mundo”, o que significa que a materialidade é em si mesma discursiva (151).

Para Barad, não só a matéria é agêntica, como também não podemos pensar na agência humana para além da agência da matéria. A agência humana (ou não-humana), tal como a

encontramos, por exemplo, numa obra de arte, surge como o resultado de ações intra-ativas e depende do devir da matéria. As obras de arte podem assim ser consideradas como o resultado de intra-ações, ou como fenômenos, cujo significado está ligado a processos materiais. As esculturas de madeira incinerada de Krajcberg incorporam a afirmação de Barad de que a produção de sentido é sempre o resultado de uma performance da matéria. Mostram que todas as obras de arte são necessariamente uma junção de forças materiais, uma performance colaborativa, materialista e agencial.

### **Metamorfozes e Perspetivismo no Pensamento Amazónico**

Um contraponto à visão do Novo Materialismo sobre a vitalidade da matéria pode ser encontrado no pensamento indígena, camponês e ribeirinho da Amazônia, que salienta a agência dos seres não-humanos e o seu impacto na vida humana. As comunidades indígenas da Amazônia consideram não só a fauna e a flora, mas também, por exemplo, rios ou montanhas, como sujeitos capazes de intencionalidade e agência social. Tais entidades são semelhantes ao que a antropóloga Marisol de la Cadena designou, no contexto da cultura andina, como seres da terra (2015), partes da paisagem ou, no caso da Amazônia, também animais e plantas, com os quais os seres humanos negociam aspetos centrais da sua interação com o meio ambiente.

Estudos antropológicos mostram que as comunidades amazónicas não estabelecem distinções rígidas entre humanos e não-humanos, e as metamorfozes entre espécies são um tropo frequente da cultura amazónica. A

---

<sup>13</sup> Bennett menciona também que a agência reside em agrupamentos, não em entidades discretas, no capítulo 2 do seu livro, intitulado "A Agência de Agrupamentos". Ela escreve: "Se a cultura humana está indissociavelmente relacionada com agências vibrantes e não-humanas, e se a intencionalidade humana só pode ser agêntica se acompanhada por uma vasta comitiva de não-humanos, então parece que a unidade de análise apropriada para a teoria democrática não é nem o humano individual nem um coletivo exclusivamente humano, mas sim o 'público' (ontologicamente heterogêneo) que se conjuga em torno de um problema" (2010, 108).

<sup>14</sup> "Como salienta Barad, "a unidade ontológica primária não é objetos independentes com fronteiras e propriedades inerentes, mas sim fenômenos. [...] A noção de intra-ação (em contraste com a habitual 'interação', que pressupõe a existência prévia de entidades independentes ou relata) representa uma profunda mudança conceptual" (2007, 138).

cosmologia indígena pressupõe que os seres não-humanos têm uma perspectiva própria e que os humanos podem aprender a ver o mundo através de uma perspectiva não-humana. Os rios, por exemplo, são frequentemente considerados como cobras que, uma vez enraivecidas, precisam de ser apaziguadas, para que os humanos não sofram a sua ira (ver Galeano 2017). As relações entre espécies são comuns, sendo um exemplo a crença generalizada em toda a região de que os golfinhos do rio seduzem as mulheres jovens, muitas vezes assumindo a forma de homens (ver Slater 1994). Eduardo Kohn mostra que, para algumas comunidades amazônicas, as florestas têm os seus modos de pensar e entram em trocas dialógicas com os humanos (2013). Árvores falantes que ponderam as relações homem-planta e lamentam a exploração da flora são uma característica de vários romances clássicos latino-americanos sobre a Amazônia, incluindo *A Voragem* de José Eustasio Rivera (*La vorágine*, 1924) e *Canaima* de Rómulo Gallegos (1935).

As constantes relações entre diferentes entidades e as metamorfoses de vários seres uns nos outros que são parte do pensamento amazônico ecoam o argumento materialista de Barad sobre o fluxo da matéria, que se detém em configurações específicas — ou fenômenos — apenas momentaneamente como parte do desempenho contínuo do mundo. A madeira nas esculturas de Krajcberg exemplifica esta metamorfose recorrente da matéria. As plantas, capazes de transformar substâncias inorgânicas em vida orgânica através da fotossíntese, são transformadas em madeira carbonizada através de fogos florestais. Esta madeira incinerada, por sua vez, colabora com o escultor para se tornar uma obra de arte que, posteriormente, é interpretada pelos espetadores e leitores de textos como o presente, numa cadeia infinita de transmutações e (re)significados.

O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro teorizou as metamorfoses recorrentes nas culturas amazônicas como parte de uma visão do mundo a que ele chama “perspetivismo”. Castro define este termo

como uma “conceção [...] segundo a qual o mundo é habitado por diferentes tipos de sujeitos ou pessoas, humanos e não-humanos, que apreendem a realidade de pontos de vista distintos” (1998, 469). O autor argumenta que os grupos indígenas amazônicos pressupõem uma unidade espiritual de todos os seres vivos, que partilham a mesma origem cultural, situando-se a diferença entre humanos e não-humanos unicamente nos seus corpos. Para estas comunidades, “os animais [e as plantas] são pessoas ou vêm-se a si próprios como pessoas”, uma noção associada à ideia de que “a forma manifesta de cada espécie é um mero envelope (um 'vestuário') que esconde uma forma humana interna [...]” (470–71). Os seres não-humanos têm “uma intencionalidade ou subjetividade formalmente idêntica à consciência humana, materializável, digamos, num esquema corporal humano escondido atrás de uma máscara animal”, sendo a distinção “entre uma essência antropomórfica de tipo espiritual [...] e uma aparência corporal variável, característica de cada espécie individual, mas que, em vez de ser um atributo fixo, é antes uma roupa substituível e amovível” (471). A colaboração entre madeira, plantas e pessoas, como a que encontramos nas esculturas de Krajcberg, é possível graças a esta espiritualidade e cultura comuns partilhadas por seres humanos e não-humanos.

De acordo com Castro, o pensamento amazônico é abertamente antropomórfico. O antropomorfismo amazônico baseia-se na noção de que os humanos e os não-humanos são igualmente capazes de criar significado e cultura. Em vez de simplesmente atribuir características humanas aos não-humanos, as comunidades amazônicas acreditam que os seres não-humanos e os seres humanos possuem atributos espirituais semelhantes. O antropomorfismo dos povos amazônicos ecoa debates recentes nas humanidades ambientais sobre o antropomorfismo como forma de sublinhar as ligações entre os seres humanos e outras formas de existência. Como salienta Bennett, “ao revelar semelhanças entre divisões categóricas e ao iluminar paralelos estruturais entre formas materiais na 'natureza'

e na 'cultura', o antropomorfismo pode revelar isomorfismos” (2010, 99). Na mesma linha de pensamento, Frederik Karlsson defende o “antropomorfismo crítico” como um meio para se afastar uma visão mecanicista dos não-humanos e para destacar as analogias muito reais entre os seres humanos e outros seres (2012). No contexto da escrita vegetal, John Ryan tem defendido de forma semelhante o antropomorfismo “para levar os leitores a preocuparem-se mais com os outros vegetais” (2020, 103). As esculturas de Krajcberg podem ser consideradas como uma forma de antropomorfismo crítico, na medida em que o artista e as plantas contribuem para a criação de um artefacto cultural.

Castro considera que a antropomorfização de entidades não-humanas nas comunidades ameríndias amazônicas pertence a um modo de pensamento que não é multicultural, mas sim multinatural. O multiculturalismo ocidental implica a unidade de corpos físicos humanos e não-humanos — a *res extensa* cartesiana — governada pelas mesmas leis naturais; espírito e mente — ou *res cogitans* — é o que gera distinções entre diferentes comunidades humanas e entre humanos e não-humanos. Ao contrário das sociedades multiculturalistas, os povos amazônicos acreditam numa unidade espiritual partilhada por todas as entidades, separadas apenas pela sua diversidade corpórea (Castro 1998, 470). Castro salienta que “se existe uma noção ameríndia virtualmente universal, é a de um estado original de indiferenciação entre humanos e animais, descrito na mitologia. Os mitos estão cheios de seres cuja forma, nome e comportamento misturam de forma inextricável atributos humanos e animais [e, acrescentaria eu, vegetais] num contexto comum de intercomunicabilidade, idêntico ao que define o mundo intra-humano atual”. (471). Para as comunidades ameríndias, então, a “condição comum tanto dos seres humanos como dos animais não é a animalidade, mas sim a humanidade. A grande separação mítica revela não tanto a cultura que se distingue da natureza, mas sim a natureza que se distancia da cultura. [...]. Os humanos são aqueles que

continuam como sempre foram: os animais são ex-humanos, não os humanos ex-animais” (472). Tal como os seres humanos, as plantas e os animais são vistos como seres que respondem inteligentemente ao seu ambiente e que têm o seu próprio conhecimento e socialidade, que, através de um contacto próximo, se enredam na vida social humana.

A base cultural comum, tanto de humanos como de não-humanos, permite a transformação de uns nos outros e a adoção dos pontos de vista uns dos outros. O mundo é moldado pela conjunção de perspectivas de diferentes seres que estão envolvidos em constantes ligações e diálogo. Para os povos amazônicos, o xamanismo designa a capacidade de alguns humanos adotarem a perspectiva e as formas de pensar dos não-humanos e executarem atos e modos de ser dos outros. Esculturas como as de Krajcberg podem ser consideradas como uma forma de xamanismo, na medida em que inscrevem a existência não-humana na vida cultural humana. Mas também podemos imaginar plantas e animais como xamãs que se metamorfoseiam em humanos, adoptam as suas formas de expressão cultural — por exemplo, no caso das plantas amazônicas que alteram a mente como a ayahuasca ou o yopo — e determinam os pensamentos e ações humanas. As esculturas de Krajcberg resultariam assim de um ritual xamânico humano/planta/madeira que paira entre a arte e o ativismo.

### **Esculturas de Madeira como Arte Vegetal Amazônica**

Krajcberg recolheu lianas carbonizadas, raízes de mangue e troncos de árvores que utilizou para criar as suas esculturas em várias regiões do Brasil afetadas por incêndios florestais, desde a mata atlântica que rodeava a sua casa em Nova Viçosa até à bacia do rio Amazonas. A escultura que examino mais a fundo nesta secção, “Homenagem a Chico Mendes”, é feita de um tronco de árvore queimada recolhido pelo artista no rescaldo de um incêndio florestal na Amazônia. Os

incêndios que assolam sazonalmente este território são simbólicos do rápido desaparecimento de florestas tropicais em todo o planeta. A biodiversidade da flora nesta região é um exemplo paradigmático da complexidade da existência vegetal e das suas variadas formas de articulação. Considero as esculturas de Krajcberg, feitas de madeira amazônica carbonizada, como uma forma de significação e performance material dentro da vasta gama de expressão vegetal da Amazônia.

O meu foco numa obra de arte feita com madeira amazônica deriva da relevância desta região para a teorização da práxis artística de Krajcberg, que culminou na publicação do Manifesto Rio Negro do Naturalismo Integral que o artista escreveu juntamente com Pierre Restany e Sepp Baenderek durante uma viagem à região em 1978<sup>15</sup>. Embora o manifesto tenha um claro objetivo universal, como aponta McNee (2014, 110-11), a Amazônia é central para os seus argumentos. Enquadrando as reflexões mais abstratas, a natureza amazônica e a sua vitalidade são referenciadas nos parágrafos introdutórios e finais do texto como o ponto de partida para uma reconcetualização das artes (ibidem). Como lemos no início do documento, “um contexto tão excepcional como o da Amazônia suscita a ideia de um regresso à natureza originária”, que “deve ser elogiado como higiene para a percepção e oxigênio mental” (76).

Os autores do manifesto afirmam que a Amazônia é “o último reservatório e refúgio de natureza integral” (2017, 74) e questionam-se: “Que tipo de arte, que sistema de linguagem, pode tal ambiente desencadear, um ambiente que é excepcional de todos os pontos de vista, e exorbitante quando comparado com o nosso senso comum?” (ibidem). A sua resposta foi que só uma práxis artística em sintonia com a natureza pode fazer justiça à Amazônia. Eles condenam a “tirania do objeto” na arte que mercantiliza o ambiente natural e segue a par

com uma sociedade de consumo hiper-materialista. O impulso crítico por detrás da desmaterialização da arte que procura superar o consumismo é, a seu ver, apenas uma solução parcial para este problema (75). Os autores do Manifesto acreditam que é necessária uma “mutação antropológica final” que desencadearia e uma “Segunda Renascença” (75, 76) dos seres humanos.

Épicas como certamente são algumas das formulações do manifesto, traindo uma visão algo romantizada do artista e do poder da sua arte, o texto é presciente na sua exigência de uma revisão da forma ocidental e capitalista de habitar o nosso planeta, que levou à atual catástrofe ambiental. Os repetidos apelos a uma “reestruturação” da “consciência percetiva” que permitiria a sua “planetarização” ou “universalização” para além dos estreitos limites da humanidade (75-6) podem ser lidos como um convite a considerar o papel central dos não-humanos na vida humana e nas produções culturais. E o apelo ao “regresso ao sentido oculto das coisas e ao seu simbolismo” (75) ecoa teorizações do Novo Materialismo sobre a vitalidade da matéria. A criação de Krajcberg juntamente com as plantas/madeira espelha o espírito do manifesto que desafia o “eu a abraçar o mundo e a tornar-se um com ele” como a “derradeira realidade da linguagem humana” (76). Tal linguagem deixaria de ser apenas humana para unir formas humanas e não-humanas de desempenho e significação, um desenvolvimento em evidência nas esculturas de madeira incinerada de Krajcberg<sup>16</sup>.

O manifesto de 1978 não se referia de forma direta à população indígena da Amazônia, mencionando apenas um sentido “ancestral” da natureza que se oporia a um sentido industrial e urbano do mundo natural (76). No Novo Manifesto do Naturalismo Integral, escrito por Krajcberg e Claude Mollard em 2013, os autores sublinham a sua opinião, já presente no documento anterior, de

15 O Rio Negro é um dos principais cursos de água da bacia amazônica e um dos maiores afluentes do rio Amazonas.

16 Para uma história da receção do Manifesto do Rio Negro no Brasil e na Europa, ver Walters 1998, 106-108.

que a arte deve estar comprometida com uma "vida em harmonia com a natureza" (2017, 81). Ao contrário do primeiro texto, porém, o segundo manifesto associa diretamente a devastação da floresta amazônica à destruição dos modos de vida tradicionais das populações indígenas locais. Krajcberg e Mollard apelam à arte para ligar "as culturas mais contemporâneas às mais ancestrais", numa tentativa de estabelecer uma relação equilibrada com o ambiente (80). Os autores defendem a conjugação de trabalhos artísticos de vanguarda, reflexões ambientais ocidentais e crenças indígenas. Esta ponte de culturas foi também o impulso das seções anteriores deste ensaio, que unia os pontos de vista sobre as relações humanas/não-humanas nas tendências mais recentes das humanidades ambientais e nas cosmologias nativas da Amazônia. Uma combinação da arte ocidental com a flora amazônica, as peças de Krajcberg podem ser melhor compreendidas recorrendo às tradições de pensamento originárias nestes dois contextos.

A escultura "Homenagem a Chico Mendes" (Fig. 2) encarna a ligação entre as culturas ocidental e amazônica que se tornou uma marca distintiva das obras de arte de Krajcberg sobre a região. O título da peça refere-se ao seringueiro Chico Mendes (1944-1988), um líder sindical amazônico e ativista ambiental. Mendes foi assassinado pelo filho de um proprietário de terras no estado brasileiro do Acre devido aos seus esforços para proteger as terras locais do desmatamento através da criação de uma chamada "reserva extrativista" na área, onde apenas são permitidas atividades extrativistas sustentáveis, tais como a pesca, a caça ou a recolha tradicional de látex. Exposta no rés-do-chão do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Walter 1999, 137), a escultura marcou a exposição do artista nesta instituição, homenageando a flora amazônica e os ativistas que lutam para a defender, e

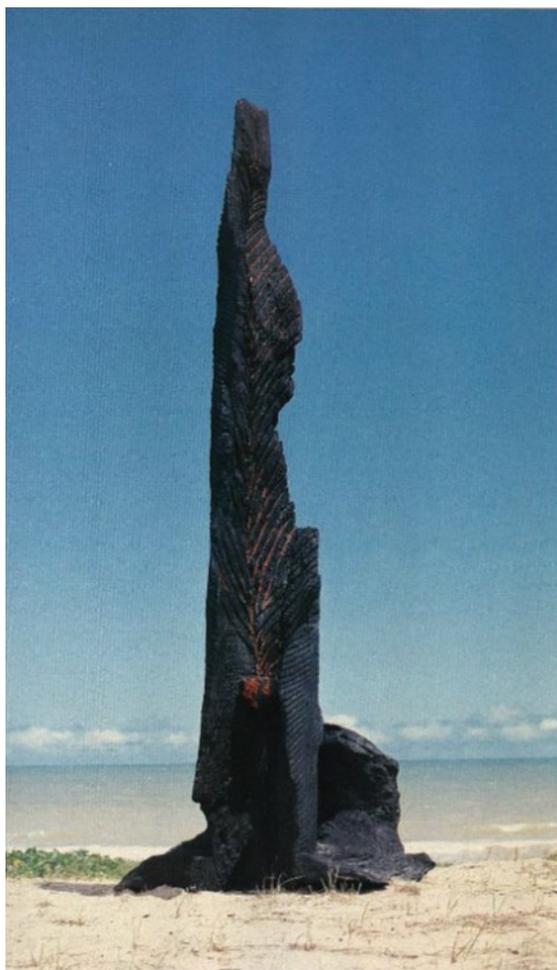


Figura 2: Homenagem a Chico Mendes. *Pigmento natural sobre tronco*. Frans Krajcberg; *Imagens do Fogo*, 1992.

denunciando a destruição da floresta tropical pelo agronegócio.

Feita com o tronco incinerado de uma árvore amazônica recuperada após um incêndio florestal, a escultura encarna, como um xamã, uma série de metamorfoses, bem como transmutações de significado que revelam a instabilidade dos dualismos humano/não-humano e orgânico/material. A madeira de uma árvore morta, ou seja, a vida vegetal transformada em matéria, refere-se a outra morte, a do seringueiro Chico Mendes. A escultura aponta para os intrincados laços que ligam plantas e corpos humanos, tanto na vida como na morte. Tal ligação entre a devastação das florestas tropicais e as tragédias da história humana foi frequentemente sublinhada pelo próprio artista. Ele menciona que, quando viu o seu primeiro incêndio florestal em grande escala no estado brasileiro do Paraná, percebeu que "as árvores eram como homens calcinados pela guerra. Eu não aguentava" (citado em Isaac 2013, 133).

Judeu polaco que sobreviveu ao Holocausto, onde perdeu toda a sua família, Krajcberg considerava a devastação da natureza como uma repetição dos horrores que testemunhou durante a Segunda Guerra Mundial. "A primeira vez que chorei depois da guerra foi no [estado brasileiro da Amazônia] Acre, quando vi toda aquela destruição", afirma ele; "já não podia tolerar a barbárie do homem quando encontrei a natureza" (citado em Collantonio & Cravo 2005, 42). Para Krajcberg, o assassinato de Mendes conjuga-se com o assassinato das próprias árvores, que são implacavelmente mortas por causa da ganância humana. As estrias esculpidas na madeira da escultura são uma referência à atividade dos seringueiros, que fazem pequenas incisões na casca das árvores da borracha para recolher a sua seiva. Mas a pigmentação vermelha embutida nessas estrias é uma clara alusão ao sangue: o sangue de todas as vítimas de guerra que o artista viu na sua juventude; o sangue do ativista assassinado Chico Mendes; o sangue simbólico da árvore carbonizada, cuja morte tornou possível esta obra de arte específica; e o sangue metafórico de todas as

outras plantas amazônicas destruídas nos incêndios florestais.

Ainda assim, o tronco da árvore incinerada, em "Homenagem a Chico Mendes", não pode ser reduzido a um símbolo de vitimização passiva. A postura forte e digna do tronco queimado desmente a sua interpretação como uma entidade inerte, animada unicamente através do toque do artista Krajcberg. A poderosa impressão que a obra de arte deixa em quem a observa resulta precisamente do encontro entre a arte de Krajcberg e a significação da antiga planta tornada matéria-prima, que articula de modo performativo o sofrimento da flora através da exibição do seu corpo mutilado. Homem, planta e madeira como matéria unem esforços, que coalescem numa declaração artística e ativista contra a aniquilação das florestas tropicais na Amazônia e em todo o mundo.

## Referências

- Barad, Karen. 2007. *Meeting the Universe Half Way: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, NC: Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv12101zq>
- Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham, NC: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822391623>
- Cadena, Marisol de la. 2015. *Earth Beings: Ecologies of Practice Across Andean Worlds*. Durham, NC: Duke University Press.
- Castro, Eduardo Viveiros de. 1998. "Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism." *Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 4 (3): 469–88. <https://doi.org/10.2307/3034157>
- Collantonio, Alex, e Christian Cravo. 2005. "Screams from the Forest: Frans Krajcberg Uses His Art to Protest Man's Destruction of the Planet." *Americas* 57 (4): 41–45.
- Deely, John. *Basics of Semiotics*. 1990. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- Depondt, Sylvie, e Claude Mollard. eds. 2017. *Frans Krajcberg: un artiste en resistance*. Plaisan: Museo Éditions.
- Favareau, Donald. 2010. "Introduction: An

- Evolutionary History of Biosemiotics.” In *Essential Readings in Biosemiotics: Anthology and Commentary*, editado por Donald Favareau, 1–77. Heidelberg: Springer. [https://doi.org/10.1007/978-1-4020-9650-1\\_1](https://doi.org/10.1007/978-1-4020-9650-1_1)
- Frans Krajcberg: *Imagens do Fogo*. 1992. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
- Galeano, Juan Carlos, dir. 2017. *El Río*.
- Hegel, G. F. W. 1977. *Phenomenology of Spirit*. Traduzido por A. V. Miller. Oxford: Oxford University Press.
- Iovino, Serenella e Serpil Oppermann. 2014. “Introduction: Stories Come to Matter.” In *Material Ecocriticism*, editado por Serenella Iovino e Serpil Oppermann, 1–17. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- Isaac, Cristiana Bernardi. 2013. “Krajcberg e Oiticica: Precusores da Arte na Paisagem no Brasil.” *Paisagem e Ambiente: Ensaios* 31: 125–46. <https://doi.org/10.11606/issn.2359-5361.v0i31p125-146>
- Kull, Kalevi, Claus Emmeche e Jesper Hoffmeyer. 2011. “Why Biosemiotics? An Introduction to Our View on the Biology of Life Itself.” In *Towards a Semiotic Biology: Life is the Action if Signs*, editado por Claus Emmeche e Kalevi Kull, 1–21. London: Imperial College Press. [https://doi.org/10.1142/9781848166882\\_0001](https://doi.org/10.1142/9781848166882_0001)
- Karlsson, Fredrik. 2012. “Critical Anthropomorphism and Animal Ethics.” *Journal of Agricultural and Environmental Ethics* 25: 707–720. <https://doi.org/10.1007/s10806-011-9349-8>
- Kohn, Eduardo. 2013. *How Forests Think: Toward an Anthropology beyond the Human*. Berkeley: University of California Press. <https://doi.org/10.1525/california/9780520276109.001.0001>
- Krajcberg, Frans, e Claude Mollard. 2017. “Nouveau Manifeste du Naturalisme Intégrale.” In *Frans Krajcberg: un artiste en resistance*, editorado por Sylvie Depondt e Claude Mollard, 78–81. Plaisan: Museo Éditions.
- Krampen, Martin. 2010. “Phytosemiotics.” In *Essential Readings in Biosemiotics: Anthology and Commentary*, editado por Donald Favareau, 262–277. Heidelberg: Springer.
- McNee, Malcolm K. 2014. *The Environmental Imaginary in Brazilian Poetry and Art*. New York: Palgrave MacMillan. <https://doi.org/10.1057/9781137386151>
- Maran, Timo. 2014. “Biosemiotic Criticism.” In *The Oxford Handbook of Ecocriticism*, editado por Greg Garrad, 260–275. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199742929.013.008>
- Restany, Pierre, Sepp Baendereck e Frans Krajcberg. 2017. “Manifeste du Rio Negro du Naturalisme Intégrale.” In *Frans Krajcberg: un artiste en resistance*, editado por Sylvie Depondt e Claude Mollard, 74–76. Plaisan: Museo Éditions.
- Russo, Sylvia. 2009. “La révolte du Phénix.” *Vie des Arts* 53 (216): 20–21.
- Ryan, John Charles. 2020. “Writing the Lives of Plants: Phytography and the Botanical Imagination.” *a/b: Auto/Biography Studies* 35 (1): 97–122. <https://doi.org/10.1080/08989575.2020.1720181>
- Salles, Walter, dir. 1986. *Krajcberg: O Poeta dos Vestígios*.
- Slater, Candace. 1994. *Dance of the Dolphin: Transformation and Disenchantment in the Amazonian Imagination*. Chicago: The University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226924892.001.0001>
- Walters, Roberta Lanese. 1999. “Frans Krajcberg: Art in Defense of the Forest.” Tese de Doutorado. Texas Tech University.
- Wheeler, Wendy. 2011. “The Biosemiotic Turn: Abduction, or, the Nature of Creative Reason in Nature and Culture.” In *Ecocritical Theory: New European Approaches*, editado por Axel Goodbody e Kate Rigby, 270–282. Charlottesville: University of Virginia Press.

\*A investigação para este artigo foi financiada pela Fundação Portuguesa para a Ciência e Tecnologia (FCT), Projeto IF/00606/2015 e pelo projeto ECO financiado pelo European Research Council (ERC) no contexto do programa de investigação e inovação da União Europeia Horizonte 2020 (bolsa nr. 101002359). Uma versão em inglês deste artigo foi publicada em: Patrícia Vieira. “Plant Art from the Amazon: Tree Performance in the Work of Frans Krajcberg.” *Performing Plants, a special issue of Performance Philosophy*. Ed. Prudence Gibson and Catriona Sandilands. 6:2 (2021): 82-99.

## COMO CITAR

VIEIRA, P. A arte vegetal da Amazônia na obra de Frans Krajcberg. *Revista Cerrados*, 31 (60), p. 9-24. 2022. <https://doi.org/10.26512/cerrados.v31i60.46098>.