

Universidade de Brasília (UnB)

Adriana Vignoli

Fluxeira:

**Modos de florestação em processos
escultóricos contemporâneos**

Brasília (DF), 2024

ADRIANA VIGNOLI

FLUXEIRA:
MODOS DE *FLORESTAÇÃO* EM PROCESSOS ESCULTÓRICOS
CONTEMPORÂNEOS

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do título de Doutora em Artes Visuais. Linha de Pesquisa: Deslocamentos e Espacialidades.
Orientador: Prof. Dr. Christus Nóbrega.

BRASÍLIA (DF), 2024

ADRIANA VIGNOLI

ESCULTURA FLUXEIRA:
MODOS DE FLORESTAÇÃO DA ARTE VIVENTE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do título de Doutora em Artes Visuais. Linha de Pesquisa: Deslocamentos e Espacialidades.
Orientador: Prof. Dr. Christus Nóbrega.

BANCA EXAMINADORA

ORIENTADOR: PROF. DR. CHRISTUS NÓBREGA
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – INSTITUTO DE ARTES

PROFA. DENISE CAMARGO
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

PROFA. DRA. MANOELA DOS ANJOS AFONSO RODRIGUES
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ARTE E CULTURA VISUAL

EXAMINADORA: PROFA. DRA. MARIA LUIZA FRAGOSO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – DEPARTAMENTO DE
COMUNICAÇÃO VISUAL

BRASÍLIA (DF), 2024

Dedico esta tese aos companheiros dessa vida tão única e tão ligeira que me apoiaram e estiveram verdadeiramente presentes durante esses anos de pesquisa: Matias Alvarez de Mesquita e Theo Vignoli Martins. Dedico também a pesquisa a minha mãe, Cristina Maria Patrício Vignoli, que me acompanha de longe e de perto.

AGRADECIMENTOS

Esta foi uma pesquisa feita num momento da vida e da Terra muito silencioso. Durante esses anos, não tivemos Carnaval.

Agradeço às plantas, que foram companheiras e me fizeram seguir adiante na direção do Sol.

Agradeço aos alquimistas do passado e aos tantos atuais das comunidades tradicionais do cerrado.

Agradeço ao Theo Vignoli, por todo o amor e desejo de seguir adiante.

Agradeço ao meu pai, Sergio Vignoli, pela estrutura sempre firme.

Agradeço a Lucely Moraes Pio, por me acolher em sua comunidade.

RESUMO

A pesquisa propõe-se a experimentar caminhos possíveis da escultura *Fluxeira*. Em breves palavras, uma escultura vegetal imbuída de *alma*. Tem *alma* todo ser que se alimenta e é alimentado para se manter em fluxo energético no mundo. Desse modo, acontece a *florestação*: se eu me alimento, se eu alimento a escultura e ela me retroalimenta, nos florestamos. O percurso dessa arte vivente manifesta-se a partir de *residências artísticas*. Ativo essa escultura assim como eu planto um jardim e percorro diferentes territórios e culturas para aprender com as plantas. Concomitantemente acontece uma pesquisa sobre **transformação alquímica, biologia e antropologia vegetal**. Impulsiono então a amálgama entre corpo escultórico e corpo vegetal, para engendrar outros fluxos escultóricos na contemporaneidade.

Palavras-chave: Escultura. Plantas. Alquimia. Alma. Florestação. Residência artística. Ecologia.

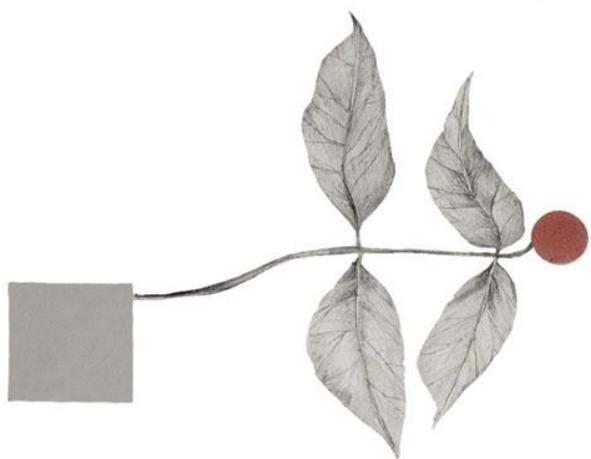
ABSTRACT

The research aims to experiment with possible paths of Fluxeira sculpture. In short, a plant sculpture imbued with soul. Every being that feeds and is fed has a soul to maintain energy flow in the world. In this way, forestation happens: if I feed myself, if I feed the sculpture and it feeds me back, we forest ourselves. The trajectory of this living art manifests itself through artistic residencies. I activate this sculpture just as I plant a garden and travel through different territories and cultures to learn from plants. At the same time, research takes place on alchemical transformation, biology and plant anthropology. I then promote the amalgamation between the sculptural body and the vegetal body, to create other sculptural flows in contemporary times.

Keywords: Sculpture. Plants. Alchemy. Soul. Florestation. Artistic residence. Ecology.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1. A origem da <i>Fluxeira</i>: quando há morte das estrelas nascem novas formas na terra	27
CAPÍTULO 2. O crescimento da <i>Fluxeira</i>: a procura das cinzas nas coisas futuras.....	75
CAPÍTULO 3. A mistura da <i>Fluxeira</i>: a amálgama entre a escultura e as plantas	127
CAPÍTULO 4. O movimento da <i>Fluxeira</i>: a escultura se transmuta vida e pontua experiências em forma de fluxos.....	156
CONCLUSÃO.....	193
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	200



INTRODUÇÃO

Cada dia que eu chego aí eu estou diante de um pedaço que parece uma oração, que parece um poema, que parece um cântico, que a natureza tem de ciência da beleza e da razão de existência.

Burle Marx

Brota num pequeno vaso de cerâmica uma semente de *Tropaeolum majus*, mais conhecida por capuchinha. Essa flor, originária dos Andes, do norte da Bolívia à Colômbia, é hoje muito utilizada no Brasil para a cura de algumas doenças de pele. Minha mãe a plantava no jardim, e comíamos com frequência na salada do almoço a flor de cinco pétalas nas cores laranja e vermelha. Já mais tarde, nos paisagismos modernos do Minhocão da Universidade de Brasília (UnB), encontrei, dentre muitas espécies plantadas, essa mesma capuchinha. Eu recolhia as flores no canteiro entre dezenas de pilares de concreto armado e, sem muita cerimônia, as comia.

Retorno à bancada onde estava o vaso cerâmico e miro, dispersa, a pequena planta que começou a brotar. Quando der flores, eu irei comê-las e irei rememorar, num imaginário difuso e não linear, um passado que não retorna, mas está presente na flor que mastigo. *Eu engulo a flor e ela se dissolve em mim. Pressinto na boca o veludo da folha e o amargo sabor. Prevejo a memória do que aconteceu e reconheço uma relação entre me alimentar e estabelecer uma experiência presente. Como um fluxo que atua na escultura e aciona uma energia que vem e volta. Regresso futuro.*¹

Entre lapsos e fluxos, lembro-me do misto sentimento de espanto e incompreensão perante os blocos de pedra de quase três metros de altura de

¹ Em determinados momentos do texto, escrevo em itálico, quando me utilizo de uma linguagem figurada, livre, desconexa. Entendo esses trechos importantes para destacarmos a escrita do artista como método de pesquisa.

Stonehenge (3.100 a.C.), quando morei na Inglaterra aos meus quinze anos de idade. Entendi que, dispostas em enigmáticas combinações geométricas e maciças de peso e equilíbrio na paisagem, as esculturas se situam no mundo há muito tempo e permanecem entre nós. De uma maneira que vai além do compreensível, elas nos tocam. *Há algo aí dentro destas pedras que, quando o vento varre, chega em mim.* O que acontece para nos sentirmos tão tocados por esses perenes seres escultóricos? Assim como a flor que engulo, a idade da pedra, que atravessa tantos milhares de anos, parece nos conectar a outras vidas. Nesse encontro entre a planta, o meu corpo e a pedra, há algo que tangencia questões fora do meu alcance físico, fora do que vejo.

Nesta tese, propomos experiências no campo das artes visuais, a partir da noção da escultura, que envolvem práticas da botânica, da ecologia e da coletividade. O intuito é desenvolver uma pesquisa que pense a escultura não só em sua materialidade, como também em um fluxo de troca entre múltiplos ecossistemas, humanos e não humanos. A escultura apresenta questões sobre a vida e a morte. A expressão “ganhar vida” é lembrada por Rosalind Krauss (1941-) quando traz um trecho de Adrian Stokes: “[...] uma figura entalhada na pedra será uma entalhadura de qualidade quando tivermos a impressão de que não a figura, mas a pedra, por meio da figura, ganhou vida” (*apud* Krauss, 2007, p. 228). A vida escultórica se dá pela figuração do objeto, pelo tempo dessa matéria que está sempre em transformação e também pelo lugar em que ela se situa. A escultura enigma uma relação entre o espaço e nós, seres vivos, não vivos e mortos.

Para experimentar tal processo com troca de fluxos entre diferentes seres, utilizo três métodos. O primeiro deles é a amálgama entre a escultura e as plantas, biólogias essas que nos alimentam, que vemos brotar, que vemos morrer. Plantas são signos de vida, finitude e também longevidade. Vide as

tantas naturezas mortas² pintadas e fotografadas na História da Arte Ocidental.

Como artista, defendo a urgência da amálgama entre as plantas e a arte contemporânea. O objetivo dessa mistura é revelar o que se transforma tanto na forma escultórica quanto nas coletividades que são aí envolvidas. Lembremos que o contato com as plantas é um universo da história diretamente relacionado ao universo feminino e a tudo o que lhe foi excluído³. Debruço-me ainda num estudo mais aprofundado sobre plantas medicinais em diferentes culturas, como veremos durante cada capítulo.

Esse primeiro método se dá a partir do que chamo de *florestação*⁴. Florestamos ao rememorar o que foi vivido; ao revolver, semear e colher plantas do cerrado; e ao nos deslocarmos por diferentes territórios no planalto central. Se toco na questão da vida e da morte através da escultura, entendo as plantas como elementos que me aproximam desse assunto tão profundo. Para florestar, eu me movimento em paisagens e pratico colaborações interespecíficas entre a escultura, os seres vivos e não vivos que participam das residências artísticas presentes em cada capítulo.

² Segundo a pesquisadora Raisia Pina no livro *A longa vida da natureza morta* (2020), a etimologia do termo aponta para uma linha latina denominativa das pinturas de elementos inanimados: vem do francês *nature morte* e do italiano *natura morta*. A história desse tema pictórico é primeiramente registrada por meio de inventários acostumados muito antes com classificações específicas para as diferentes composições. A autora aponta que “termos como *quadro com frutos*, *banquete* ou *pequeno almoço* antecederam o termo mais geral que, desde então, abarca cenas variadas de elementos domésticos. (2020, p. 25). Trazemos a questão para evidenciarmos uma relação direta entre as naturezas mortas e a vida doméstica, lugar esse tão caro para o universo feminino. Ao pintarem esse universo doméstico, de maneira sintética, artistas falam de uma morte que vem para todos. Por fim, Pina nos lembra que nas academias de arte ocidentais, mulheres não deviam se matricular como alunas regulares e, mesmo quando isso fosse possível adiante, elas eram impedidas de frequentar a disciplina de anatomia humana, fundamental para construção de pinturas históricas que é o gênero de maior importância da hierarquia pictórica.

³ Ainda debruçada nas leituras de Pina, a complexidade do gênero natureza-morta está presente em seu próprio nome. Enquanto na raiz latina há um apego à ideia de morte (*nature morte*, *natura morta*, *natureza-morta*), a linha anglo-saxã se liga à vida: uma “vida parada”, porém “ainda vida” (*still life*). Essa dicotomia vocabular é transferida para a imagem – em uma composição da natureza-morta, vida e morte coexistem. Interessa a mim pensar na ideia de que uma fruta, uma planta pintada, ainda não morreu completamente, assim como a uma flor pode ser digerida. Em diversas formas são elementos mortos ainda pulsantes.

⁴ Dentre companheiros de vida que nos influenciam em determinados momentos, trago para a pesquisa pensamentos filosóficos e artísticos, advindos a partir de conversas com o professor adjunto do Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília, Hilan Bensusan (1972-). Para o pensador e artista, em suas leituras durante a qualificação deste doutorado, a *florestação* faz parte da “alimentação entre estruturas conectivas, entre elos territoriais comunitários”. Por meio da *florestação*, estabeleço elos humanos, vegetais e minerais que estão presentes na escultura, em mim e na paisagem, e planto esculturas, físicas e espirituais.

Estabeleço teias relacionais, passo a frequentar encontros de culturas tradicionais, e essas ações retroalimentam todo o processo artístico.

A ação de *florestar* é semelhante àquela apontada por Anna Tsing (1952-) quando ela apresenta em seus textos de antropologia e ecologia o que são as *diversidades contaminadas*⁵. Em outras palavras, “modos culturais e biológicos de vida que se desenvolveram nos últimos milhares de anos de difusão da perturbação humana” (Tsing, 2021, p. 23). A diversidade é criada em sinergias colaborativas, é sempre devir e a ação humana atua sobre toda essa multiplicidade; eu entendo que essa pesquisa colabora através da escultura num campo ampliado⁶ como aborda Krauss, para formas de reflorestamento e inicia sua atuação em territórios cercados de *plantations*, agronegócios, condomínios urbanos.

Durante a pandemia, há uma coletividade compartilhando lutos em vida, durante o prenúncio da sua partida. Vivi também outros lutos, sobre os quais optei por não adentrar aqui, e me agarrei ao estudo das plantas em processos artísticos como maneira de *acalmar e regenerar a alma*. Destaco que o luto é um sentimento que estabelece, como a escultura, relações profundas entre vida e morte, e esse sentimento envolve a pesquisa.

O segundo método experimentado são as residências artísticas, iniciadas anteriormente e aprofundadas durante este trabalho. Entendo maneiras de expandir o campo de pesquisa da escultura contemporânea a partir das práticas das residências, que já acontecem desde 2017. A partir desse método entro em contato com outras culturas e dimensões. Realizo

⁵ A partir da leitura do livro *Viver nas ruínas* de Anna Tsing, entendo essas diversidades contaminadas como adaptação colaborativa a ecossistemas de perturbação humana. Ela emerge como os detritos da destruição ambiental, da norma autoritária, assim como do devir criativo. Essa paisagem nem sempre é agradável, mas é quem somos, e, a partir dela, Anna propõe a construção de uma terra habitável. Habitar a terra, constituir uma paisagem a partir da perturbação lenta, ou seja, paisagens que nutrem colaborações interespecíficas, tangencia a constituição da *Fluxeira, a partir da florestação*.

⁶ No texto *A Escultura como campo ampliado*, a historiadora Rosalind Krauss (1979) aborda questões históricas e conceituais sobre as possíveis formas escultóricas existentes na contemporaneidade, ampliando a significação desse meio de expressão artístico. Dentre elas, tenho interesse na escultura como negatividade, inserida num contexto entre a não paisagem e a não arquitetura. Aqui, a escultura em campo ampliado torna-se ausência. Para saber mais, o texto está disponível em: https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf.

transformações na escultura e compreendo-as cada vez mais, como um meio que acolhe questões relativas à espiritualidade. A cada capítulo, determino uma diferente residência artística que aciona situações, contatos e revelam transformações formais e espirituais na escultura.

A residência artística, consolidada na década de 1980 na Cité Internationale des Arts, em Paris, consiste em retirar artistas de seu ambiente cotidiano de produção e inseri-los em outro contexto geográfico, com a intenção de que essa nova paisagem e rotina sociocultural possa ativar sua produção artística (Nóbrega, 2013). Durante a pesquisa, pratico a escultura em diferentes situações, que perpassam transformações da matéria, e realizo quatro dessas viagens de campo. Cada uma delas será descrita em um capítulo da tese.

Por fim, o terceiro método utilizado é a escrita do artista⁷. Essa tese origina-se a partir do relato diário sobre desdobramentos da minha pesquisa artística e da minha vida. Identifico-me com a produção artística da artista Rubiane Maia, que “não hesitou pôr-se em jogo na constituição de sua trajetória artística, fazendo uso de seu corpo e de suas próprias narrativas pessoais de vida como principal objeto e meio de sua arte (Alvez, 2020, p. 68)”. Nesse processo cotidiano, corpo e processos de *florestação* demarcam presença também por meio do texto que escrevo. A maneira de pensar sobre métodos e processos artísticos é também incentivada durante o mestrado, quando leio *Escritos de artistas anos 60/70*, livro organizado por Cecília Cotrim (1961-) e Glória Ferreira (1947-2022). A fala em primeira pessoa, a prática e poética *in situ* e a preocupação com questões ecológicas são pontos presentes na escrita da tese que se aproximam dos textos agrupados pelas pesquisadoras. Este texto é, sobretudo, uma investigação artística, antes de ser um ensaio científico, uma abordagem histórica ou um trabalho filosófico.

⁷ O destaque sobre a presença deste método acontece a partir do encontro com a professora e artista visual da Universidade de Goiás, Manuela dos Anjos Afonso, durante a defesa da tese. Como artista e pesquisadora, dentre outras questões, ela se debruça sobre a problemática cientificista da pesquisa acadêmica desenvolvida por artistas. Interesse-me pelo assunto porque a escrita do artista nesta tese descreve o percurso de transformação do fazer artístico. Vale a leitura do texto *Pesquisa em Arte, apontamento e reflexões*. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2008.GT2_Manoela_dos_Anjos_Afonso.pdf. Acesso em 03 abr. 2024.

Para refletir sobre a transformação do meu processo artístico, trago em especial as leituras de Emanuele Coccia (1976-), Stefano Mancuso (1956-) e Anna Tsing (1952-). Entendo as plantas, como defende o filósofo Gustav Fechner (1801-1887), como seres de alma. Assim também compreende a quilombola, raizeira e mestre pela Universidade de Brasília, Lucely Moraes Pio (1961-), com quem convivo durante os últimos quatro anos e quem me mostra outras formas, em rede e em ecologia, de fazer escultura.

Nos textos encontrados sobre espagiria, parte da alquimia que pesquisa as plantas, descubro que os alquimistas buscavam, dentre outras questões, a essência de um espírito vegetal. Alimentar-se dessas essências é uma maneira de curar corpo, mente e alma. Viver essa relação com as plantas altera o corpo escultórico porque troco conhecimento com mulheres de culturas populares brasileiras, como veremos adiante. Apresento nos capítulos desta pesquisa essa transformação.

Sobretudo, a tese contribui com maneiras de praticar a escultura em territórios ecológicos a partir de uma experimentação prática no campo das artes visuais. A proposta de percorrer diferentes paisagens para nutrir uma aproximação com as plantas se mostra transformadora e estabelece elos que se mantêm unidos até hoje.

Minha prática no campo da escultura antecede quinze anos. Desde muito pequena, brincava horas a fio com desenhos no papel. Fazia muitas folhas impressas com giz colorido. Recortava e atravessava essas biólogias riscadas na linha com agulha e pendurava-as no quarto, de parede a parede. Recordo-me também de brincar com bolinhas de lama e areia, com a mangueira aberta e a água corrente abrindo canais na terra do jardim. Os dedos ficavam enrugados.

Eu me formei como arquiteta na Faculdade de Arquitetura (2000-2006) da Universidade de Brasília, e segui em direção às artes. Entre 2009 e 2011, no mestrado, busco ainda mais conhecimentos históricos e práticos no campo das Artes. Minha primeira experiência acontece durante o mestrado com a escultora e professora do Programa de Pós-graduação Nivalda Assunção.

Aqui, a prática é essencial para pensar conceitos, e encaro como um desafio atuar num lugar de compromisso de produção e experimentação.

Nesse período, provooco a escultura em escalas urbanas. Realizo intervenções urbanas intituladas “Aparelhos-Ampulhetas”, que acontecem com a ativação de objetos coletados no Lixão da Estrutural e que são dispostos sobre as passarelas de concreto do Edifício Morro Vermelho no Setor Comercial Sul e na Rodoviária de Brasília, locais do Distrito Federal.

Adiante, vou morar em Berlim, na Alemanha, e pratico a escultura nas florestas berlinenses. Os estudos na Universitat der Kunst de Berlim (UdK) acontecem em estúdios enormes, e as discussões são em grupo num corpo a corpo com a obra apresentada. A escola defende o embate com a matéria. Nessa época, apresentei em mostra coletiva minhas então “Areias-ampulhetas”, feitas com vidrarias laboratoriais, na exposição intitulada “Gentrificação”, que acontece na Kunstverein de Wiesbaden⁸, dentre outros artistas, com Gordon Matta-Clark⁹ (1943-1978) e Via Lewandowsky¹⁰ (1963-), artista-professor que acompanhei em disciplina da UdK. Os escultores sempre estiveram muito próximos...

Retorno para Brasília em 2015 e conheço Flávia Gimenes¹¹, que me apresenta o Elefante Centro Cultural. O espaço autônomo acolheu a

⁸ Para mais informações sobre a exposição coletiva Gentrificação, acessar o link: <https://www.kunstverein-wiesbaden.de/edition/hausbesetzung>.

⁹ Pesquisei o trabalho de Gordon Matta-Clark durante o mestrado (2009-2011) orientado pela professora de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília, Nivalda Assunção. Em suma, o artista Gordon Matta-Clark desfaz seus espaços da arquitetura moderna acionando intervenções metafóricas em edifícios abandonados ou condenados e questiona a autonomia e a lógica econômica pós-1950 nas quais os edifícios foram rapidamente lançados em detrimento de sua função pública. O artista aponta para o desaparecimento de capítulos não documentados da memória coletiva e, conseqüentemente, da história e da vida desses lugares.

¹⁰ Via Lewandowsky é artista visual com pesquisa multimídia focada em objeto e escultura. Durante minha morada em Berlim, inscrevi-me em sua disciplina na UDK (Universität der Kunst). Cada classe tem um grande ateliê onde trabalham os alunos e discutem juntos a produção de cada um. Mais informações podem ser encontradas em: <https://www.vialewandowsky.com/about>.

¹¹ Flávia Gimenes (1977-) é curadora independente e cofundadora, junto com Matias Mesquita, do Elefante Centro Cultural, espaço autônomo de arte e de residências artísticas, onde trabalhou como diretora geral até 2015. As exposições realizadas no espaço tiveram como principal objetivo o estímulo à produção experimental de artistas como: Antônio Obá, Adriana Vignoli, Bruno Kurru, Sandra Lapage, Luciana Paiva, Bia Medeiros, Paul Setúbal, Matias Mesquita, Sarah Burger, Elián Stolarsky e Rita Almeida. Flávia conceituou ainda uma série de projetos paralelos, dentre eles o prêmio Transborda Brasília (2013-2015) e o projeto de exposições no salão de festas de um prédio modernista e residencial de Brasília (2011-2012). Mais recentemente, em Londres, curou a exposição “Ongoing” na Embaixada Brasileira, com as artistas Rubiane Maia e Luciana Magno. O texto e o vídeo sobre a curadora independente podem ser acessados em: <https://www.premiopipa.com/pag/flavia-gimenes/>.

produção em ateliê coletivo, e eu me interessava pelos trabalhos feitos com ferramentas, desenhos grandes no papel, pinturas... Morei em Foz do Iguaçu entre 2016-2017, e, nesse período, a escultura assimila palavras que ecoam vida na língua guarani. Em 2018, novamente em Brasília, divido ateliê coletivo com demais artistas no agora Ateliê Elefante.

Em 2020, quando inicio residência artística no Pivô em São Paulo, a pandemia de covid-19 chega ao Brasil. Permaneço com Matias Mesquita¹² no Elefante por dois anos. Atualmente, nós dividimos vida, e nosso ateliê se localiza no Setor Comercial Sul de Brasília. Retornos que vão e voltam, vejo a marquise de concreto do edifício Morro Vermelho do arquiteto Lelé¹³ de minha janela e rememoro os “Aparelhos-ampulhetas”. Sobretudo mulher, mãe e artista, permaneço em Brasília e continuo experimentando maneiras de acionar questões sobre a vida e a morte no campo da escultura.

A pesquisa objetiva, então, estabelecer situações cada vez mais profundas de conectividade entre a escultura contemporânea, a paisagem e as múltiplas naturezas aí presentes. Durante esses anos, dá-se um fluxo imenso de aprendizados entre escultura, cultura e plantas, em especial, as medicinais, mediante união com curandeiras, parteiras e biólogos em reunião em Brasília, Chapada dos Veadeiros¹⁴, Goiânia e Comunidade do

¹² Matias Mesquita (1976-) é ilustrador e artista visual com interesse na área da pintura e seus possíveis suportes. Conheço o artista em 2015, quando retorno de Berlim e, desde então, estabelecemos trocas do campo das artes. Matias é carioca e possui formação no Parque Laje, Rio de Janeiro.

¹³ João Filgueiras Lima é considerado por Lucio Costa um dos três mais importantes nomes da Arquitetura Modernista Brasileira, “o arquiteto onde a arte e tecnologia se encontram e se entrosam – o construtor”. Apelidado por Lelé, foi responsável por obras que transformaram a forma como o Brasil olhava sua arquitetura. Desde o trabalho na construção de Brasília, passando pela criação da Fábrica de Escolas do Rio de Janeiro e do Centros Integrados de Educação Pública no Rio de Janeiro (ambos em parceria com Darcy Ribeiro), pela Fábrica de Equipamentos Comunitários em Salvador até o desenvolvimento do Centro de Tecnologia da Rede Sarah de Hospitais, ele soube como ninguém unir técnica e arte, função e sensibilidade. Dentre tantos projetos, Lelé projetou e construiu o ICA da Universidade de Brasília e o prédio Morro Vermelho do Setor Comercial Sul. Texto disponível em: https://www.caubr.gov.br/projetolele/?page_id=80.

¹⁴ Criado em 1961, o Parque Nacional da Chapada dos Veadeiros está localizado no nordeste do Estado de Goiás, entre os municípios de Alto Paraíso de Goiás, Cavalcante, Teresina de Goiás, Nova Roma e São João d’Aliança. A área protege uma área de 240.611 ha de cerrado de altitude, abriga espécies e formações vegetais únicas, centenas de nascentes e curso d’água, rochas com mais de um bilhão de anos, além de paisagens de rara beleza que se alteram ao longo do ano. Foi declarado Patrimônio Natural da Humanidade pela Unesco, em 2001.

Cedro¹⁵. Frequento o encontro Raízes¹⁶, em São Jorge (GO), e me aproximo de mulheres engajadas na causa da preservação do cerrado e da cultura tradicional brasileira. Dentre elas Tantinha¹⁷ e Daniela Ribeiro¹⁸. Das nossas conversas, o que elas mais desejam é que os encontros permaneçam acesos por meio de editais públicos, rifas, vaquinhas. Assim procuro até então colaborar com essas redes.

Órgãos de metal líquido ardem no solo e alimentam os processos escultóricos. Dentre os processos experimentados, destaco a prática artística na fundição. Foram muitas saídas distantes da pesquisa em frente ao computador e do projeto entre paredes no ateliê para praticar a escultura em processos tradicionais, com aprendizados ancestrais e, ao mesmo tempo, propulsores para a experimentação da *florestação* da escultura. A história da alquimia aproxima a fundição a uma relação física e espiritual com os meteoros, essas geologias cósmicas quentes e ferrosas que caem sobre a terra. Os artesãos que dominam essa técnica entendem também que elas dizem respeito a experiências profundamente espirituais. Assim também as plantas, como veremos, são seres que se conectam diretamente com o universo externo a nossa atmosfera. Como diz Tantinha no livro *Ervanário*

¹⁵ Sobre a Comunidade quilombola do Cedro, localiza-se no município de Mineiros, Estado de Goiás, e é composta por uma população de 150 pessoas, em sua maioria de descendência afro-brasileira. O seu processo de formação histórico remete ao período de intenso movimento migratório que ocorreu no estado em meados do século passado. Segundo Martiniano J. da Silva, no livro *Plantas Mediciniais do Cerrado*, seus moradores descendem de escravos procedentes de Minas Gerais, trazidos por famílias que povoam o sudoeste de Goiás. A comunidade se inicia com o Francisco Antônio de Moraes, conhecido por Chico Moleque, quem descende grande parte da população da comunidade.

¹⁶ O Encontro Raízes acontece todos os anos na vila de São Jorge (GO) e reúne parteiras, curandeiras e raizeiras do Centro-Oeste. Organizado de forma colaborativa e independente por voluntários, doadores e patrocinadores da Chapada e de todo o Brasil, o Raízes tem como missão salvaguardar e difundir os saberes e fazeres tradicionais, valorizando mestras e mestres como bibliotecas vivas das ciências ancestrais que curam o corpo, a mente e a alma. Cerca de 70 raizeiros, benzedeiras, parteiras e pajés de diversas comunidades, povos e nacionalidades compartilham sua sabedoria e história de vida no encontro, que em 2019 (última edição presencial) reuniu cerca de 2.000 aprendizes. Oficinas, rodas de conversa, benzimentos, saídas de campo (passeios no cerrado com aulas a céu aberto), documentários, minicursos, exposições, feiras e noites culturais são os espaços de aprendizagem deste encontro-escola.

¹⁷ A raizeira Tantinha, apelido de Aparecida Arruda, é raizeira do cerrado e agricultora urbana da Região Metropolitana de Belo Horizonte. Ao longo de sua vida, resgata conhecimentos ancestrais, dedica-se a estudar e a trocar conhecimentos sobre as plantas medicinais do cerrado, além de cuidar das pessoas através desses saberes. Construiu o ervanário São Francisco de Assis com Fernando, companheiro devida que partiu do mundo terrestre em 20217. Tantinha integra a Articulação Metropolitana de Agricultura Urbana (AMAU), da Feira Terra Viva, da Articulação Embaúba e da coordenação da Articulação Pacari.

¹⁸ Conheci Daniela Ribeiro no encontro Raízes, na Chapada dos Veadeiros (GO), em 2023. Ela é bióloga, raizeira e organizadora do evento que reúne mais de setenta raizeiras, pajés, curandeiras e parteiras do Goiás e outros estados.

São Francisco sobre Fernando, seu falecido esposo, “é possível escutar o poder de cura energético das plantas e devemos agradecer a elas por nosso tempo e qualidade de vida” (2020, p. 42).

Eu cubro com pó cinza o corpo do jardim na chuva fina e pressinto, num sopro, movimentos invisíveis a olho nu. Compreendo, durante esses anos, a existência de fluxos energéticos não vistos e pela ciência ainda incompreendidos. Imagino que eles dizem respeito a mistérios sobre nossas origens, de onde viemos e para onde permeiam também o processo constitutivo de *Fluxeira*. Imagino que esses fluxos nos transpassam e nos movimentam. Eles nos tocam pela memória da flor que comemos, na lágrima que cai sobre o rosto morto da mãe, na floresta que pisamos e no vento que uiva. Eles nos encontram também no livro que buscamos e na alma da raizeira que conhecemos, na planta que colhemos para fazer um chá, na paisagem que situamos. Aciono o fluxo desses eventos não vistos por meus sentidos físicos e que propulsionam o encontro, e isso afeta imensamente um processo escultórico pautado em redes ecológicas e coletivas.

Entendo a *florestação* como uma espécie de alimentação que abrange um universo vasto de significações, concretas e abstratas. Nesta pesquisa, apresento três principais tipos de *florestação* que atuam no processo *Fluxeira*. *Eira*, em português, é sufixo que, entre outras significações, indica planta. Limoeiro, abacateiro, aroeira etc. A palavra fluxo, do latim *fluxus*, significa o “movimento incessante de coisas líquidas” (Aulete, 2002, p. 416) ou “escoamento ou movimento contínuo de algo que segue um curso”. Entre sinônimos encontrados no Dicionário analógico da língua portuguesa thesaurus, encontro o fluxo como passagem, transição, transmutação, alquimia. Fluxo marítimo, fluxo sanguíneo. Menstruação. Como num fluxograma, desenho um círculo que liga as palavras: alma, alimentação, memória, fluxo, escultura e magia. *Fluxeira* é escultura que segue fluxo por meio da planta.

Apresento então os modos de florestações. **O primeiro modo** concerne àquilo que é digerido pelo nosso corpo, assim como a escultura também

recebe e transforma os materiais. Exemplos dessa digestão orgânica, química e matéria seriam: a água que lixivia o concreto, a terra que alimenta a raiz, ou o ácido que corrói a pedra. Essas são materialidades contidas nas esculturas que pesquiso. Destaco aqui as experiências de alimentações e nutrições muito específicas, advindas de conhecimentos da ciência ayurvédica, que entende que somos constituídos por aquilo que digerimos¹⁹.

O segundo modo de florestação é aquele advindo da *memória*. Ela me alimenta e me movimenta, afetando assim a mim e conseqüentemente a experiência escultórica. Enquanto desenho uma escultura, pensamentos difusos, vagos e repetitivos atravessam minha mente. Anuviadas, fugidias, impalpáveis, mas de presença constante e persistente, essas memórias afetam todo o processo artístico.

A alimentação potencializa e impregna memórias. Debruço-me sobre a ideia de que o alimento, ou melhor, aquilo que engolimos é um catalizador de experiências vividas no passado e que atualiza um momento presente. Encontro semelhantes sensações pensadas nas leituras do filósofo Henri Bergson (1859-1941). O autor nos lembra que a matéria, imbuída de tempo, está em nós; e nós, nela. Bergson defende que todas as coisas chegam a nós por meio de nossos sentidos físicos e que somos como condutores de ações futuras a partir de acontecimentos passados.

Tempo: mistério tão profundo imensurável fora horizonte dentro de mim.
Tempo transpassante em formas moldadas externas ao corpo. Durante essas passagens temporais, constituo memórias. Como a cor terrosa do ferro que eu vejo dentro da pedra polida de cristal está interna a mim. Os órgãos são

¹⁹ Essas são palavras advindas de encontro com o médico e pesquisador Mário J. P. Neto, instrutor de Meditação Trascendental e terapeuta Ayurveda, que atende pacientes e, através de uma dieta especial e meditação, realiza limpeza corpórea e retira, assim, **o ama**, que em outras palavras, em sânscrito, significa “imaturo, cru, não digerido”. É um termo utilizado pela medicina ayurveda para descrever o acúmulo de toxinas no corpo. Tudo aquilo que não é digerido, absorvido e ou eliminado pelo nosso organismo é acumulado como ama, gerando doenças e desequilíbrios. Segundo a ciência ayurvédica, essas toxinas não estão apenas no que comemos, mas também no que assistimos, em que pensamos, no que vivemos e em que acreditamos. Informações disponíveis em: <https://www.yogaeayurveda.com.br/post/seu-desequil%C3%ADbrio>. Acesso em: 4 abr. 2024.

vermelhos. A pedra me reflete, me engole e, por uma fração de segundo, chego à sensação de que nos tornamos uma só coisa. Como um ponto magnético que suga duas coisas distintas a ponto de se tornarem uma. Se eu me alimento de memórias, essas memórias alimentam também o processo escultórico, e essa alimentação afere a *florestação* que faço em campos de semeadura.

A terceira florestação nutrida durante a pesquisa pertence ao espaço em que convive a escultura. Ela é fenomenológica²⁰ e se relaciona com o fluxo de troca entre o corpo e a paisagem. Envolve o encontro do artista com outras territorialidades a partir das residências artísticas. De certa maneira, envolvem os trânsitos entre diferentes sistemas biológicos, e essas viagens têm tudo a ver com as plantas e o que está ao redor. Para tanto, faço ações de força para me deslocar a fim de conhecer esses horizontes até então não visitados e que floresto aí situações, como dito anteriormente, que atuam na transformação das *diversidades contaminadas* de Anna Tsing. Elas são múltiplas, diferentes, compostas por muitas camadas visuais e culturais em suas paisagens. Não existem paisagens puras.

Entro em contato intenso com a paisagem do cerrado: sol que reflete na superfície líquida do córrego, água que corre os veios da terra e alimenta a planta torta, que roça a pele de poro irritado. Assim, também acontece com o corpo escultórico. Tudo afeta essa construção escultórica de caráter também arquitetônico²¹. A arquitetura faz parte de meu percurso de vida, e veremos que, de certa maneira, projeto essas esculturas que perdem certo controle de constituição. Como disposto na terceira alimentação, afeta-me o fenômeno existente na espacialidade vivida, e penso em fluxos

²⁰ Evidencio aqui uma relação fenomenológica experimentada entre meu corpo e a paisagem. Para o filósofo Maurice Merleau-Ponty, no livro *Fenomenologia da Percepção*, a fenomenologia é uma atitude de reflexão do fenômeno (aquilo que parece a nós) que se mostra para nós, na relação que estabelecemos com os outros, no mundo (1999). Segundo o filósofo, “[o corpo] é o próprio movimento da expressão, aquilo que projeta as significações no exterior dando-lhe um lugar, aquilo que faz com que elas comecem a existir como as coisas [...]. O corpo é nosso meio geral de ter um mundo”. (Merleau-Ponty, 1999, p. 202-203). Desse modo, o mundo afeta o corpo e o corpo afeta o mundo. Tal relação pode ser evidenciada em minha pesquisa, ou seja, a paisagem afeta meu corpo e ele afeta a paisagem.

²¹ Minha formação acontece no Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade. O processo arquitetônico manifesta-se, até então, no fazer escultórico. Como o artista Lucas Simões, com quem converso durante minhas idas a São Paulo, faço desenhos no papel, no AutoCAD, como veremos adiante.

involuntários, o que pode vir a ser jardim imaginado. Esse espaço projetual alimenta a escultura, florestando-a.

Rememoro os alquimistas da Idade Média. Eles transmutam uma matéria em outra, como uma espécie de alimentação e digestão. A partir de “observações feitas sobre o homem” (1991, p. 17) o psiquiatra Carl Gustav Jung (1875-1961) estuda a natureza da alma, pertencente a regiões obscuras e misteriosas da nossa experiência de vida. Lanço-me nos conhecimentos alquímicos e suas relações não só com a alma humana, como também com as plantas e vegetais. Jung percebe uma espécie de desenvolvimento dos sonhos, enquanto manifestações do inconsciente no indivíduo, que se revela cíclicas e espiraladas (1991, p. 39). Assim também se apresenta o processo de crescimento das plantas. O pesquisador aponta que o processo de crescimento das plantas, o tema vegetal (árvore, flor etc.) também retorna frequentemente nesses sonhos e fantasias ou em desenhos espontâneos.

Recorro por vezes a este universo de saberes – a alma, a alquimia, os vegetais – porque eles guiam uma natureza comum entre diferentes culturas e permitem uma coexistência social e ecológica entre si que é coletiva, múltipla e sistêmica. Essa é uma linguagem comum que permeia, por exemplo, tanto os saberes afrodescendentes, quanto os estudos da ayurverda, com os quais me encontrei na pesquisa. Essas ciências, como descreve Jung sobre o sonho do indivíduo, são cíclicas e se repetem, numa espécie de padrão. Vejo-as em forma conectiva e espiralada, e isso possibilita num futuro próximo uma pesquisa em artes conectadas em diferentes.

Esse universo de saberes colabora com a constituição de uma arte que propõe se deslocar e estabelecer encontros, pois essa é uma linguagem comum entre diferentes comunidades.

Como aponta a filósofa Silvia Federici (1942-), durante a Idade Média²² houve um período fértil com relação a trocas de saberes sobre magias e plantas de curas entre mulheres de diferentes culturas. Tenho interesse em entender como esses conhecimentos tão tradicionais podem afetar experiências presentes. Aprendo receitas com outras mulheres e floresto a escultura. Dentre os ensinamentos advindos deste período, me aprofundo na alquimia, que é uma arte e se expressa por meio da transmutação da matéria. Mircea Eliade (1907-1986) diz que o alquimista altera o tempo. Como o artista. A relação entre alquimia e arte se mostra muito próxima! São dois indivíduos que usam ferramentas, materialidades, fluxos, para alterar a história e interferir no presente (Eliade, 1979). Há relações diretas e sutis entre a transformação de elementos naturais que utilizo por meio do fogo e da fundição, que é também uma ciência alquímica. Ferreiros praticam a alquimia, e *Fluxeira* se apresenta a partir da presença de elementos na paisagem em transformação, como a água, a terra, o metal e o fogo.

Ainda sobre o método das residências artísticas, dispostas em cada capítulo, considero-as como uma cadência de fatos e desejos muitas vezes inconscientes. Elas expandem o processo do artista para dimensões que vão além do seu ateliê e sua rotina de trabalho artístico. As escolhas feitas sobre esses lugares revelam o crescimento, a expansão e os fluxos realizados em *Fluxeira*. Espero que esse método possa servir para muitas outras pesquisas em artes, porque ele se mostra conectivo para diferentes espaços.

No **Capítulo 1**, “A origem da *Fluxeira*: quando há morte das estrelas nascem novas formas na terra”, apresento o início da pesquisa prática da escultura que acontece durante a pandemia na casa e ateliê do Elefante Centro Cultural²³. Nesse período, vivencio a morte de pessoas ao redor e, especialmente, a morte da minha mãe. Esse fato instiga o desejo pelo

²² Esse período interessa à pesquisa pelas suas características econômicas e sociais e, em especial, pelo papel das mulheres atuantes nele. O fim da Idade Média é marcado por um momento no qual mulheres que saem de determinados padrões sociais são queimadas em fogueiras, torturadas, excluídas e estupradas. Silvia Federici (2017, p. 219-223) aponta em sua pesquisa a transformação pelas quais passam as mulheres, em especial bruxas e curandeiras, entre a Idade Média e o Capitalismo.

²³ O Espaço Elefante Centro Cultural esteve pulsante entre 2013 e 2017 e foi polo de experiências artísticas, recebeu artistas e residentes do Brasil e do exterior e fez exposições constantes de artistas do Plano Piloto, de Taguatinga, da Ceilândia e de Vicente Pires, no Distrito Federal.

encontro com aquilo que é invisível, incompreensível e está presente. Proponho entender, por meio da descrição da *florestação* da escultura Aderente (2019), primeiramente, a relação de transformação da escultura feita de plantas, ainda de maneira incipiente e genuína a partir da experiência da morte. Nesse capítulo entendo que uma situação projetada e controlada no ateliê me leva a expansões posteriores, que serão adiante aterradas em mata ciliar do cerrado e que se desencadeiam sem muito controle a partir do encontro com participantes dessas residências.

Da casa vou a mata. No **Capítulo 2**, “O crescimento da *Fluxeira*: a busca das cinzas nas coisas futuras”, entendo que, quando jogamos na terra as cinzas daquilo que morreu, esperamos, hibernados, para colher sementes. Nesse capítulo, encontro um antigo terreno de candomblé numa mata ciliar do cerrado que margeia o Plano Piloto de Brasília e acolhe a segunda residência artística. As plantas com as quais convivem a *Fluxeira* reafirmam seu caráter formal de transformação, assim como estabelecem elos conectivos entre as artistas participantes e a mata.

A terceira residência descrita no **Capítulo 3**, “A expansão da *Fluxeira*: as plantas de alma curam”, acontece na Residência do Pivô, em São Paulo, localizada no maior edifício residencial modernista da América Latina, o emblemático Copan²⁴, e deságua na Comunidade Quilombola do Cedro em Goiás. Evidencio aqui que a imersão na ciência das plantas medicinais aciona uma *florestação* tanto na constituição escultórica quanto entre mim e Lucely Moraes Pio, raizeira e mestre pela Universidade de Brasília. Constituir esta escultura estabelece elos ecológicos.

Por fim, no **Capítulo 4**, “O movimento da *Fluxeira*: a escultura se transmuta vida e pontua experiências em forma de fluxos”, pratico a *Fluxeira* em dois importantes momentos. O primeiro é a participação em exposição com mais

²⁴ Vale destacar a constante relação entre o espaço da geometria moderna e o que penso como ruptura desta disciplina no campo da escultura. Primeiramente, faço a descrição da assimilação de uma capuchinha no Minhocão, um campus Universitário projetado por Oscar Niemeyer. Adiante, desenho portais escultóricos aos arredores do Plano Piloto para, então, chegar numa Residência Artística no Copan, outro projeto realizado por Niemeyer em São Paulo. Converso constantemente com as formas modernistas brasileiras e como elas são vividas hoje.

outras sete artistas²⁵ da exposição coletiva no Decurators²⁶ intitulada Os Sentidos Sentidos. Evoco um encontro imensamente feminino, no qual obras e perfumes transcendem o objeto artístico e evocam um outro sentido, agora relacional, entre artistas, obras e cheiros. Algo de incompreensível se instaura aí. Depois que experimento o contato com as plantas mágicas de Dalton Paula, entendo que a terra engravida. Esse capítulo pretende discutir como as plantas, por meio da arte, esculpem vida.

*Abro um buraco
Futuro.
O universo
tem barriga de concha*

Com a morte me soprando, fendo a carne do ninho que vivi e algo brota daí. As plantas permitem que seres se interconectem, se alimentem juntos e troquem conhecimentos sobre curas, remédios, receitas. As plantas têm o poder de transitar, de voar, de nadar, de aproximar diferentes territorialidades. São “mediadores cósmicos, que conectam os meios, os espaços”, como evoca o filósofo Emanuele Coccia (2019, p. 80).

O objetivo desta pesquisa é desafiar a prática no campo da escultura mediante uma outra maneira ética e estética que ative desde relações espirituais com a matéria vegetal até elos conectivos ecológicos entre seres vivos aí atuantes. *Fluxeira*, a partir da prática da *florestação* escultórica e da residência artística, transmuta a forma arquitetônica em outras experiências de vida, muitas vezes invisíveis, que nos tocam e nos movem. A paisagem é um jardim que cultivamos há milhares de anos. A escultura também pode vir a ser esse jardim projetado e cultivado vividamente. Daí, surgem transmutações que se relacionam tanto a alterações da matéria,

²⁵ Participam da exposição *Os Sentidos Sentidos* Andrea Campos de Sá, Gisel Carriconde, Miriam Araújo, Patrícia Bagnewski, Raquel Nava, Valéria Pena-Costa e Waleska Reuter.

²⁶ Espaço em Brasília de microcuradorias criado em março de 2014 por Gisel Carriconde Azevedo, o DeCurators é um espaço de arte contemporânea não comercial gerido por artistas, pensado como uma vitrine para exercícios de curadoria. Partindo da premissa de que existe uma poética expositiva, queremos botar o bloco na rua, numa filosofia do “faça você mesmo”. Exposições que durem uma hora, um dia, uma semana, um mês ou um ano, sem as amarras de instituições, patrocínios ou cronogramas muito rígidos. As exposições são organizadas em ciclos curatoriais pensados a partir de um tema ou proposição, que funciona como um *leitmotiv* em torno do qual diversas ações culturais são realizadas.

quanto a questões incompreensíveis que tangenciam a vida e a morte.
Vejam os.

Figura 1 – Adriana Vignoli. Orto para uma bioescultura, 2020. Desenho-colagem. Grafite, óleo e pastilhas de concreto. Dimensões: 21 x 29 cm.



CAPÍTULO 1

A origem de *Fluxeira*:

quando há morte das estrelas

nascem outras formas na terra.



Figura 2 – Adriana Vignoli. Exposição Vãos, 2017. Elefante Centro Cultural, Brasília, DF. Esferas feitas de calçadas coletadas pela artista – Foz do Iguaçu, Punta del Leste, Buenos Aires, Rio de Janeiro, Brasília.

Senhor, que és o céu e a terra, que és a vida e a morte! O sol és tu e a lua és tu e o vento és tu! Tu és os nossos corpos e as nossas almas e o nosso amor és tu também. Onde nada está tu habitas e onde tudo está – (o teu templo) – eis meu corpo.

Fernando Pessoa

Dedico, a cada residência artística, um capítulo desta escrita, evidenciando a transformação da escultura. As residências são revolvidas pelos modos de *florestação* apresentados na introdução. Neste **Capítulo 1**, marco zero, semente na terra, confabulo questões escultóricas na primeira residência que acontece no ateliê Elefante Centro Cultural durante o início da pandemia.

Início a *florestação* deste processo como uma semente que germina e abordo, aqui, a experiência iniciada em 2019 com a obra Aderente, uma escultura feita com circuitos tecnológicos e plantas que crescem, organicamente, entre batidas energéticas de um fluxo contínuo de água. Tudo começa na raiz suspensa da escultura que brotou da semente de abacate durante a pandemia. Este é um recomeço, e assim também é a natureza escultórica deste processo.

Dois buracos negros distantes espiralaram em torno um do outro numa dança mortal até se fundirem. Em 2015, essas perturbações chegam à Terra. A distância desses objetos densos até o nosso planeta é de um bilhão de anos-luz²⁷. O impacto sobre tal acontecimento ecoa no nosso planeta e me provoca a pensar como movimentos tão distantes chegam até aqui. Um lugar tão longe num tempo distendido nos toca. A potência da imagem de dois campos energéticos imensuráveis, em colisão, parece um tanto fantástica e, num outro tanto, absurdamente assustadora ao tratar de um poder destrutivo e transformador sobre algo longínquo de dimensões incalculáveis. Tudo se conecta e se afeta.

Faço movimentos e perturbações numa dança aquática em escala microcós mica entre as plantas e meu corpo. Num banho caseiro, mergulho

²⁷ Dawson & Percival, 2021, p. 37. Informações contidas na revista *Scientific American*, Ano 20, n. 220.

anfibiamente em água e ervas de alecrim, abre-caminho e alfavaca. Acalmo a pele que arde. As folhinhas impregnam na minha pele úmida, e me marejo de verde. Até onde alcançam essas vibrações das plantas que se misturam entre corpo e água? Os vegetais, quando em contato, fricção e mistura com o corpo, também tocam lugares distantes?

Emanuelle Coccia diz que, no intuito de aderir o máximo possível ao mundo, as plantas desenvolvem um corpo que privilegia volumes e superfícies. Elas são seres que se integram com o mundo. Enraízam-se por inteiro, pois se conectam à terra, à água e ao ar (2019, p. 13). Elas aderem também ao corpo. Por isso, as plantas são tão conectoras, atravessam a terra e se expandem. As plantas carregam uma ancestralidade sobrevivente. Transformam tudo o que tocam em vida e compartilham com o mundo uma realidade coerente, ordenada e unitária, pois elas vivem em ambientes de coletividade verde, de coexistência terrestre e subterrestre. São uma massa coletiva de seres verdes que coexistem há aproximadamente 500 milhões de anos²⁸. O tempo da planta e sua ancestralidade transparecem na sua materialidade, tipos de folha, tipos de sementes etc. Quando toco uma samambaia, entendo que sinto um ser vivo muito próximo de certas espécies vegetais semelhantes àquelas que conviveram com dinossauros.

As plantas imprimem o tempo em sua forma, que se transforma fisicamente. Essas biólogias trocam suas folhas durante o outono e o inverno. Secam, brotam, expandem seus anéis de crescimentos etc. O corpo da planta revela memórias.

*A lagarta que comeu a folha,
o corte da faca que partilhou no tronco juras,
o buraco da casa da formiga,
a marca da forca da corda do balanço...*

²⁸ Essa é uma idade aproximada para o surgimento das primeiras plantas marinhas que iniciam uma expansão terrestre. Informação disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/01/160127_vert_earth_solo_lab. Acesso em: 14 abr. 2024.

O cineasta Andrey Tarkovski (1932-1986) escreve que o tempo constitui uma condição da existência do "eu". Ele é como uma “espécie de meio de cultura que é destruído quando dele não mais se precisa, quando se rompem os elos entre a personalidade individual e as condições da existência” (1998, p. 64). Em seguida, comenta a abrupta ruptura da memória do corpo morto. Morre o tempo físico para o corpo que padece. Assim, o momento da morte representa também a morte do tempo individual: “a vida de um ser humano torna-se inacessível aos sentimentos daqueles que continuam vivos” (1998, p. 64). Tarkovski entende o tempo como um estado que se apaga quando morre a alma do ser humano. Memória e tempo, então, se relacionam.

A escultura também imprime o tempo em sua materialidade e, como explicita Rosalind Krauss, a mídia suscita o deslocamento espacial no tempo para que o espectador compreenda a obra (1998, p. 4). O vento sacode as folhas, e a planta se movimenta, dança. O tempo se imprime na planta e a esculpe.

Corpo-casa, corpo-terra: a semente como processo escultórico

Eu começo da semente porque a entendo como casa, morada e também viajante futura de tempos passados. O botânico Stefano Mancuso (1965-) escava a história das sementes de tâmaras que são encontradas depois de dois mil anos de nascimento e replantadas, na tentativa de reviver essas árvores frutíferas. Elas são exterminadas durante os anos 1000 a.C., muito provavelmente durante o período mameluco, por volta do século XIV, quando há uma dura crise da agricultura (Mancuso, 2021). Segundo o estudioso de plantas, nos anos 1950, duas pesquisadoras encontram um grupo de sementes de tâmara em Massada que datam de 155 a.C. e 64 d.C. Após um processo de hidratação, as sementes incrivelmente germinam. Imagino a potência de acúmulo de vida que pode ter uma semente. Um óvulo vegetal maduro e fecundado, aparentemente seco e morto, pode armazenar a possibilidade de vida durante milhares de anos.

Corpo imerso em plantas na água viva, respiro, e me pergunto num mergulho profundo: a erva abre-caminho, Justicia gendarussa burm, em

*mistura com a erva-de-santa-maria, Chenopodium ambrosioides, pode aproximar um dado elemento A desejante de um dado elemento B? Será que as plantas impulsionam encontros? São elas componentes essenciais de magias para realizarmos desejos, curas, como relata Pierre Verget (1902-1996) no livro *Ewé* sobre receitas e cantos da cultura iorubá? As plantas são possuidoras de conhecimentos medicinais ainda não descobertos pela ciência contemporânea. Como introduz o pesquisador Gil Felipe (1934-2014), elas armazenam muitas substâncias que são como suas armas químicas. Essas toxinas foram utilizadas no passado por bruxos e farmacologistas e, atualmente, por cientistas em seus modernos laboratórios. É muito rico pensar que grande parte dos medicamentos em uso está nas plantas em forma bruta, elas elaboram infundáveis “substâncias misteriosas e complexas que a ciência atual está longe de conhecer em sua totalidade” (Felipe, 2009, p. 17). Fico a imaginar as ilimitadas combinações possíveis entre moléculas, compostos químicos que se atraem ou se repelem. Um ponto se interliga ao outro.*

Seja A um ser com alma que se embebe das ervas medicinais e B um espaço outro, podendo ser um lugar, um círculo externo, um corpo distante, um ser vivo que quer chegar a terra. Assim, semeio a construção da escultura Aderente para abrir caminhos e traçar linhas entre pontos distantes. Para onde vou a partir daqui? Quais são as combinações possíveis entre os elementos que se relacionam com o corpo e com o espaço? São índices que, devido às suas materialidades, podem se expandir em outras paisagens, outras territorialidades? Imagino uma semente de maracujá plantada na terra. O maracujá brota fácil. Essas plantas são curativas ou são tóxicas? Como saber a medida certa de incertezas entre essas interações? Façamos experiências.

Em grego, *poesis* significa “fazer”. Os gregos chamaram a alquimia de *chrysopoeia*, literalmente, “fazer ouro”. Há no “fazer” certo sentido de compor, de arranjar os elementos, como na música. Para Wasserman, poder-se-ia considerar a composição de palavras, isto é, a poesia, como um

processo alquímico (2009). Fazer na escrita poesia. Escrever no espaço poesia viva. O estudioso diz que

embora possa parecer que a alquimia começa com o inanimado, na verdade ele é um processo vivo e está sempre trabalhando com substâncias vivas. Compreenda que aquilo que você manipula é vivo e vibrante, e comece a trabalhar a partir daí (Wasserman, 2009, p. 17).

Apresento a filosofia da alquimia para aproximá-la de certas escolhas conscientes que faço durante a pesquisa, tais como o uso dos elementos naturais, as dietas alimentares de purificação e as feitura de garrafadas com raizeiras. Ressalvo, não sou alquimista e esta pesquisa está no campo da escultura contemporânea. Mas tenho interesse em praticar a construção artística próxima a esta filosofia de vida, assim como entender esse processo como uma experiência viva em que o meu corpo, todas as espacialidades sentidas, todos os fluxos colaborativos entre interespecies ativados, afetam o corpo escultórico.

Neste momento da pesquisa, aproximar conceitos alquímicos à experiência escultórica contribui para atender meu objetivo, que é propor modos de esculpir na contemporaneidade que vão além da morfologia concreta da escultura e se relacionam física e socialmente com o meio ambiente. Esse processo estabelece redes de encontros ecológicos, elos nutritivos e isso transforma por completo o resultado da escultura. Ela deixa de ser apenas forma, matéria, para se tornar também, de maneira muito certa, fluxo. Um fluxo que se expande entre casas, cidades, região etc., para regenerar canteiros, paisagens, contextos micro e macroecológicos.

O contato com os textos sobre alquimia, pesquisa sobre artistas que também se relacionam ao assunto, me faz entender por meio dessa perspectiva²⁹ de

²⁹ Refiro-me a esta perspectiva porque existem tantas outras: a filosofia ayurvédica, a cultura africana e todas as suas matrizes, os conhecimentos das etnias ameríndias etc.

conhecimento anterior à separação poiésis/práxis, o processo de cura instaurado no processo criativo escultórico.

Plantas possuem propriedades curativas. Portanto, elas também fortalecem nossas almas. As plantas são seres cósmicos, especialmente porque nos alimentam de oxigênio, elemento essencial para nossa vida. Abrem fluxos que não conseguimos ver, mas estão presentes. Essas são as questões que permeiam o processo inicial de construção da *Fluxeira* e serão praticadas durante esse momento enquanto vivo em quarentena e trabalho no ateliê. Essa prática se inicia no espaço interno da casa, que é também morada de um corpo.

Como A desejante de B, a partir de um traço, uma linha torta, a escultura se liga à planta e abre caminhos para a vida e para a morte. Passo o facão no mato. Quando pequena, eu gostava de caminhar no cerrado com a mãe e levava o facão do caseiro para abrir caminhos, limpar espaços. Depois eu imaginava que ali construiria uma cabana, um lugar de brincadeiras. Como quem rega uma samambaia ou uma trapoeraba, planta uma semente de tomate em casa ou revolve um jardim, eu misturo matérias escultóricas tradicionais – como o vidro e o metal – com matéria orgânica – como a água, as sementes e as plantas.

A terra e a areia são elementos com os quais brinco e modelo pequenas formas amorfas na lama. Memória de criança que fica horas a fio perdida no universo terroso. Esse material também ressurgue quando construo os “Aparelhos-ampulhetas”, que são revolvidos e deslocados do Lixão para então reviverem esculturas em intervenções urbanas no Plano Piloto de Brasília. Interessante pensar como esses materiais retornam durante toda a trajetória. *Retornam, retorno, circuitam, como medidores de tempo e de vida.*

Entre o vidro, a água, as plantas e o circuito, traço o início da *Fluxeira*. Durante a pandemia, vejo as raízes crescerem em algas agarradas a elas. Raízes antigas, profundas, aqui dentro, me paralisam a sair. Lá fora, bem

fora, as cigarras cantam e, em seguida, morrem. Não saio do lugar, por causa da morte lá fora.

Os aparelhos-ampulhetas lembrados depois de tanto tempo me fazem compreender que, em partes, meu processo artístico deseja reviver aquilo que está morto, enterrado, hibernado. Fazemos escolhas que parecem se repetir, de certa maneira.

A terra é considerada aqui elemento nutritivo para todo modo de *florestação* e também elo conectivo da vida e da morte. Esse elo existe tanto no corpo de um indivíduo quanto no corpo coletivo de um território. A terra é símbolo de guerra e disputa política, como aponta Silvia Federici a respeito da necessidade de resolução que envolve problemáticas econômicas e territoriais milenares no planeta (2022, p. 75). Ela defende as comunas³⁰ como espaços de resistência e existência diante de um mundo capitalista. A pesquisadora aponta para a memória desses diferentes povos, mas não para a nostalgia de maneiras de viver³¹.

Federici luta para que novos comuns sejam produtos de novas lutas sobre territórios, cultura e feminismo. Sobretudo, ela defende a observação desses modos de vida em comum no intuito de refutarmos a ideia de que “a sociedade dos comuns que propomos seja uma utopia ou um projeto que apenas pequenos grupos são capazes de realizar, em vez de considerar os comuns” como outras maneiras que aquela imposta pelo capitalismo.

Esse é o território político da Terra que deve ser também memorado. Na era das plantações de monocultura, tão evidentes em qualquer percurso terrestre e aéreo que se faça em deslocamentos no Brasil, entendemos que sofremos

³⁰ Federici destaca a importância do papel desempenhado pelas mulheres na preservação dos bens comuns desde a primeira fase de desenvolvimento do capitalismo, na luta contra os “cercamentos” tanto na Inglaterra como no “Novo Mundo”, enquanto as “defensoras mais ferrenhas das culturas comuns que a colonização europeia tentava destruir” (Federici, 2019, p. 313), identifica nas mulheres, perante o processo de acumulação primitiva que ocorre em nossos dias, como “a principal força social que impede o caminho de uma completa comercialização da natureza” (2019, p. 313) e aponta vários exemplos de lutas das mulheres pelo acesso à terra e aos meios de reprodução, especialmente no “Terceiro Mundo”. Ela adentra numa vasta exemplificação histórica sobre mulheres que lutam em suas comunidades por seus direitos a territórios.

³¹ Segundo Federici, não “devemos construir uma sociedade alternativa por meio de retornos nostálgicos a formas sociais que já se mostraram incapazes de resistir ao ataque das relações capitalistas” (2022, p. 153-154).

a normalização desse processo do uso da terra para o agronegócio. “Não só terras, florestas e zonas de pesca” têm sido apropriadas para uso comercial, no que parece ser uma nova corrida por terras sem precedentes na história” (Federici, p. 154).

O que se planta nessa terra? O que deixamos de plantar? No solo da monocultura não há mais o esmero diário com a terra, a adubação cuidadosa, o rastelamento dos canteiros e as podas das plantas verdes. A feitura manufaturada da terra, como aquela que vivenciei em casa, ou na Comunidade do Cedro e na Residência do Sertão Negro³² em Goiânia, como veremos adiante, deve ser comuna presente e contemporânea de resistência por maneiras de viver na terra.

Ao pensar sobre as significações simbólicas da terra, é essencial refletir sobre a situação global do planeta, que concerne a uma infindável guerra territorial de disputa política e econômica. A cada expansão do processo artístico de *Fluxeira*, em diferentes territórios, *as florestações* combinam-se a encontros com mulheres engajadas de diferentes comunidades do Centro-Oeste, como veremos adiante.

³² O Sertão Negro é dirigido pelo artista visual Dalton Paula (1982-), um dos artistas mais expoentes da contemporaneidade brasileira, e Ceíça Ferreira, professora e pesquisadora do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG). O espaço é pensado como projeto de uma Escola de Arte para a comunidade negra brasileira. Esse território de cultura preta no Setor Sangrilá, em Goiânia, Goiás, recebe artistas residentes do Brasil e do mundo todo. Informações disponíveis em: <https://sertaonegro.com/>. Acesso em: 12 abr. 2024.

Figura 3 – Adriana Vignoli. Intervenção Urbana “Aparelhos-Ampulhetas” (ago. 2011). Holofote coletado no Lixão da Estrutural e areia.



A morte, o inconsciente e a escultura viva

A memória não tem colaborado na revelação de meus sonhos. A pandemia foi um período de muita tristeza e profunda transformação, e penso que isso pode ter dificultado o contato com todo o universo onírico e inconsciente que aí existe.

O dono da xerox ao lado padece, o filho do mecânico morre no leito do hospital ao lado de sua mãe. Morreram de covid. Eu me sinto meio morta e alimento a escultura, todos os dias, com água e terra. Coexistem em mim pulsões de vida e de morte³³, como os conceitos apresentados por Sigmund Freud³⁴ (1856 - 1919). Entre as pulsões de morte, me apego à *alimentação*, tema tão presente nesta pesquisa. Interessante pensar que ela é considerada como uma pulsão de morte porque destrói o alimento para transformá-lo em outra matéria energética. Ao pensar a alimentação no campo de estudos na psicanálise, entendemos, naturalmente, que ela pode ser vista como um impulso direcionado à vida, uma vez que realiza nossa manutenção existencial. Contudo, para que isso ocorra, precisamos destruir o alimento e somente então se alimentar dele. A digestão apresenta então um elemento agressivo, contrapondo-se ao primeiro impulso, relacionado à vida, e tornando-se contraparte dele³⁵.

A morte faz parte do processo de *Florestação* constitutivo da *Fluxeira*. Para que a sua estrutura seja constituída, a pulsão de morte encontra-se presente. Isso se dá em tantas camadas simultâneas... no desejo, na alimentação, na morte tão presente durante a pandemia.

³³ A teoria pulsional é um dos temas metapsicológicos mais essenciais à obra freudiana. Conceito desenvolvido por Sigmund Freud durante sua vida e pesquisa, é de enorme complexidade e exige uma profunda pesquisa para ser melhor elaborado. Limito-me aqui a possíveis compreensões de pulsões de morte porque entendo que ela é de suma importância para entender os fluxos existentes nos processos escultóricos, em especial, as pulsões de alimentação.

³⁴ O artigo “O desenvolvimento do conceito de pulsão de morte na obra de Freud” foi escrito por Monia Karine Azevedo, psicóloga e pós-graduanda em Psicanálise Clínica pelo Núcleo de Educação Continuada do Paraná, e Gustavo Adolfo Ramos Mello Neto, psicólogo, pós-doutorado em Psicanálise na Université de Paris VII e professor da Universidade Estadual de Maringá. Está disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2359-07692015000100008. Acesso em: 4 abr. 2024.

³⁵ Esse é um assunto que demanda aprofundamento, mas acho interessante ressaltar que Freud entende a alimentação como um processo destrutivo e de pulsão de morte.

O livro *Psicologia e alquimia*, de C. G. Jung, aprofunda as características simbólicas de materiais utilizados na alquimia clássica correlacionando-as aos movimentos e ímpetus psicológicos do indivíduo a partir da análise dos seus respectivos sonhos. Para acompanhar a transformação psíquica de um paciente, Jung³⁶ acompanha dezenas de cadências de sonhos. Ele defende que alguns sonhos e materialidades escolhidos inconscientemente revelam processos de transformação do indivíduo que busca curas físicas e mentais por meio desses conhecimentos e interpretações (Jung, 1990).

Com os florais de Bach, passo a lembrar, em doses pequenas, dos meus sonhos. *Fragmentos em cores de um homem todo peludo no rio da minha cama*. Faço aqui um breve paralelo entre os sonhos e os caminhos inconscientes e me vejo nesse emaranhado sem sentido determinado de escolhas que parecem não fazer sentido algum, mas são escolhas imbuídas de significações simbólicas e energéticas. Para Jung, as manifestações da psique subjetiva – e, portanto, da consciência – só são previsíveis num grau mínimo, e não há demonstração teórica que prove a necessidade de uma suposta conexão causal entre elas. Ou seja, não é possível compreender racionalmente uma cadência de sonhos e de escolhas, e devemos entender que elas acontecem de maneira imprevisível, arbitrária.

Sobretudo, além do sonho, importa a ele a conexão entre os sonhos do indivíduo, ou seja: qual a cadência entre uma manifestação e outra? Um sonhador que se vê circundado por uma serpente e enraizado no centro encontra-se seguro para adentrar no inconsciente, e “o fato de o sonhador estar enraizado no centro é uma compensação de seu impulso quase irresistível de fugir do inconsciente” (Jung, 1990, p. 63).

Sinto um conforto difícil de ser colocado em palavras ao alimentar a obra *Aderente*. A sua raiz encontra-se suspensa, visível porque se aprofunda na

³⁶ Encontro uma passagem no texto de Mircea Eliade, *Ferreiros e Alquimistas*, em que C. G. Jung demonstra que os processos alquímicos possuem simbolismos que “são reatualizados em certos sonhos e fabulações de sujeitos que ignoram tudo sobre a alquimia; suas observações não interessam unicamente à psicologia das profundidades, mas sim confirmam indiretamente a função soteriológica que parece constitutiva da alquimia” (p. 7). Texto disponível em: https://www.academia.edu/49517984/ELIADE_Mircea_Ferreiros_e_Alquimistas. Acesso em: 26 jan. 2024.

água e toca a terra. O que está embaixo, enterrado no solo, aqui, encontra-se acima. O som da cigarra canta lá fora, mas me situo cercada aqui dentro, porque há risco de morte e me agarro à semente de abacate e à raiz que cresce.

Nesse período, minha mãe encontra-se com metástase no fígado. Não tenho dormido bem, nem tenho sonhado. É algo visceral, sentimento inexplicável esse de dor, raiva, saudade precipitada, alívio, agradecimento, culpa, tudo junto. Enquanto pressinto a morte, converso com as plantas na escultura. Elas me trazem um certo conforto. Ausento-me no cuidado da folha, no funcionamento da gota. A vida jorra na escultura suspensa na sala. As plantas aderem ao vidro e tocam a terra. A água goteja embaixo e segue novamente para cima, pelo circuito impulsionado com o Arduino. É confortante pensar que há um movimento constante do pingar da água e do subir da água. Há aí uma ação circular enquanto as plantas crescem em direção ao sol da janela.

James Wasserman (1948-2020) traz escritos alquímicos que dizem que o que está embaixo está no alto... E como todas as coisas são e vieram do **um**, pela meditação do **um**, assim todas as coisas vieram dessa coisa única por adaptação e “[...] ela sobe da terra ao céu e desce novamente à terra, e recolhe a força das coisas superiores e inferiores” (2009, p. 73). Aderente é constituída por elementos simbólicos da vida: a água, a terra, o fogo, a forma circular dos planetas, dos átomos e as biológicas que vivem nela.

Os estudos alquímicos ligam o espírito à matéria. Em casa, tudo se toca. Será que Athos Bulcão (1918-2008) passou essa noite por aqui? Athos Bulcão, quando vivo, frequentava a casa que moro e escolheu a cor vermelha do corrimão. Vivo numa casa com fantasmas. Histórias passadas presentes.

Faço *florestação* e planto nesse corpo escultórico, vivo a trapoeraba e a espada-de-são-jorge. Essas estruturas geométricas suspensas na sala de casa se aproximam de coisas invisíveis, mas presentes e atuantes. Almas. Como escreve Louise Gluck (1943-2023) no poema Íris:

[...]

Você, que não se lembra
da passagem do outro mundo,
eu lhe digo o que poderia falar vezes sem conta: o que
quer que
retorne do esquecimento retorna
para encontrar uma voz.

[...]

(Gluck *apud* Santander, 2019)

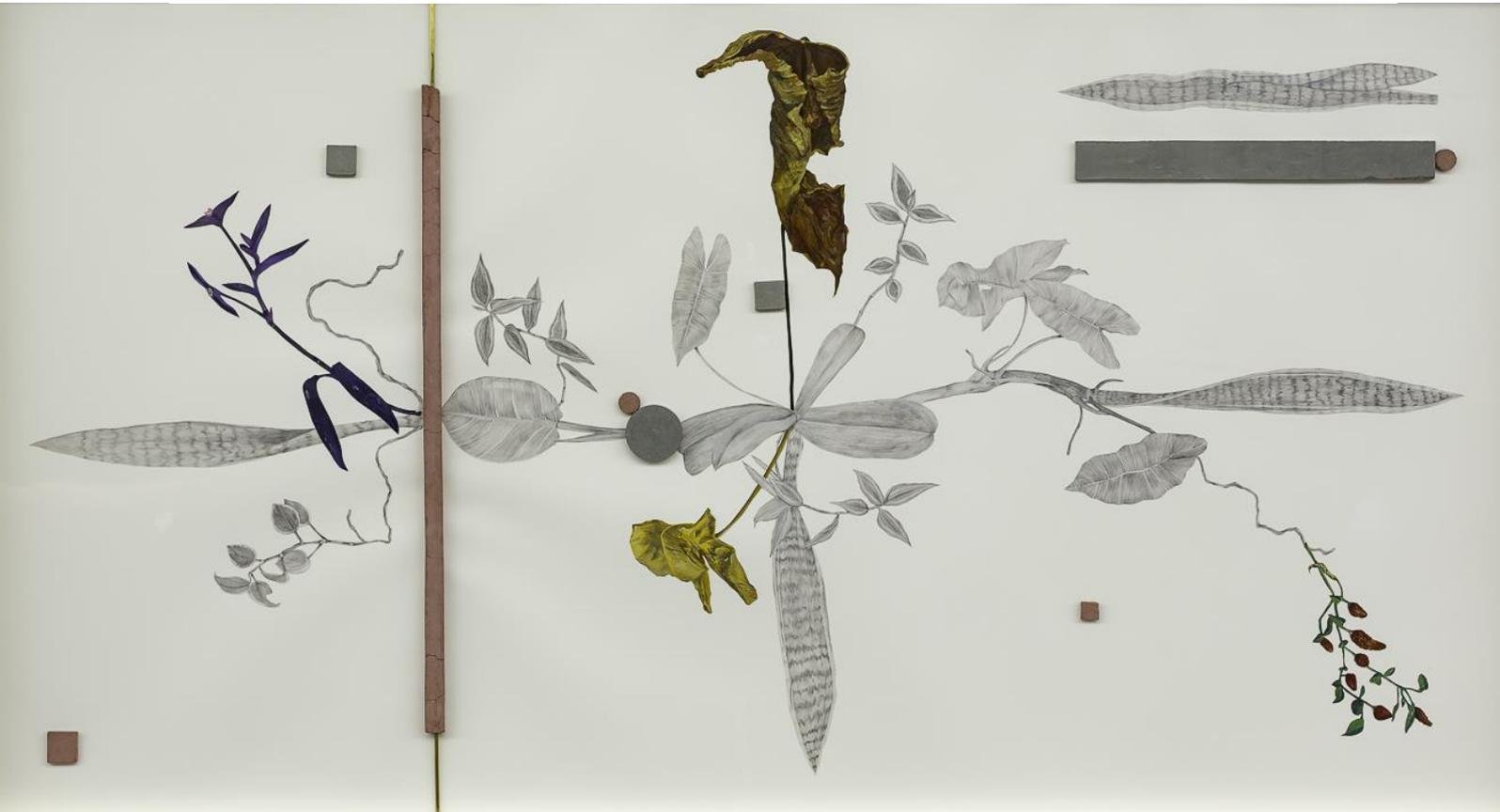
A escultura Aderente alimenta as plantas suspensas no vidro e fala com os fantasmas da casa. Durante a pandemia, as visitas à casa da minha mãe acontecem no jardim. Estamos no verde, e eu vejo ao lado da varanda a mangueira cercada de flores de íris.

Na estrutura montada em ateliê, há um processo de circulação da água contida no vidro comprido. O líquido armazenado nesse cilindro é suspenso por um cabo de aço que atravessa a parte superior da estrutura. A água goteja por um pingador e cai num recipiente também de vidro disposto no chão para retornar através de bombeamento. Como o movimento de uma ampulheta de água, que vai e volta em constante movimento, utilizo para o bombeamento o sistema de programação Arduino produzido em laboratório com estudantes de mecatrônica da Universidade de Brasília.

Numa conversa com o artista Ralph Gehre³⁷ (1952-), ele me diz que a morte da mãe é, para a psicanálise, considerada perda grave. Essa morte parece romper um cordão umbilical, e uma espécie de cosmogonia se instaura na tentativa de me reconectar com ela. Há uma dor indizível que envolve o tema da morte e que busca no outro uma escuta que possa, no não dito, penetrar no universo do sofrimento envolvendo o enlutado e o impedindo de se movimentar pelo desejo noutras vias. Eu não falo muito sobre a morte. Quando inicio o assunto entre amigos, sinto uma tentativa de reconforto seguida de outra conversa.

³⁷ Ralph é artista visual atuante na cidade e está presente em muitas das aberturas que acompanho na cena cultural de Brasília. Conversamos sobre pintura e escultura durante importantes momentos de minha trajetória. Para mais informações sobre quem é o artista, ver página do Prêmio Pipa (<https://www.premiopipa.com/ralph-gehre/>).

Figura 4 – Adriana Vignoli, Orto para uma Bioescultura (2019). Técnica mista. Colagem, grafite, pintura a óleo, pastilhas de concreto, latão. Crédito da foto: Jean Peixoto.



Vida e morte estão presentes nas naturezas-mortas que desenha nesta etapa da pesquisa. Segundo Pina (2020), há uma dicotomia vocabular nesse gênero de pintura que é transferida para a imagem – em uma composição de natureza-morta, vida e morte coexistem, e os elementos mortos ainda pulsam nestas representações clássicas. A palavra “natureza”, “traz em si a ideia essencial de vida, de algo em crescimento e em desenvolvimento (2020, p. 30)”. Como a semente que brota em Aderente.

No desenho *Orto para uma Bioescultura* (2019), coleto plantas dos jardins das superquadras e conjuntos residenciais dos arredores das quadras 700 Norte. Espadas-de-são-jorge, trapoerabas, dedo-de-moça e orquídea são desenhadas e pintadas. Em seguida, recortadas com estilete para

posteriormente serem rearranjadas intuitivamente numa grande folha de papel. Elas se encontram em redesenhos entre pastilhas de concreto. Agrupam-se, juntam-se, repelem-se.

Nesse desenho feito concomitantemente a essa “protoescultura” viva, vemos elementos de natureza aparentemente viva, mas que não durarão por muito tempo: as flores murcharão, os frutos apodrecerão. Penso aqui numa vida-morte, e, ainda assim, perante a morte, há vida.

Nestes percursos em que coletei pequenas hastes de plantas, eu rememoro as caminhadas feitas nos fins de tarde entre plantas do cerrado com minha mãe. Coloco-as na água, chamo-as pelo seu nome e me reconstruo nelas. Ainda lendo Pina (2020), entendo que as naturezas-mortas historicamente fazem parte dos chamados ‘gêneros menores’³⁸. Há uma escolha política e, muitas vezes, de caráter feminista, na qual a história da arte entende as histórias das plantas tão relevantes quanto ‘gêneros maiores’.

A água que pinga viva chora, e a cada mil lágrimas faz sair um milagre³⁹. Em caso de dor, ponha gelo. Tento captar uma outra dimensão dessa água, desse vivo. Pobre de mim, às vezes acho que não vou captar é nada, falar é com ninguém, mas o elemento me chama para penetrar, caminhante solvente que engole o que nele entra, dilui-se fluido e torna-se outrora vapor.

A água apaga o fogo e também cozinha o alimento. Ela é substância tão essencial e se transfigura em tantas formas possíveis. Água amorfa. Torna-se ser híbrido e aquático, como um peixe, esse animal que se transforma em anfíbio que domina a terra. Na espagíria, a água é magnética e é considerada o *menstruum* universal, a “mãe das coisas”. É fria e adstringente. Ela significa “o penetrante, a vida, as sementes, o amor pela natureza e pela Grande Família. É a mediadora entre o ar e terra” (Junius, 2009, p. 30).

³⁸ Segundo Raisa Pina, as informações constam no catálogo de Lila M. Schwarcz, Encontro com o silêncio. In: *História das Mulheres, Histórias Feministas*. Catálogo de exposição. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo: Masp, 2019. p 28-43.

³⁹ Referência à música de Itamar Assunção, Milagrimas. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/itamar-assumpcao/70179/>.

Nosso corpo é composto de mais de setenta por cento de água. Donna Haraway, no livro *Quando as espécies se encontram*, nos lembra que genomas humanos são encontrados em apenas 10% de todas as células de nosso corpo, que chamo aqui de *corpo-casa*. Os outros 90% são genomas advindos de bactérias, fungos, protistas (Haraway, 2022). Imagino que esse universo genético de seres microscópicos, viventes no planeta Terra muito antes do que os seres humanos, sente-se confortável nesse corpo líquido. Seus habitats são lugares úmidos e aquosos. O corpo feito de água abraça estes seres não humanos no nosso próprio corpo. Haraway conclui que ser um é sempre *devir* com muitos (Haraway, 2022). Há algo de comunal no habitat aquático.

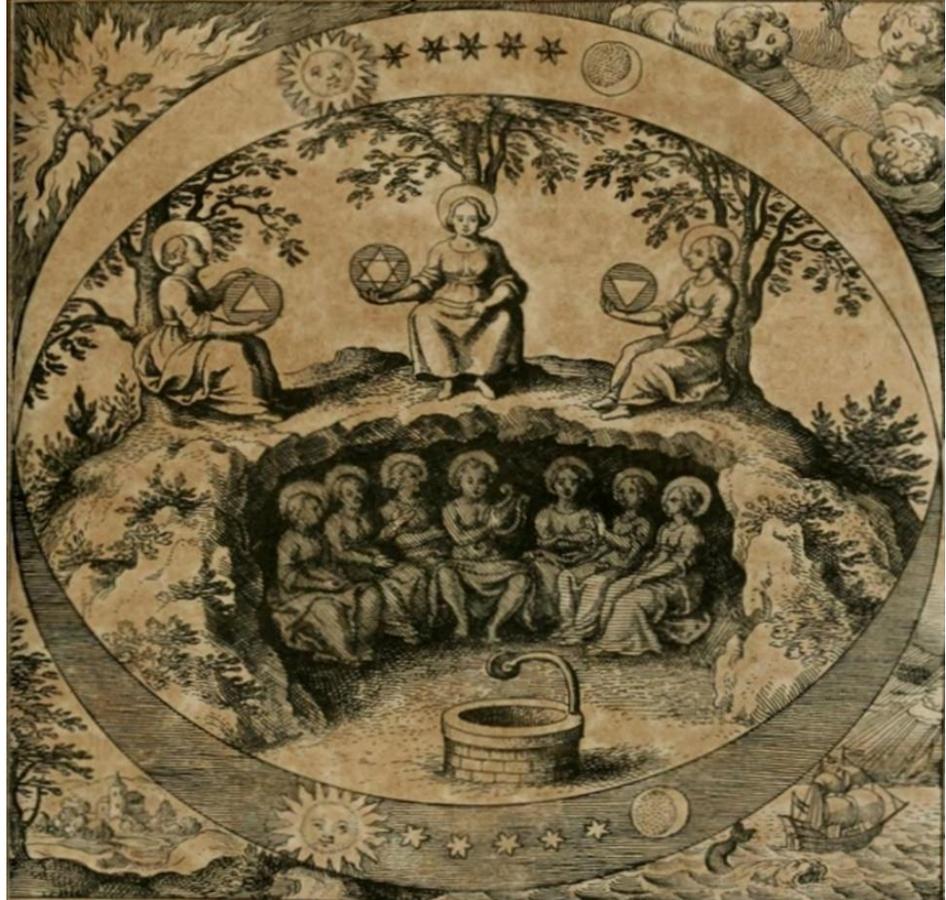


Figura 5 – Imagem presente no compêndio de textos alquímicos *Musaeum Hermeticum* publicado primeiramente na Alemanha, em Frankfurt, 1669, por Lucas Jennis. Materiais adicionais foram inseridos em 1778 na edição em latim, reimpressa em 1749. Fonte: https://de.wikipedia.org/wiki/Musaeum_Hermeticum

Entender que a escolha dos elementos na escultura é iniciático para um processo de vida no próprio objeto possibilita expansões construtivas dessa escultura sobretudo biológica, nutrida, aqui, pela água, a *Fluxeira*. O estudo das simbologias e potências de cada um dos elementos em que me aprofundo durante a pesquisa torna tanto o processo escultórico quanto o fluxo de movimento acionado no objeto transformador para uma “outra” constituição escultórica. Essa constituição é muito diferente daquela até então por mim experimentada, pois está como nunca antes imbuída da

experiência de vida e morte e da busca por vivências enraizadas na natureza e em suas materialidades.

Uma das premissas centrais da alquimia é a transmutação: “a mudança fundamental de uma coisa em outra, de um estado mais grosseiro, impuro, para um estado mais refinado, equilibrado e puro” (Wasserman, 2009, p. 16). A alquimia apresenta simbologias de elementos que sobem e descem, que estão embaixo e, em seguida, em cima, em circuito constante que é transmitido para a psicologia. *Tábula smargdina* é considerado um dos textos alquímicos mais antigos das raízes da alquimia⁴⁰ e revela simbologias de elementos essenciais para a transformação do corpo e da alma.

Sobre todo o processo da pesquisa, a camada do sonho também é relevante. Jung apresenta a nossa vida onírica como o solo, a terra de onde, originalmente, medra a maioria dos símbolos. Dentre os sonhos descritos, há um sonho que chama a atenção: é de um paciente que envolve a água, isto é, o inconsciente, que a mãe derrama na bacia da alma, e é um símbolo excelente da vitalidade do ser anímico. A água que desce e sobe é um símbolo alquímico da transformação e da vida (Wasserman, 1990, p. 67).

A semente de abacate, a trapoeraba e a jiboia convivem na água, emaranham as suas raízes e crescem a cada dia da pandemia. Nesse fundo, ou seja, na ponta inferior do tubo, a água goteja em fluxo constante. Sangue filtrado que pinga. Nesse corpo-água, vejo um lento movimento da ação tanto da água suspensa que goteja através do pingador quanto da força gerada tecnologicamente propulsionando o retorno do líquido que alimenta a escultura. A água que desce é a água que sobe. Os elementos tão essenciais da vida são propulsionados por circuitos eletrônicos. Como a batida de um

⁴⁰ Segundo Wasserman (2009), diz a lenda que o texto foi encontrado perto de Hebron, numa caverna que seria a tumba de Hermes, chamado Thot pelos egípcios. Hermes/Thot é o deus da escrita, da ciência e da matemática. Em algumas versões, a tumba foi descoberta por Zara, esposa de Abraão. A tábua feita em esmeralda é esculpida em fénicio com ensinamentos sobre alquimia transmitidos por Hermes. Uma versão sua aparece na obra de Jabir ibn Hayyan, *Segundo Livro de elementos da fundação*, e outra versão árabe encontra-se em *O segredo da criação*. Esse é uma das principais raízes dos ensinamentos alquímicos.

coração, Aderente pulsa, e eu rememoro sempre comigo o fragmento de texto de Carola Giedron Welcker (1981-) sobre a definição de escultura:

[...] um meio de expressão peculiarmente situado na junção entre repouso e movimento, entre o tempo capturado e a passagem do tempo. É dessa tensão, que define a condição mesma da escultura, que provém seu enorme poder expressivo. (Krauss *apud* Welcker, 2007, p. 6).



Figura 6 – Adriana Vignoli, 2011. Catalogação de objetos recolhidos do Lixão da Estrutural. Fotografia digital.

Aderente apresenta questões temporais, ora capturadas, ora passageiras, e que são, de certa maneira, metalinguagens sobre o tempo, quando deixa a água entrar, vazar, subir, descer, retornar. Um eco. O movimento aponta a frequência do tempo. Como entende Lessing no livro *Laocoonte* (1991), em trecho destacado por Rosalind Krauss, “todos os corpos, entretanto, existem não apenas no espaço, mas também no tempo. Eles continuam e podem

assumir, a qualquer momento de sua continuidade, um aspecto diferente e colocar-se em relações diferentes” (Krauss *apud* Laocoonte, 2007, p. 5).

A planta que revive

Revolver a terra, reviver a semente que hiberna. Mancuso sugere o poder quase sobrenatural das plantas de resistir a situações catastróficas que eliminam praticamente todos os seres vivos ali presentes. Vimos que a semente de tamarindo pode brotar depois de 2.000 anos, aparentemente morta, num ambiente escuro e seco. Encontra-se aí uma espécie de corpo morto com vida no espaço que atravessa muitos séculos de vida. Para ela quase nada, a vida ainda não iniciou na Terra. Do lado de fora, a pandemia atravessa o caos. Dentro de casa, a planta cresce, sua raiz deseja a terra e segue, intuitivamente, seu caminho.

Essa terra, tão presente em muitos dos processos escultóricos, é compreendida para Avicena, Ibn Sina, (890 a.C.-1037) como o centro da existência. É estacionária, mas volta à posição se é movida. É através da terra que partes do nosso corpo se fixam e se mantêm coesas numa forma compacta. É aquilo que se contrai e cai. Ela tende a se formar mais perto do centro (Wasserman, 2009, p. 15). *Eu toco a memória da terra quando pequena e pressinto esse pigmento ferroso como um coração que nutri, que bombeia, que pinga. É o centro dessa construção escultórica.*

A carne viva morre, e pedaços de nossas memórias aqui dentro parecem ir junto, lançadas como búzios ao universo. O planeta continua a girar, as demandas são cobradas e as contas atualizadas. Logo ali, indiferente, as plantas crescem. Destruímos as plantas para progredir. Paro e penso em como atuar de maneira diferente com a vida, a escultura. Inventamos as *plantations*, a partir da destruição de territórios vivos, pulsantes. Malcom Ferdinand (1985-), em *Uma ecologia decolonial*, aponta para essas plantações colonizadoras como destruidoras de toda uma cultura de divindades ameríndias, dos trinados dos bosques e das danças de argila (2022, p. 47). A imensurável questão se aproxima dos encontros que eu

vivencio na Comunidade do Cedro. O agronegócio trucida a cultura vegetal brasileira, e viver atuante nesse quilombo é resistência, estética e política.

Entre funcionários da loja do Bronx, nenhum sabia informar a procedência da madeira vendida a seis mil dólares o metro cúbico. A matéria é extraída ilegalmente e vai para os Estados Unidos com lotes de 53,3 m³ que saem do Brasil custando vinte e um mil reais e chegam a Nova York por um milhão e oitocentos mil reais. Em suma, a CCCA (Center for Climate Analysis) afirma que no Brasil há um número substancial inconsistente entre a quantidade de áreas na Amazônia autorizadas para extração madeireira e a quantidade de madeira produzida. O fato indica que grande volume da matéria é extraído de áreas não autorizadas.

Minha mãe era bióloga. Quando pequena, caminhávamos nos fins de tarde na rua, contornando o conjunto de casas. Íamos colhendo plantas. Eucalipto, pequi, marcela. Aprendi com ela a desenhar pétalas, estigmas, ovários, filetes. E vi também seu corpo entorpecido de morfina. O fígado degenerou, e ela ficou, além de muito amarela, fora de si. Frases sem sentido, medos, certa incompreensão da realidade.

Como escreve o companheiro de escritos Maykson Cardoso, “um corpo morto de homem é como um corpo morto de bicho. Apodrece, colapsa, atrai moscas”(2023)⁴¹. Aprofundar relações com as plantas me faz sentir em conversa com corpos que morreram. Conversas entre almas. Durante esses anos, entendo que as plantas têm alma e que o que está morto aduba, renasce, floresta.

Ao adentrar no campo das plantas medicinais do cerrado, experimento essas plantas com alma no campo da escultura contemporânea. Percebo-me numa espécie de “busca de um modo de abrir um corpo no mundo – um meio pelo

⁴¹ Maykson Cardoso é curador e crítico de Arte Contemporânea. Atualmente, vive em Berlim. Escreveu alguns dos meus primeiros textos sobre meu trabalho a partir de 2015, e, desde então, nós nos acompanhamos. Esse trecho faz parte de um poema que sobressai na tela do meu celular. A poesia foi publicada no Instagram (https://www.instagram.com/p/CzyiGoPoost/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==).

qual o denso, o sólido, o pesado se torna tênue, fluido e leve” (Wasserman, 2009, p. 16).

Florestação da memória

Lembro do cheiro confortante do chá de camomila que era feito todos os dias para acalmar a pele de minha mãe durante os dias mais sensíveis da quimioterapia. A pele ardia. Com o tempo percebemos qual é a estratégia do medicamento. Quando o corpo chega no limite, ele descansa. Quando está suficientemente recuperado, a carne recebe então outra dose de remédio, para matar as células que se dividem rapidamente, como aquelas dos fios de cabelo, das unhas, e também das células cancerígenas. A camomila acalmava todo o vermelhidão e a irritabilidade das células.

Sinto esse perfume amarelo na barraca da feira e elucubro que essa é uma característica desse ser-planta terrestre e cósmico, com ramificações apontadas para a terra: ela parece nos conectar a acontecimentos muito distantes ao lembrarmos de passados longínquos. Seriam as plantas como antenas parabólicas de fluxos distantes e que abrem, muitas vezes, caminhos de conexão com as memórias? Percebo aí ligaduras entre o corpo do ser humano e o corpo do ser planta e passo a aprofundar a relação entre a arte e a biologia vegetal.

Figura 7 - Rubiane Maia e Adelaide Bunnerman. Essa voz me corta, tirando meus pés do lugar, 2018.



O construtivo-espiritual da escultura: outras maneiras de conviver com a ecologia da alma

A artista Rubiane Maia trata de questões que conectam o corpo feminino ao corpo da planta no intuito de realizar, segundo a artista, conversas silenciosas e espirituais entre pessoas e plantas⁴². Rubiane realiza uma pesquisa de performances com plantas, ou melhor, corpos. Na performance *Essa voz me corta* (2018), a artista escolhe *Ficus lyrata*, uma planta nativa

⁴² Para visualizar os registros memoriais, bem como as imagens referentes ao volume de trabalhos da artista Rubiane Maia, acessar <https://www.rubianemaia.com/>.

do oeste da África, na intenção de trocar de alguma maneira algo sobre memórias ancestrais.

Durante a ação, ela transplanta a *Ficus lyrata* de um vaso para outro, enquanto a convidada para a performance, Adelaide Bunnerman, atrás de uma parede que separa as duas artistas, lê fragmentos de textos. Dentre pensamentos e ações terapêuticas pessoais, Adelaide lê, de Audre Lorde, especificamente *Sister Outsider*, e em particular "A Transformação do Silêncio em Linguagem e Ação"; e, de Mlanden Dolar, *A Voice and Nothing More*, o capítulo "A 'Física' da Voz", que é uma releitura da metodologia pedagógica de Pitágoras para ensinar por trás de uma cortina para que seus alunos prestem atenção à sua voz e às palavras, e *Através do ser vegetal*, de coautoria de Luce Irigaray e Michael Marder, texto sobre a cura vegetal. Para Adelaide, esses textos tornaram-se companheiros e juntaram a sua percepção com a ação de Adelaide.

A performance de Rubiane faz-nos pausar no tempo, silenciar o espaço e sentirmos a conexão entre nós e as plantas. Alguma presença inominável está em todos os corpos. Uma alma que nos conecta a tudo e todos. Fechner argumenta que

Embora não haja um corpo que esteja acima dos corpos cósmicos e reflita uma alma, há um mundo acima deles que reflete uma alma acima das almas de todos os corpos que estão nele; mas em vez de ter uma alma individual ao lado de almas individuais, tem uma única alma que tem todas as almas abaixo e dentro dela. E deduzimos que o mundo não apenas reflete essa alma suprema, mas também a carrega do fato de que também os corpos no mundo carregam o grau de alma que refletem e das outras razões relacionadas a ela (Fechner, 2015, p. 40).

Se as plantas têm alma, como defende Fechner, se elas nos conectam espiritualmente com todos, entendo também que há um Deus uno no mundo. Se há um Deus uno no mundo, há de haver uma alma das plantas. Como os buracos negros que colidem e nos afetam, a vida e a morte dessas plantas também nos afetam.

Alma e espírito são significações distintas, etéreas, fluxos invisíveis com características próprias. Para Hannah Arendt (1906-1975)⁴³, a alma e o corpo estão associados. A alma, que consiste em experiências somáticas, se ancora ao corpo, enquanto o espírito não se limita ao mesmo. Somos somas de experiências que acontecem no decorrer de um breve espaço de tempo. Algumas lindas e fortalecedoras; outras tantas, desestruturantes. Apenas pelo corpo é que se pode expressar a alma das coisas. Há aí uma relação entre vida do espírito e a vida do corpo que se atrela ao mundo vivido: bonito pensar que o espírito é aquele que experimenta as relações entre interior-exterior por meio daquilo que aparece, relacionado ao corpo. Já a alma não possuiria essa relação, tratar-se-ia de uma vida psíquica pautada em metáforas traduzidas das experiências corporais. Sendo assim, corpo e alma não se separam, porquanto estão alojados um no outro. Indo além, as esculturas, que são corpos, têm também alma e lançam seus espíritos no tempo e no espaço? Podemos, de ponto a ponto, situar esses lançamentos, alterando assim a forma da escultura e da paisagem? A escultura que proponho quer cooperar com esse campo vegetal que externo a nós e nos alimenta.

A escultura *Aderente* é obra em que realizo, intuitivamente, *a florestação* de um fluxo que envolve tanto a memória interna quanto aquela do espaço da casa e ateliê. Acontece aí uma experiência sobre a alma das coisas do mundo.

Para Jung, o homem ocidental não dá o devido valor à alma, deixando Deus do lado de fora do corpo. Entendo que para o estudioso os valores supremos estão depositados na alma. Por isso, ele estuda psicologia. Vê aí a possibilidade de conversar com essa alma que conclui ser naturalmente religiosa e por isso os arquétipos religiosos e alquímicos são importantes para tornar possível esta visão interior (1990, p. 25-26).

⁴³ Em *A vida do espírito*, Arendt entende que a imaginação corresponde à elaboração de metáforas da alma, ou seja, das experiências somáticas – sentimentos, paixões e emoções. Gostaria de destacar aqui a presença de Santo Agostinho, que Hannah traz para o texto e aponta o filósofo como um ser que relaciona a memória a algo atuante na imaginação da alma.

Adentro na questão da alma, porque penso que ela transforma a escultura, imbuída de vida própria. Segundo Hannah:

Embora talvez mais obscura do que qualquer coisa que o espírito possa sonhar ser, não é desprovida de fundo; ela realmente “transborda” do corpo; “ultrapassa seus limites, esconde-se nele – e ao mesmo tempo precisa dele, termina nele, está ancorada nele (2009, p. 33).

A planta é corpo de luz, e, quando nos alimentamos dela, digerimos a luz que entra em nós. A escultura nesse momento pandêmico encontra-se para dentro da casa e, aos poucos, pede expansão, quando vemos que a raiz precisa de espaço. Há um momento em que as folhas de abacate envergam pela sua aproximação com o teto.

Outro pensador que escreve sobre alma é Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.). No livro *Anima*, ele sugere que:

parece que não há caso em que a alma possa atuar ou ser atuada sem o corpo; verifiquem-se os exemplos de cólera, coragem, apetite e sensação em geral. Estar ativo sem envolver o corpo parece ser antes uma propriedade do espírito. Mas se o espírito é também uma espécie de imaginação (fantasia), ou não é possível sem a imaginação, ele também não poderá ser sem o corpo (2012, p. 68).

Existe alma morta? Mato um abacate. De propósito, deixo ele morrer. Porque me sinto meio morta, com o corpo ainda vivo. Meio morta por dentro. E minha mãe vai morrendo lá fora. Pelo menos, esse seu corpo físico morrerá. Tornar-se-á pó. Aristóteles compreende o espírito como um tipo diferente de alma, o qual pode ser separado do corpo (2012) e me interessa aqui o pensamento proposto sobre a sua natureza de fogo.

A alma, para o filósofo, apresenta em si algo de vegetativo, bem como sua parte nutritiva e sensitiva. Ele “veio a ser o embrião, não existindo previamente fora dele, mas o *nous* entrou na alma vindo de fora, garantindo assim ao homem um tipo de atividade sem conexão com as atividades do corpo” (Aristóteles, 2022). Em outras palavras, não há sensações que

correspondam às atividades espirituais; e as sensações da psique, da alma, são realmente sentimentos que experimentamos como nossos órgãos corporais. Precisamos de matéria corpórea para ativarmos a alma.

Por isso, novamente, retorno à *florestação*. Ela me parece mais relacionada à alma do que ao espírito. Porque a alma é vegetativa. Alimenta o corpo, os órgãos biológicos... Se me questiono sobre a alimentação da escultura, sobre o fluxo que circula seu interior, a alma me parece mais exata.

Aristóteles diz que alguns pensadores afirmam a alma ser “simplesmente a natureza do fogo que causa a nutrição e o crescimento, pois só o fogo, dentre os corpos, (ou os elementos) revela-se nutrido e crescente” (2012, p. 23). Ele vai além, acrescentando que se esse fogo é causa de nutrição e crescimento, as plantas e os animais também são operados pela alma. No intuito de conectar perspectivas entre micro e macrocosmos espaciais, a terra é apertada entre os dedos, uma planta daninha com raiz é arrancada entre calçadas de concreto. Essas matérias orgânicas trazem consigo histórias e tempos próprios, independentemente do olhar humano. Interesse em mergulhar nesta pesquisa do mundo das plantas.

Figura 8 - Adriana Vignoli. Aderente (2019). Tubo de vidro, terra, semente de abacate, cabo de aço e latão. Na imagem, a origem da escultura cresce em constante transformação e automanutenção em tubo de ensaio com água, terra e, adiante, fluxo de Arduino.



Num constante fluxo, a terra imbuída de água alimenta a planta e ela permanece vivente. No campo da escultura, elocubro se podemos inferir na ação temporal dessas materialidades. Cindir, misturar, talhar, fundir para alimentar uma escultura que viaje em fluxos de diferentes tempos e espaços ainda é desejo que se concretizará adiante. Estabelecemos índices, como aponta o indexalismo de Hillan Bensusan⁴⁴. A escultura é proposição futura: possíveis ciborgues⁴⁵ que florestam o espaço terrestre, no esforço de retroalimentarmos futuras paisagens a partir de relações com o outro.

Os fluxos da vida nutridos por circuitos

Entre caminhos que me chamam, adentro na Terra, que estabelece fluxos entre temporalidades passadas e futuras, espaços interiores e exteriores, há um mundo fora e dentro de nós que se transforma, constantemente, a partir dos lugares e tempos que escolhemos. Esses pontos escolhidos, essas referências vividas, alimentam a alma da escultura. A Terra é uma espécie de concha misteriosa para dentro. Nunca se pode pegá-la. Quem quiser compreendê-la, a perderá.

Neste primeiro capítulo, a escultura se torna útero com colo vermelho de terra, residência em casa-paisagem, biologia em circuito eletrônico. Construo esculturas orgânicas meio ciborgues que, alimentadas por circuitos eletrônicos, pulsionam vida.

⁴⁴ O filósofo e artista Hilan Bensusan, professor adjunto do Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília, pesquisa atualmente dois conceitos que uso ainda inicialmente como possíveis transformadores da escultura. São eles o indexalismo e a sazonalidade. Como atuar na contemporaneidade diante de conflitos capitalistas que afetam a Terra/terra/Gaia. Tangencio o assunto em especial nos capítulos 2 e 3, quando experimento processos escultóricos na paisagem do cerrado e do Goiás.

⁴⁵ Vale ressaltar que o conceito advém das leituras que faço do livro *Antropologia do ciborgue: As vertigens do pós-humano*, da pensadora Donna Haraway. Para a autora, o ciborgues habitam os dois lados da fronteira que separa a máquina do organismo. “Do lado do organismo: seres humanos que se tornam, em variados graus, ‘artificiais’. Do lado da máquina: seres artificiais que não apenas simulam características dos humanos, mas que se apresentam melhorados relativamente a esses últimos” (2018). Toco na questão do ciborgue feminista para compreender quais as possíveis relações existentes nesta pesquisa escultórica.

Aprofundo-me no fazer escultórico com formas de concreto e misturas de águas de chás com terras vermelhas do cerrado. Esses processos são aos poucos incorporados no trabalho. Aprendo a fazer minhas próprias garrafadas durante as oficinas do Encontro Raízes, na Chapada dos Veadeiros (GO).

Ou mesmo, dentre tantas outras experiências, adentro em paisagens de um cerrado profundo por meio de portais geométricos nos quais se abrem futuros. Como numa espécie de movimento sazonal, como propõe o professor e filósofo Hilan Bensusan (1972-): movimentar-se entre e com ciborgues contemporâneos e os saberes tradicionais e originários. A constante sazonalidade pode ser um caminho possível num tempo tão frágil do planeta. Cravo aqui a importância da terra. Ressurge então o texto lido no início dessa pesquisa, do professor, doutor e pesquisador da cultura afro-brasileira Luís Tomas Domingos. Ele diz que essa Terra, ela, é ligação entre o espiritual, aquilo que não se vê, e o real, aquilo que vemos. A Terra é o lugar de vida que possui o homem. Daqui ele nasce e aqui ele morre (Domingos, 2011).

Acentuo a necessidade de estar próximo à Terra. Terra⁴⁶, caminho todos os dias na Terra. Assim, durante um processo de limpeza que inicio a partir da ciência ayurvédica, caminho todos os dias às sete horas da manhã entre as árvores do Plano Piloto. A caminhada faz circular energia e colabora com a digestão da minha alimentação, pois o calor do movimento inicia uma espécie de fogo interno.

Converso com artistas que praticam experiências no macro e microcosmo e pensam dentro e fora de materialidades, como a artista Celeida Tostes (1929-1995), que na obra *Passagem* (1979) mistura seu corpo com a argila numa experiência quase uterina. Com a ajuda de duas assistentes, a artista

⁴⁶ *Die Erde*, em alemão é um substantivo e, portanto, escrito sempre em maiúsculo. Entendo a Terra como ser vivo e maior, por isso maiúsculo, referindo-se ao planeta Terra, ou à entidade metafísica da “Terra”. Do ponto de vista desta tese, é a compreensão metafísica da Terra que tem predominância, e apenas traduzir por “terra” em minúsculo nos casos em que a referência ao solo é inconfundível. Essa terra, como aponta o escritor Byung-Chul Han no livro *Louvor à Terra*, quando minúscula, refere-se mais ao solo que se cultiva e se semeia. E aqui, como para Byung, que a Terra, quando aparece no texto, tem ambos os significados em seu sentido.

é encapsulada numa espécie de casulo em que sua matéria corpórea parece se fundir com o barro. Em outras palavras, seu corpo imbuí-se de terra molhada, esse constituinte tão primitivo e essencial da vida e da morte. Celeida parece viajar para outra frequência, outro tempo. Como escreve a artista:

[...]

O tempo perdeu o sentido de tempo.

Cheguei ao amorfo.

Posso ter sido mineral, animal, vegetal.

[...]

O escuro, os sons, a dor, se confundiam.

Transmutação.

O espaço encolheu.

Saí. Voltei.

Figura 9 - Celeida Tostes, Passagem, 1979.



Celeida torna-se uma espécie de corpo-barro, encapsulada num vaso fechado que viaja no tempo e no espaço. Como a artista, me olho, me cavo, toco a terra e retorno para a capuchinha, vinda de uma semente estelar. Somos feitos de poeiras cósmicas, e, ao me envolver com essas substâncias imbuídas de tempo, revolvo arqueologias para alimentar a alma e transformar *Fluxeira*. A experiência sobre a existência da alma na arte torna-a vivente, pulsante, e espero que ela contribua para possíveis caminhos no campo da escultura contemporânea. Qual é a Terra por vir?

As práticas dos pensamentos descritos por Donna Haraway definem no manifesto feminista dos ciborgues⁴⁷ seres que vivem tanto de um lado quanto do outro da fronteira que separa (ainda) a máquina do organismo. Seriam os ciborgues um caminho ao encontro das esculturas com almas? Como escreve a filósofa,

do lado do organismo: seres humanos que se tornam, em variados graus, ‘artificiais’. Do lado da máquina: seres artificiais que não apenas simulam características dos humanos, mas que se apresentam melhorados relativamente a esses últimos (2000, p. 11).

A escultura *Aderente* nasce na casa-ateliê Elefante Centro Cultural durante a pandemia. Ela se inicia com o encontro de uma muda de abacate que é suspensa num tubo de vidro com água e terra. Útero. Não se trata da tentativa de fazer um ciborgue humano, uma reflexão sobre a ausência e o fim do sujeito, cada vez mais mecânico e tecnológico. Trata-se de harmonizar o orgânico e o eletrônico, em fluxo pulsante, uma coisa se relacionando a outra. Uma espécie de natureza relacional acontece quando percebo o movimento das raízes na direção da luz da janela e da terra. Surge um microbioma.

⁴⁷ No *Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*, a pensadora Donna J. Haraway ensaia o que define o ciborgue, esse organismo cibernético que é tanto máquina quanto organismo. Para a autora, o ciborgue é uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção. Em outras palavras, as relações sociais vividas estão presentes nesse ser, assim como a ficção capaz de mudar o mundo. Encontro aí uma proposição projetual de um ser imbuído de pensamentos utópicos.

A proposição de desenvolver uma arte viva se inicia na ficção imaginada e desenhada de esculturas biológicas, refluxadas, pulsionadas por uma tecnologia e alimentadas por água e terra. Vejo diante de mim um *ciborgue plantífego*, um projeto biológico e escultórico que advém tanto do desenho com linhas geométricas cartesianas, pautadas em princípios matemáticos de Euclides, como do desenho orgânico de plantas, partes de plantas coletadas em caminhadas pela cidade.

Cavouco materialidades carregadas de tempo, como os fragmentos de uma calçada fronteira de Foz do Iguaçu, os pedaços de pedras Jaspe, ou a terra vermelha do cerrado. O chão traz consigo o tempo. Enquanto cavo, percebo-me num emaranhado de memórias.

O antigo Elefante Centro Cultural já foi espaço de residência artística, espaço expositivo e ateliê. Hoje é casa de minha família, onde moramos eu, Matias, Theo, Biscoito e, também, o ateliê coletivo. Ela tem espaço para cursos, cozinha, quartos e sala. A casa é corpo com estrutura interna e habita vidas, que se tornam durante a pandemia experiência fronteira entre territórios da arte e da família. Uma coisa toca a outra. O espaço íntimo se aproxima de contextos artísticos, e o espaço artístico tangencia o íntimo.

Há, sem dúvidas, um campo lírico nesta proposição de pesquisa no campo escultórico. Assim, a intimidade é uma dimensão existente em *Flureira*. O lirismo apresenta-se, em partes, na escrita desta tese, como uma espécie de diário narrado durante esses anos, concomitantemente a toda operação teórica e prática. O lirismo da construção artística está presente no trabalho de Rubiane Maia⁴⁸. Em muitas de suas performances, segundo a artista, vida e arte se emaranham e se apresentam lado a lado. Ao ler sua dissertação⁴⁹, entendo que a artista agencia o híbrido arte-vida-obra no campo de efetuações de seu saber-fazer artístico.

⁴⁸ Ver: Alves, L. F. *Arte e vida em obra: a poética biografemática de Rubiane Maia*, 2020. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2020.

⁴⁹ Maia, Rubiane. *Desvios, sobre arte e vida na contemporaneidade*. Dissertação apresentada no Departamento de Psicologia do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional. Vitória, 2011.

Para sair deste lugar, eu desejo o impulso e me movimento muito. Faço força sem calcular os esforços. Meço-me por dentro e me pergunto num arremesso por que os sentimentos soam tão grandes e profundos como se houvesse um universo de razões para existirem. Às vezes, nem existem. Vejo-me por fora e penso empiricamente que a medida da nossa mente é uma dimensão imensa do tamanho dessa galáxia que habitamos, e, daí, concluo que somos muito microscópicos e insignificantes perante toda essa linha no espaço. Por que, então, sentir tantos sentimentos juntos e misturados?

Enquanto as experiências se manifestam, a semente cresce em busca da luz que atravessa a janela translúcida e vem do espaço externo. Talvez uma possibilidade de dissolver novas fronteiras da escultura contemporânea seja através de matérias orgânicas e não orgânicas feitas de construções geométricas, advindas de um pensamento utópico, e espontâneas, advindas da imprevisibilidade da vida. Estas construções poderiam atravessar espaços e interagir, de alguma maneira, com o espaço cotidiano.

Figura 10 - Adriana Vignoli. Aderente (2019). Na imagem, a origem da escultura que cresce em constante transformação e automanutenção em tubo de ensaio com água, terra, e fluxo de Arduino.



Fluxeira é como murta que cresce. A questão é semelhante à tentativa de erigir uma obra mutável e perene de inconstâncias diante de sua constância estrutural, como nessa experiência em processo realizada durante a pandemia. A obra *Aderente* (2019-) é a primeira experiência a habitar uma relação afetiva e geográfica entre escultura, semente germinada e o esforço do movimento para o espaço exterior. Tudo é ainda muito inicial. A intenção é que suas dimensões possibilitem tanto o toque com a estrutura arquitetônica do espaço interno da casa quanto o toque com o exterior. Para que haja associação de ideias e energia, uma coisa tem que tocar na outra.

A disposição da semente de abacate na vidraria suspensa foi uma grande travessia de fronteira de minhas anteriores experiências escultóricas e vem da reflexão sobre como dissolver limites da escultura. Como conectar um espaço a outro, uma superfície a outra, uma matéria a outra ou mesmo coisas que são invisíveis. Como escreveu Ana Martins Marques no livro *Como se fosse a casa* (2017), entre as coisas há fronteiras, e a poesia faz atritos entre as coisas contidas no mundo. A obra *Aderente* busca dissolver certos limites entre as possíveis formas de morar com as plantas, durante um período que ressignifico toda a minha vida. Para a poeta, “penso que só sabe da casa quem precisa atravessar rapidamente uma fronteira” (Marques, 2017).

A casa que eu tinha, por desejo e também por necessidade, não me pertence mais. Fiquei um pouco sem ter para onde ir. Meu filho, Theo, não dormia mais todos os dias comigo. Atravessar essa fronteira foi tarefa corajosa, e me agarrei nas plantas para dar conta dela. Ver as raízes das plantas crescerem em *Aderente* me trouxe certo conforto, porque percebi que elas se readaptam e se expandem em novos espaços para alimentar suas próprias almas.

Utopias de alteração de percurso que conectam corpos íntimos, espaços internos com espaços externos. Este início de processo poético habita novas relações geográficas e expansão de formas escultóricas para áreas exteriores. Para Hélio Oiticica “as formas originárias vêm do incomensurável infinito e geram todas as outras. [...] São simétricas e transcendem a tudo que se pode imaginar. Concretamente o círculo se

enquadra nestes princípios” (Oiticica, 1986, p. 15). Seria como o ponto de mais profundo silêncio e os mais estrondosos barulhos nos nossos micro e macrocosmos. A pesquisa destes próximos anos pretende adentrar em questões da alma e do espírito de possíveis caminhos da escultura contemporânea, e o círculo é geometria que corrobora na direção dessa transformação.

Três meses se passam borrifando sacolas de supermercado, e Aderente continua na sala, suspensa, aproximando-se da terra e do teto. A construção geométrica é possibilidade de crescimento próprio, autônomo. A semente se rompe, religa-se e se transforma entre interior e exterior, como um útero com fluxo de água e terra vermelha. Um útero é do tamanho do punho⁵⁰ que, aqui, é força motriz para estas próximas residências artísticas.

Recordo, desde pequena, de cavoucar a terra do jardim de casa e misturá-la com água. *Cravava as unhas num buraco no intuito de encontrar o seu fim*. O limite da subtração da matéria. Gostava de ver a mão encravada na terra, enrugada por causa do solo úmido. Misturava a terra molhada com folhas e fazia bolinhas dispostas uma ao lado da outra. Desenhava galáxias no espaço. Talvez aí se inicie um encontro entre processo escultórico e alquímico.

Fazer-me terra para que eu possa plantar e me alimentar é parte da construção “Quando os Pés não Reconhecem a Diferença entre Floresta e Folha”⁵¹, 2017. Três estruturas metálicas são tensionadas em equilíbrio numa sucupira, árvore de lei solitária em monocultura transgênica, paisagem atualmente comum no interior do Goiás. Três seres suspensos movimentam-se nessa conformação integrada e estabelecem nela um outro circuito energético. Quando a Sola dos Pés não Reconhece a Diferença entre Floresta e Folha é uma experiência fotográfica que dissolve fronteiras entre fotografia, escultura, instalação e performance. O fenômeno foi realizado em residência artística na cidade histórica de Olhos D’água (GO) em 2017

⁵⁰ Um *Útero é do Tamanho de um Punho* é título do livro de poesia de Angélica Freitas.

⁵¹ Vale notar que o título advém da poesia de Ricardo Domeneck.

e experimenta conceitos antropocênicos que atualizam formas espirituais de convívio entre homem e natureza e constroem situação utópica perante uma fabulação distópica ou vice-versa. A fantasia e a realidade experimentadas nessa obra sugerem diferentes temporalidades e materialidades em comunhão.

Figura 11 - Adriana Vignoli. Quando o Pé Não Reconhece a Diferença entre Floresta e Folha (2019). Materiais: sucupira, ferro e seres vivos. Processo escultórico realizado em Olhos D'água, Goiás.



Evoco um modo de construção que estabelece fluxos entre elementos da natureza e corpos, simulando um evento, uma combinação, que prescinde da presença humana. Proponho uma escultura com pulsões vivas que não distingam os tempos em que se manifestam. Situam-se no passado, no presente e no futuro⁵². Uma árvore do cerrado com estruturas de ferro geométricas. Linhas, curvas em comunhão com uma espécie de construção utópica. Em repouso sobre cada uma dessas formas, um ser vivo, ou uma matéria biodegradável.

Esse modo operante experimenta sobre processos estéticos utópicos de atuação com o mundo, em que as formas de vida não humanas sejam tão poderosas e potentes como a primeira e, como sugere o título, uma pesquisa que estabelece novas perspectivas relacionais entre seres vivos e matérias orgânicas nas artes visuais. Apresento esse trabalho realizado em residência artística em Olhos D'Água, 2017, porque ele é um princípio que engendra conexões geométricas entre um ponto A com um ponto B e C numa árvore de lei. Transmuta a realidade numa espécie de princípio onírico. Eu me pergunto por que haver essa obsessão por uma conexão geométrica de pontos.

As plantas são esses seres cósmicos que conectam a terra e convergem para o cosmos. Muitos desses estudos estabelecem procedimentos que pretendem inverter procedimentos alquímicos que se convertem em naturezas opostas, para que invertam simetricamente suas posições. Como resultado, mudam também suas respectivas qualidades físico-químicas.

Retorno para a sucupira, aqui, uma entidade vegetal, situada nessa paisagem desertificada que é uma plantação de monoculturas transgênicas. Uma sucupira que aponta para o céu e para a terra e recebe seres vivos em seus troncos. Faço aí uma inversão de pontos geométricos para alcançarmos um só tempo.

⁵² A situação proposta por esta Residência Artística é situada em determinado tempo e espaço, características essenciais da escultura. A situação aqui experimentada me aproxima de uma filosofia indexical, proposta no livro *Indexalismo* do filósofo Hilan Bensusan.

Nos aproximamos das plantas para efetivar sua fertilidade; e da terra, sua maternidade. Em artigo, Luiz Tomas Domingos nos aproxima da maneira como o ser humano africano entende a vegetação e a terra:

Na vegetação, conforme a visão do mundo Africano, se encontra o princípio das árvores da vida, da fecundidade e da proteção. E nas grandes horas de existência, os homens da religião tradicional africana respeitam profundamente a natureza. Eles se dirigem às florestas sagradas para realizar os ritos de passagem, de iniciação, etc. As mulheres se aproximam destas florestas, das ervas, das plantas para efetivar a sua maternidade. E há uma relação particular dos homens com os minerais; pedras que possuem potenciais especiais. (Domingos, 2011, p. 7).

Para além da escultura ocidental, pergunto como esculpir e efetivar um ser-objeto vivo e fértil. Aponto uma dimensão efêmera de *Fluxeira*, que acolhe toda a transitoriedade presente no mundo. As plantas crescem, outras secam. Não sei ao certo se sofrem. Mas, certa vez, um amigo japonês que faz bonsais me disse que essas árvores em miniatura não sofrem com toda a situação de vida que lhe são impostas. Se sofressem, secariam e morreriam. A escultura vai se transformando em trânsito, em meio. O solo incha de água, o fogo apaga, a mata anoitece.

Sabemos que a escultura, por ser uma construção de característica espacial e, portanto, temporal⁵³, é uma manifestação artística com potencial capacidade de aproximar o sujeito da obra e a obra do sujeito. Espécie de objeto sensual – como define Graham Harman –, “existe apenas na medida que algum receptor é ocupado com ele. Esse receptor não precisa ser um ente humano” (Harman, 2015, p. 67). Há a possibilidade de um objeto existir e afetar o outro sem necessariamente interagir com um ser humano, como acontece na obra *Quebra-mar espiral* (1969-1970), de Robert Smithson (1938-1973). Os caminhos tortuosos dessa espiral inscrevem na

⁵³ Gothold Lessing (séc. XVIII) afirma que a categoria geral em que a escultura é uma arte relacionada com a disposição de objetos no espaço. Para o filósofo, “todos os corpos, entretanto, existem não apenas no espaço, mas também no tempo. Eles continuam e podem assumir, a qualquer momento de sua continuidade, um aspecto diferente e colocar-se em relações diferentes. Cada um desses aspectos e agrupamentos momentâneos terá sido o resultado de um anterior e poderá vir a ser a causa de um seguinte, constituindo, portanto, o centro de uma ação presente” (Krauss, 2007, p. 3).

sua materialidade uma transformação geológica que independe do olho humano. Ela simplesmente é e *sensualiza* com outras presenças arqueológicas e biológicas independentemente de um fenômeno totalmente antropocêntrico.

Esculturas são expressões imbuídas de questões sobre o tempo e o espaço. Penso que as árvores são os seres vivos que mais perduram em sua forma o tempo da vida. As árvores não são apenas os maiores seres vivos da Terra, como também são os que mais vivem no planeta. A longevidade das árvores é questão temporal que me faz pensar como elas podem ser, em muitas medidas temporais, próximas da escultura. Apesar de se deslocarem habilmente em todo o planeta, elas se enraízam e se movimentam muitíssimo lentamente. Esse deslocamento é quase imperceptível. Simplificando uma perspectiva sobre o movimento das plantas que, sim, se movimentam, mas não percebemos tal deslocamento com tanta facilidade a olho nu, eu diria que elas são aparentemente estáticas⁵⁴ e podem ser circundadas. Como as esculturas.

....

Pego na planta, faço a escultura pingar e penso que esses pequenos *designs* sensuais podem ser acoplados nas mãos, olhos, pescoço, corpos. Diferentes tipos de geologias urbanas numa dada superfície de concreto: construção utópica de uma nova paisagem. Esse objeto de referências construtivas é extensão de processos anteriores e, aqui, apresenta-se aberto à experiência do toque do corpo humano. Tal tentativa é ainda inicial, mas há um processo construtivo com caráter de obra menos programada. Em forma de poesia, os fios de cobre conduzem energia que chega até as pedras e pode ser transmitida fisicamente para o receptor.

⁵⁴ Vale ressaltar que divago aqui sobre uma aparente percepção sobre a planta pausada no tempo e no espaço cotidiano. Como aponta Mancuso no livro *Incrível viagem das plantas*, “as plantas não são de forma alguma imóveis. Elas se movem muito, mas a passos mais lentos. Mover-se elas podem, o que não podem é mudar de lugar, pelo menos ao longo da vida” (2021, p. 10). Assim, frisa que, embora não possam se mover durante uma vida, de geração em geração elas conquistam terras mais distantes, áreas mais inacessíveis e regiões menos hospitaleiras, com uma obstinação e uma capacidade de adaptação.

Figura 12 - Adriana Vignoli. Se Essa Rua Fosse Tua, 2017. Concreto, joias feitas com calçadas, tubo de cobre e fios de cobre.



A obra *Se essa rua fosse tua* (2016) é apresentada na exposição *Plano Imaginado*, com curadoria de Cinara Barbosa, na Galeria Zipper. Joias feitas com restos de calçadas polidas de cidades latino-americanas, algumas de lugares onde caminhei, como Foz do Iguaçu, Buenos Aires, Montevideo, São Paulo e Pirenópolis, são dispostas entre fios de cobre e condutores energéticos que conectam um ponto ao outro.

Penso para esta pesquisa de doutorado, gradativamente, na ruptura com tal experiência sintetizada e transcendida no tempo e no espaço para criar formas de manifestações cada vez mais fenomenológicas, em que o acontecimento artístico esteja na superfície e sua relação com o espaço, sem cadência lógica com a estrutura. Um objeto sensual de especulação temporal, ou seja, o seu significado não antecede a experiência. Ele ocorre NA experiência, com “uma falta de premeditação, falta de conhecimento prévio, que nos faz depender intelectual e emocionalmente dos gestos e movimentos das figuras no momento em que estas se exteriorizam” (Krauss, 2007, p. 34). Essa espécie de ruptura com um cadenciamento temporal se relaciona com minha pesquisa artística e o que busco em muitas de minhas obras: a possibilidade utópica de existir temporalidades passadas num espaço presente e contemporâneo, onde eles se confundam e se fundam. Simbioses.

Há relações entre estas possíveis construções fenomenológicas⁵⁵, para a *práxis* construtiva da *Fluxeira* por meio destas outras contaminações espaciais e espirituais. Afetar e ser afetado numa travessia entre diferentes paisagens é a que me proponho fazer como alimentação para escultura ciborgue neutra e preenchida de vida.

Dessa escultura saem reflexões sobre tantas almas em movimento: a semente vira planta e interage com o mundo. Não só isso, como também faço parte, delicadamente, deste crescimento em que um depende do outro.

⁵⁵ Essas construções dizem respeito ao perspectivismo ameríndio abordado por Eduardo Viveiros de Castros em *A inconstância da alma selvagem*.

No livro *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno* (Tsing, 2019) a antropóloga Anna Tsing aponta para o desafio contemporâneo de *viver bem com os outros* – outras espécies e outras culturas, em um mundo de perturbação humana. Ela apresenta como material para essa inquietação diversos projetos marcados pelo mutualismo transdisciplinar, coordenados pela preocupação compartilhada entre antropólogos e biólogos com a diminuição da habitabilidade da terra, cada vez mais reduzida a acumulação capitalista e recurso para processos industriais.

Trocar de tempos em tempos a água da planta, observar a sua movimentação, olhá-la e ver suas lentas transformações. Como cresce cada raiz, cada folha que busca a direção da luz. A escrita genética de um vegetal está muito próxima da nossa. É fantástico pensar que “um carvalho e eu temos a mesma essência. Se retrocedermos o suficiente, encontraremos um antepassado comum” (Sagan, 2009). Ao pensar sobre essa proximidade de código biológico, consigo me conectar ainda mais a estes seres e fico a imaginar como podemos, juntos, pensar e construir novas formas de convivência, em que a planta não seja minimamente considerada um ser decorativo, ou uma possível sombra de varanda.

Pratico a convivência com a planta de outra maneira, por meio de uma escultura em que a planta seja protagonista, fluxo de água, deusa da vida. Afinal de contas, são elas que produzem nosso oxigênio e estabelecem, entre nós, plantas e animais, uma maneira outra de vida. Vejo-me retornando às comunidades quilombolas com as quais vivi em contato durante a pandemia.

Como pensar possíveis perturbações lentas em situações de paisagens tão distópicas como as plantações de monoculturas brasileiras? Como florestar a paisagem policultural do mundo? Planto uma semente de pequi.

Com o corpo sentado no plano concreto do banco, apoiado na parede da varanda, eu roo o pequi cozido no arroz tingido de amarelo-ovo. Jogo a semente na terra. O pequizeiro, família *Caryocaraceae* e nome científico *Caryoucar brasiliense* Cambess, na medicina popular, usa as folhas e os

frutos para doenças do aparelho respiratório. As sementes têm ação afrodisíaca. As cascas têm ação febrífuga. O óleo da polpa é rico em vitamina A e E, e possui atividades antiabortivas, afrodisíacas, antioxidante e antifúngica. O chá das folhas serve para doenças do fígado e regulariza o fluxo menstrual. O pequi é ser sensível⁵⁶, tem alma e me alimenta. Ele transforma o fluxo energético que circula em meu corpo, e numa sutil simbiose nos tocamos, vivemos juntos e nos retroalimentamos. Virarei flor. Tomo chás da folha do pequi e incorporo o vegetal em desenhos e processos escultóricos. Ando pela cidade, colete galhos. O corpo sobrevoa paisagens. Falo com almas.

...

Nesse primeiro momento de *Fluxeira*, eu realizo a *florestação* a partir da semente de um abacateiro, uma árvore originária do México, Guatemala. É fruta com sabor de infância, vitamina de abacate batida com leite e gotas de limão. Eu como o abacate e me recordo de quando estava em casa, na cozinha, com minha mãe. Agora, não é casa, é diferente e se aproxima, como explica Gilles A. Tiberghien (1953 -) em seu texto *Cabanas*, daquilo que é cabana. Segundo o autor,

A experiência da cabana, de fato, é uma experiência da natureza, uma forma de estar não ao abrigo do mundo, mas fora de si. A cabana, com efeito, não envolve nem protege aquele que a habita; antes, ela o expõe a si mesmo e à natureza concebida como exterioridade (2019, p. 13).

Estar no ateliê-Elefante durante a pandemia, à espreita da morte, projetando um recomeço de vida, faz me sentir nessa cabana referida por Tiberghien. Tudo parece um pouco fora de si. A casa ao lado da oficina, a planta movida pelo Arduino, a cama na sala de televisão, o abacate misturado na trapoeraba. São maneiras de estar no mundo que se amalgamam, se tornam simbiose.

⁵⁶ Durante a pesquisa, na busca científica sobre a sensibilidade das plantas, recebo o texto científico “*Plants can distinguish When touch starts and stops, study suggests*” (Howell *et al.* 2023), que leio durante a pesquisa e sugere que as plantas sentem. Por isso, digo seres sensíveis.

Figura 13 - Adriana Vignoli. Aderente, 2022. Vidro, Arduíno, plantas, água e terra vermelha. Foto de Jean Peixoto.



CAPÍTULO 2

**O enraizamento da *Fluxeira*: a procura
das cinzas nas coisas futuras**

Figura 14 - Adriana Vignoli. Aparelhos-ampulhetas, 2014. Vidraria, terra preta, terra vermelha e areia. Berlim, Alemanha.



Colhei tudo: folha, flores, raízes, sementes, em um dia claro, quando o sol estiver muito forte. Limpai-as, sem lavá-las e molhá-las. [...] Começai a destilação imediatamente para não perderdes os espíritos selvagens, que voam invisíveis.

Johannes Isaac Hollandus

Assim inicio a escrita deste capítulo, sobre o pretexto de desenhar com uma semente que brota. Desloco-me entre aquilo que não vejo, não consigo tocar, mas está presente em sua ausência. Do ponto zero ou menos zero. Estipulo um ponto. Do vazio que é cheio. Do silêncio da terra, planto. A semente toca a água e brota. Penso como seria o cruzamento de vida de um algodãozinho do cerrado num circuito feito por conectores de Arduino. Como seria se a terra penetrasse a água e virasse colo de útero. Um útero que é do tamanho do punho⁵⁷.

Aproximo esse ponto estipulado, tão único e tão infinito, da ideia sobre o que é virtual. Como diz Pierre Lévy, “o virtual, trata de um modo de ser fecundo e poderoso, jogos de criação, abre futuros, perfura poços de sentido sob a platitude da presença física imediata” (Lévy, 2010). O autor aponta a origem da palavra *virtualis*, advinda do latim medieval, como aquilo que tem força, potência, para se tornar algo. Penso aqui na ideia de *fluxo*, uma espécie de força propulsora que possibilite essa transformação em elementos artísticos.

Entendo aqui o virtual como um início, um começo. Assim como é um indivíduo ou um coletivo que passa pelo processo de morte e luto, de perda, de tentativa de reconstrução de uma vida, uma casa, uma comunidade, ou de uma nação⁵⁸. A prática artística volta-se para o esforço de ressignificação

⁵⁷ As palavras são influências diretas de leituras feitas das poesias de Angelica Freitas.

⁵⁸ A professora do Curso de Psicologia e da Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica e Prática Clínico-Institucional da Universidade Veiga de Almeida, doutora em Psicologia Clínica na PUC-RIO, Clarice Medeiros, e a professora adjunta do Programa de Pós-graduação em Psicologia Clínica da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq, Isabel Fontes, trazem no artigo "A dor do luto: perspectivas analíticas de um recorte histórico sobre o sentimento do luto e suas possíveis formas de existência". De fato, uma das principais lições desse texto é a de que não basta que o objeto desapareça para que dele nos separemos, é necessário um verdadeiro *trabalho* psíquico de perda, chamado por Freud "trabalho do luto" - tarefa lenta e dolorosa através da qual o "eu" não só renuncia ao objeto, dele se desligando pulsionalmente, como também *se transforma*, se refaz no jogo com o objeto.

de toda uma vida. Eu me separo, morre minha mãe, morre minha avó, morre meu avô. A morte e o luto envolvem sentimentos de dor, de fim, de perda irreparável, e ela nos leva a tentativas de reestruturações, transformações, ressignificações.

Quero me deitar. Ficar quieta. Não me movo. Limito-me a horizontalizar o corpo no leito. Não posso, tenho coisas a fazer. Faça força. Mexa-se. Comece do zero.

O sentimento do luto que precede a morte é central em toda esta pesquisa e, por isso, apresento breves leituras sobre o assunto. No livro *Luto e Melancolia* (2011), Freud relaciona com propriedade os sentimentos da melancolia ao luto. Esse é um processo que acontece quando o sujeito se revolta contra a perda e não a compreende, vivencia a morte em diferentes dimensões em que há um vínculo forte e afetivo entre o sujeito e aquele que morre, incluindo aqui, para Freud, a pátria, o território⁵⁹. É importante frisarmos esse lugar de luto vivido perante a perda do território porque novamente retornamos ao universo da terra.

A psicanalista e professora da Universidade Federal Fluminense Tania Riveira (1969 -) sintetiza esse sentimento de melancolia explicitado por Freud como um sentimento oposto ao de conformidade ao luto⁶⁰. Ao contrário, o sujeito identifica-se maciçamente ao objeto perdido, a ponto de se deixar perder junto com ele. Tal rebelião é o central da melancolia e pode se instalar como uma "ferida aberta" (Riveira *apud* Freud, p. 71) que suga a libido e dolorosamente empobrece o eu. Se essa atitude se opõe ao trabalho de luto, ela não deixa, porém, de consistir também em um "trabalho" que "consome" o eu (*apud* Freud, p. 53). A suspensão da perda por uma radical entrega do eu ao objeto também é uma tarefa psíquica dinâmica, e em consequência dela o quadro melancólico pode se reverter em um episódio de mania, caracterizado por exaltação e agitação extremas. Tal alternância,

⁶⁰ Para melhor situar esse processo de escrita diante o sentimento de luto como participante ativo do processo criativo, penso ser importante perpassar por significações conceituais. Sobre A resenha de fôlego e densidade sobre o livro *Luto e Melancolia*, intitulada Entre dor e Deleite (2012), de Tania Riveira, ver: <https://doi.org/10.1590/S0101-33002012000300016>.

conhecida pela expressão psicose maníaco-depressiva – ou pelos termos atualmente mais usados, distúrbio bipolar –, mostra que se pode passar de um estado no qual o eu está quase inteiramente subjugado pelo objeto para uma situação na qual o eu teria "superado a perda do objeto (ou o luto pela perda, ou talvez o próprio objeto)" (p. 77). Talvez o eu possa até, nesse momento, reconhecer-se como melhor, "como superior ao objeto", diz Freud (p. 85).

Depois de lutos⁶¹ vividos num tempo dilatado difícil de ser mensurado, reinicio movimentos espaciais físicos e presenciais em 2021. A partir daí, então, apresento o **capítulo 2**, quando a pandemia se encontra mais estável. Saio de casa e me desloco até os arredores do lago Paranoá. Considero esse momento como uma primeira experiência de residência artística durante um encontro ainda recluso. Sinto a necessidade de abrir portais que criem alterações de realidades. Ardemos fogueiras. Nessa região cercada de matas ciliares, confabulo a obra *Boca da Noite*, a fim de chamar com artistas mulheres um outro mundo, a partir da ação de *florestação*, fluxos da paisagem do cerrado. Eles se manifestam e expressam formas de vida invisíveis. Novamente, alimento uma forma de escultura com alma, em transformação.

Nesse capítulo, *Fluxeira* se expande espacialmente. Ela vivencia um processo de residência artística que acontece a partir da hospedagem entre alunos do PPG em Arte na disciplina virtual ministrada pelo professor Christus Nóbrega. Esse método de *florestação* escultórica será apresentado adiante.

Para uma dilatação espiritual da escultura, assim como vimos que as plantas são seres com capacidades habilidosas em se espalhar por diferentes

⁶¹ Sobre o luto, vale apontar que no livro *Luto e Melancolia* (1917) o psicanalista Sigmund Freud (1856–1919) considera que o luto é “a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante” (p. 129). Assim, ele entende que a natureza dos afetos trazidos pelo luto manifesta-se como um sentimento profundo, de doloroso abatimento, perda de interesse pelo mundo externo e da capacidade de escolher um novo objeto de amor. Trata-se de uma necessária reorganização libidinal de investimento em objetos que mobiliza o eu e moções inconscientes. Como consequência, a Psicanálise confere ao luto um caráter singular, que pode ser vivenciado de diversas formas, envolvendo perdas relacionadas à morte propriamente dita, ou a perdas subjetivas.

territórios, eu procuro expandi-la em territórios de vegetação do cerrado. O processo escultórico aqui é invasor, como colocado por Mancuso sobre as características das plantas. Ou seja, a capacidade de se espalhar e se reproduzir permite à escultura que ela adentre paisagens de um cerrado cercado por matas ciliares, transformando assim possíveis formas de vida.

Nós nos alimentamos das plantas e estas são adaptações que partem de contextos em que os vegetais que uma vez foram invasores serão adiante floras nativas. Portanto, se procuro pela alma das coisas para alimentar a escultura, eu me conecto com as plantas e elas comigo. *As plantas respiram gás carbônico e nos alimentam com oxigênio.* Acredito que os vegetais são os únicos seres vivos do planeta que nos ofertam alimento. Aí está uma primeira alimentação, a origem de toda a nutrição, que eu gostaria de destacar com força nesta escrita. Se defendo haver fluxos que alimentam a alma dos seres com alma, devemos ser generosos para com as plantas, pois elas nos alimentam de *respiração*. Respirar significa estar imerso num meio que nos penetra com a mesma intensidade com que nós o penetramos. Penetração sutil e profunda. Por isso, segundo Coccia, as plantas estabelecem uma integração cósmica, entre mundo e universo. Há uma troca nesse deslocamento entre culturas e saberes. Eu troco com Danna sobre conhecimentos escultóricos e ela abre a porteira de sua casa. Eu refloresto o espaço e vejo coisas invisíveis.

Como escultora que persegue insistentemente modos de atualização da escultura, tomo esse virtual, fecundo, com a possibilidade de vir a ser. Apresento aqui a palavra água, fonética representada pelo “Y”, em guarani. Nessa língua, a água está presente também em “cosmos” (*arapy*), em “antigo” (*yma*), em “fruta” (*yva*). Esse elemento, tão essencial da vida, atualiza infinitas possibilidades daquilo que toca o universo, a fruta, a origem. A água é exemplo de um fluxo, material e energético, como a virtualidade, que tem a força de alimentar algo, de se manifestar no universo em múltiplas formas. Assim também acontece com a escultura, a água alimenta a sua alma.

Sobre a alma da escultura, escolho o ponto zero a partir de um pensamento sobre a alma das plantas. Segundo Fechner (2015), alguns filósofos defendem que as almas existem apenas *nos seres humanos e nos animais* e argumentam que, *se os animais necessitam de nervos para sentir, então as plantas também necessitam nervos para sentir, mas não os têm*. Como podemos compreender, então, o movimento da planta carnívora ao sentir um inseto? As plantas sentem sem nervos.

Adiante, indagando sobre a questão, eu pergunto para a Lucely Morais Pio, doutora *Honoris Causa*, quilombola, fundadora e membro da Farmacopeia Popular do Cerrado⁶², se as plantas têm alma. Sem dúvidas, responde ela, “as plantas são seres vivos, portanto, têm alma. Alma está em tudo que é vivo”⁶³. Deste ponto zero, que é a alma das plantas, ramifico a questão para a alma do planeta Terra. Somos um grande bioma com alma, e as matérias, mesmo inorgânicas, estão em constante fluxo e alimentam esta grande alma, viva, nossa mãe Gaia. Desconsideramos essa terra que nos pariu, essa terra que nos engole e que nos regurgita em forma de outras sementes em constante movimento. Há alma no planeta Terra.

Plantar uma determinada agricultura, semear, toca a ação da *florestação*. Atuar sobre a agricultura é revisitar uma atividade vital, feita por tantos agentes da natureza como o vento, as árvores, os animais e os humanos, muito negligenciada historicamente. Num contexto eurocêntrico, nas palavras de Coccia, a agricultura é considerada a atividade menos nobre, a mais ingrata e distante de nossa vocação de seres espirituais e racionais (2022, p. 30). No Brasil, a escravidão foi e ainda é utilizada para o plantio de monoculturas brasileiras.

Acompanho o texto, ainda sobre a agricultura:

⁶² A *Farmacopeia Popular do Cerrado* é uma publicação que contém conhecimentos tradicionais associados à biodiversidade brasileira. Os usos de plantas medicinais citados nesse livro são resultantes de uma pesquisa popular realizada por raizeiras e raizeiros do cerrado e não são recomendados para a automedicação. Lucely Morais Pio faz parte de seu grupo de pesquisadores.

⁶³ Trago uma conversa que acontece durante pesquisa de campo, quando vou para a Comunidade do Cedro em agosto de 2022 no intuito de compreender como é a vida diária de Lucely Pio e sua relação com as plantas.

Nós a confinamos no nível mais baixo da hierarquia social e econômica. Mal conhecemos sua história, suas formas, sua natureza. Sua exclusão física das cidades a torna quase estranha à civilização [...]. A agricultura permanece o menos refletido, o mais negligenciado, o mais desprezado dos trabalhos humanos de um ponto de vista filosófico. Comparar-se a um camponês significa sempre diminuir seu próprio valor (2022, p. 34).

No Brasil, a agricultura monocultora é o princípio ativo da escravidão e da monocultura. Desertificação das paisagens brasileiras. Ávida, seca, árida. Como atuar sobre uma outra agricultura? Porque há algo que pede socorro. Este ano, em Brasília, choveu sem o grito *agudo-arranhado* das cigarras.

Semear de outra maneira, *florestação*. Não é apenas pensar uma sementeira como uma forma comum de *land art*. Também não seria apenas uma comparação imagética entre a arte e suas relações com a terra e suas metamorfoses. Para florestar, há que se deslocar, que movimentar o corpo, fazer força, mover os acampamentos, as estruturas simbólicas. Há que cavoucar, para, então, pensar o conceito de ecossistema, de seres interconectados, física e espiritualmente. Como forma de ação e arte, muitas vezes, não realizada por sujeitos não humanos.

A obra *Vãos*, realizada em 2015 e premiada pela Funarte em Belo Horizonte na exposição *Encontros no Espaço*⁶⁴ é uma escultura que atualiza o real, o presente, a partir da queda da gota d'água. O pingo que transpassa uma linha invisível de raio laser aciona um sensor eletrônico que impulsiona uma conversa entre duas casas de maribondo. Cada uma das casas emite palavras na língua guarani, que são consideradas arqueologias culturais dessa sociedade. Essas palavras foram gravadas pelo professor e pesquisador Mário Ramão Villalva, e pronunciadas em sua sonoridade original. As palavras que contêm em seus corpos a fonética “Y”, ou seja, água, pela dificuldade da pronúncia pelos colonizadores europeus, foram extintas do vocabulário indígena em sua origem.

⁶⁴ A exposição *Encontros no Espaço* acontece em 2015 e tem curadoria de Graça Ramos e texto de Bia Dias. Participam da exposição coletiva Lais Myhrra, Francisco Klinger e eu, no intuito de estabelecer diálogos entre esculturas brasileiras a partir do encontro da obra de cada artista.

Como já dito, tais palavras que possuem essa fonética “Y” em suas estruturas se associam à origem das coisas, ao tempo, à natureza e, em especial, à água. “Y”, por si só, significa água, rio; “YVY”, terra; “YMA”, antigo; e “APY”, cosmos. O fonema da água é apagado pela cultura europeia.

O trabalho Vãos foi realizado a partir de deslocamentos espaciais entre Brasília e Foz do Iguaçu que acontecem durante minha morada nessa fronteira latino-americana por quase oito meses. A obra não teria acontecido dessa maneira, se eu não tivesse me alimentado com esse território cultural atravessado pelo Rio Paraná e o Rio Iguaçu. A água nos alimenta.

Esses fluxos de palavras gravadas em guarani, de signos tão ancestrais, pretéritos e presentes, se misturam com outros *frames*. Fragmentos de possíveis sonhos, seres ciborgues que conversam por fluxos. *Fantasia*s. As fantasias são possíveis utopias. O filósofo polonês Jerzy Szachi (1972) aprofunda questões sobre a utopia e aponta a fantasia como “simplesmente tudo aquilo que ultrapassa os limites da situação existente” (1993, p. 6). A ideia poética, a imagem criativa é compreendida como desejo constituído de utopia. Para o autor, conservadores são aqueles que consideram essas ideias fantásticas como impossíveis de serem realizadas.

Aproximo-me então de outra ordem de movimento, proposto pelo artista Nelson Felix, que se muda para Mury, região serrana do interior do Rio de Janeiro, no intuito de transformar e pensar seu trabalho. O artista, de acordo com o historiador e pesquisador Renato Rezende (1964-), defende que esse processo de deslocamento o induziu a produzir um trabalho de outra ordem, outra potência. Segundo Felix, seu trabalho, a partir de então, cada vez mais conscientemente carrega um forte componente espiritual. Ainda nas palavras do artista: “como acontece com artistas modernistas como Mondrian, Malevitch, Kandinsky” (Felix, 2020, p. 34).

O pintor Wassily Kandinsky (1866-1944) encontra na sua dimensão artística o que chama de *vida espiritual* e desenvolve no livro *Do espiritual na arte* reflexões sobre o tema. Para ele, há uma espécie de vida, em que “a

arte também pertence e de que é um dos mais poderosos agentes, [que] traduz-se num movimento para a frente e para o alto, complexo mas nítido, e que pode reduzir-se a um elemento simples” (1996, p. 31). Kandinsky parece aqui se utilizar da descrição do movimento que pode expressar tanto a ação da mão sobre um pincel como o deslocamento e esforço do artista num dado espaço.

Segundo o artista, há uma ação de deslocamento que é o próprio movimento do conhecimento e, independentemente da forma que o artista adote, esse movimento de conhecimento conserva um mesmo sentido e uma mesma finalidade. Interpreto que para Kandinsky, então, a produção do artista é como o eco de sua alma. Como se houvesse algo interno que nos conecta com o mundo e nos movesse adiante.

Eu não poderia deixar de trazer a importância que tem Hilma af Klint⁶⁵ (1862-1944), uma artista mulher nascida em Estocolmo e precursora da arte abstrata moderna no ocidente, muito antes que artistas como Mondrian, Malevitch ou Kandinsky. Hilma inicia seu interesse pela arte e a espiritualidade após a morte de sua irmã, Hermina. Esse acontecimento desperta seu interesse pela religião espírita como uma forma de buscar respostas e entendimento para além do mundo real.

Segundo a artista, em seu diário, ela recebe uma mensagem de um espírito chamado Amaliel, que lhe designa a missão de pintar *As Pinturas do Templo*. A partir daí, Af Klint escreve em seus diários: “as imagens foram pintadas diretamente através de mim, sem desenhos preliminares e com muita força. Não tinha ideia do que as pinturas deveriam representar; no entanto, trabalhei com rapidez e segurança, sem mudar uma única pincelada”.

⁶⁵ Interessante lembrar que, em dois momentos significativos durante esta pesquisa, o nome de Hilma é lançado como sugestão de busca. O primeiro momento é durante uma conversa sobre pintura com o artista Ralph Gehre, quem é mencionado nesta tese. O segundo, é durante a defesa desta pesquisa, quando a professora e pesquisadora da Universidade de Goiás, Manoela dos Anjos, indica a procura do nome da artista. A biografia da artista pode ser acessada em: <https://hilmaafklint.se/about-hilma-af-klint/>.



Figura 15 - Adriana Vignoli. Vãos, 2015-2017. Tubo de ferro, Arduino, *laser*, caixas de som, casas de marimbondo, vidraria laboratorial, água e argolas de madeira.

O espírito parece mover o corpo, torna-o livre para alcançar outros territórios, é sensível e adaptável. E, mais uma vez, qual seria então a diferença entre espírito e alma? Fechner aponta questões. Segundo o autor,

[...] se coloca al espíritu como algo que actua, crea, genera (de ahí los nombre ingenium y genius) al lado del alma como algo que desea, recibe, da a luz [...]. El espíritu es el alimento, el viento (espuma, humo, animus), que se va lejos y sopla em los bosques, el alma es um mar com olas dentro de sim misma (2015, p. 30 - 31).

A linha que determina a diferença entre espírito e alma é tênue. “*Ruah*” (em hebraico) e “*pneuma*” (em grego *koiné*, popular) significam sopro ou espírito. E “*nefesh*” (em hebraico) e “*psyché*” (em grego) significam alma. Sopro tem também a ideia de espírito ou alma, porque o espírito é o que dá a vida, o que lembra o Gênesis 2:7: “Deus criou o homem do pó da terra, e soprou em suas narinas um sopro de vida, transformando-o num ser vivente”.

Lembro que Hannah Arendt sugere uma relação entre a vida do espírito e a vida que se atrela ao mundo vivido: para ela o espírito é aquele que experimenta as relações entre interior-exterior por meio daquilo que aparece, relacionado ao corpo. Já a alma não possuiria essa relação, tratar-se-ia de uma vida psíquica pautada em metáforas traduzidas das experiências e informações corporais, como a memória, um dos tipos da *florestação*. Sendo assim, corpo e alma não se separam, porquanto estão alojados um no outro.

Nesta pesquisa, toco em questões do espírito, afinal, movimento-me em outros territórios, outras terras vermelhas, sementes de algodãozinho de cerrado e jatobá. Pretendo aprofundar a questão e adentrar, sobretudo, na alma da escultura. Como o corpo escultórico pode vir a ter alma? Como a minha alma pode alimentar a alma escultórica?

Há algo que não vemos, algo que perpassa pela fé, como escreve Gustav Fechner, e que a ciência não pode comprovar e explicar. Para elucidar tais questões de fé sobre a alma, o cineasta Apitchapong

Weerasethakul (1970-), no filme *Memória*, aponta para conexões que transcendem a razão e nos enraízam, nos conectam, como antenas, num mundo invisível. No caso dos filmes de Apitchapong, há a “existência constante do duplo em seu trabalho, um movimento constante de transformação de um polo em seu oposto, em que a existência de um sobrevive no outro” (Alvarenga, p. 47). Como se aquilo que estivesse sendo visto ou ouvido já não fosse o sujeito. No filme, a personagem Jessica Holland escuta o som da batida de uma pedra metálica no chão e busca, numa espécie de divagação da sua alma, a origem do barulho. Esse som, ou essa luz tão veloz, tão efêmera, parece percorrer outro tempo. Como uma folha distante que leva e que traz o vento⁶⁶. Algo invisível encontra-se aí.

Onde está esse eco, esse circuito entre os materiais visíveis e invisíveis na construção escultórica? Onde está o som? Há um fluxo entre as coisas materiais que advém de uma combinação simbólica provocadora de transformações no artista e naquele que entra em contato com ela.

Como em *Aderente* a água contida na esfera de vidro pinga no vidro e provoca uma espécie de lodo esverdeado na vidraria situada no chão. O material se transforma, e a putrefação é necessária para se tornar outro. Para os alquimistas, esse processo de putrefação é necessário na transformação do corpo, da alma e do espírito. A condição física de algo é apenas um aspecto desse algo.

Embora pareça, *a priori*, que a alquimia começa a partir de um processo com o inanimado, “na verdade ela é um processo vivo e está sempre trabalhando com substâncias vivas” (Wasserman, p. 17). Assim também é o processo escultórico. Aquilo que eu manipulo é vivo e vibrante e a “qualidade das matérias-primas é fundamental para se alcançar resultados abundantes e variados no final dos vários processos”.

⁶⁶ Tomo a liberdade poética de fazer uma conexão entre o que escreve Kandinsky sobre o eco da alma do artista e a letra da música do cantor e compositor Jorge Drexler, Eco (<https://m.letras.mus.br/jorge-drexler/209742>).



Figura 16 - As flores zinnia, *Zinnia elegans*, e fuchsia, *Fuchsia triphylla*, possuem almas com essências que alimentam a alegria e a leveza a partir da responsabilidade pessoal do indivíduo.

Os deslocamentos espaciais feitos pelas residências artísticas, nesta tese, aguçam essas transformações na alma da escultura. O coração por exemplo não é apenas um bombeador de fluxo sanguíneo para todo o corpo. Para um alquimista, “ele é o centro físico, mental e espiritual da pessoa”. Na medicina de plantas medicinais, folhas com formato de coração cuidam desse órgão, assim como mente e espírito da pessoa medicada. Adentro aos poucos nos conhecimentos das plantas medicinais, nas gotas potentes de suas fragrâncias, como os florais que tomo, feitos de zinnia e fuchsia⁶⁷.

No texto “Opera Vegetabilia” o alquimista Johannes Isaac Hollandus revela o aprendizado de reconhecer a natureza das ervas e de separar os seus espíritos e seus corpos, como o *sale armenaico*⁶⁸, que é feito a partir das cinzas de uma planta. O espírito dela é extraído a partir de suas cinzas.

⁶⁷ A zinnia é uma essência floral permite uma conexão com planos vibratórios associados a pensamentos positivos e sentimentos alegres, desenvolvendo de modo subjacente a capacidade de reconhecer a própria responsabilidade pessoal. Em um sentido arquetípico amplo, zinnia relaciona-se ao conflito entre as gerações, entre as idades do homem, seja ele interior (tensão interna entre os aspectos de jovialidade, amadurecimento e velhice da própria alma) ou projetado no relacionamento social (tensão entre pessoas de gerações diferentes). Já a fuschia é uma essência floral que permite uma conexão com planos vibratórios associados a pensamentos positivos e sentimentos alegres, desenvolvendo de modo subjacente a capacidade de reconhecer a própria responsabilidade pessoal.

⁶⁸ Segundo o alquimista Manfred M. Junius, no livro *Espagiria*, o *sale armeniac* é comumente usado entre os alquimistas na utilização de termos que podem designar duas ou mais matérias. [...] Quase sempre, o *sale*

Retorno a Kandinsky, Nelson Felix e Apitchapong. Os três artistas, de certa maneira, experimentam um movimento espiritual a partir do deslocamento terrestre do espírito do artista na obra artística. Vejo-me espírito e me desloco por territórios no Planalto Central ao encontro de sementes e florestações, transformando-as.

Vamos então aos deslocamentos e movimentos espaciais, a partir das Residências Artísticas, ou seja, deslocamentos de corpos e almas que possibilitam múltiplas criações escultóricas nesses solos secos.

A Residência Artística em períodos de morte e cinzas

Para pensar a virtualidade da escultura, lanço então uma primeira residência artística. A residência é inserida num contexto geográfico envolto por uma mata ciliar do cerrado, com compridas raízes aéreas, água corrente sob seixos, pássaros e um antigo centro de candomblé de Brasília dirigido pelo assassinado babalorixá Raul de Xangô (1940-2013). Vivi uma construção afetiva nesta paisagem, que se iniciou quando o artista Christus Nóbrega me conectou à estudante de artes visuais Danna Lua, que abraça o encontro escultórico e espiritual realizado na disciplina de Processos de Residência Artística do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UnB, ministrada pelo artista e professor Christus Nóbrega.

A proposta dessa disciplina parte da realização de uma residência artística virtual, uma vez que nos encontramos no auge da pandemia de covid-19 no Brasil e no mundo. Assim, cada aluno hospeda virtualmente em sua casa um outro aluno da disciplina e simultaneamente passamos pela experiência de abrigar e ser abrigado virtualmente uns pelos outros. Vivenciaremos os dois lados da residência artística – pela perspectiva do hóspede e do anfitrião. A partir dessa prática, é desejado que cada aluno apresente um trabalho final consistido por um texto crítico da vivência e de uma produção artística concebida a partir do espaço visitado. Durante a disciplina, eu recebo na minha casa-ateliê o artista e professor Gregório Soares. Em

armeniaco representa o cloreto de potássio obtido a partir da calcinação, dissolução, filtragem e coagulação do sal feito a partir das cinzas de uma planta.

seguida, sou hospedada virtualmente na casa de Danna Lua (DF). Mais especificamente, entro na residência de Lua por uma espécie de portal aberto em seu telhado. Da cama, em seu quarto, ela mira o celular para o céu emoldurado a partir da fresta aberta pelo deslocamento de uma telha de barro do teto. Vejo, por horas, através da tela do celular, fragmentos de nuvens voando no céu.

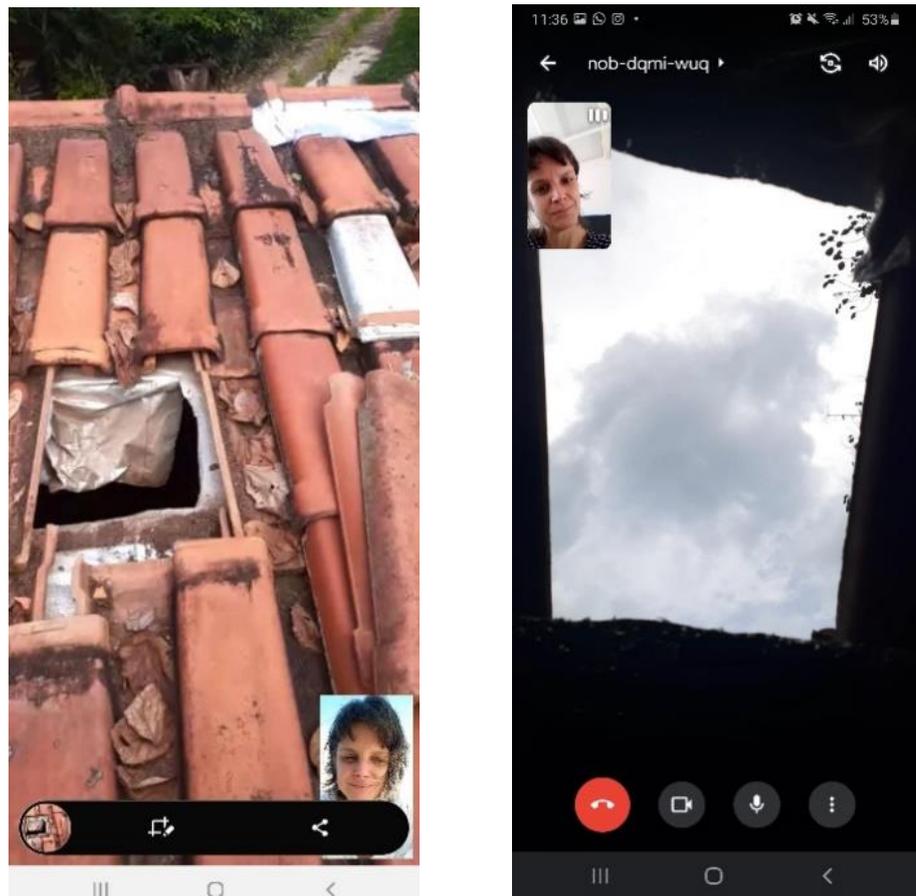


Figura 17 - Imagens feitas com celular do buraco feito no telhado de Danna Lua para que eu pudesse ver o céu pela tela do celular. A partir deste canal, entrei virtualmente e em seguida presencialmente no território de Danna Lua.

Mediante essa troca em plataforma digital, confabulamos irmos além e abrimos um portal presencial na paisagem. Um portal que é tanto virtual quanto físico. Eu me desloquei pelo celular até a terra de Danna e, adiante, abri uma escultura entre a água e a argila de uma mata no cerrado.



Figura 18 – Foto digital enviada por celular de Danna Lua. A artista me apresenta as matérias que circundam a sua casa.

A argila é feita de terra e água. Em muitos de meus trabalhos, utilizo a terra vermelha do cerrado como pigmento vermelho, espírito sanguíneo, como uma espécie de canal uterino de onde algo nasce. Eu preencho esferas de vidro com grãos de terra que recolho de Brasília, seco e peneiro cuidadosamente para que se tornem bem finas, quase poeiras. Do pó viemos e do pó retornaremos. Estabeleço conversas íntimas e repetidas entre os materiais, tão próximos: terra, vidro, cerâmica. Materiais constituídos de elementos químicos muito semelhantes e que passaram por transformações em diferentes temperaturas.

O barro simboliza a origem das coisas e a criação dos seres humanos para muitas culturas. Na mitologia grega, o Titã Prometeu⁶⁹ apanhou um bocado de argila e a molhou com um pouco de água de um rio. Com essa matéria fez o homem, à semelhança dos deuses, para que fosse o senhor da Terra. Tirou das almas dos animais características boas e más, animando assim a sua criatura. Enquanto Atena, deusa da sabedoria, admirou a criação do filho dos Titãs e insuflou naquela imagem de argila o espírito com o sopro divino.

No livro *Mitologia dos orixás*, de Reginaldo Pradi (2001), Olorum encarregou Oxalá de fazer o mundo e modelar o ser humano. Ele tentou de diversas maneiras usando o ar, a madeira e o fogo, mas fracassou. Foi então que Nanã veio em seu socorro. Ela deu a Oxalá o barro do fundo da lagoa onde ela morava, a lama sob suas águas que representam a própria orixá Nanã. Assim, finalmente Oxalá conseguiu criar o ser humano, pois o modelou no barro de Nanã. Nanã e Oxalá criam os seres humanos.

Já em *Gênesis da Bíblia Hebraica*⁷⁰, há uma narrativa que conta que Deus cria Adão do barro e o põe no Jardim do Éden. A Adão é dito que ele tem liberdade para comer de todas as árvores no jardim, exceto da árvore do conhecimento do bem e mal. Subsequentemente, Eva é criada a partir de uma das costelas de Adão para fazer-lhe companhia. Eles são inocentes, sem vergonha da sua nudez.

O barro pode ser terracota, branco, preto, amarelo. A ação de apertar o barro me dilata para um tempo contemplativo, meditativo. Fluxo de sensações que ativam certo prazer. A docilidade com que manipulo a argila me faz retornar, mais uma vez, à memória da infância. Entro em contato com o que diz Gaston Bachelard sobre a infância cósmica. Para o autor, “os homens passam, o cosmos permanece, um kosmos sempre primeiro, um cosmos que os maiores espetáculos do mundo não apagarão em todo o decorrer da vida” (Bachelard, 2009, p. 103). O que lembramos de nossa solidão cósmica é o

⁶⁹ Trecho extraído do livro *Mito e religião da Grécia Antiga*, de Jean Pierre Vernant.

⁷⁰ Pesquisa mais na bibliografia hebraica.

que nos une ao mundo. Essa cosmicidade de nossa infância reside em nós. Ela reaparece em nossos devaneios solitários.

O contato com o barro, com a terra, faz-me aproximar desses devaneios infantis. Assim como rememorar as noites em que via cometas com meu pai no jardim, faz-me sentir conectada a esse cosmos. E, como apontado pelo filósofo Bergson, essa memória se torna possibilidade de atuar no tempo que viverei (2009). Os devaneios estabelecem um acordo poético ao serem revivificados como “reservas de entusiasmo que nos ajudam a acreditar no mundo, a amar o mundo, a criar o nosso mundo” (Bachelard, 2009, p. 119). Reservas de entusiasmo que promovem abertura para o mundo, um convite a habitar a terra, o território.

A terra aterra a raiz e alimenta a vida. Ela evoca a rocha que foi moída, como rememora Wislawa Zymborska em *Conversa com Pedra*⁷¹. Penso no sentido do aterramento, do acolhimento de cada território e no significado que essa terra carrega para cada ser que ali habita. O pesquisador Luis Tomas Domingos afirma que, para a cultura africana, a importância da terra revela-se “numa ligação entre o espiritual, aquilo que não se vê e o real, aquilo que vemos. A terra é entidade espiritual. É o lugar de vida que possui o homem. Daqui ele nasce e aqui ele morre.” (art., p. 10). A obra *Beijo* (2021), que realizei durante a disciplina de Residência Artística, é feita de barro, terra e vidro. Ela experimenta o toque entre uma matéria e outra. O encaixe dócil entre uma esfera e outra em igualdade de espaço e a terra vermelha no interior da esfera compõe o encontro entre esses dois seres.

Ao mesmo tempo em que percebo esse sentido de um plano cosmológico que liga o ser humano a terra, há também um sentido muito prático, de cultivar e alimentar os seres vivos; durante o processo de residência artística neste lugar de significado tão sagrado que é a casa de Danna e também um antigo terreiro de candomblé.

⁷¹ A poesia *Conversa com Pedra* encontra-se no livro *Wislawa Zymborska* [poemas], editora Companhia das Letras.



Figura 19 – Adriana Vignoli. Beijo, 2020. Cerâmica, vidro, terra vermelha, latão, cabo de aço. Dimensões variáveis.

Essa residência artística acontece a partir de meu deslocamento físico para a montagem de estruturas suspensas entre plantas selvagens da casa de Danna. Acontece aí uma experiência que chamo de *construtiva-espiritual*, envolta por encontros de corpos em movimento, substâncias naturais do território simbólico de Danna e estruturas anelares suspensas entre cipós e árvores enraizadas. Esses cipós conectam as árvores no ambiente aéreo.

As plantas têm alma. Falar com as almas nos aproxima das plantas. Eu tenho me aproximado delas. Como falar com as almas, será que apenas tendo fé? Para Fechner, a fé na alma das plantas é somente uma pequena prova da fé em coisas que não se pode demonstrar de maneira exata. Mas ela está lá. Aponta. A alma de uma planta é pequena. Mas se olharmos para todo um agrossistema, como o cerrado, a alma das plantas torna-se algo maior. A ciência não dá conta de tudo.

[...] Existe uma vida além que é o castigo, a recompensa e o maior grau de vida neste mundo. Existe uma ordem do mundo sagrado, no sentido de uma vitória final do bem sobre o mal. Esses são os fundamentos que já estão em colapso e estão cada vez menos presentes. Nada deve ser feito ou acrescentado que não reforce a firmeza e apoie a construção. Acredito firmemente que os princípios aqui discutidos podem contribuir em algo nesse sentido (Fechner, p. 118, tradução própria).

Acesso a alma das plantas, e acesso a alma que transpassa a escultura, retornando a matéria orgânica às cinzas. O corpo foi cremado e o pó jogado no jardim de casa. Faz-se presente mais uma *florestação*. Meu pai quis esperar a chuva para então jogar o pó entre as folhas.

Recordo do artista chinês Cai Guoqiang (1957-) a busca de uma ação escultórica que rompe e, ao mesmo tempo, nos conecta com outros espaços, sejam eles as tradições da cultura chinesa, sejam eles a relação entre a terra e o céu. Assim, a explosão nos conecta com o céu. O artista trata daquilo que é efêmero e, simultaneamente, converge essa queima em linhas que viajam todo o cosmos e transpassam diferentes temporalidades. Guoqiang se relaciona tanto com seu microcosmo mais íntimo, pautado em estruturas

genéticas e familiares, quanto seu lugar na China, no mundo e no universo. Cai Guoqiang mira para uma conversa entre ele, o céu e toda sua infinitude.



Figura 20 – Cai Guoqiang. Skylader, China, 2015.

Chamo essa experiência, primeiramente, de *construtiva*, porque faz parte do meu processo criativo a construção do desenho projetado a partir de linhas arquitetônicas, para, posteriormente, tornarem-se escultura. Assim é também o processo dos artistas que recentemente conheci, Lucas Simões (1981 -) e Iran do Espírito Santo (1960 -), durante o período em que escrevo este texto. São artistas, dentre tantos outros escultores, conhecedores do desenho arquitetônico⁷² e também do espaço. Como

⁷² Essa é uma referência constante em minha pesquisa poética. A arquitetura, a construção, o desenho que vira realidade. Brasília é influência constante nesse processo de construir e desconstruir. [Trazer para o texto Wisnik e Lucio Costa \(?\)](#)

artistas, temos em comum o projeto que se inicia no pensamento do desenho e transforma-se em realidade construtiva. O traço e suas proporções são dimensionados em escala e manifestam-se no mundo. Assim também acontece com as construções, tão precisas, que penso e construo. Meu processo parte do desenho como pensamento e torna-se construtivo no espaço. A disposição e a altura desses anéis suspensos, a paisagem que será enquadrada na fotografia, a posição dos corpos e os elementos que atuam no ambiente fazem, todos, parte de uma composição regida por precisão e domínio estético que revela estados de tensão, leveza, peso, equilíbrio e suspensão no ambiente escultórico.

Essa construção é pautada por um estudo geométrico que caminha de formas euclidianas como o triângulo, o círculo, o quadrado, para uma geometria que, em acordo com a teórica Menezes, cava um espaço topográfico feito por rupturas. Da geometria feita da ligação de pontos, dos estudos geométricos que levam a triângulos equiláteros, quero cada vez mais apresentar entre as formas os seus vazios e percebo aí nesses trânsitos uma orientação sobre geometrias que se expandem em lugares não visíveis, como os multiuniversos, os rizomas cerebrais ou as raízes aéreas.



Figura 21 – Adriana Vignoli. Boca da Noite. Fogo, ferro, água e plantas. Foto: Diego Bresani.

Tal pensamento escultórico, que parte do desenho arquitetônico, tão abstrato, imaterial, e simultaneamente tão concreto, mistura-se com aquilo que é de uma outra grandeza, aquilo que não é visível na paisagem. Peço licença para chamar os espíritos da mata.

Os vazios da paisagem são circunscritos e emoldurados pelos anéis metálicos em voo suspenso. Como se algo ali, da ordem do incompreensível, estivesse sendo sinalizado, sugerido. Vejo aquilo que não é visto, em outras palavras, o que é *espiritual*. Assim também acontece com a transformação da minha alma, marcada por memórias vividas. Tocando a alma, a escultura parece ser tocada por ela. Defendo esse movimento do conhecimento que adota um sentido profundo embarcado pela vida. O trabalho do artista é lírico, envolto por relações de afeto, de transferência, de troca e também de ruptura visceral, de dor. De certo modo, esse processo é impresso por uma vida vivida e, em conversa com Kandinsky, “deve ser cego em face da forma, reconhecida ou não, como também deve ser surdo aos ensinamentos e desejos do seu tempo. Seus olhos devem estar abertos para sua própria vida interior” (2005, p. 81).

O encontro na casa de Danna acontece a partir de questões subjetivas e sensíveis vivenciadas por mim e pelos seres vivos que delas participam. Assumo aqui um processo em que o espírito do artista e de seus participantes, suas emoções e sentimentos estejam intimamente conectados ao trabalho artístico. Como robora Kandinsky, a obra alcança seu objetivo e constitui um “alimento para o espírito, quando o espectador encontra nelas um eco de sua alma. Por certo, tal consonância (ou dissonância) não pode manter-se vã ou superficial” (2005, p. 46). Ela deve aprofundar-se na vida e na obra.

“Espírito” vem do latim *spiritus*, “alma, coragem, vigor, respiração”, relacionado a SPIRARE, “respirar”. O que respiramos é ar, que é realmente matéria, por sutil que seja. Apesar do uso em sentido contrário, a palavra “espiritual” não implica necessariamente que falemos de algo distinto da matéria, ou de algo alheio ao reino da ciência.

Assim, além da geometria no espaço e dos elementos naturais, há algo interior, que pulsa em mim, como a flor que engoli. Ademais, por ser uma residência artística num espaço de cunho religioso, envolvido por ferramentas de orixás, pássaros silvestres e plantas de curas, a obra é transpassada por essa atmosfera espiritual e, como já colocado, atua, de alguma maneira misteriosa, na minha produção artística.

Convido três mulheres artistas para participarem dessa manifestação *construtiva-espiritual*. Eneida Sanches (BA), que traz para sua pesquisa questões de transe, raça e gênero; Gisel Carriconde (DF), uma mulher de energia inesgotável, que atua na cidade há décadas e incentiva a produção experimental das artes visuais em Brasília; e Danna (DF), a artista bruxa e feiticeira que conheci tão recentemente durante esse período tão delicado, introspectivo e profundo, que foi a pandemia de covid-19.

A obra é constituída por uma série fotográfica intitulada Boca da Noite. Essas fotografias registram o encontro entre essas mulheres, a paisagem e os elementos escultóricos. O título é uma expressão popular brasileira para representar o início da noite que engole o dia. Boca é buraco de transição, entrada de um lugar para outro. Um “entre” onde tudo é engolido e digerido. Canal regurgitante.



Figura 22 – Adriana Vignoli. Boca da Noite, 2021. Participação de Danna Lua, Eneida Sanches e Gisel Carriconde,

Em Boca da Noite, além dos materiais tradicionais escultóricos, incorporo elementos de caráter biológico e alquímico, como a água, o ar, a terra e o fogo, em relações diretas com plantas e ervas. Esses materiais operam como composições essenciais de transformação e merecem, mais do que nunca, nossas escutas neste momento de urgência para mudanças de paradigmas ecológicos, culturais e sociais. Acredito que as energias aí criadas são necessárias para fortalecermos algo sobre a nossa natureza nesta atual (des)conjuntura que vivemos.

Todas as formas de vida biológicas e naturais são fundamentais e elementares e, por me interessar pelos saberes naturais, plantas medicinais, transformações de materialidades, me aproximo dos estudos sobre a alquimia. Ela é uma arte, como escreve a artista e pesquisadora Alvarenga, “que habita opostos interdependentes, sendo ela mesma óbvia e oculta, implicando o grau de iniciação de quem com ela trava contato” (2016, p. 23). A alquimia é muito semelhante aos estudos químicos modernos e contemporâneos. A origem de processos de evaporação, destilação, dissolução, combinação etc., advém da alquimia, e até hoje são termos utilizados na ciência. Porém ela se relaciona com outras dimensões, que parecem não estar separadas da ciência. Essas dimensões são fluidamente ligadas e se relacionam a espiritualidade, transmutações dos elementos e do corpo e processos de cura.

Foi uma surpresa feliz descobrir que Fernando Pessoa estudou a alquimia. Segundo o escritor, a diferença entre química e alquimia está na teoria da constituição da matéria:

os processos de operação não diferem exteriormente, nem os aparelhos que se empregam. É o sentido, com que os aparelhos se empregam, e com que as operações são feitas, que estabelece a palavra alquimia (Pessoa, 1996, p. 154).

A palavra alquimia tem origem no árabe *al kimiya* (Alfonso-Goldfarb, 1987, p. 41) e significa química. Essa ciência difere-se da química vulgar ou normal, em especial quanto à “teoria da constituição da matéria”. A

alquimia vai além dos frascos de vidro, dos processos físicos. Ela é também a arte de transformar o espírito do alquimista, um estudo que se conecta com os cosmos. Enfatizo essa questão porque, no meu trabalho, como na alquimia, além de ser um estudo mais exato sobre materiais escultóricos e substâncias naturais, flerta com relações entre um microcosmo e um macrocosmo, algo que lida com a transformação do corpo e do espírito.

Volto-me novamente para Jung que descreve, mediante a análise de alguns sonhos, que o encontro com mulheres significa a entrada ao inconsciente.

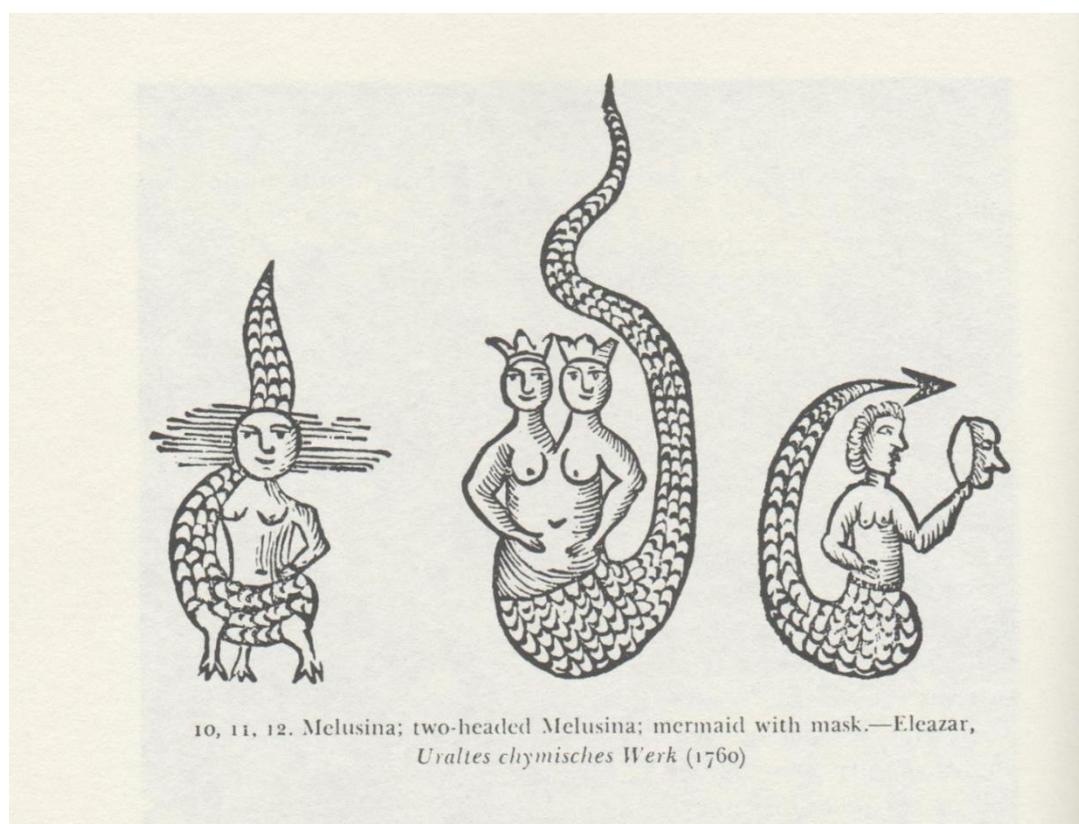


Figura 23 – Ilustração sobre as Melusinas, 1760.

Conversar com o inconsciente é um segredo pessoal de difícil compreensão e acontece aos poucos. Por isso, provoca isolamento, porém, determina uma ativação de quem eu sou, quem é a escultura, o que ela toca. Ela toca algo

difícil de colocar em palavras, porque é profundo, é ausente de significação. Dá um certo medo.

O inconsciente é feminino, segundo Jung. Durante esta pesquisa eu me relaciono de maneira muito próxima, visceral, com mulheres. Elas participam destas ações de *florestações*. Os femininos dos sonhos relatados por Jung são fadas, sereias tentadoras e lârnias, que tentam confundir o sonhador. O alquimista Paracelso apresenta a melusina também relacionada a estes arquétipos femininos, segundo o estudioso (Jung, 2019, p. 62).

Como na alquimia, a conversa entre a escultura e a alma das plantas transforma meu espírito, e isso implica também uma conexão fortíssima com as mulheres que se apresentam nesse cruzamento nebuloso e, a princípio, ilegível, mas que me leva adiante. Não compreendo racionalmente o porquê da presença de Danna Lua no encontro de Boca do Fogo, por exemplo. Mas sei que um encontro muito simbólico acontece ali, e instauramos uma relação afetiva que perdura até hoje.

Algo se constitui, no campo da invisibilidade, de um mundo outro que esse real, como aponta af Klint em seus contatos espirituais através da arte. A artista Hilma se convence de que a realidade não se limitava a esse mundo físico e que, além deste, havia outro tão real e verdadeiro quanto o material. Assim, diferentemente de outros artistas abstratos, af Klint não queria "dissolver a realidade", mas sobretudo tornar visível o invisível e mostrar através da pintura um universo astral. Em outras palavras, o que há além do mundo físico que conhecemos.

É interessante resgatar aqui que af Klint, por meio de sua pintura, se associa a signos e símbolos que se repetem. A artista engendra, durante sua vida, uma rica simbologia e vários motivos se repetem: conchas, serpentes, lírios, a rosa-cruz, cisnes e letras. A letra "U", por exemplo, significava "espírito" e o "W" simbolizava a "matéria".⁷³

⁷³ Essas informações foram acessadas em 16/04/2024 no link <https://revistacaliban.net/a-arte-oculta-de-hilma-af-klint-e-sua-pintura-para-o-futuro-8078ca44e329>, em entrevista escrita por Bartira Fontes, mestre em Antropologia Social pela Universidade de Estocolmo. Sua pesquisa cruza antropologia, ciência política, mídia, artes cênicas e estética da arte.

Figura 24 – Hilma af Klint. Grupo X, No. 1, Retábulo, 1915.

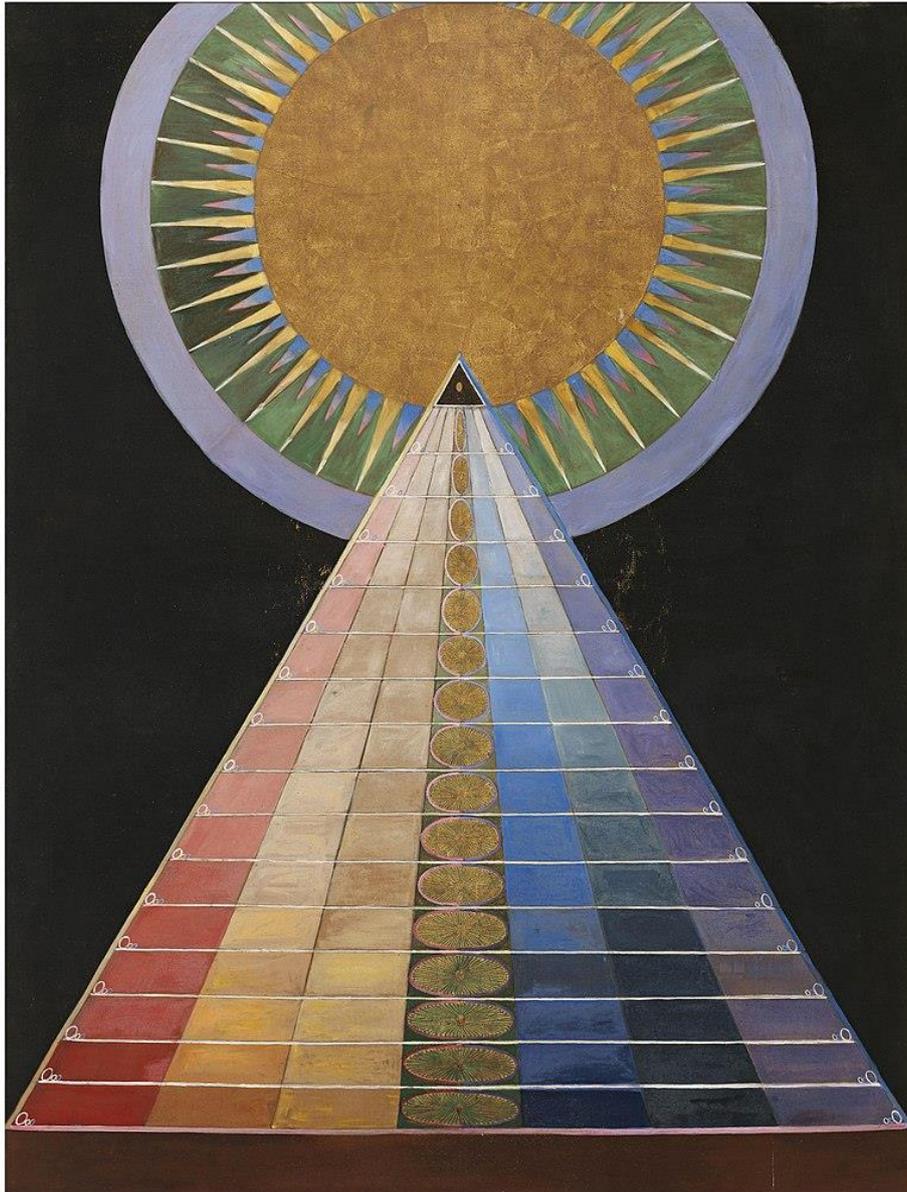


Figura 25 – Hilma af Klint. S/ título, 1907.



Na pintura de Hilma me interessa a geometria espiralada, a razão áurea tantas vezes presente. Uma espécie de tempo múltiplo encontra-se aí, como se estivéssemos presentes em muitos tempos distintos. Para Serres, sob essa rubrica, os saberes operariam muito mais como “rede onde não há nem centro nem percurso privilegiado, porque as relações entre os saberes são múltiplas e ao final tudo se torna conexo”.

A constituição escultórica revela, a partir de uma operação matérica, alguém unida ao processo de transformação. Ao contrário do químico, que “se ocupa do controle das interações entre *as substâncias*, supostamente controlando a natureza” (2016. p. 23). Minha intenção é acelerar transformações matéricas e espaciais por meio de um todo conectado. Essa é uma experiência que envolve fluxos e também construções concretas. Penso ser um encontro forte entre tantos fluxos, difíceis de serem apalpadados, e o concreto, tão rígido, reto. Engana-se quem pensa que aí não há vazios. Fluxos também atravessam os vazios dos sólidos.

*Eu toco o espírito
da boca
Oca.*

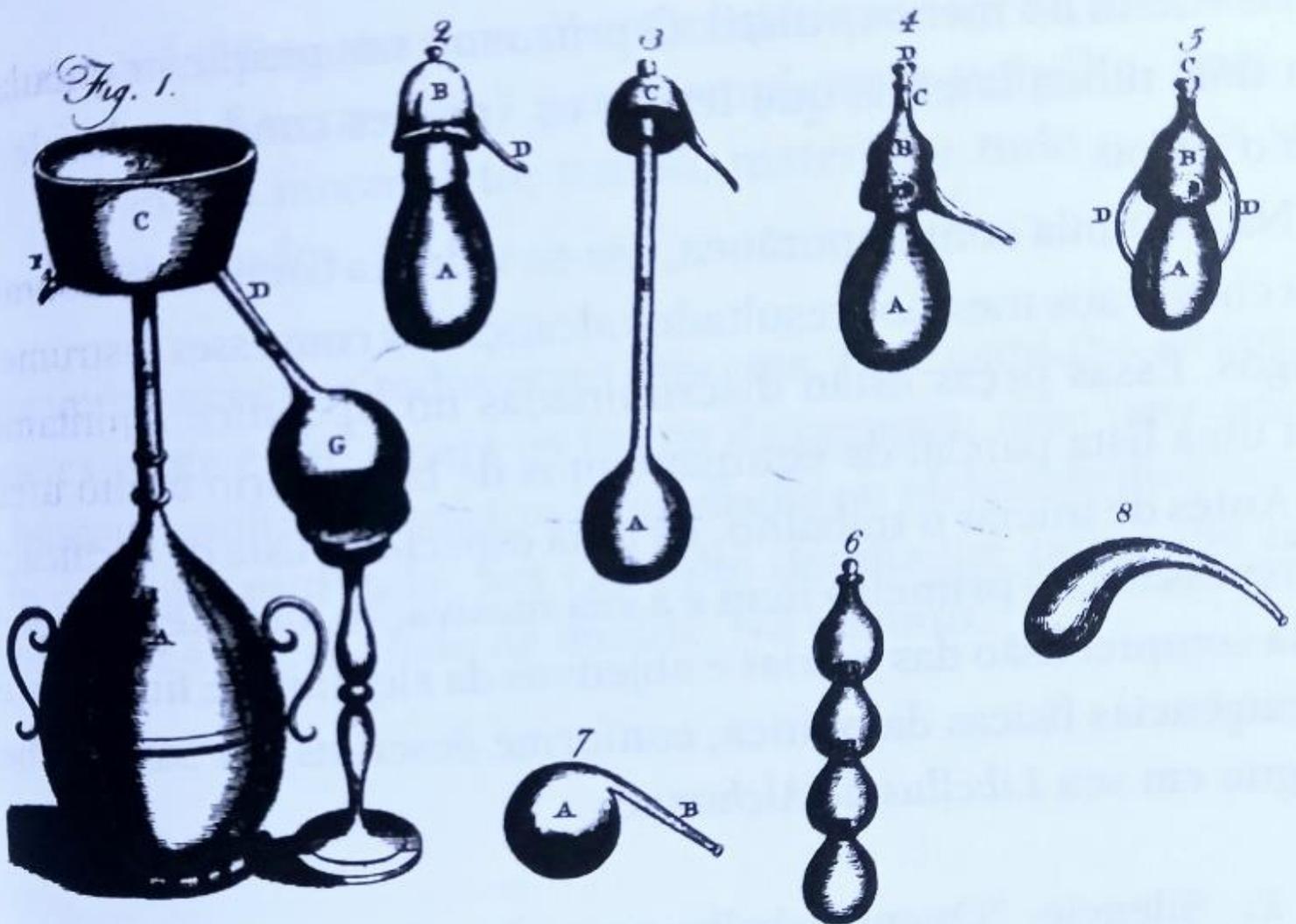


Figura 26 – Vidrarias químicas utilizadas por alquimistas, muito semelhantes a vidrarias químicas.

Figura 27 – Adriana Vignoli. Desenho em grafite e sanguínea. Berlin, 2016.



Ao olhar para a transformação de materiais e interiores, toco diretamente em conceitos alquímicos. Segundo Alvarenga, a transformação da matéria se conecta diretamente com a compreensão primeira da “arte hermética: o homem integrado à natureza e ao *kósmos*” (2016, p. 24). A alquimia estuda a união da matéria orgânica, chamada de matéria-prima para os alquimistas, com o homem que a manipula, opera sobre ela.



Figura 28 - Adriana Vignoli. Quando a sola dos pés não reconhece a diferença entre floresta e folha, 2017. Residência artística em Olhos D'água, Goiás. Foto: João Angelini.

Retorno para a escultura expandida na paisagem, *Quando a sola dos pés não reconhece a diferença entre floresta e folha* (2017), apresentada na imagem, acontece a partir da colaboração de artistas selecionados por edital. A escultura é proposta a partir de estruturas metálicas calandradas, que são tensionadas em equilíbrio numa árvore solitária em plantação de milho transgênico e comportam seres humanos suspensos que se movimentam nessa nova materialidade corporal, integrada, e criam nela um novo circuito energético.

Eu me alimento de meus três corpos: físico, sono e sonho⁷⁴. A escultura é alimentada e, portanto, atravessada por alma. A obra propõe novas maneiras de convívio entre o homem-natureza e a construção utópica perante uma fabulação distópica. Aqui, a escultura é viva, e o corpo humano parece transformar-se em fruto, *meio-bicho, meio-alma* anímica. Não se sabe ao certo se a árvore é a última de uma floresta, ou a primeira originária de novas vidas. Quero ausentar a definição temporal das coisas contidas no mundo. O tempo supõe-se atemporal.

O processo de criação artística que acontece nessa residência em Olhos D'Água (GO) já apresenta características dessa experiência constituída por *fluxos* energéticos e de movimento. A partir desse fenômeno, uma espécie de simbiose na natureza, aponto a *práxis* do artista que viaja como nascedoura de diferentes escalas do imaginário que permeiam memória e vida. Como as capuchinhas que plantei e comi ou as argilas que engolem Celeida Tostes. Ao trazer a transmutação da matéria e o deslocamento do artista para a questão da escultura, estou também apresentando o tempo, o movimento e suas alterações. Eu degluto e rememoro o que foi vivido.

No trabalho, as formas geométricas e construtivas advêm de emoções, relações afetivas construídas ou abruptamente rompidas. Todo rompimento exige força abrupta. Retornando ao pensamento de Clara Menéres, os

⁷⁴ Esse é um ensinamento praticado por técnicas ayurvédicas, que acesso durante meus processos de limpeza com a Dr. Aline L. Brasileiro, e que são adiante melhor explicados.

fundamentos geométricos pensados para a escultura procuram romper padrões de geometrias contínuas:

Uma lei universal, a lei segundo a qual (linhas, formas, cores) possuem forças de expressão próprias, independentes de qualquer associação com aspectos exteriores do mundo. [...] estes elementos não constituem simplesmente sinais abstratos: estão direta e organicamente ligados as emoções humanas (Menéres, 2019, p. 365).

Movimento-me num campo geométrico topológico. Importa-me na estrutura escultórica a sua *função* construtiva, ou seja, o movimento evolutivo e transformador de A até B. Em acordo com Menéres, “um quadrado, um triângulo ou um círculo são apenas início, meio ou fim de todo um processo. Esse processo ou o seu percurso registrado é o que constituem hoje o significado do discurso plástico”⁷⁵ (Menéres, 1982, p. 7).

O trabalho, como acontece em Boca da Noite, aponta para uma geometria escultórica que sugere transformação. Há aí formas que atuam no esforço de revelar o que não é visível, está na ordem do pequeno e, ao mesmo tempo, do grandioso. Da dilatação do espaço.

Ativo nesse encontro de Boca da Noite a alquimia, pois pretendo aqui forjar a combinação entre elementos da natureza e de transformação a partir de plantas de cura. Da semente da sucupira são feitos chás de propriedades medicinais, com ações analgésicas, anti-inflamatórias e antioxidantes. Tomo aqui consciência da bruxaria natural e me aproprio também de leituras sobre magias que envolvem o cosmos. Para o pesquisador de bruxaria Jeffrey Russell (1934-), a base da alta magia é a crença no cosmos, um universo ordenado e coerente:

cujos elementos se acham inter-relacionados – quem colhe uma flor perturba de algum modo a estrela mais distante. Existem evidências científicas de que isso de fato acontece. [...] Em um universo no qual todas as

⁷⁵ Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40335727>.

partes estão inter-relacionadas e afetam umas as outras, mesmo remotamente, há um relacionamento entre cada ser humano individual e as estrelas, plantas, minerais e outros fenômenos naturais. Essa é a crença mágica da “correspondência”, uma doutrina que foi cuidadosamente elaborada na Europa, desde o princípio da Idade Moderna e dentro de padrões coerentes e sofisticados (Russel, 2008, p. 16).

É a partir desta magia que surge a ciência fisicista do séc. XVII. Há certo poder mágico nas coisas do mundo, nós as chamamos e elas também nos chamam. “Existem relacionamentos ocultos entre todos os elementos do cosmos” (2008, p. 17). Na bruxaria, há uma habilidade que se manifesta e quer controlá-los. Eu, como artista e escultora, me interesso por essa habilidade de controle. Dentre elementos que considero integrantes das esculturas, cogito que os deslocamentos espaciais e temporais, os contatos com outras paisagens e outras culturas, também atuam nessas transformações escultóricas.

Especulo que a escultura se tornará viva e fará parte da atualização de uma memória como essa que pensa tão profundamente filósofos como Bergson, sobre algo presente-no-passado-do-futuro. Ou seja, semelhante aos alquimistas, algo que foi digerido e processado em meu corpo, para atualizar, no aqui e agora, um possível tempo adiante.

Diante de um portal no buraco do telhado

Um portal pode ter tantas escalas, tantas dimensões. Uma boca, um buraco negro, um túnel. Em todos os casos, ele é limiar, é continuação de algo transformado, um outro princípio. Ao iniciar este encontro que acontece na disciplina de Residência Artística, acesso um portal que é uma natureza de passagem entre mundos – o meu e o de Danna – com a abertura de um buraco no telhado da casa da artista.

Nos primeiros dias de residência virtual, fizemos videoconferências pelo celular. Danna subiu no telhado e retirou uma das suas telhas de barro. Em seguida, retornou com o celular preso num cabo de vassoura até seu quarto. Eu via então na tela do celular uma imagem luminosa voltada para o céu

azul com nuvens em movimento. Assim iniciamos o primeiro dia de residência artística nesse portal cósmico da casa de Danna. Apaixonada por astrologia e por pedras, essa artista bruxa marcou um horário para me ligar e me deixar, via celular, a contemplar o céu aberto num buraco de seu telhado de barro. Pausei o dia a contemplar aquela paisagem inventada. Escrevi no meu caderno sobre esse parêntese no dia. Riscos de grafite, nuvens, espaço de página vaga.

No dia seguinte, caminhamos pelas telhas e ouvimos o som ao redor. Pela imagem do celular, criamos uma sutura entre nós duas, o céu e a paisagem. Conexão entre duas mulheres e as coisas presentes e pressentidas do mundo. Como bruxas e feiticeiras.

Despidas na natureza, as bruxas se integram com plantas e animais. Fazem fogueiras e celebram a lua. As bruxas são, entre tantas figuras, fêmeas sensuais. Muitas delas, como descreve a feiticeira, ecologista e feminista Starhawk (1951-), foram presas, torturadas e queimadas em muitos períodos históricos, por seus comportamentos destoantes de um padrão conservador. Segundo a autora,

[...] a misoginia, o ódio às mulheres, transformou-se em forte elemento no cristianismo medieval. As mulheres, que menstruam e dão a luz, eram identificadas com a sexualidade e, conseqüentemente, com o maléfico. ‘Toda a bruxaria advém da luxúria carnal, a qual nas mulheres é insaciável.’ afirmava o *Malleus Maleficarum* (Starhawk, 1993, p. 23).

Bruxas, bruxos e bruxes continuam sofrendo torturas e assassinatos. É o caso do pai de Danna Lua, Raul de Xangô, quem fazia rituais de bruxaria neste mesmo terreno em que realizamos nosso encontro *fluxo-construtivo*.

Percebo nessa conjuntura contemporânea semelhanças ao que acontece historicamente com bruxas no final da Idade Média, início do capitalismo. Segundo a historiadora Silvia, durante esse período de transição, a mulher deixa de ter certa autonomia de atuação nos feudos e terras de senhores

feudais para ser enquadrada num sistema em que se torna parte da produção do capital, sem receber nenhum valor monetário por ele. Segundo a autora,

O que morreu (no capitalismo) foi o conceito do corpo como receptáculo de poderes mágicos que havia predominado no mundo medieval. Esse conceito foi destruído. Por trás da nova filosofia encontramos a vasta iniciativa do Estado, a partir da qual o que os filósofos classificaram como “irracional” foi considerado crime (Federici, 2017, p. 257).

A mulher, durante o capitalismo, passa a ser submissa e propriedade de um sistema reprodutivo e de mais-valia em que a sexualidade e sensualidade feminina se torna uma ameaça ao sistema político e econômico atuante. Mulheres devem estar enquadradas num sistema regido por poderes brancos e patriarcais. A partir daí, a experiência mágica, a bruxaria, é considerada pecaminosa, criminosa, marginal. Nos dias de hoje, vejo relações semelhantes, quando um Estado de extrema direita incendeia o terreiro candomblé e repudia o que envolve a magia natural.

O espaço que me conduz às raízes das plantas me apresenta também à magia como posição política. Vivo o luto a partir dessas vidas terrestres interrompidas. Na dor do luto revolvemos memórias, esculpindo, assim, o tempo. Retorno a Tarkovski, que diz que há algo

no tempo e na memória que se incorporam numa só entidade; são como os dois lados de uma medalha. E por demais óbvio que, sem o Tempo, a memória também não pode existir. A memória, porém, é algo tão complexo que nenhuma relação de todos os seus atributos seria capaz de definir a totalidade das impressões através das quais ela nos afeta. (Tarkovski, 1998, p. 64)

Tarkovski conclui dizendo que a memória é um conceito espiritual. Assim também vivi durante a pesquisa essa relação espiritual para com a memória.

Assim como faz a alquimia, “O que está embaixo está no alto. E como todas as coisas são e vieram do um, pela meditação do um, assim todas as coisas vieram dessa coisa única por adaptação” (Wasserman, p. 73).



Figura 29 – Adriana Vignoli. Boca da Noite, 2021. Aros em metal, água, fogo, água e plantas. Foto: Diego Bresani.

Por isso, eu me lanço numa experiência de cunho cada vez mais espiritual. Recapitulo o buraco no teto. Permaneci, pelo celular, horas vendo as nuvens emolduradas passarem. Só isso, tudo isso. Vi as nuvens em movimento pelo celular. Neste momento pandêmico, quando tudo foi tão confuso e incerto, olhar para as nuvens alterou um enorme sentido no meu processo de pesquisa artística. Eu subi no telhado da casa e fiquei vendo as nuvens. O tempo parece outro, o espaço físico e imaginário se transformou. A imagem do céu escurecendo e as estrelas surgindo se aproximam de uma “visão da luz das estrelas, a qual percebe o universo como uma dança de energia em movimento, que não postulam duração, um futuro ou um passado, uma causa ou um efeito, mas um todo modelar “atemporal” (Starhawk, 1993, p. 35).

Se esse é o início de um portal que se abre, diante de um contexto político e econômico tão distorcido, senti a necessidade interna de convocar espíritos femininos para uma dança cósmica, entre anéis, água, plantas e fogo. Talvez assim consigamos nos conectar com a deusa natureza. Para registrar o encontro, convido Diego Bresani, quem faz uma foto analógica em grande formato, muitíssimo meticulosa, do fenômeno.

No último dia de residência, entre fogo, anéis, água e plantas, eu suspendi duas estruturas circulares metálicas paralelas, uma em cima da outra, espelhadas. Entre elas, uma tora de madeira em chamas flutuava. Na alquimia, encontra-se a ideia de que a natureza deve servir de base e modelo para ciência, e a Arte deve operar o máximo possível de acordo com a Natureza; por isso, o Artista precisa observar a Natureza e operar como ela opera (Alvarenga, 2016). Cavei um buraco no céu e construí um espaço paralelo, onde estruturas geométricas, rigorosamente construídas, conversam com formas orgânicas, vivas e espirituais em tentativa de harmonia.

Eu quis chamar cinzas, queimar tempos passados, reconstituir uma vida transformada. Vejo-me no espelho d'água como uma artista atravessadora de tempos. O tempo me inquieta e quero entender os multiuniversos, os

segundos que passam e parecem não retornar, mas estão presentes em outros mundos, as raízes que sobem aos céus. Como as memórias de Bergson. Como as narrativas de Jodorowisky. Para o cineasta e cartomante, não existe passado, presente e futuro.

Eu percebo o presente possibilitador de bifurcações para o futuro, a partir de visões passadas. Para John Cage (1912-1992), “o mundo se transforma em função do lugar onde fixamos a nossa atenção. Esse processo é aditivo e energético” (2009). A frase de Cage me faz pensar sobre como o local que escolhemos, nossa perspectiva espacial, transforma a energia daquilo que fazemos, daquilo que colocamos no mundo em outras aditivas àquilo que já somos. Sento-me diante de uma orquídea, sem flores, com jeito desinteressado por de trás do meu *laptop*. Ao lado, o café forte esfria numa xícara de cerâmica com temas chineses. Os riscos do azul-marinho na peça que beberico conversam com o desenho de tracinhos verticais e horizontais da capa do livro de Marília Garcia. Tudo se correlata a partir de onde olho. Em acordo com a poetisa, a memória entra pela visão. Eu acrescentaria, e diria, que ela entra e vaza pela boca. As coisas que como penetram à memória.

Eu me olho com lupa de aumento por dentro. Desejo incessantemente atravessar tempos em que vivi e espaços em que morri. Afinal, cavouco uma matéria para transformá-la. Vida comum e coletiva, vivemos amores, buracos, rupturas, mortes, sentimos nosso sexo, nossos ossos, nosso espírito. Ficamos ocos e cheios por dentro.

Eu me interesso pelas leituras de Juliana Alvarenga⁷⁶ (1970-), videoartista e pesquisadora de artistas que atuam a partir de conceitos advindos da filosofia alquímica. Segundo ela, “o universo humano, denominado microcosmos, mantém uma semelhança com o universo natural, o

⁷⁶ Juliana Alvarenga é videoartista graduada em Artes Plásticas pela Escola Guignard, graduada em Farmácia pela UFMG com especialização em homeopatia pela AMHMG e mestre em Criação Artística Contemporânea pela Universidade de Aveiro, Portugal. Pesquisa processos e métodos a partir dos conceitos de substância e *poiesis*. Tem trabalhos audiovisuais exibidos na França, Alemanha, Portugal, Marrocos, Chile, Bolívia, Peru, África do Sul, Île da Reunion, Canadá, Espanha, Grécia, Colômbia, República Dominicana, Irlanda, Rússia, Egito, Argélia, Líbano, Argentina, Itália, Equador e Finlândia.

macrocosmo” (2016, p. 32) . Assim, a alquimia percebe as passagens de estados que acontecem no microcosmos como as passagens de estado do macrocosmos, pois ambas estão “simultaneamente em um mesmo ponto do processo, como se refletissem um no outro, mutuamente, as suas transformações e suas novas características específicas” (idem). Relaciono, nesse espaço de investigação escultórica, a alquimia com uma alimentação fenomenológica, na qual macro e micro se combinam. Esse macro e micro estendem-se desde as tantas matérias escultóricas até as poeiras galácticas que se *retronutrem*, sempre. Há uma interconectividade entre as coisas, um protagonismo e uma interdependência que os alquimistas experimentam na prática e no pensamento.

A flor que engoli entrou em mim pela minha boca. Adentro um portal como adentro na boca da noite. Anoiteceu e, no desejo de expandir esse buraco no telhado que é moldura para o céu, eu quis expandir fronteiras físicas e adentrar nas paisagens de Danna para abrir, efetivamente, um portal, um recomeço.

Se pretendo fazer uma escultura como as coisas vivas que se transformam no mundo, a ideia de viajar e deslocar essas estruturas em paisagens “afetantes” me faz muito sentido. Refiro-me à paisagem como seres vivos entre energias que não vemos, que circunscrevem e inscrevem a vida. Essas paisagens que escolhi são superfícies de natureza constituídas por plantas de matas ciliares.

Essas plantas estruturantes dos portais escultóricos que suspendi e apoiei entre troncos e raízes são compreendidas aqui como seres ancestrais e, em sintonia com o filósofo Emanuele Coccia (1976-), elas transformam tudo o que tocam em vida. O filósofo afirma que as plantas são sopro e, como nós, contêm ar e nele estão contidas. A diferença, aqui, é que as plantas fazem oxigênio, a origem de toda a vida no planeta Terra:

Quando há vida, o continente jaz o conteúdo (e é, portanto, contido por ele) e vice-versa. O paradigma dessa imbricação recíproca é o que os antigos já nomeavam sopro (penumbra). [...] o que nos contém, o ar, se torna conteúdo em nós, e, inversamente, o que

estava contido em nós se torna o que nos contém. As plantas transformaram o mundo na realidade de um sopro, e é a partir dessa estrutura topológica que a vida deu ao cosmos que tentaremos, neste livro, descrever a noção de mundo (Coccia, 2014, p. 15).

Essa noção de mundo é, para Coccia, tudo o que está contido em nós e tudo o que contém o mundo. Filosofias alquímicas, no intuito dessa teia rizomática manifestar-se como fenômeno, as plantas são agentes essenciais dessa constituição. Elas, plantas, produzem oxigênio e o ar que respiramos, nos alimentam e sopram as sementes. Esses seres então nos alimentam e digerem o ar que é também material cósmico, vindo do universo. As plantas são integradas no mundo, pois se conectam com terra, água e ar. Elas “transformam tudo o que tocam em vida, fazem matéria da matéria, do ar, da luz solar o que será para o resto dos seres vivos um espaço de habitação, um mundo” (Coccia, 2019, p. 15). Elas são canais e estabelecem portais com o cosmos.

Escolho como viajante as paisagens com plantas. Ao adentrar em questões ancestrais e vivas da escultura, devo me aproximar destes seres escultóricos e moldantes de nossas superfícies terrestres. Durante a pandemia, faço caminhadas entre os pilotis de Brasília e desenho plantas encontradas nos meus caminhos. São tantas. Sibipirunas, espadas-de-são-jorge, jiboias, amoreiras, pequizeiros. Nosso mundo é sobretudo vegetal.

Convoco o artista Nelson Felix (1954-), em especial a obra Grande Buddha (1985), em que ele toca o tronco de uma árvore com espinhos escultóricos feitos em latão. Quando a planta crescer, sua superfície irá englobar e engolir estes metais. Diz o artista:

o que me interessava profundamente ali era a floresta. Mas como é que eu ia usar uma floresta numa dimensão humana? Usando uma árvore. E, logicamente, entrava na questão do tempo, a árvore tem um tempo de formação... Engloba e vai junto (Felix, 2020, p. 219).

Para Felix, o objeto colocado no mundo é espiritual, pois tem um tempo de duração que vai além de uma vida humana. No processo de residência

artística também pesquisa esses tempos de construção em espaços dilatados. O artista, mediante sua pesquisa escultórica pautada num pensamento espacial no tempo, no vazio e na matéria, sugere a necessidade de um tipo de vida para um tipo de arte. O escultor realiza também muitos deslocamentos físicos em paisagens brasileiras e em outras territorialidades, para a criação de seus trabalhos objectuais.



Figura 30 - Nelson Felix. Grande Budha, 2009.

O enunciado da obra Grande Budha nos sopra algo sobre um sentido de interioridade que Felix atribui às coisas. O artista opera enxertos de elementos inorgânicos em diferentes formas orgânicas. São ações que alteram os fluxos de crescimento, na sua forma linear original, criando vínculos entre matérias, e, portanto, novos significados. Ele emula formas híbridas e transforma a natureza em um espaço de experimentação e transformação, o que constitui a atividade criadora e não o objeto, quase sempre efêmero, que dela deriva.

Em julho de 2020, o Levantamento Digital do Céu da Fundação Sloan (SDSS, na sigla em inglês) produziu o mais fidedigno mapa do Cosmos até então obtido. Em suma, ele nos apresentou, por meio da decodificação de ondas de hidrogênio, um desenho em que somos constituídos por uma geometria que se assemelha a núcleos em espécies de conchas. Para o mapeamento da forma em expansão do universo, o Brasil receberá um telescópio já em construção, BINGO, que é uma colaboração internacional com presença da China, pela Universidade de Yangzhou, do Reino Unido, da África do Sul, da Coreia do Sul, da França, da Itália, da Espanha e da Alemanha. O radiotelescópio funcionará em Aguiar, no sertão da Paraíba. Essa paisagem sertaneja foi escolhida por ser uma das regiões com menores interferências de ondas de rádio e comunicação no planeta. As paisagens com plantas têm estruturas acústicas que abafam os sons que interferem no silêncio e possibilitam prescrutarmos o cosmo.

A cosmologia estuda a forma de expansão destas conchas, formadas por espécies de anéis de matéria bariônica, ou seja, prótons e fótons. Essas massas de matéria são constituídas por anéis com mais de 200 bilhões de galáxias. É espaço e tempo em demasia, são incalculáveis portais abertos nessas conchas.

Como artista, desmesuro a natureza da escultura. A residência artística potencializou esse contato físico com a natureza e, portanto, uma maior transformação da escultura.

O caráter construtivo e espiritual da residência artística: a transmutação da Fluxeira

A semente é estelar e virtual e, durante a minha viagem, o elemento terra é essencial para a origem da escultura. Ela é participante do nascimento e da morte. O encontro num terreno que já foi terreiro de candomblé me conecta novamente com Luis Tomas Domingos, que escreve sobre a vida e todo o seu mistério e a sua incompreensão:

A Terra para os africanos, antes de ser o espaço do qual o homem se apropria, é uma entidade espiritual na qual ele se encontra. Potência indispensável para a vida, ela é o lugar vital que possui o homem, que nasceu da terra, e a ela retorna na morte. Neste sentido, a relação entre o homem e a terra está no plano cosmológico, é como a ligação entre a criança e seus genitores biológicos (Domingos, 2011, p. 11).

Nascemos da terra. Ela é ligação entre o espiritual, aquilo que não se vê, e o real, aquilo que vemos. A terra é entidade que religa. Ela é o lugar de vida que habita o corpo do homem. Daqui ele nasce e aqui ele morre. A terra, então, recebe a semente, e possibilita o nascimento das vidas terrestres. Em toda a sua generosidade, ela acolhe a semente e também recebe o corpo que morreu.

Relembro, brevemente, a obra Paisagem feita com grãos de pedra que apresento inicialmente na Nassauriche Kunstverein de Wiesbaden, Alemanha, 2014. Faço uma breve análise comparativa entre uma escultura feita em ateliê apresentada no espaço do cubo branco e a escultura feita em residência artística.

Essa obra, metade ampulheta, uma âmbula de vidro – como se pode chamar cada uma das partes que formam este aparato antigo para contar o tempo – suspenso, quase flutua, engenhosamente erguida por tubos de látex, guarda dentro um tanto de terra vermelha enquanto se pode notar, logo abaixo outra tanto que se avoluma numa base vítrea no chão. O trabalho desde já apresenta materiais como os já relacionados neste texto – a terra, o material

orgânico, o cabo – assim como conceitos escultóricos relativos à suspensão, ao espelhamento (no ar, na terra), tensão etc.

Eu cavo um buraco no solo arado do cerrado e peneiro, novamente, a terra vermelha. Ela se transforma em pó. Poeira de tempo em preâmbulo. Ao apresentar essa obra, trago para a galeria um pedaço de meu laboratório artístico. Ela é precisa, é projeto desenhado e pensado na peneira.

Na analogia dessa escultura com Boca da Noite (2021), percebemos que tanto os elementos suspensos, as suas relações de composição no espaço, quanto os materiais tradicionais da escultura contemporânea estão presentes nas duas obras. Porém, há algo de transformador que acontece na residência artística realizada nessa disciplina: o espaço da paisagem, a atmosfera do candomblé, as relações sociais e vínculos estabelecidos, as trocas artísticas com Danna sobre o céu e a cosmologia, a escala espacial que transforma a dimensão escultórica. Uma alma, vital, encontra-se presente.

Considero, portanto, que a criação em residências impulsiona a produção artística e transforma essa operação conceitualmente e esteticamente. A viagem no espaço das plantas e da terra afeta então o resultado imagético e possibilita uma produção artística de campo e escala expandida, que combina dimensões espirituais na escala real da paisagem. Aí encontramos um caminho fértil que atualiza a produção visual contemporânea: a residência artística nos aponta uma possibilidade de expandir a produção em ateliê para outras escalas e, como consequência, outras dimensões espaciais, temporais, físicas e espirituais.

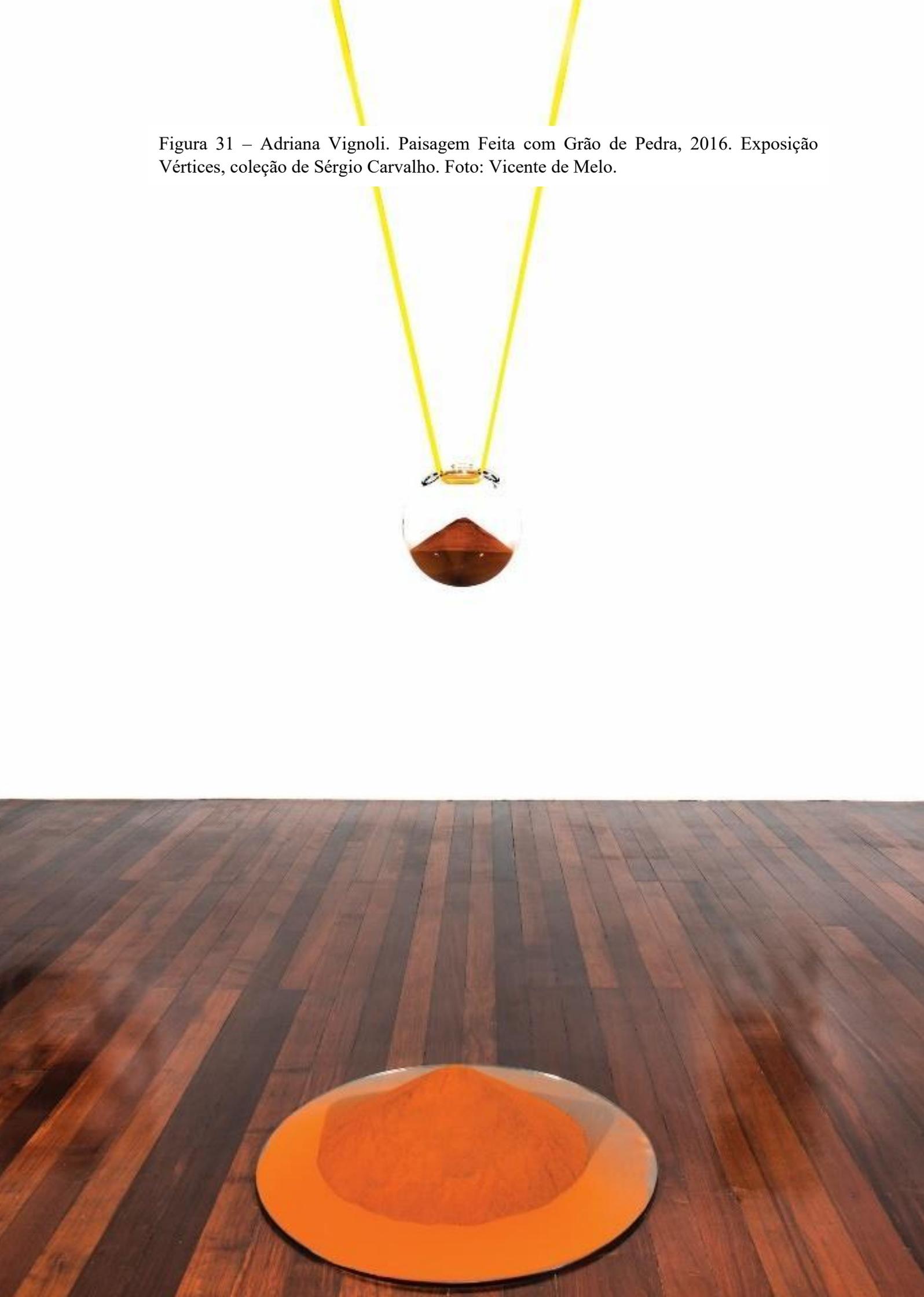
A imersão na paisagem potencializa fenômenos que nos conectam com a comunidade da natureza, a espiritualidade. Ela abre portais que atuam na experiência individual e coletiva. As plantas são híbridas. Intencionamos, com a apresentação desta experiência feita em escala real na paisagem, apontar um método de processo artístico que interferiu consideravelmente no fenômeno estético e artístico da artista. Considero que a viagem da artista nesse território, que é diferente da sua atmosfera habitual e cotidiana, potencializa outras escalas do imaginário, afetadas pelos elementos

naturais, pelos sons e pelos encontros corpóreos. Esses encontros nos levam a outras camadas de tempo e memória, ainda de difícil compreensão racional.

Nesse campo de atuação, defendo que esses processos escultóricos realizados em residências artísticas abrem outros circuitos, expansivos, que chamam forças sutis e espirituais de acontecimentos e se conectam em múltiplas temporalidades, e se unem, um a um, como os sonhos são vistos por Jung. Esse conjunto de manifestações físicas retorna no presente coisas já vividas, como um jardim imaginado.

Aqui, também vale ressaltar que, a partir da noção de memória e morte, acontece a noção de tempo no âmbito dos meus processos criativos e, conseqüentemente, entendo que as residências artísticas parecem estabelecer atravessamentos politemporais. Imagino uma espécie de espiral poética cujos elementos participantes da composição escultórica, como a terra, a água, o fogo, o ferro, são trabalhados, transformados e retomados a partir de articulações, composições e intensidades distintas. Porém, sempre presentes nas evoluções das relações afetivas, bem como no entrecruzamento de diferenças dimensionais do “presente” dos processos artísticos a partir dos movimentos operados nas residências.

Figura 31 – Adriana Vignoli. Paisagem Feita com Grão de Pedra, 2016. Exposição Vértices, coleção de Sérgio Carvalho. Foto: Vicente de Melo.



CAPÍTULO 3

A mistura da *Fluxeira*: a amálgama entre a escultura e as plantas.



Figura 32 – Jajá Rolim e Aslan Cabral, 2022. Intervenção em paisagem de monocultura em Olhos D'Água, GO. Foto: João Angelini.

As Paisagens Globais de hoje estão repletas desse tipo de ruína. Ainda assim, esses lugares podem ser animados apesar dos anúncios de sua morte; campo de ativos abandonados às vezes geram novas vidas multiespécies e multiculturais. Em estado de precariedade, não temos outras opções além de procurar vida nessa ruína.

Anna Lowenhaupt Tsing

Num pequeno café do Copan, mastigo uma torta de maçã com pedaços de poemas de Alejandra Pizarnik. São Paulo entra fria pela pele. As imagens rasgam os meus olhos, porque São Paulo é fria. A cor púrpura dos pilares de concreto do Copan, a música da chuva serena misturada com o agudo do trânsito e a sombra borrada do gato que adentra o meu quarto na madrugada são loopings diários. São Paulo se repete. Durmo na casa de Camila Bechelany⁷⁷ em Pinheiros. De um lado, o cemitério, do outro, o hospital Universitário da USP. Vem daí o grito meio enlouquecido de alguém, toda noite. Poesias sobre fantasmas. Caminho sozinha na fria São Paulo e vislumbro, em todos os cantos das calçadas, árvores com raízes aéreas. Compridos braços alienígenas que me roçam. Eu procuro as plantas como conforto para o espírito. Rememoro a pele que engole a dilatada São Paulo.

Neste capítulo, apresento os processos que transformam *Fluxeira* a partir da mistura de materialidades experimentadas em minha terceira residência artística, que acontece no Projeto de Pesquisa Artística do Pivô⁷⁸, São Paulo.

⁷⁷ Camila Bechelany aluga um quarto em sua casa durante minha Residência Artística no Pivô. Ela é curadora, editora e pesquisadora. Vive em São Paulo e Paris. Ela faz parte do grupo de críticos de arte do Centro Cultural de São Paulo (2018) e atualmente trabalha como editora no Centro de Arte Pivô em São Paulo. Ela foi curadora assistente no Museu de Arte de São Paulo (MASP), de 2016-2018. Entre 2013 e 2014 ela foi codiretora do espaço e planejou mais de 20 eventos e exposições. Entre 2012 e 2013, trabalhou no Centre Georges Pompidou, Paris, como uma pesquisadora assistente na Biblioteca Kandinsky e no departamento de Pesquisa e Globalização. Graduada com Masters em Arte e Política da Universidade de Nova Iorque e em Teoria e Antropologia Social por EHESS, Paris. Disponível em: <https://www.premiopia.com/camila-bechelany/>. Acesso em: 14 abr. 2024.

⁷⁸ Focado na pesquisa em arte, na prática de ateliê e no acompanhamento de projetos, o programa de Residência Artística Pivô Pesquisa tem como objetivo criar um ambiente de experimentação centrado no desenvolvimento de pesquisas individuais ao mesmo tempo em que estimula o diálogo entre artistas, curadores, críticos, educadores e diferentes agentes do meio da arte. O programa é totalmente gratuito e conta com uma convocatória aberta internacional lançada anualmente. Os participantes recebem uma bolsa-auxílio de pesquisa. O Pivô é uma associação cultural sem fins lucrativos que atua como plataforma de intercâmbio e experimentação artística. Mais informações sobre o espaço podem ser acessadas em: <https://pivo.org.br/>.

Esses atuais engendramentos utilizados no processo escultórico alteram a sua forma e, portanto, o processo de feitura interno às esculturas *Fluxeiras*. Em especial, adentro na alquimia daquilo que acontece materialmente com o metal líquido do bronze e como o trabalho é afetado fisicamente e espiritualmente. Durante essa escrita, a escultura se encontra com o mineral, elemento considerado sagrado para tantas civilizações. Como escreve Eliade Mircea⁷⁹:

As substâncias minerais participavam do caráter sagrado da Mãe Terra. Não demoramos para nos encontrar com a ideia de que os minerais “crescem” no ventre da Terra, nem mais nem menos que se fossem embriões. A metalurgia adquire deste modo um caráter obstétrico. O mineiro e o metalúrgico intervêm no processo da embriologia subterrânea, precipitam o ritmo de crescimento dos minerais, colaboram na obra da Natureza, ajudam-na a “parir mais rápido”. (Mircea, 1983, p. 5)

Lido com uma substância que está intimamente associada ao centro da terra e que é alterada pelo homem durante o processo de metalurgia. O gesto de derreter o metal não só altera a forma desse material, como também o tempo de feitura das coisas existentes no mundo. O Tempo é então transformado, acelerado durante a feitura de objetos metálicos na fundição. Isso me remete ao tempo espirado, elocubrado nas pinturas de af Klint. Assim, ao trazer essa materialidade para a escultura, nos associamos a todo nascimento potencializado energeticamente e que vem da Terra⁸⁰. Mircea diz que, ao tocar em processos que lidam com a terra, o tempo, o nascimento e o metal, tocamos profundamente sobre questões da reprodução na terra.

Em suma, para o historiador, no processo de fundição, o ser humano vai aos poucos, mediante suas técnicas, substituindo o Tempo, seu trabalho vai acelerando a obra do Tempo. E não há como especular sobre essas questões sem retornar aos processos de transformação alquímicos.

⁷⁹ O fragmento é retirado do livro *Ferreiros e Alquimistas*. Texto disponível em: https://www.academia.edu/49517984/ELIADE_Mircea_Ferreiros_e_Alquimistas. Acesso em: 8 ago. 2023.

Durante essa residência em me interesse pela fundição, principalmente porque ela aproxima o processo escultórico de um gesto acionado pelas mãos e dedos do artista. A primeira etapa do processo é a modelagem, no meu caso escolho a plastilina, uma massa própria para escultores. Imprimo meus dedos na superfície do molde. Em seguida, esse molde vai até a forma de areia, para fazermos um negativo, que recebe o latão derretido por entre os canais abertos e cavados entre os grãos de areia endurecidos.

Retorno para a janela cinza do Copan. Uma vez sentada no meu ateliê, encontro algo sobre a morfologia dura da arquitetura, enquanto me pergunto sobre aquilo que é amorfo, líquido, maleável. A forma do metal é amorfa e, portanto, há algo de espiritual nela, que lida com processos de alma.

Sobre a forma, influenciada pelo invólucro de uma arquitetura icônica e moderna, procuro Guilherme Wisnik:

Na antípoda da concepção platônica, em que a formalização artística correspondia ao ato de informar a matéria, isto é, de conformar o mundo material (hylé), sempre amorfo, segundo as leis eternas e imutáveis das formas ideais (morphé), a prática moderna se orienta, em grande medida, por uma “estética da formatividade, na expressão de Luigi Pareyson, em que a criação invenção ou ideação não se separam do processo concreto de formalização. Trata-se, portanto, de um fazer que não copia nem executa algum modelo ou projeto anteriormente idealizado, mas que, “enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer (2019, p. 43).

Wisnik quer dizer que o lugar significativo da arte moderna, sendo inteira ao seu processo de formalização, não deve ser traduzida em categoria analítica exterior a essa forma. Vivemos uma voluntária busca pela ausência de forma. A problemática da forma na escultura sempre foi e continua sendo essencial. Mesmo em sua ausência, sua subtração, o pensamento sobre ela, é examinado. O artista Gordon Matta-Clarck⁸¹ (1943-1978) debruça-se

⁸¹ Sobre Matta-Clarck, ver obras *Conical Intersect*, 1975 e *Bingo 5* (Documentação da ação "Bingo" feita em 1974 em Nova York, Estados Unidos) 1974.

sobre o formalismo moderno, constituído por linhas regulares e limítrofes e busca maneiras de “quebrar” essa superfície, revelando como ela é estabelecida. Ele retira circunferências de paredes de edificações, faz cortes em casas e divide-as ao meio, apresentando a questão da ruptura da forma à tensão do corte na superfície. A forma se manifesta na arte e na escultura, como aponta Wisnik, ao revelar que a dimensão significativa da arte moderna é interna ao seu processo de formalização e não é compreendida por categorias e referências exteriores a essa forma. Temos, por exemplo, um quadrado, um círculo inventado que não é cópia do mundo real. É uma forma abstrata e nascida do interior do artista.

Figura 33 – Adriana Vignoli. Pequeno Vulcão Desavisado, 2020. Vidro, terra, latão, concreto, pedra polida. Foto: Jean Peixoto



Figura 34 – Adriana Vignoli. *Planta Derivada*, 2022. Vidro, terra, latão, concreto, tubo latão. Foto: Jean Peixoto



O artista Matta-Clark, pesquisado durante meu mestrado, questiona formas e espaços modernistas, os quais existe na mente *a priori*. Retorno a Kandinsky, que defende o movimento de um mundo voltado para a essência interior do artista, um mundo que é de rumo espiritual. “Vemos despontar a tendência para o ‘não realista’ – a tendência para o abstrato, para a essência interior. Conhece-te a ti mesmo” (Kandinsky, p. 55). O modernismo abre-se para a experiência de entrada na interioridade, da forma que é executada a partir de um fazer inventado, criado. Conscientemente ou não, voltam-se cada vez mais para essa essência de onde a arte deles fará surgir as criações de cada um.

A palavra *forma* aparece no livro *Caminhos da Escultura moderna* 524 vezes. Na Escultura, exploramos “o recurso formal da simetria” (Krauss, p. 25). Adiante, o escultor “Rude produz a sensação de um movimento de rotação em torno do eixo vertical, sobrepondo os corpos do campo inferior de modo a formarem um semicírculo. O “significado da forma no e, o meio relevo interliga a visibilidade da escultura e a compreensão de seu significado, pois, do ponto de observação único, à frente da obra, todas as implicações gestuais, todo o significado da forma será necessariamente transmitido” (p. 26). Adiante, “As forças que dão forma à figura a partir de seu exterior provêm do artista: o ato da manipulação, o artifício, seu processo de elaboração” (p. 36).

A questão da forma escultórica e geométrica se dissolve cada vez mais nos processos artísticos que acontecem a partir das residências artísticas. Dissolvem-se, se esvaziam, se abrem e levitam. As formas se tornam abertas, as construções acontecem de maneira menos premeditada.

Forma é também o que considera Aristóteles como substância, sendo diferente de matéria. A forma é “aquilo por meio do que o sujeito é o que é. Pois é a forma, em poucas palavras, o que permanece constante por trás das mudanças” (2016, p. 25). A escultura pode ser substituída do bronze para a madeira, sem sofrer alteração de forma. Como a forma de um ser vivo mantém-se praticamente idêntica, mesmo sua matéria sendo substituída ao longo da vida.

É necessário que a alma seja substância como forma do corpo natural que em potência tem vida. Ao seguir da minha casa em direção a casa de Danna, continuo, prescrutando algo, para a Comunidade do Cedro e extraio da vida um universo poético. Assim, a escultura não é somente forma. *A floresta* se constitui por um jardim imaginado e sonhado num mundo real. Os deslocamentos são como pontos indexicais⁸², pontos que se conectam no tempo e no espaço ao encontro de outros elementos. Lembro então do ponto A que se conecta ao ponto B e, em seguida, ao C para formar um triângulo. As linhas são movimentos. São as ações expressas no espaço, como a força da mão que segura o lápis e risca o papel, para então estabelecerem formas sobre como *outrar-se*. Encontrar outros.

⁸² A ideia é aqui ainda incipiente, pois compreendo a complexidade do tema abordado por Hilan Bensusan ao propor o conceito sobre Indexalismo, mas me interessa pensar a escultura como uma relação com o outro, em determinado espaço, determinado tempo, em que não se pode prever muito onde está o horizonte. O horizonte, segundo Bensusan, parece não existir. Para aprofundar mais sobre o assunto, vale a visita no YouTube sobre Déiticos (<https://www.youtube.com/watch?v=78QSAyuFrOk>).



Figura 35 – Registro do encontro com Lucely na Comunidade do Cedro, 2021. Foto: Diego Bresani.

Assim se dão as geometrias escultóricas também a partir de suas expansões espaciais, em diferentes paisagens, que seguem a cada intervenção, menos programadas, mais internalizadas pelo desejo do movimento, tornando-se, portanto, mais orgânicas. Entendo a forma de *Fluxeira* como algo aberto, que se movimenta e considera a alma das coisas para transmutar. Através do movimento no espaço, através do encontro com seres vivos e através da materialidade, a forma da escultura se transforma.

Retorno a Kandinsky, que preza pela subjetividade do artista para que sua alma se manifeste na pintura. Segundo ele, para o artista criador que quer e que deve exprimir seu universo interior, a imitação, mesmo bem-sucedida, das coisas da natureza, não pode ser um fim em si. Kandinsky defende que a pintura deve se expressar por formas e cores que surjam do desejo interno do artista, e não da observação da natureza, copiada para a tela. Assim, tocamos a alma das coisas:

Por mais levemente que se a toque, nossa alma soa como um vaso precioso, que se encontrou rachado na terra. É por isso que a atração que nos leva ao primitivo, tal como o sentimos hoje, só pode ser, sob sua forma atual e factícia, de curta duração (1990, p. 28).

Há algo que nos move, rompe espaços, atravessa tempos e é misterioso. Há um fluxo que segue, se emaranha, se mistura, atravessa e que não o vejo. Não alcanço o horizonte porque há névoa. Há tantas coisas que não conseguimos ver. O comentário de Kandinsky sobre a atração para tudo o que nos indica o primitivo, o passado, a origem me remete ao trabalho de Celeida Tostes.

A morfologia escultórica dá-se a cada movimento a partir de um projeto que não executa um pré-projeto. Como acontece, em especial, na combinação entre diferentes plantas que levo de Brasília com aquelas que Lucely Moraes Pio sugere para a aderência da superfície escultórica. Tudo acontece muito organicamente, e as plantas encontram-se no espaço. Desconecto-me de um projeto preestabelecido, arquitetônico. O lugar potencializa a experiência formal da escultura.

Durante a Residência do Pivô, Marília Loureiro acompanhou de perto as obras e os processos apresentados em ateliê, e escreveu um texto sobre Boca da Noite:

A visão que se tem do céu durante e um pouco após o crepúsculo é a boca da noite. Ela vem chegando devagar e engole o dia. Percorrendo amarelos, laranjas, rosas e roxos, transmuta luz em escuridão. Para a Adriana Vignoli, a memória entra pelos olhos e pela boca - segundo a artista, “reviver um passado é atualizar uma espécie de vir a ser”. Os sentidos da boca e dos olhos são aguçados em “Boca da Noite” (2020), um processo escultórico na paisagem. Ali, o fogo, a água, a terra e o ar estão em diálogo com elementos construídos. São grandes anéis prateados em suspensão, que flutuam no ar dentro da mata. Esses anéis circulam o vazio, fazendo-o aparecer. A escultura aqui desafia a lógica e passa a existir não pela matéria que é, mas por aquilo que revela não estar. A escultura como o ausente presente. Ou ainda, a escultura como topografia do que é invisível. Para além do objeto, cria-se uma arquitetura provisória que abre novos lugares em um mesmo espaço. Uma espécie de portal que rompe as certezas do pensamento moderno e faz existir outras relações im/possíveis de tempo e espaço, de forma e matéria. Como qualquer portal, a “Boca da Noite” também se fecha, mas altera, definitivamente, uma dada realidade.

Marília considera no texto a importância dos vazios dos anéis, que circundam algo que passa despercebido, invisível aos olhos, mas está lá. Vou construindo uma realidade escultórica que acontece a partir das construções estabelecidas ao meu redor. Deixar vaziar vazios no espaço escultórico para então emoldurar o que não é visível.

Assim também afirma Anna Tsing, é preciso deixar espaço no terreno para outras narrativas. Semear uma natureza contemporânea. Deixar espaços torna possível a semeadura de outras naturezas.

Para tanto, entro em contato com uma fundição escultórica tradicional de Piracicaba e abro caminhos para um processo construtivo entre as *plantas e o metal*. A partir do conceito de *florestação*, defendo que o metal, elemento tão tradicional de desejo de transmutações humanas ancestrais, é condutor de energia e, portanto, catalisa o encontro entre alma e escultura. Estou entre o órgão e a arquitetura.

Figura 36 – Registro sobre o encontro com a natureza na casa de Danna Lua. Foto: Diego Bresani.



O aprofundamento sobre o conhecimento das plantas acontece a partir do impactante encontro visual entre as paisagens desertificantes das *plantations* do Centro-Oeste e o bioma do cerrado. O pequi, a sangrad'água, a pitangueira do cerrado e a sucupira-branca são alguns dos vegetais que estudo durante esses meses em São Paulo. Busco magias naturais para curar o mundo. Ou, como declara Lucely Pio, as magias também nos buscam. *Floresta*ção da alma. Expando *Fluxeira* experimentada nas matas que margeiam o lago Paranoá e chego ao **terceiro capítulo, agora, uma imersão no tão icônico Copan** de Oscar Niemeyer.

Enquanto estou em São Paulo debruçada nas leituras de Silvia Federici pelas manhãs e na experiência de ateliê no Copan pela tarde, realizo encontros virtuais com Lucely, que está em Goiás, no cerrado da Comunidade do Cedro. Conversamos sobre plantas. A comunidade é um povoado quilombola que vive em constante contato com a alma das plantas medicinais do cerrado. Adentro no universo alquímico e espiritual da feitura destas plantas de cura e olho, agora, mais do que nunca, para o chão, a terra, o barro. Para Lucely, as plantas têm alma. São seres vivos e todo ser vivo tem alma. Vejo nessa vivência de raízes africanas uma espécie de cura de alma, uma vez que os conhecimentos de plantas medicinais e das ervas de cura purificam o corpo. Os conhecimentos vão se costurando em fluxo. Este capítulo procura se conectar com tais questões e, ao aprofundar uma relação com Lucely, pratico determinado deslocamento da escultura que a transforma, para sempre. Eu me movimento aqui e agora.

Lucely é um habitante, um *outro* que mora num quilombo a 900 km de Brasília, e eu me desloco, então, ao seu encontro. Como aponta Hilan Bensusan, ela é uma forma de deítico⁸³. Coabitamos um espaço com o outro num tempo pandêmico intermediado pelas plantas. Eu levo algumas plantas que recolho do cerrado até a comunidade do Cedro, e Lucely me mostra

⁸³ Bensusan aponta os deíticos como forma de compreender o mundo diferente daquela apontada pelo substancialismo. Em linguística, dêiticos são os elementos que contribuem com a coesão e articulação textuais, como os pronomes pessoais e demonstrativos, os tempos verbais, os advérbios de tempo e lugar e uma infinidade de outros recursos linguísticos. O filósofo aponta a exterioridade em substituição da totalidade, quando pensamos o mundo por termos dêiticos (aqui, agora, mesmo, além, alguém, outro).

como recolher a seiva do tronco do sangra-d'água para fazer uma garrafada. Recolho o que vivi para dentro de mim.

Este capítulo, em especial, experimenta as formas líquidas da matéria no intuito de expandir a escultura no espaço. A água que pinga do vidro, o mercúrio no vidro e o latão quente amorfo são formas. Entendo aqui que as materialidades líquidas brincam, bifurcam, abrem, fluem e transformam o processo. Elas transpiram, assim como as plantas têm almas. Lembro então, como argumenta Fechner, não se pode respirar sem pulmões? Os peixes e os vermes podem respirar sem pulmões, portanto, não necessitamos de nervos para sentir (2015, p. 50). As esculturas vivas também, elas sentem.

Tudo que é líquido se movimenta e vaza. É difícil agarrar aquilo que é líquido. A matéria escapa. As plantas sentem. Novas pesquisas apresentadas na *Science* comprovam que, mesmo sem nervos, plantas sentem o toque⁸⁴ ou sua retirada do solo, e suas células vegetais emitem ondas do início do toque ao fim.

Entre os temperos que miro na cozinha de minha avó materna, encontro a segurelha. Penso nas sementes que sopram ao vento ou percorrem mares nas costas de um animal. De tantas maneiras as plantas viajam espaços e tempos. A segurelha, da família *Lamiaceae*, nome científico *Satureja montana* faz parte de um dos ingredientes de receitas alquímicas para purificação do século XV e é usada na culinária e na medicina natural brasileira.

Eu me conforto nas palavras de Coccia: as plantas são extraterrestres. Partindo do princípio de que elas fazem fotossíntese para se alimentar, percebemos que a vida na Terra é algo meio extraterrestre, por causa da

⁸⁴ De acordo com artigo publicado no site da Science News, “mesmo sem nervos, as plantas podem sentir quando algo as toca e quando se solta, descobriu um estudo. Em um conjunto de experimentos, células vegetais individuais responderam ao toque de um bastão de vidro muito fino enviando ondas lentas de sinais de cálcio para outras células vegetais e, quando essa pressão foi liberada, elas enviaram ondas muito mais rápidas. Embora os cientistas saibam que as plantas podem responder ao toque, este estudo mostra que as células vegetais enviam sinais diferentes quando o toque é iniciado e finalizado” (Howell *et al.* 2023).

capacidade que eles têm de capturar a luz do Sol, que em si já é uma estrela, externa ao planeta Terra (2019, p. 80). Vivemos com fluxos de energias advindos de coisas externas a nós.

Já o latão fundido surge primeiramente porque ele é um material que me possibilita modelar plantas e seus desenhos orgânicos que permanecem vivos como forma. Escolho o metal porque ele é substância mineral e, portanto, participa de uma espécie de caráter sagrado da Mãe Terra. O minério é sagrado e vem da terra, da geologia. Mircea aponta para a profunda ideia de que os minerais “crescem” no ventre da Terra, como se fossem embriões.

Figura 37 – Imagem de formas de moldes para peças fundidas. São como arqueologias de areia que registram as plantas de bronze.



A escultura se expande para além de Brasília e vivencia uma icônica arquitetura modernista brasileira. Durante o período, o mergulho na prática escultórica, especialmente na fundição, e os estudos sobre alquimia acontecem a partir da impressão da mão da artista, a força do dedo que curva a geometria, o calor ao qual se submete a matéria, transformando-se em metal líquido. Esses são todos processos que estabelecem *fluxos entre mim, a matéria, o espaço e a escultura, alimentando sua alma*.

Na vitrine de Gisel eu exercito uma escultura viva. Uma flor esculpida em latão, para receber o corpo. Um ser em que possamos adentrar. Colher a planta, cheirar. Passei toda uma manhã recolhendo plantas do cerrado e aqui as disponho como quem planta uma *paisagem policultural*, semelhante àquela feita por seres vivos e nômades. Marcelas, carquejas, pimenta-rosa, saboneteira, são algumas das plantas que compõem esse jardim desejado. Os encontros e florestamentos entre plantas de diferentes culturas transformam o mundo.

A ação de florestar, por meio da escultura, afetou o microcosmo do microuniverso em que estou envolvida. Ao lado da flor de latão, circundada pelas plantas do cerrado, o cubo de terra com concreto e vidro suspende a cúrcuma.

As essências da exposição aderem ao corpo, penetram corpo, poro e alma. Lila nos chama para sentir algo que foge da razão, que é tão íntimo e avassalador no seu componente. O cheiro. Tão primeiro, primitivo. Sentir conforto, saber onde se está, a partir do seu próprio cheiro. Orifícios que cheiram, como diz Hilan Bensusan na conversa com Marília Panitz, posteriormente.

Assim também fazem as plantas, que as raizeiras, das quais tanto me aproximei nos últimos anos, recolhem no cerrado vegetais e fazem suas garrafadas de cura. As plantas aderem a terra e nos adentram.

Pensar na escultura é provocar sensações que toquem algo sobre a vida e a morte. E, atualmente, pesquiso as possibilidades de a escultura curar. Uma escultura com alma.

Mircea Eliade aponta as plantas como seres sexuais. Assim também são as esculturas. Ao apresentar o termo “sexualismo” do mundo vegetal, o filósofo diz que:

não se trata dos fenômenos reais da fertilização das plantas, mas sim de uma classificação morfológica “qualitativa”, que é consequência e expressão de uma experiência de simpatia mística com o mundo. É a ideia da vida que, projetada sobre o cosmos, o sexualiza. Não se trata de observações corretas, objetivas, científicas, mas sim de uma valorização do mundo que lhe rodeia em termos de Vida e, portanto, de destino antropocósmico, que implica a sexualidade, a fecundidade, a morte e o renascimento. (Eliade, 1956, p. 19)

Trata-se então de uma concepção da realidade cósmica, percebida tanto como a Vida e, por assim dizer, sexuada, já que “a sexualidade é um signo particular de toda realidade vivente”. O planeta terra, o mundo inteiro, tanto o mundo constituído pelos seres vivos como o dos objetos e ferramentas fabricados pelo homem, são seres sexuados. As coisas no mundo são sexuadas e férteis para se reproduzirem e se transformarem em outras; e a escultura, a partir também da fundição. Ela é fluida, transforma-se do líquido para o sólido e estabelece formas a partir de modelagens com as mãos.

Nessa residência, experimento essa potência de uma energia *plantínia*, que se reproduz na escultura a partir das plantas e da fundição. Além de sexuais, as plantas são seres que viajam e se adaptam a novas formas reprodutivas. Já disse Stefano Mancuso ao descrever a expansão incontrolável dos vegetais. Potente como as plantas “convencem os animais a transportá-las ao redor do mundo, como algumas precisam de determinados animais para se disseminar; como algumas puderam crescer em lugares tão inacessíveis e inóspitos [...]” (2021, p. 45). Seres resistentes.

Trago um trecho escrito por Viveiros de Castro presente no livro *A inconstância da alma selvagem*, e me aproximo, a partir de onde me situo, de uma construção de mundo entre espíritos anímicos, almas que se manifestam em diferentes corpos. No livro, Viveiros apresenta numa

passagem de literatura jesuíta escrita por Padre Antônio Vieira (1608-1697) as diferenças culturais entre povos indígenas e europeus:

[...] verieis [...] dois gêneros de estátuas muito diferentes, umas de mármore, outras de murta. A estátua de mármore custa muito a fazer, pela dureza e resistência da matéria; mas, depois de feita uma vez, não é necessário que lhe ponham mais a mão: sempre conserva e sustenta a mesma figura; a estátua de murta é mais fácil de formar, pela facilidade com que se dobram os ramos, mas é necessário andar sempre reformando e trabalhando nela, para que se conserve. Se deixa o jardineiro de assistir, em quatro dias sai um ramo que lhe atravessa os olhos, sai outro que lhes descompõem as orelhas, saem dois de cinco dedos lhe fazem sete, e o que pouco antes era homem, já é uma confusão verde de murtas. Eis aqui a diferença que há entre umas nações e outras na doutrina da fé... (Castro, p. 183).

Uma escultura pulsante, orgânica, viva. *Fluxeira*. Semelhante como atua, no mundo, o xamã. Para o autor, o xamanismo ameríndio, como a arte, procede segundo o princípio de subjetivação do objeto. Uma escultura talvez seja a metáfora material mais evidente desse processo de subjetivação do objeto. O que o xamã faz é um pouco disto: ele esculpe sujeitos nas pedras, paus e bichos, ele esculpe conceitualmente uma forma humana. De maneira diferente.

Estar em São Paulo me fez pensar numa possível arquitetura de plantas. Adentro *inseta* nos vasos condutores do icônico edifício modernista do Copan. Penetro no concreto desejando a alma das plantas no intuito de pensar o fluxo do encontro entre a geometria arquitetônica e a morfologia orgânica das plantas. Passaram-se três dias de adaptação no novo espaço, e o residente e artista de Bruxelas, David Bergett, me convida para conhecer o apartamento em que iria residir durante as próximas semanas no Copan. Ele marca nosso encontro dois dias antes, como se fosse uma apresentação muitíssimo importante a ser compartilhada. No dia da visita, eu e o artista caminhamos por aquele edifício *gigantemente* labiríntico, imponente, numa experiência fenomenológica única de um edifício modernista. Transpassamos em suas passagens gigantes, de um corredor a outro, de uma rampa a outra. Num momento de tamanha e insana pobreza, precisaríamos de dez Copans para abrigar mais de 32.000 de pessoas sem teto de São

Paulo⁸⁵. Há rampas que ligam um patamar de apartamento até o seguinte com pés-direitos de oito metros aproximadamente.

Tudo parece imensamente interconectado, como sugerem as diretrizes dos edifícios modernos. Pegamos um elevador, caminhamos sob rampas, amplos corredores e, ao abrir a porta do apartamento, vejo, escancarada, São Paulo. *Skylines*, edifícios de concreto e impressões em fachadas sobre os cem anos da Semana de 22. Revemos a construção da História Moderna brasileira. Olho e sinto uma arquitetura tão imensa, de esqueleto de concreto e peles-esquadrias de ferro e vidro abertas para as vistas de São Paulo.

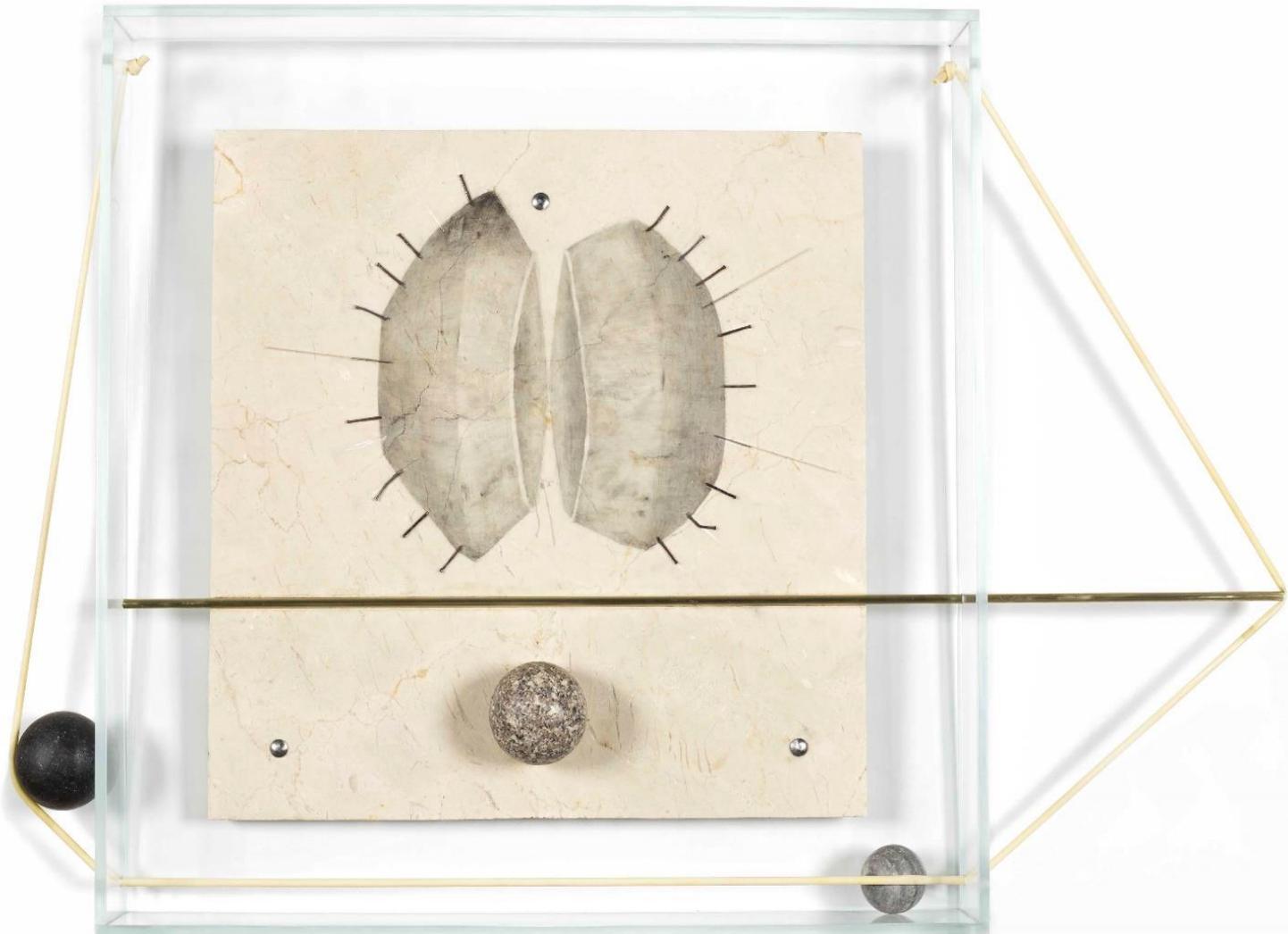
O outro entra na exposição, na tese, enquanto outro. A proximidade e o horizonte são constituintes do que o mundo é⁸⁶. Do outro. E o outro não está fora de mim. E a diferença aparece a partir de mim, minha ação de *florestação*.

Comparo as amplas vidrarias que separam o ar da paisagem interna e externa do Copan com o que Guilherme Wisnik chama de transparência literal (2018, p. 29), tão evidenciada na arquitetura moderna, em que o edifício era composto por esqueletos estruturais à mostra e vidros que preenchem esses espaços. Segundo Wisnik, “para o *ethos* iluminista que informou em grande medida a arte e a arquitetura modernas, a transparência era um índice de verdade, despojamento, honestidade e pureza” (2018, p. 7). O vidro que atua como esclarecimento e transparência da sociedade moderna acaba por desmentir e contradizer uma cultura hipócrita, regida por interesses próprios e constituída por preconceitos velados. Assim também acontece com esse edifício coberto por uma pele enorme de vidro, a qual separa uma comunidade, dita intelectual e alternativa, da pobreza do Centro de São Paulo.

⁸⁵ Em forte sintonia com o lugar onde habito artisticamente, escuto no Spotify da Rádio Piauí o jornalista Fernando de Barros em reportagem sobre a situação do país dizer que o senso de 2010 afirma haver 1.124 habitações nesse edifício faraônico.

⁸⁶ Hilan Bensusan explica em *Deíticos 2* que o indexalismo é tanto uma filosofia em primeira pessoa quanto uma filosofia da metafísica que envolve, olha e cria terreno para o outro. Ela considera a interioridade e exterioridade do mundo.

Figura 38 – Adriana Vignoli. Dente do Tempo, 2017. Pedra, calçada lapidada, tubo elástico, grafite, vidro.



Como outras obras de Oscar Niemeyer, a arquitetura parece “erodir a uma dimensão simultaneamente arcaica e futura” (Wisnik, 2018). Essa é a sensação que tenho ao caminhar pelo Copan. Ao mesmo tempo que uma antiguidade, esse edifício propõe um projeto para um futuro. Afinal, entre os condomínios fechados por cancelas e parquinhos de grama sintética, eu ainda me identifico com as utopias distópicas de Niemeyer. Ruínas de uma civilização passada, ou visão futurista das crateras da Lua? (Lispector, 1981).

Destaco que esta pesquisa toca no estudo geométrico dessas esculturas, uma vez que a presença da geometria desenha *fluxos*. A escultura não figurativa encontra-se em minha pesquisa desde 2013, com a obra Paisagem feita com grãos de pedra⁸⁷, e sugere, no espaço, estados de suspensão, tensão, equilíbrio etc. Ora essas construções alteiam-se, ora acentuam a força da gravidade e pousam pesadas no chão; ora sugerem ruptura e contradizem relações entre força e fragilidade.

A experiência geométrica a partir de fluxos no campo da escultura contemporânea surge de formas advindas de projetos desenhados, como acontecem com planos arquitetônicos, e se manifestam em conexões coletivas com substâncias de cura e de transformação. Para acionar essas mutações geométricas, prevejo extensões cósmicas para o que crio, de certo modo, semelhante ao que faz a artista Celeida Tostes, quando entra num ovo de barro e renasce.

Fluxeira, entro no corpo para tocar as galáxias. Nas experiências artísticas aqui decorrentes, a geometria rompe, sempre que possível, com as teorias de Pitágoras e Euclides, para conversar com formas que se relacionem, de certa maneira, com a incerteza de estarmos vivos num espaço onde não vemos quase nada. Uma geometria invisível, destituída. Procuro uma

⁸⁷ Essa é uma obra que se inicia durante o mestrado no PPG em Artes da UnB e tem desdobramentos durante minha morada em Berlim em 2014, quando caminho pela floresta de Grünewald e ativo vidrarias com diferentes pigmentos terrosos. O trabalho é, em seguida, apresentado na Kunstverein de Wiesbaden, ao lado de Gordon Matta-Clark e Via Lewandowsky, meu professor na Universität der Kunst.

geometria topológica, a ruptura e o encontro com outras formas, pois acredito que aí é possível desvelar algum segredo e transformar uma realidade. Nas esculturas, coloco-me perante uma geometria qualitativa, como apresenta a pesquisadora portuguesa Clara Menéres, “que deixa de ser o estudo exclusivo da continuidade para passar a incidir essencialmente sobre a análise do descontínuo”.⁸⁸

Para pensar estas formas descontínuas, não visíveis, porém presentes e atuantes, eu revolvo o buraco da terra no cerrado e toco com dedos a delicada ação de plantar e comer a flor. Como com a mão. Não vemos a alma das plantas, mas ela está presente e engendra fluxos entre um vegetal e outro, uma vida e outra, faz sinopses embaixo da terra, como defende o filósofo Gustav Fechner (1801-1887). A experiência de *florestação* no campo da escultura contemporânea parte do mesmo princípio de que a ação de delinear algo a partir de uma semente, uma ideia em movimento ou, em outras palavras, como apresenta o filósofo Pierre Levy, aquilo que é virtual⁸⁹. Vir a ser. O processo escultórico toca o tempo de criação, como a semente que brota, e a experiência da transformação da escultura, quando a flor que é mastigada entra no meu *buraco-bocal*, é digerida, absorvida e renasce em mim.

Compro fita cor-de-rosa e amarela, velinhas, pétalas de margaridas e gengibre. Faço uma compressinha costurada no formato de um coração para curar meu coração. Talvez pelos anos atípicos, trancafiados em casa, ando mais emudecida. Vou fazer um pedido para que as deusas alterem a rota dos circuitos atuantes. Modelo então um anel fundido, forjado em raízes. Assim suspendo o protótipo de uma primeira estrutura meio água-viva, meio raiz aérea. Escrevo olhando para ela. Raízes metálicas em frente aos pilotis de concreto do Copan.

⁸⁸ Em pesquisas sobre conceitos geométricos, deparei-me com o artigo da pesquisadora Clara Menéres publicado na *Revista ConvocaArte*: <http://convocarte.belasartes.ulisboa.pt/wp-content/uploads/2017/04/Convocarte-3.pdf>.

⁸⁹ O conceito sobre o que é virtual se aproxima daquele pensado por Pierre Levy em *O que é Virtual*, da editora 34, tradução de Paulo Neves.

[...] a memória [...] intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos da duração, e assim, por sua dupla operação, faz com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela (Bergson, 2009, p. 77).

Recordo dos intensos e suspensos diálogos de Ernesto Neto em conversa com os professores Gê Orthof, Karina Dias e Emerson Dionísio. Eu me interessei pelo caráter cosmológico, o desejo incabível de conectar os universos, impresso na obra de Ernesto. O artista, em busca de uma maior conexão com a natureza, se desloca por etnias indígenas e pensa, intuitivamente, as formas, os desenhos, que são transfigurados na escultura.

Se o desenho é linha no espaço de uma caminhada, se ele é impregnador de traços e vestígios na superfície em que passa, cá estou eu também tecendo meu próprio rascunho dentre outros e deixo sinais – *disegno* – como tantos artistas, neste planeta Terra. Então, além das sutis magias naturais, desenho, porque essa é maneira de ver e prever a potência de uma existência. Eliot Weinberger, ao ver as estrelas, encontra aí um “jardim gigantesco”. Esse jardim é construção que se move entre aquilo que é cartesiano, que é linha, que é geométrico. Estrelas são vida e morte e pulsam em nós.

No livro *A planta do mundo*, o filósofo Stefano Mancuso nos conta que os anéis concêntricos dos troncos de árvores crescem em maior largura quando o clima é mais úmido e, quando mais seco, a espessura é menor (2021, p. 43). Esses ciclos climáticos também estão presentes nas manchas da superfície do sol. Seu número e sua intensidade variam a cada período de mais ou menos onze anos. O número de manchas solares está diretamente relacionado à atividade do Sol. Quanto mais manchas são produzidas, diretamente proporcional é em nível de atividade solar. Um cientista chamado Andrew Ellicott Lowell concluiu que o aumento na quantidade de energia da Terra é afetado significativamente pelos períodos de atividade estelar. Assim sendo, os troncos das árvores também falam sobre as manchas de atividade solar. Achei de uma sensação de beleza imensurável pensar sobre esse desenho expandido no espaço.

Figura 39 – Adriana Vignoli. Três Luas, 2022. Anéis de latão, concreto, cerâmica queimada. Foto: Jean Peixoto.



Anéis são desenhos circulares, pontos de movimento infinito no espaço. Pretendo estudar o que são os anéis no meu trabalho e no mundo. Sobretudo, qual é a relação entre o ferreiro e o alquimista? Esculpo com as mãos naturezas-mortas. Imprimo meus dedos na massa de modelar, porque há algo do tempo, da memória da matéria, que permanecerá aí. Espécie de *signatura*. Neste processo, busco pelas cinzas das coisas futuras.

Neste capítulo, dois importantes pontos de transmutação acontecem quase simultaneamente no percurso artístico. O primeiro deles trata do procedimento de fundição e alquimia nas artes escultóricas, que acontece durante minha residência no Pivô. Pela primeira vez, esculpo com as mãos e fico durante uma semana trabalhando com fundidores e escultores para a execução destas peças acontecer da maneira mais perfeita possível. Esse procedimento revela-se transformador por se relacionar de maneira tão profunda com as mãos, a força do corpo e a mudança de estado do metal através do fogo.

Já o segundo momento que marca essa escrita é o encontro com Lucely Moraes Pio na Comunidade do Cedro. Durante essa construção, a escultura se desconstrói e torna-se outra coisa. O trabalho é feito com plantas secas, plantas do cerrado, plantas do pomar. As matérias se misturam e se encontram, e algo único no processo acontece aí.

Esses processos, que acontecem num esforço árduo de deslocamento, de procedimento e de execução, serão então discutidos no texto.

Figura 40 – Adriana Vignoli. *Fluxeira*, materializada depois de anos de conversas virtuais com Lucely Moraes Pio, raizeira, feminista e militante na defesa das plantas do cerrado. O trabalho é feito a partir do encontro de plantas como a carqueja, a bananeira, o anjico-branco, a espada-de-são-jorge, o pequi. Foto: Diego Bresani.



Figura 41 – Adriana Vignoli. Desenho Orto para uma Bioescultura. Dimensões: 90 x 90 cm.
Coleção Roberto Alban. Foto: Jean Peixoto.



CAPÍTULO 4

**O MOVIMENTO: a escultura se
transmuta vida e pontua experiências em
forma de fluxos.**

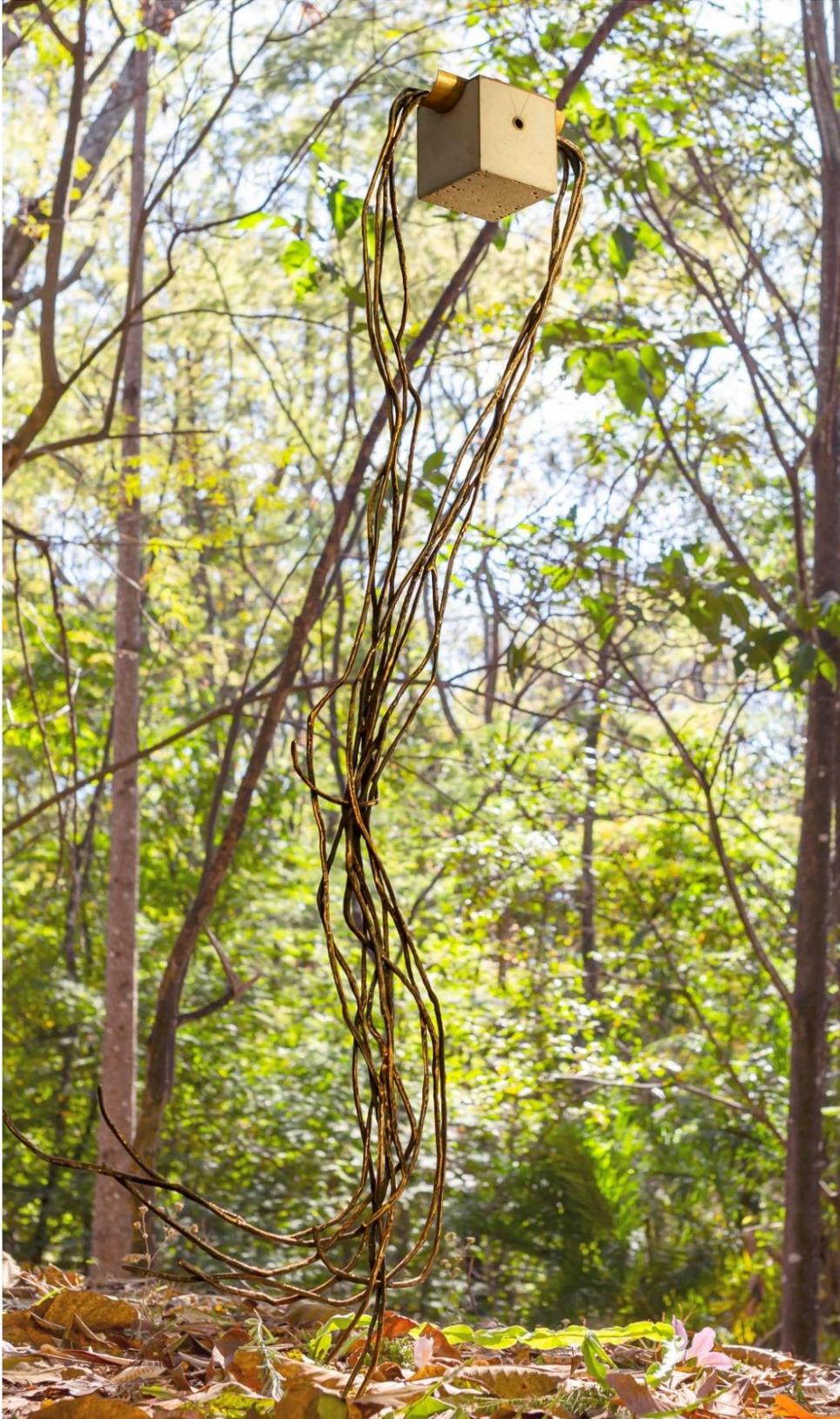


Figura 42 - Adriana Vignoli, s/ título, 2023. Latão e concreto na paisagem. Foto: Jean Peixoto.

O corpo humano é composto de muitas partes de natureza diversa, que carecem continuamente de alimento novo e variado, para que todo o corpo seja igualmente apto para todas as coisas que podem seguir-se de sua natureza e, conseqüentemente, para que a alma seja também igualmente apta para entender simultaneamente várias coisas (Espinosa – Ética, IV, proposição 45).

Penso que os espíritos se movem, acima, sobre as coisas do universo. Voam, percorrem espaços sem propósito... Circulam longas distâncias e fazem coisas que desconhecemos. Já as almas estão conectadas com aquilo que é corporal, físico. Penetram nossos corpos, como fragrâncias que cheiramos, sentimos e não vemos a olho nu. Destilam-se líquidos. A escultura mistura-se àquilo que é invisível. Se a escultura precede do corpo matérico, a alma, que transpassa esses elementos físicos, também atravessa suas moléculas? Dentro do corpo há um universo que se movimenta para fora do corpo. Algo que não vejo, mas pressinto e permanece dentro de mim. Tece um mundo sem fim. Sinto o tecido tensionado, relaxado, rompido. Respiro e sangro.

Eis que um dia desencarnamos do nosso *corpo-pele, corpo-carne*. Os olhos cerram, as lágrimas correm, não há força para medir as palavras e entendemos seus limites. A mente parece ainda rascunhar sinapses, sentimentos confusos, memórias, mas o corpo não obedece. A pele se torna hipersensível ao toque. Já de olhos fechados, cai uma última lágrima. Não se sabe ao certo se há dor, porque a face já não responde aos movimentos musculares. Apaga. *A alma, para onde vai? Se as almas atravessam os corpos, elas atravessam as esculturas.*

Em setembro de 2023, conversei novamente com Lucely Moraes no encontro “Cerrado: Conexão de Povos, Culturas e Biomas, em Brasília, X Encontro e Feira dos Povos do Cerrado”. Pergunto-lhe se é possível falar com os espíritos. Se eu falar com os espíritos, num contexto físico por meio dos meus sentidos, certifico-me que eles estão entre nós. Semelhante a fantasmas, espectros de coisas e seres que se movimentam entre nós. Esses espectros se comunicam conosco? Seria possível acessar fisicamente esse universo? Se for possível, logo, a escultura é atravessada por eles e, portanto, tem alma.

A substância em contato com o outro dissolve o que é aparentemente insolúvel.

Neste último capítulo, a partir de leituras do livro *A poética da substância*, de Juliana Alvarenga, eu intenciono ainda mais profundamente experimentar a mistura entre materiais, tempos e espaços para estabelecer fluxos que vão além da matéria, em *Fluxeira*. Alvarenga traz o conceito de *substância* definido por Aristóteles e a ideia de potência e de natureza para apresentar quatro principais conceitos que são encontrados na alquimia e estão presentes no trabalho de determinados artistas contemporâneos, como Apichapong Weerasethakul, Joseph Beys e Anselm Kiefer (2016, p. 10). Trago-os porque também estão nesta pesquisa e poder encontrá-los escritos foi confortante.

Para nos situar, Aristóteles define a *substância* primeira como “aquilo que nunca é predicado, mas sempre sujeito, porque, permanecendo a mesma, sofre mudanças e admite o vir a ser” (2012, p. 25). Admitir o vir a ser é também a potência em se transformar, ou mesmo o virtual, como vimos, pensado por Pierre Lévy e que está tão associado à criação artística⁹⁰.

Os quatro conceitos são então aqui dispostos:

- 1- o vir a ser, que é o que eu entendo como virtualização, ou como *florestação* da semente. A transformação da matéria-prima por operações alquímicas acontece concomitantemente com a transformação do operador, “acessando o conhecimento adormecido e resgatando as potencialidades inertes em ambos” (2016, p. 10). Assim, o acesso ao conhecimento considera sujeito e objeto como um só núcleo.
- 2- A relação entre o macrocosmo (o universo natural) e o microcosmo (o universo do filósofo alquimista) é vital de ser reflexo um do outro. Tal

⁹⁰ Destaco a relação entre virtualização e arte, vista por Lévy. Para o filósofo, o fascínio da arte está na prática da mais virtualizante das atividades. Segundo o autor, a virtualização “é uma guerra contra a fragilidade, a dor, o desgaste. Em busca da segurança e do controle, perseguimos o virtual porque nos leva para regiões ontológicas que os perigos ordinários não mais atingem” (2016, p. 79). Questionando essa tendência, a arte virtualiza o virtual, buscando num mesmo movimento uma saída do presente e sua “exaltação sensual”. Nesses jogos, a arte contém e libera energia afetiva, nos trazendo certo conforto para superar o caos e esforço em escapar à morte. Entendo que, de certo modo, a *Fluxeira* atravessa questões profundas da virtualização no campo da escultura.

reflexibilidade também se encontra no pensamento e na obra, na matéria e na obra, na ação e no pensamento. Assim também acontece durante as *florestações*: quando me alimento, estou alimentando a escultura.

- 3- O que Alvarenga traz como *Solve et Coagula*: “ao dissolver o insolúvel e coagular o não coagulável” (2016, p. 11), esse procedimento indica a transformação de elementos opostos e se compara ao conceito de coexistência e interdependência; ou como eu sugiro nesta tese, os elos conectivos de Anna Tsing, em que as misturas entre diferentes culturas biológicas e humanas podem gerar criação. Eu me misturo ao outro.
- 4- O que Alvarenga traz como *Foetido Purus*, eu trago, como veremos neste capítulo, a putrefação. Nesse procedimento que “parte do apodrecimento e se realiza através da repetição de uma sequência de operações como método de purificação”. A meu ver, aí encontramos relações com aquilo que morre e que vive, ou que está embaixo e também está em cima e se transforma, purificando-se.

Eu abro a tampa da vidraria que contém o perfume feito por Lila Botânica⁹¹ e inalo o odor composto por notas de *chão de chuva, terrasol e pétalas douradas*, escolhidas por Lila para me apresentar em forma de cheiro. A obra que apresento na vitrine do Decurators para a exposição Os Sentidos Sentidos é intitulada Serdalma e exala terra e flores brancas.

⁹¹ Conheci Lila Botânica, ou MIRIAM ARAÚJO, quando Gisel Carriconde propôs uma exposição olfativa, em que participam sete mulheres artistas, dentre elas, Adriana Vignoli (eu), Miriam Araújo, Raquel Nava, Andrea Campus de Sá, Patrícia Bagniewisk, Waleska Reuter, Valéria Penna Costa e a própria Gisel Carriconde. Cada artista participa com uma obra de arte, e Miriam propõe então um perfume feito com notas de fragrâncias feitas especialmente para cada uma das artistas. Lila Botânica é artista interdisciplinar formada em artes visuais pela Universidade de Brasília (UnB). Sua prática artística envolve fotografia, aquarela e artes olfativas. Para esta exposição, intitulada Os Sentidos dos Sentidos, ela criou objetos olfativos explorando questões sobre a percepção da matéria e as imbricações entre memória, ecologia, sonho e mitologia. Seu interesse em design olfativo a levou a criar o ateliê olfativo Lila Botânica (@lila.botânica) um espaço dedicado à experimentação, criação de perfumes, colaboração entre linguagens artísticas e difusão da cultura olfativa.



Figura 43 – Perfume de Miriam Araújo, Lila, feito com substâncias que evocam a obra SerDalma: “pétalas douradas, chão de chuva e terrasol”.

O cheiro de terra molhada é causado por bactérias que vivem no solo. As chamadas actinobactérias⁹², decompositoras viventes do solo, exalam esse odor quando em contato com água. Dentre tantas funções, elas decompõem plantas e animais no solo. O odor que esses seres exalam ao entrar em contato com água faz parte das essências contidas no perfume que Lila pensa para minhas esculturas. Cheiro de Terra Molhada. No planeta Terra, por inteiro, sentimos o cheiro de terra molhada.

A decomposição química faz parte da putrefação dos corpos. No livro de Jabir ibn Haynna, o alquimista identifica quatro técnicas básicas necessárias para a prática da alquimia: *purificação, solução, coagulação e combinação*. Essas quatro técnicas se subdividem em mais tantas, como calcinação, circulação, coobação, congelamento, cristalização, digestão, dissolução, destilação, evaporação, fermentação, filtração, fixação, maceração, multiplicação, projeção e, por fim, a putrefação (Wasserman, p. 80).

Então, na escultura, propomos:

CALCINCAR
 CIRCULAR
 COOBAR
 CONGELAMENTO
 CRISTALIZAR
 DIGERIR
 DISSOLVER
 DESTILAR
 EVAPORAR
 FERMENTAR
 FILTRAR
 FIXAR
 MACERAR
 MULTIPLICAR
 PROJETAR
 PUTREFAR

⁹² As actinobactérias são seres vivos que desempenham uma série de funções importantes, incluindo a decomposição de todos os tipos de substâncias orgânicas. A grande maioria das actinobactérias são saprófitas importantes, capazes de decompor uma ampla gama de detritos vegetais e animais em processo de decomposição. Alguns gêneros como *Streptomyces* e *Micromonospora* são conhecidos por sua produção prolífica de uma ampla gama de metabólitos bioativos, incluindo antibióticos, enzimas, inibidores de enzimas, moléculas sinalizadoras e imunomoduladores. Informações retiradas do site de ciências naturais *Science Direct* (<https://www.sciencedirect.com/topics/medicine-and-dentistry/actinobacteria>).

Essas são as técnicas aplicadas na manipulação da matéria, na rotação dos elementos. E, como o autor sugere lembrar, “é o calor que aciona a rotação dos elementos, tanto na Natureza como na Arte, tornando o manejo do fogo extremamente importante”. As coisas queimam. Perfume. A palavra **perfume** vem do latim, “*per*” que significa “através” e “*fumus*” que significa “fumo”. Os franceses mais tarde deram o nome de “*parfum*” aos cheiros produzidos pela queima do incenso.

O universo está em constante queima. A tensão entre a construção e a destruição da natureza está presente na leitura de Wisnik sobre a neblina, a fumaça. Ele exemplifica a dramaticidade da fumaça quando traz breve trecho do livro *Anéis de Saturno*, de Sebald. O escritor alemão discorre sobre a fumaça tão belamente incrível e enormemente destrutiva ao fazer uma viagem sobre a folhagem amazônica:

[...] tudo é queima, e queima é o princípio interno de todo objeto que produzimos. Para produzir um anzol, para fabricar uma taça de porcelana e produzir um programa de televisão, em última análise, tudo repousa sobre o mesmo processo da queima. As máquinas que inventamos têm, como nossos e nossas nostalgias, um coração que se consome lentamente em fogo. Toda a civilização humana nada foi desde o começo senão uma fagulha cada vez mais intenso que ninguém sabe quanto vai aumentar, e quando aos poucos morrerá.” (Wisnik *apud* Sebald, 2019, p. 263).

O ponto de queima carboniza as coisas do mundo e toca, também, o meu e o seu coração, que se inicia no Sol com temperatura aproximada de 15 milhões de graus Celsius. Nós aceleramos essa queima carburando materiais combustíveis aqui no planeta. Para quê? Queimamos, então, para acelerar a nossa própria morte? Queimamos aos poucos nosso coração. Ao atravessar a morte, penso neste último capítulo como a putrefação daquilo que queima e se transforma, para circular e nascer novamente. O perfume e a fumaça nebulam nossas visões. Como aponta Wisnik, não vemos por

completo. A transparência tão defendida no modernismo⁹³ não existe, afinal. É falsa. Estamos imersos num nevoeiro. Fumaça com cheiro, *parfum* que queima. Não vemos. Opto pela visão opaca, pela combustão difusa que nos impede de ver tudo. Não há horizonte na paisagem que adentro.

Na fundição, o fogo é o elemento principal para a transformação do metal em seu estado líquido. É também central no espaço físico, e tudo circula em função dele. Recordo-me dos tantos dias trabalhados nesse espaço e deparome com o que chamo de *dança ferrosa*.

Entro num galpão enorme de estrutura metálica com pé-direito de dez metros. Todo o espaço é desenhado pensado para a fundição do latão, que é queimado para se tornar escultura. Esse espaço é constituído por maquinários pesados, subdivididos em baias. Lixas de mesa, politrizes, makitas, serras. Há no meio do espaço uma sala dedicada ao polimento e pátina, químicas que reagem com o latão tornando-o verde, azul, preto. Em frente, do outro lado do corredor, há uma sala só para o polimento.

Caminho e me percebo num ambiente extremamente masculino, marcado por espaços e funções muito bem-delimitadas. Todos, focados nos seus exercícios de modelar, fundir, aparar, lixar, polir.

Aí, encontro-me com os objetos de metal. No chão, debaixo de mesas de trabalho, atravesso o corredor. Muitos objetos. Estruturas ósseas soldadas, torneira que jorra água no chão, lírios a polir. Desde dezenas de castiçais para igrejas, até esculturas, em processo, dos irmãos Campana. Os homens fundem as peças todos os dias e seus movimentos são harmônicos e habilidosos. Dançam coletivamente todos os dias, quase sempre no final da tarde, quando há um grande número de moldes prontos para receberem o latão líquido. Movimentam-se em dança lenta e atenta. A pisada é firme, reta, e há sincronia no gesto de cada participante. Ela é firme e reta desde

⁹³ Guilherme Wisnik em *Dentro do nevoeiro*, traz Anthony Vidler (1992) para defender o conceito de transparência na sociedade e arquitetura modernas, “o *ethos* iluminista que informou em grande medida a arte e a arquitetura modernas, a transparência era um índice de verdade, despojamento, honestidade e pureza” (1992, p. 216- 25). Essa transparência, tanto sujeito em relação à natureza, quanto a transparência de um sujeito em relação ao outro, ou mesmo de todos em relação à sociedade. A arquitetura de estrutura de ferro, ou concreto e fachada de vidro confirma tal pensamento de transparência e se equivoca com relação à toda sua ética.

o momento em que se equilibram com a concha pesada de ferro entre as mãos e caminham, sem derramar o metal líquido, até os moldes de areia.

No total, são vinte e um homens. Eles se arredondam em torno da caldeira e ofertam cuidadosamente suas conchas para o Grande Ferreiro. Ele é o cuidador do fogo. Estatura baixa, corpo forte, parrudo, o rapaz tem pele pálida e enrugada. Olhos pretos delineados de carvão. Antes do almoço, ele lava o rosto na pia coletiva, uma baia de azulejos brancos, cerâmicos sujos, no final do galpão, próxima da grande sala de formas de gesso. Os olhos continuam pretos. As cinzas do fogo e o pó do metal impregnam os olhos do Grande Ferreiro. Impregnado Parfum de bronze.

Acende-se a grande chama, mantém-se, carbura-se, aumenta-se. Quando a chama sobe, o calor se intensifica. Formam-se, então, grupos de cinco a seis homens, e eles seguem discretos, diretos e silenciosos até os moldes de areia. Aí, derramam entre tempos intuitivamente calculados os líquidos em temperaturas de 930 °C. Os corpos dançam em grupo de maneira habilidosa. Coordenados, agacham-se, pegam moldes de areia, distribuem na sala. Derretem barras de latão, fazem cortes, desbastam.

Esses homens chegam às 6h30min da manhã. Almoçam às 11h. Saem tranquilos nos seus carros e motos às 17h. Todos os dias eles fazem tudo muito igual. Falam pouco. Sempre calmos. São todos homens. Antigos homens. Há uma única mulher que faz trabalhos pequenos e delicados na sala de cera. Trazem a areia, devagar, no carrinho de mão. Paralisam os passos para deixar o outro passar. Tudo é lento porque exige concentração. Se não for assim, o risco de um acidente é muito maior. Há um homem, o chefe da fundição, que é surdo e manco. Circula muito de lá para cá. Atravessa o galpão. Delega funções e decide quando o Grande Ferreiro acenderá o fogo.

A fundição tem uma hierarquia visivelmente delimitada. Respeita-se o espaço do outro. Ajuda-se quando se pede reforço. Todos trabalham ali há dezenas de anos. Alguns são filhos de trabalhadores aposentados. Espécie de grande família. A sirene toca e almoçam juntos. Fazem fila, pegam os

pratos e aguardam a cozinheira atrás do balcão com bandejas de panelas quentes servi-lhes as medidas contadas de feijão, arroz, carne assada, alface e tomate. Hoje, teve purê e suco artificial sabor laranja. Uma banana de sobremesa.

Na fundição o corpo fala mais alto. Os movimentos, como sempre, todos os dias, lentos, fortes e precisos para que o processo alcance o melhor resultado, sem perigos. Acelerados são os movimentos incendiários do latão. Eles larvam larvas incandescentes de metal. Como cadências meteóricas, metais que rasgam quente o céu.

A atenção dos homens ferrosos na fundição é aberta e focada. Aberta, porque os gestos que realizam na peça de metal exigem contato com o mundo externo. Pausa para quem passa ao lado, atenção à localização do carrinho de areia, vestes como luvas e capacete para proteção do calor. O trabalho solicita foco e abertura.



Figura 44 – Registro do processo da fundição no galpão da Fundiart em Piracicaba, SP.

Eu assisti a essa *dança ferrosa* durante duas semanas, cada uma delas, afastadas por um período de seis meses. Nesses dois tempos, nada parece ter mudado. O ritual da dança foi o mesmo, todos os dias. A liquefação em

brasa exige um movimento lento, concentrado, focado porque é incandescente, assim como os meteoros.

Figura 45 – A modelagem de uma flor na Fundiart, Piracicaba. Fevereiro de 2024.



Figura 46 – Processo de modelagem do cerrado na fundição Fundiart. Fevereiro de 2024.



Em tempos passados, nos iniciais encontros entre seres humanos e paisagem, o metal era compreendido como materialidade divina, sagrada. Ela vem dos cosmos, carrega fogo e aterra meteoro. Assim defende Eliade Mircea (2020). Há uma potência sagrada nos metais que começa pelo ritual de feitura dos objetos metálicos, como vimos, aqui descritos. São processos antigos que datam de 600 a.C. Esse ritual se estende até hoje a certa sacralidade do objeto. Mircea afirma que as crenças sobre a sacralidade dos metais

[...] não se limitam exclusivamente à potência sagrada dos metais, mas sim se estendem à magia dos instrumentos. A arte de fazer úteis é de essência sobre-humana, seja divina, seja demoníaca (o ferreiro forja também as armas mortíferas) (Mircea, 2020, p. 35).

Civilizações ancestrais, como já vimos, entendem os metais como elementos de potência cósmica, pois eles vêm do céu e caem na terra. Meteoritos.

Assim são também as plantas, que são extraterrestres e parecem sentir conforto em sua proximidade. Em acordo com Mircea, penso que não se trata aqui de “fetichismo”, da adoração de um objeto em si mesmo e por si mesmo, de “superstição”, em uma palavra, mas sim do respeito sagrado por um objeto “estranho” que não pertence ao universo familiar, que vem de “outra parte” e, portanto, é um sinal do mais à frente, uma imagem aproximativa da transcendência.

Penso no metal e sua chama incandescente. Elemento de grande dureza, condutor de energia. Rememoro os dias trabalhados com os fundidores. As mãos estão calejadas, e no empenho de finalizar a peça a tempo me forço a me debruçar com esmerilhadeira ligada a todo vapor em fricção e corte com o metal das pétalas de flor. Entre o metal, elemento condutor de energia, me percebo em contato com coisas que vão além da visão.

Tantas das interações entre seres humanos e outros-que-humanos aproximam-se por processos técnicos e materialidade que põem em contato, em fricção, muitas vezes, em confronto, os corpos dos seres vivos com

diversos objetos tidos como inanimados ou inertes: armas, agulhas, enxadas, facas, esmerilhadeiras, serras, correntes e vários outros, feitos de ferro, aço e outros metais. Divago e me interrogo sobre a natureza desses choques entre corpos vivos e corpos metálicos, por meio da observação dos usos, gestos, modos de ação e relações entre materiais metálicos e o vivente, tomando-as e usando-as aqui de forma aberta, provisória, mutável. A partir dessas interações, quais são as propriedades que emergem e que se tornam significativas para os agentes? E que contato, confronto, acontece entre a escultura e o metal que transforma sua energia? Afinal, esse elemento é condutor energético e aciona um fluxo de corrente que não vemos, mas está presente. Aqui imagino, por exemplo, o que fazem as flechas indígenas ao penetrarem a carne das presas? A faca que corta a carne? Que modificações nos corpos são produzidas por agulhas⁹⁴?

Então vou além, para entender o que fazem formas de metal que não têm as funções de perfurar corpos, mas de acomodar-se, juntar-se a eles. Como uma flor de metal. Esse aparente objeto é transmutação de um processo corpóreo e paisagístico. Ela é uma flor alienígena. Um ser de alma. Se entendo que alguns objetos de metal carregam em si tanto um valor simbólico quanto sagrado, de morte e dominação, como a escultura contemporânea pode se encontrar com outras almas e atuar sobre a vida? Uma escultura de cura, de pulso vital? Uma escultura viva?

Por fim, serão bem-vindas também explorações sobre o que a atenção etnográfica aos encontros entre matéria metálica e corpo vivo pode dizer sobre as diferentes composições de mundos e sobre as relações ecológicas em crise na atualidade.

⁹⁴ Trago aqui a questão porque objetos técnicos e materiais podem constituir modalidades de controle ou de libertação de corpos humanos e outros-que-humanos. Essa é uma questão pensada durante a tese. Como revisitar formas feitas no ferro que rompam para outras formas de uso, ou de encontro com o corpo-carne?

Tornar-se planta por dentro e por fora

Além da queima do metal, a experiência no campo das plantas no *corpo*⁹⁵ acontece de maneira ainda mais profunda neste capítulo. Elucido aqui um corpo que vai além daquele corpo concreto, *corpo-pele*, *corpo-carne*. Lévy sugere que intensifiquemos na contemporaneidade um corpo virtual, conectado em rede. Ele altera extensões de espaço e tempo, como fazem também nossos corpos sutis. São novos corpos que surgem com as redes de internet e os contatos on-line. Aceleramos o corpo por meio de encontros virtuais. Lembremos que, “em termos rigorosamente filosóficos, o virtual não se opõe ao real, mas ao atual: virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser diferentes” (Lévy, 2003, p. 15).

Escultura-corpo que poderá vir a ser. Nesse sentido, a atualização é a criação, a invenção de uma solução a partir de um complexo existente. A virtualização faz o inverso, parte de uma solução dada a outro problema. Em outras palavras, ela transforma a atualidade inicial em um tipo particular de problema. É, portanto, a passagem do atual ao virtual e não a “desrealização [...], mas uma mutação de identidade, um deslocamento do centro de gravidade ontológico do objeto considerado” (Lévy, 2003, p. 17-18). A escultura, aqui, torna-se corpo e o corpo a escultura. A virtualidade está situada próxima ao que a filosofia ayurvédica considera como corpo sutil, que corresponde ao sonho. Poder vir a ser. Extensão no espaço e tempo do corpo fixo na matéria, na nossa casca corpórea.

A virtualização acelera o espaço e o tempo, mas “não se contenta em acelerar processos já conhecidos, nem em colocar entre parênteses, e até mesmo aniquilar o tempo e o espaço [...]. Ela inventa no gosto e no risco,

⁹⁵ O corpo da escultura em encontro ao meu corpo torna-se, cada vez mais, durante esses quatro anos, uma mistura de corpos. Percebo a escultura como ser corpóreo, sendo ele físico, espiritual, mental, como propõe o pensamento ayurvédico, somos uma soma de corpos. A filosofia ayurvédica considera que temos três corpos. A *Sthūlaśarīra*, o corpo físico denso, que corresponde à vigília. O *Sukṣmaśarīra*, o corpo sutil, que corresponde ao sonho. O *Kāraṇaśarīra*, o corpo causal, que corresponde ao sono.

velocidades qualitativamente novas, espaços-tempos mutantes” (Lévy, 2003, p. 24).

Esse processo de virtualização se inseriu no corpo, tornando nossa interioridade orgânica transparente. A tecnologia invade o corpo e passa a compor seu repertório. Já não se sabe mais o que é real e o que é virtual.

A memória também aqui, como na alimentação florestal, atua nesse corpo expansivo. A memória, seguindo a ideia bergsoniana apresentada na introdução e no primeiro capítulo desta pesquisa, é entendida também como um repositório de virtualidades, que compreende tanto o passado quanto o futuro, e experimenta-se a natureza qualitativa de um tempo heterogêneo, mais da ordem da densidade do que da linearidade.

Início uma intensa limpeza orgânica por meio da alimentação bucal e anal. Encontro Allan de Lana⁹⁶, que narra sua experiência de desintoxicação corpórea. Esse é o processo experimentado para atuar no corpo escultórico. Somos o que digerimos. Allan me apresenta então ao Sr. Mário Neto⁹⁷, médico especialista em cura ayurvédica, e tem início um processo de limpeza por dentro do corpo a partir do uso de ervas de cura.

Há três semanas, faço caminhadas em jejum às 7h da manhã. No café da manhã, como inhame ou mandioca com sal e azeite e uma maçã ou pera, cozidas com canela. O café pode acompanhar a refeição pela manhã. Durante a tarde, jamais, porque a cafeína permanece no corpo por 24 horas.

⁹⁶ Allan foi artista no ateliê coletivo do Elefante Centro Cultural entre os anos 2012 e 2014. Durante a pandemia, ele foi até o espaço para fazer uma última filmagem do local e, na ocasião, conversamos sobre processos de cura pela alimentação.

⁹⁷ O médico Mário Neto é formado pela Escola de Yoga Brahma Vidyalaya com diversas especializações no Brasil e na Índia. Estudou com o Dr. José Ruguê obtendo o diploma de terapeuta ayurveda certificado pelo Suddha Dharma Mandalam. Estudou na Índia – Kayachikitsa (clínica ayurvédica) com o Dr. Gaurav Dave, que é da família de médicos que cuidavam de Mahatma Gandhi.



Figura 47 – Adriana Vignoli. Serdalma, 2023. Exposição coletiva Os Sentidos Sentidos no Decurators.

Voltei a dormir à noite. Eu me sinto disposta e sem dores nas juntas. Recolho-me, de certa maneira. Há três semanas bebo só água morna. As refeições são momentos de comunhão, de partilha, e eu não compartilho a comida com meus amigos e familiares.

Na quarta semana, com o corpo preparado, inicio sessões de Yoga Basti. São encontros pela manhã, de jejum, para hidratações e limpezas intestinais. Essas limpezas se dão por meio de inserções de óleos vegetais via anal. São os chamados enemas de nutrição. Uso duas decoções de ervas. São dez ervas indianas. Dashimu. Uma florestação em meus intestinos. Faço oito sessões, todos os dias, consecutivas. A intenção desse processo é de limpar profundamente o intestino, para que eu absorva duas ervas indicada para meu corpo.

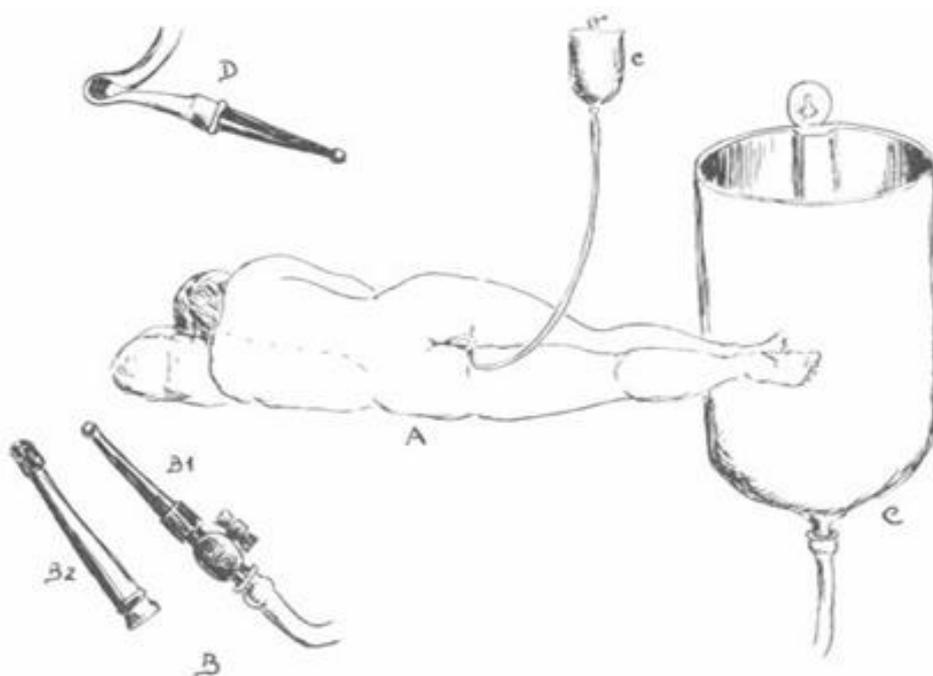


Figura 48 – Imagem explicativa sobre os equipamentos e o procedimento de limpeza e nutrição do intestino na *Yoga Basti*. As ervas são inseridas no intestino via anal.

Fazer escultura na paisagem é como fazer uma espécie de *perturbação lenta*. Movimento o solo, aro a terra, recolho sementes. A escultura mistura-se ao campo, à floresta, à mata. Durante esse procedimento de cura, realizo o processo da obra *Serdalma*, apresentada na exposição coletiva *Os Sentidos*, na galeria *Decurators*. Intenciono falar com as almas e vejo que ainda há muito o que andar. Não caberá no espaço curto e turbulento desta tese.

Alimento-me das flores. Como flores de ipê na salada, tomo doses pequenas diárias da garrafada feita no último encontro de *Mulheres* que praticam saberes vegetais, cheiro o perfume das pétalas douradas. São pétalas douradas porque experimento aqui o processo escultórico feito na fundição, no latão. O ferro é mineral e me combino a ele. Ao seu encontro, entro na fundição, na queima, para movimentar florestações que alimentam a alma escultórica.

Quando Anna Tsing descreve a colheita de cogumelos pelos catadores, ela aponta a putrefação dos cogumelos como a “decomposição de impurezas do corpo, das partes efêmeras. É uma forma de purificação, tudo em preparação para a abertura do corpo” (2021, p. 80).

A cada expansão corpórea e geográfica da *Fluxeira*, entendo que sua constituição se manifesta, sobretudo, através de uma natureza relacional, que é determinada pelos encontros entre paisagens, elementos orgânicos e inorgânicos. Dentre esses elementos, destaco as biologies orgânicas, a terra, a água, o ar e o fogo.



Figura 49 - Adriana Vignoli. Serdalma, 2023. Flores do Cerrado, cubo, vidro, cúrcuma e latão. Exposição Os Sentidos Sentidos, Decurators.

As transformações estão em curso nos processos técnicos envolvendo essas morfologias escultóricas, manifestam-se nos anéis suspensos, nos arranjos de folhas do cerrado, nas flores híbridas fundidas em altas temperaturas, corpos em conexão com as materialidades da paisagem etc. Essas formas dão-se pelos afetos e suas relações constituídas a partir dos deslocamentos da escultura nas paisagens, muito mais do que pela forma do corpo ou do objeto escultórico em si.

Os processos materiais e, como haveria de ser, formais, atuam a partir da força dos movimentos entre as coisas e os lugares no tempo. Assim como a alma que atravessa os vazios sólidos. A queima da terra, a concretagem, os arranjos com plantas do cerrado... o que movemos e como movemos dentro e fora do nosso corpo atua sobre a escultura. Aí encontra-se o sentido de uma morfologia que se transforma. A ação de florestar, a partir da semente daquilo que degluto e daquilo que movimento, acontece a partir de certa tecelagem de afetos entre pontos quaisquer, aleatórios e escolhidos. Eles estabelecem relações *indexicais*.

Reolho para os pontos que foram costurados. Eu moro em Brasília e me desloquei no capítulo 3 desta tese para a Comunidade do Cedro porque quis aprofundar conhecimentos de plantas com a Lucely Moraes Pio. Os encontros sazonais são necessários para não nos afundarmos numa vida pequena, na cidade. Faço esforço, deixo aqui meu filho, e sigo para o ponto de Mineiros, Goiás, divisa com Mato Grosso. Para me conectar com a alma das plantas, conheço Lucely.

Retorno para o cheiro da morte. Putrefação. A escultura *Serdalma* acontece durante esse processo em que faço uma limpeza intestinal. As plantas que participam da obra morrem. A cúrcuma que compõe a vidraria mofa.

A realidade, em acordo com Hilan Bensusan, acontece a partir das relações estabelecidas com as coisas ao nosso redor. Como uma morfologia cristalina que se quebra e se torna amorfa, a partir de uma ação. Brasília. Esses são lugares “deídicos” e relações mediadas por pontos indexais.

Brasília, setembro, Comunidade do Cedro, Lucely, Serra da Capivara, montanha. Para o filósofo, o mundo é constituído de relações indexicais.

Tecer raízes na terra de dentro

A escultura inicia-se na *florestação* realizada primeiramente no Elefante Centro Cultural, minha casa e meu ateliê durante a pandemia. Mergulho para dentro do corpo e convivo diariamente com as plantas que brotam e que crescem num útero de vidro e terra⁹⁸, enquanto há morte lá fora.

Arte, pesquisa e vida atravessam-se e não há como não trazer parte dos meus diários para a escrita, pois a pesquisa é vida vivida, é lírica. Ser mulher, ser mãe sem mãe, afeta todo o campo do trabalho. No corpo concreto e no corpo espiritual. Trago o conceito discutido entre filósofos contemporâneos dentro do campo da filosofia, assim compreendo as redes de seres humanos e além de humanos que estabelecem comigo raízes criadas através desta *florestação* de seres com almas.

Em seguida, ainda na pandemia, encontro Danna na disciplina de Residência Artística ofertada pelo prof. Christus Nóbrega, o que abre caminhos numa mata ciliar e desemboca na fotoescultura Boca da Noite, com o encontro de Eneida Sanches, Gisel e Danna no antigo terreiro do Pai de Xangô. Nesses momentos de tantas perdas e rupturas, desenham-se esforços de traçar novas estruturas, a partir de relações lançadas para o mundo. No caso, relações também de afeto e de memória. Eneida, Gisel e Danna indicam conexões com a natureza e encontros de perturbações na paisagem.

Adiante, intensifico a experiência transmutativa entre matérias metálicas que se derretem para se tornar formas de plantas híbridas, vividas. A pesquisa sobre essas plantas de cura abre-se para o encontro de um novo ponto indexical, um ponto de mutação do corpo escultórico, na Comunidade do Cedro, com Lucely Moraes Pio. Cabe ao meu corpo e ao da escultura a

⁹⁸ Refiro-me aqui à obra *Aderente*, apresentada no Capítulo 1 desta tese.

responsabilidade em se manter fiel a esses ensinamentos. Quando se abrem portais, abrem-se também compromissos.

Neste capítulo, realizo uma última experiência de *florestação*. Não a última de toda as florestações, mas a última desse ciclo *transmutante* num contexto de muita dor, que foi a separação, a pandemia, a rotina de pagar as contas e fazer esta pesquisa. Penso em transmutar, a relação entre corpo e ferro. Que se transmutem de instrumentos de poder, que ferem, em instrumentos de acolhimento, mídias potencialmente abertas a abrir canais de corpos que estão presentes.

A constituição formal acontece sobretudo pelo movimento de fluxos energéticos de natureza relacional, ou seja, pela transformação que ocorre na escultura a partir de fricções entre mim, lugares, plantas e outros corpos. As morfologias escultóricas dão-se nos afetos, nos encontros com as mulheres que participam até aqui desses processos criativos, nos deslocamentos espaciais que realizo e nas flores que carrego e viajam paisagens. Dá-se em outros pontos também que me fogem de uma compreensão física e possível de ser visualizada.

As plantas reflorestam um mundo, e percebo que as formas se modelam pelas relações constituídas a partir dos deslocamentos espaciais em paisagens, muito mais do que pela forma do corpo ou do objeto escultórico em si. O sentido de *florestação*, como acontece nas *paisagens policulturais de Anna Tsing*, tece teias tridimensionais de afetos entre pontos quaisquer, escolhidos, e estabelecem relações *indexicais*. Esse é um pensamento fluido, ainda em construção, que trago a partir do conhecimento de vídeos⁹⁹ e leituras do filósofo Hilan Bensusan sobre a *ontologia indexical*. As coisas e suas formas se constituem mais pelas relações exteriores ao seu corpo do que o que possuem em seus interiores. O tempo e o espaço trazem uma unidade relacional de coisas que se encontram, que rompem, que se

⁹⁹ Hilan lança durante a pandemia vídeos em seu canal chamado Deíticos Absolutos. A playlist Deíticos Absolutos - YouTube apresenta 10 aulas sobre o assunto, tão profundo e transformador e que encontro nesse momento em que procuro entender a transformação da forma escultórica em meu processo.

friccionam, que amam, que rejeitam, que comem, que cospem, que cortam, que desprezam, que acolhem... as ações esculpem as formas do mundo.

Vejo um mico na janela que chegou em busca de mangas na árvore do janela. Nasceram dois cachos de orquídeas que convergem para a luz. Como flores para alimentar um corpo dentro da concha do mundo. Esses pontos espaciais, em contato, estabelecem relações entre o eu e o mundo. Neste capítulo, encontro-me no Plano Piloto e desejo chegar a um território simbolicamente de origem, de nascimento. Ou renascimento. Parto desse *querer* sobre a ativação de um último ponto espacial que é recorte desta tese, porque, até aqui, a escultura atravessou processos de queima, de morte e de cura. Tudo que sobe, desce, tudo que morre, renasce. Intenciono, por fim, ou início, expandir possibilidades de fluxos energéticos com *Fluxeira*.

O conceito de *indexalismo* é proposto pelo filósofo Hilan Bensusan e diz que a realidade é sempre uma perspectiva com relação ao local onde estou, quando e com quem me relaciono. Ela depende do ponto que se encontra o ser e com quem ele se encontra. Nessa teia fazemos escolhas. Para que a escultura se relacione com uma paisagem *de origem*, espécie de camadas de tempos passados e futuros, ou mesmo, experimento a obra Serdalma no espaço da vitrine do Decurators.

Leio o livro de Emanuele Coccia, *O semeador*. Ele inicia o pensamento a partir das pinturas sobre o tema de Van Gogh. O pintor aqui sugere certa emoção, um sentimento de paz, pois, intensificando todas as cores, a gente encontra a calma e a harmonia. Coccia entende a pintura de Van Gogh como algo que não objetifica a visão, ou de não tornar um objeto visível a um sujeito que o contempla, ou seja,

dispositivo ontológico que permite à terra existir com o mesmo direito que um camponês, ser pintada como o camponês que a semeia. É através da paisagem que tudo se transforma em tema e sujeito: o sol, a terra, a árvore, o semeador, a relva... (2022, p. 21).

A flor no seu estado líquido me chama, e eu mergulho minha cabeça para dentro dela. Encontra-se aí uma alma vegetal. Altero a perspectiva do que sou, onde estou. O que faço. Como defende Kandinsky, sobre uma arte espiritual, sobre ser lírico, e atravessar o processo artístico com alma, adentro a escultura que imprime meu esforço corpóreo. Para tanto, desloco-me durante uma semana até a fundição de Piracicaba, na Fundiart com a flor feita em molde de plastilina.

A plastilina imprime a força de meus dedos sobre a superfície modelável do material. Eu intenciono fazer uma flor no intuito de adentrá-la corporalmente.

*Eu vou ao encontro da flor.
Toco a fenda metálica,
Superfície amorfa de fluido solidificado.
Líquido duro.
Dá flor.
Abre-se pele.
Refloro e retorno a janela
planta.*

A realidade acontece a partir das relações estabelecidas com as coisas ao nosso redor. Transformações acontecem no mundo e aqui dentro. Por favor, será que podemos parar tudo só um minutinho para eu descansar? Para eu me recolher? *Adormecer dama da noite e acordar terra vermelha? Atravesso a tensão superficial de um horizonte líquido, e a morfologia da escultura se transforma.*

Retorno ao espaço. A luz que permite olhar o mundo e nos ver é de uma natureza que não tem nada a ver com nosso planeta. Ela é externa à nossa atmosfera, é espacial e de natureza estelar. Vem das estrelas. Desse ponto de vista, a diferença entre a noite e o dia não muda as coisas: “a situação da Terra é definida pelo que se passa ao redor e fora dela, e toda vida possui uma base astral” (Coccia, 2019, p. 27).

Quando eu como uma flor de ipê, como então pequenas parcelas de luz extraterrestre encapsuladas na matéria mineral de nosso planeta. Comemos

luz. E semear, retornando ao semeador de Van Gogh, é uma ação que conduz a terra a se alimentar do astro solar, a assimilar sua força, a se tornar seu depósito de material. A planta e a paisagem são um armazenamento de luz.

Na vitrine de Gisel, eu exercito uma escultura a partir da colheita de plantas do cerrado que se encontram com uma flor esculpida em latão, que pode ser colocada na cabeça. Um ser em que possamos adentrar e tocar. Colher a planta, cheirar. Passei uma manhã recolhendo plantas do cerrado e aqui as disponho como quem planta uma *paisagem policultural*, como propõe a arqueóloga Laura P. Furquim, professora de arqueologia da Universidade Federal da Amazônia (Ufam). Como se dão os encontros e florestamentos entre plantas de diferentes culturas? E se eu levasse uma erva até o Japão? E trocássemos plantas entre si? Uma planta pode também ser daninha e entendo que pode haver riscos aí. Opto por uma questão ética, por levar plantas feitas em latão, para trocarmos.



Figura 50 – O Ceifador, 1889. Vicent van Gogh.

As essências aderem ao ar, penetram corpo, poro e alma. Quando Lucely inicia seu ritual numa roda de mulheres, ela lança gotas de óleo de essência de pétalas de rosas-brancas ou sândalo e pede para que fechemos a mão, em forma de concha. Cerra-se os olhos e mergulha-se o nariz dentre uma mão e outra. O corpo adentra para *dentro do dentro de fora do corpo*. Vi alguns participantes chorarem. Outros relatam paz, muita paz. Luz.

Lucely pede uma pausa para sentirmos a essência colocada em nossas mãos. As pétalas de rosa-branca, *rosa alba L.*¹⁰⁰, traz minha memória para as

¹⁰⁰ Sobre os movimentos das rosas-brancas: o primeiro cultivo de rosa-branca foi feito por gregos e romanos. Acredita-se que a planta tenha sido resultado de um cruzamento das rosas-caninas, selvagem na Europa, e a rosa-damascena. No Brasil, a espécie foi introduzida pelos jesuitas em meados de 1560 e 1570, sendo utilizada como planta ornamental e ingrediente culinário de conservas, corantes, confeitos, chá, óleos, óleos essenciais, entre outras. Devido aos chineses, a rosa passa a ser utilizada com fim medicinal.

viagens que tanto fiz no interior do Goiás. Olhos D'água, Goiás Velho, Pirenópolis. Jardins com cercas de ferro, retorno para a rua de pedras. Roseiras e mangueiras. Senhoras de vestidos azuis em cadeiras de balanço vendo a rua passar. A flor de tantas e tantas pétalas é muito comum nessa região.

Assim fazem as plantas que as raizeiras, das quais tanto me aproximei nos últimos anos, recolhem no cerrado vegetais e fazem suas garrafadas de cura. As plantas aderem à terra e mantêm acesas memórias.

Como já vimos, trabalhar com a escultura é provocar sensações que toquem algo sobre a vida e a morte. Neste lugar ilimitado, eu pesquiso a possibilidade de a escultura curar. Uma escultura com alma. A cada deslocamento no espaço, as rotas são alteradas, uma colisão matéria acontece e algo se transforma. Para tanto, inicio uma última prática, real, concreta, amorfa, escultórica e viva, que é a combinação escultórica da substância do metal com as plantas colhidas no cerrado ao arredores de Brasília. São elas a saboneteira, o assa-peixe, a macela, o algodão, a aroeira, a vassoura-de-bruxa, entre outras.

A plantas colhidas do cerrado e combinadas entre si propõem um mergulho antropológico e vegetal em paisagens policulturais¹⁰¹ no Centro-Oeste. Nesse projeto, faço uma imersão de uma semana na paisagem da Chapada dos Veadeiros. Durante essa vivência, realizo a coleta de plantas de cura, pesquisadas nos últimos quatro anos em encontros, rodas e grupos com raizeiras do cerrado, somada à construção de processos escultóricos cavoucados em São Jorge (GO). A partir daí, acontece um encontro entre seres biológicos e extraterrestres¹⁰². Nós experimentaremos a magia natural

¹⁰¹ As *paisagens policulturais* são aqui definidas para se aproximar de conceitos da arqueobotânica e que se relacionam, em estudos das agroflorestas indígenas na Amazônia. Segundo a professora Laura P. Furquim, a arqueobotânica é o estudo arqueológico das relações sociais por meio dos vestígios das plantas. Esses são os chamados ecofatos. Assim, microvestígios de plantas em peças cerâmicas e solos florestais revelam deslocamentos de plantas e comunidade durante milhares de anos. Assim também acontece nas comunidades Calungas Contemporâneas. Elas praticam a agrofloresta, viva, e isso altera o tempo e o espaço dos acontecimentos vivos no Planalto Central brasileiro.

¹⁰² De acordo com Emanuel Coccia, as plantas são seres que se fazem fotossíntese e se alimentam da luz solar. Por isso, são seres extraterrestres.

da Chapada na fotografia em contato com a escultura contemporânea a partir da construção de paisagens com diversas plantas, raízes e materialidades orgânicas transformadoras.

Olho para a obra *Serdalma* e pressinto os ventos que hão de vir. Imagino então vários centros, núcleos, com suas plantas e terras cavoucadas. Faço essa configuração na montagem realizada na vitrine do *Decurators*. O processo constituído em forma aponta para algo da ordem do visível e do invisível. O que revolvemos quando colhemos plantas das paisagens? O que a escultura incorpora e revela, tornando possível ver, e que está presente em sua ausência? Cavoucar, retirar, recombinar para rerepresentar.

Esse é um trabalho íntimo que direciono para minha mãe. Um jardim suspenso. Eu arranjo flores em memória a ela, para que eu alivie certa dor que se encrustou com sua partida. Então, miro, uma alma que sobrevoa leve e branca a vitrine.

Serdalma propõe um hábitat de encontros amorfos, diversos, imprecisos, femininos. Encontros que proponham ser planta, ser corpo, ser casa, ser ninho, ser morte, e retornar terra. Que seja ovo no útero líquido. Sendo a vida, mais especificamente, a própria vida, que é o foco de minhas dobraduras poéticas – atribuindo direção e sentidos aos deslocamentos dessa florestação escultórica –, torna-se impossível falar de meus processos artísticos sem tocar nos meus processos de vida, e vice-versa. E a escrita corrobora com esse universo astral, que procuro nos sonhos e naquilo que não vejo, mas entendo que está presente.

O movimento de formas e fluxos de *Fluxeira* reforçam um sentido de *policultura dos encontros poéticos e afetos*, como âmbito de múltiplas combinações entre diferentes seres e biologies. Em outras palavras, a conversa entre as plantas através da *práxis* escultórica contemporânea possibilitou a entrada da vida e toda a sua transformação poética. A paisagem policultural é feita dos desdobramentos dos movimentos das sementes plantadas, folhas secas revolvidas, terras cavoucadas e frutas coletadas.

Entendo este processo como aquele que existe na arqueologia contemporânea chamada de *paisagem policultural*, como propõe a arqueóloga e pesquisadora Laura P. Furquim¹⁰³ (Ufam), que estuda a arqueologia da floresta Amazônica por meio das plantas e seus vestígios. Ela pesquisa a ecologia histórica e a arqueobotânica como campos que apontam como se dá a formação da floresta.

A ecologia histórica defende e a relação mútua entre a ação humana e a vegetação. Ou seja, ao longo do tempo, a floresta se modificou por causa e da ação humana, assim como a ação humana se modificou por conta da floresta, ou seja, a *ecoevolução*. Já arqueobotânica utiliza os vestígios vegetais para estudar a história da floresta e dos seres humanos que viveram aí entre os aproximados quatro trilhões de árvores amazônicas.

O assunto me interessa para aproximar essa coexistência e transformação de seres vivos com o que se dá na *Fluxeira*. A convivência da escultura com as plantas se modifica em forma, substância e também processo.

Como engravidar a Terra

No livro *Ewé*, de Pierre Verge, o antropólogo entra em contato com a língua oral do iorubá e o chamado *ofô*, frases curtas que enunciam, em termos muitas vezes poéticos, as qualidades das plantas¹⁰⁴.

¹⁰³ Entro em contato com a pesquisa de Laura no curso de Arqueologia da Amazônia da Ufam. Ela é bacharel em História pela Universidade de São Paulo, mestre e doutoranda em Arqueologia pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. Ao longo de sua trajetória acadêmica, busca integrar a pesquisa com fontes históricas escritas e arqueológicas acerca das populações tradicionais da Amazônia. Possui experiência de pesquisa em acervos históricos sobre História da América Colonial e História da Amazônia, e também em métodos de campo e laboratório sobre Arqueologia Amazônica, Ecologia Histórica, Arqueobotânica e Análise de Resíduos Orgânicos. Foi bolsista CNPq no Laboratório de Arqueologia do Instituto de Desenvolvimento Sustentável Mamirauá (AM), onde trabalhou com gestão de acervos e gestão do patrimônio arqueológico em Áreas de unidade de Conservação de Uso Sustentável. É membro do Laboratório de Arqueologia dos Trópicos (MAE/USP), onde atualmente desenvolve uma pesquisa de doutorado acerca das transformações por que passaram a territorialidade e a cultura alimentar dos povos indígenas entre o período pré-colonial e colonial no sudoeste amazônico (AM, RO e AC).

¹⁰⁴ Durante as coletas de plantas, Pierre Verge relata que recebia plantas iguais, da mesma espécie, com nomes diferentes. Adiante entende que as curtas frases *ofô* que definiam a ação esperada da planta em questão comporta “um verbo atuante” de encantação pronunciada também era uma das sílabas do nome da planta utilizada”. Assim, se uma sílaba necessária para que um trabalho ou uma ação se cumprisse não figurasse no nome da planta, este era substituído por outro nome onde essa sílaba (verbo atuante) estivesse presente e, por consequência, outro nome era dado à mesma planta (Verge, 2015, p. 16-17).

Ofó na cultura africana são palavras que evocam o espiritual e significa “o encantamento através da palavra, que pode ser expressa por versos ou cantigas. Esse é um dom que já nasce conosco, porém é maximizado na iniciação, por uma série de atos realizados em segredo e conforme o seu comprometimento e respeito pelo Orixá, esse poder aumenta” (1995, p. 20). Palavras, para que possam agir, devem ser pronunciadas.

Assim, uma mesma planta pode ter um tom melódico diferente para que evoque um certo intuito almejado. Na sociedade iorubá, o sistema de classificação botânica, por ser diverso do elaborado por Lineu, aplica diferentes características para a identificação e classificação das plantas. Na terra iorubá, a nomeação das plantas considera o cheiro, a cor, a textura das folhas, sua reação ao toque e a sensação provocada por seu contato, entre outras.

Dentre 447 receitas, leio aquela para ajudar a mulher a engravidar. Folha de *Campylospermum Flavum*, folha de *Citrus Aurantifolia* e sabão da costa. Deve-se moer tudo e pronunciar a encantação, enquanto a mulher deve lavar a vagina com a preparação. A receita evoca:

Fesoseje faz o sangue tornar uma criança.

Órombò nunca fica estéril.

Ose para desviar a criança para cá.

Leio o livro *Ewé* em mãos entre os dias 10 e 15 de novembro de 2023, quando realizo uma última residência artística no Sertão Negro, escola de arte coordenada e orientada por Dalton de Paula. O contato com o espírito comunitário do Sertão Negro é uma experiência transformadora, e não sei ao certo para onde a escultura florestará. A espiritualidade das plantas está presente no espaço de maneira muito especial e religiosa. Desde a maneira que a espada-de-são-jorge, a mamona-roxa, o alecrim, a arruda, o guiné, o comigo-ninguém-pode, são dispostos na casa, até no cuidado que devemos ter ao pedir licença antes de tirar uma folhinha de tuia ou de flor de cenoura.

Durante estes dias de residência, faço gravuras em metal com Eneida Sanches. Esse encontro no Sertão me faz entender o quão conectiva foi a realização da Boca da Noite. São fluxos que permanecem juntos e se cruzam ainda mais adiante.

Eu e Eneida dormimos juntas nestes dias de residência e conversamos todas as noites. Buscamos por meio dos trabalhos entender por onde nossas vértebras se conectam. Somos diferentes, mas nos conectamos pelas pedras, e a sua solidez, pesos e contornos nos aproximam em algum lugar. Queremos fazer uma exposição com estes trabalhos pensados em conjunto. Além das pedras, eu e Eneida buscamos os espíritos, presentes em suas ausências. Podemos esculpir matérias que não são visíveis? Em uma operação *Fluxeira*, algo na matéria recebe a alma do meu corpo. Em uma operação de agradecimento, a alma do meu corpo recebe a alma da escultura. Num entrelaço, se abraçam.

Nesta residência, realizo uma última experiência de *florestação*, que acontece graças a uma mistura maior entre o ar, as plantas e os espíritos. Esse encontro conecta de certo modo algo de espectral através da escultura. A cada deslocamento no espaço, uma rota da produção artística é alterada, uma colisão de matéria acontece, e a escultura se transforma. O que está fora vira dentro e o que está dentro vira fora.

Quando há vida, o continente jaz o conteúdo (e é, portanto, contido por ele) e vice-versa. O paradigma dessa imbricação recíproca é o que os antigos já nomeavam sopro (penuma). [...] o que nos contém, o ar, se torna conteúdo em nós, e, inversamente, o que estava contido em nós se torna o que nos contém. Respirar significa estar imerso num meio que nos penetra com a mesma intensidade com que nós o penetramos. As plantas transformaram o mundo na realidade de um sopro [...] (Coccia, 2020, p. 17).

O sopro envolve o corpo, que respira o oxigênio que vem das plantas. Esse sopro do qual fala Coccia pode levar sementes para longe, e assim elas habitam outras regiões. Essa é uma maneira, dentre tantas outras, de engravidar a Terra.

Com Eneida penso que esses sopros feitos com a escultura nos movimentam adiante, porque as residências artísticas estabelecem sinergias colaborativas e criam diversidade. Anna Tsing aponta a criação da diversidade biológica cultural feita a partir do que ela chama de “*perturbação lenta*”. Para a autora, a perturbação lenta refere-se “aos ecossistemas antropogênicos nos quais outras espécies podem viver”. Essas paisagens são acompanhadas pela presença dos humanos, o sempre supremo invasor “daninho” (2020, p. 24). Anna defende que podemos fazer perturbações quando deixamos de simplesmente catalogar plantas e seres vivos para narrar o que aí acontece. O envolvimento se torna outro¹⁰⁵.

Anna Tsing defende que tanto nativos quanto migrantes podem participar da produção de áreas de perturbação lenta. Hoje entendo que a casa de Danna é uma área de perturbação lenta. O quilombo do Cedro, a fundição em São Paulo, o Pivô, o Sertão Negro também são de diferentes maneiras e intensidades perturbações lentas porque engendram diversidades, se forem realizadas colaborativamente. Essa é uma direção útil na qual mover a “diversidade biocultural” é se abrir às suas possíveis contaminações. A diversidade biocultural é um termo que a autora usa para reconhecer práticas ecológicas tradicionais. Tradição é apenas um exemplo, argumento, de diversidade contaminada que possibilita perturbação lenta. Há um parentesco aqui com outras formas contaminadas.

Eu comparo, aqui, as *florestações* que acontecem por meio da diversidade cultural com as ações de povoamento lento que aconteceram na Floresta Amazônica, por exemplo. Elas me parecem muitíssimo semelhantes, quando realizo o curso de Arqueologia Contemporânea realizado pela Universidade de Manaus, durante a pandemia.

A agricultura indígena, ou policultura, apontada pela arqueóloga Myrtle P. Shock, da Universidade Federal do Pará (Ufopa), descreve o encontro de plantas de espécies diferentes num mesmo território. Segundo a estudiosa,

¹⁰⁵ Durante o percurso, a autora explora paisagens de colaboração interespecífica envolvendo humanos e florestas de pinus (Satsuka, 2012; Hathaway, 2012). Essas são as paisagens de matsutake, elas são florestas perturbadas e também sítios de vida multiespécie.

esse cultivo traz espécies úteis para o mesmo lugar, aumentando a densidade e distribuição de quantidade num mesmo espaço. O milho, o feijão, a pimenta, o cacau, o algodão, a mandioca (Sudoeste), o amendoim, o guaraná, a castanha e o cupuaçu já eram usados há milênios atrás!

O sítio arqueológico Teotônico, muito próximo de Porto Velho, que fica ao lado de uma velha corredeira no rio Madeira, apresenta material arqueológico que comprova a existência de materiais com 5.000 a 6.500 anos. Jerimum, mandioca e feijão. Essas plantas tiveram suas origens como a pupunha: mudanças a partir da domesticação. As florestas são vestígios da ação humana. Arqueologia da Floresta Amazônica¹⁰⁶.

A Ecologia Histórica é um processo conhecido como coevolução, ou seja, uma evolução que passa por plantas e pessoas que convivem entre si. Isso significa dizer que, ao longo do tempo, a floresta se modificou por conta da ação humana e a ação humana se modificou por conta da floresta. E continua se modificando... Penso que a ação de *florestação*, proposta como método desta tese, atua também, de certo modo, como a *perturbação lenta*.

Durante a residência, farei muitas caminhadas para coletar matérias orgânicas do solo, folhas, sementes, a fim de formar esses ninhos que, como casas, acolhem corpos e serão suspensos pela força sutil das águas (Y), elemento essencial de toda e qualquer vida. Seria essa escultura também uma espécie de floral na água? Garrafada no rio? Tudo é fluxo. Assim acontece esse laboratório que propõe uma paisagem policultural.

A escultura sugere um processo, tanto feito do “mármore” – no meu caso, o arame, a estrutura de tela pré-projetada – como da “murta”, que cresce em desordem a partir do seu desejo – no caso, os materiais orgânicos por mim

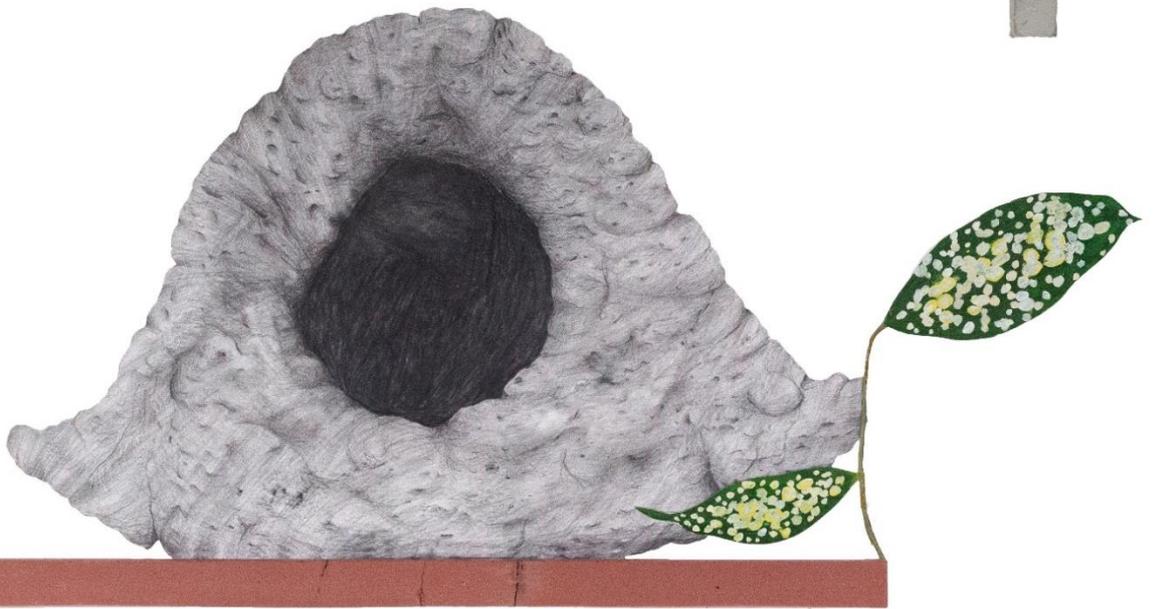
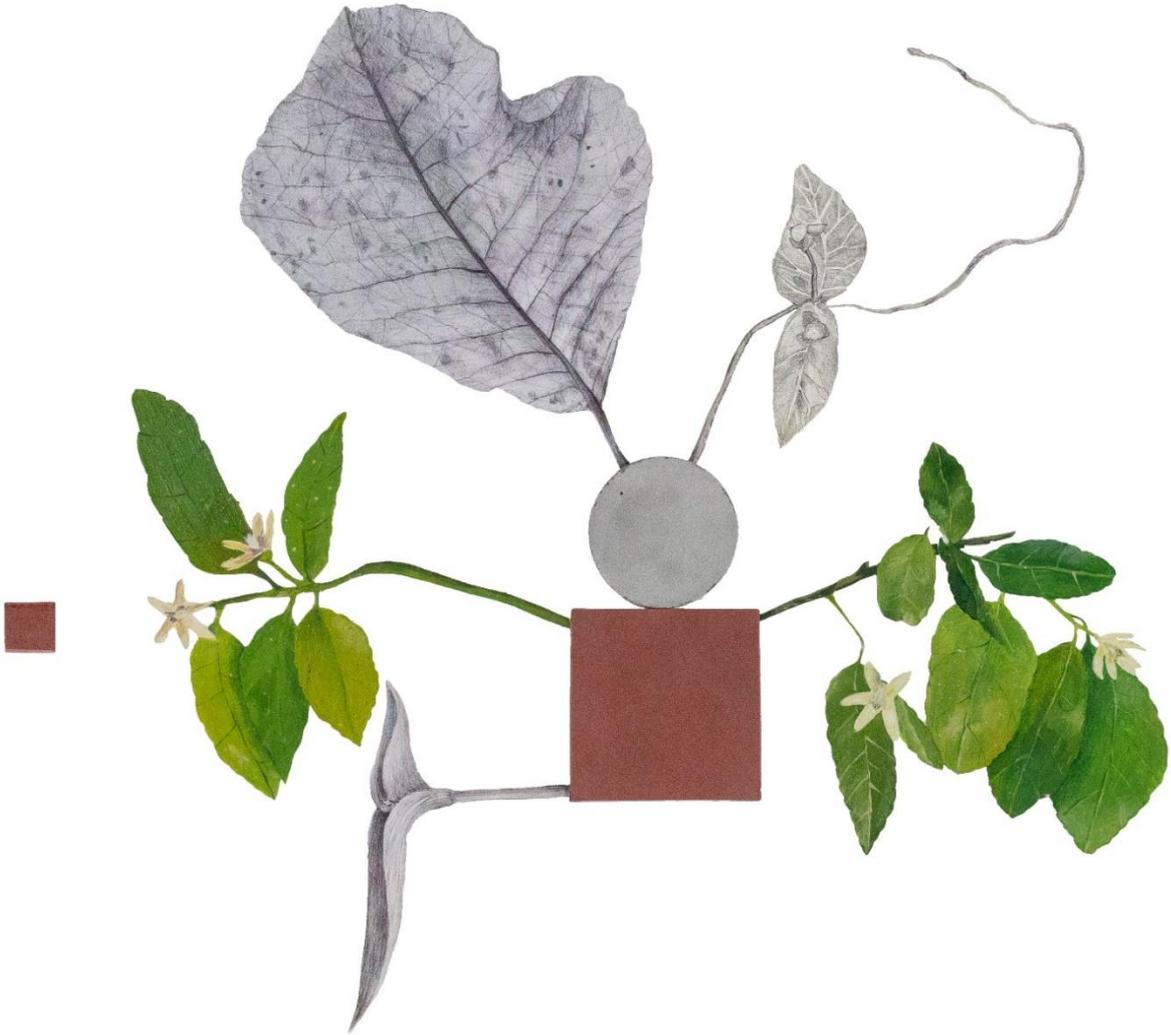
¹⁰⁶ Como estudar a arqueologia de uma floresta? As linhas científicas *Ecologia Histórica e ArqueoBotânica* apresentam possíveis caminhos de pesquisas arqueológicas em florestas. Este é um assunto que pretendo aprofundar adiante. Interessa aqui a potência da memória que carregam os vegetais em constituições de narrativas e fatos históricos. Trago aqui dados sobre essa floresta. Quantas árvores? 3,9 x 10¹¹ árvores. Vidas que nos tocam. 11.700 espécies arbóreas diferentes. Essa ocupação acontece há cerca 14.000 anos. Imagina-se a transformação de uma *florestação* antropogênica que possibilita então a existência de agroflorestas policulturais.

coletados e fluxo energético com o qual caminho. Trago aqui uma ideia semelhante àquela proposta por Viveiros de Castro, que afirma que a escultura talvez seja a metáfora material mais evidente do processo de subjetivação do objeto. Entes vivos em contato coletivo na residência.

Encontro possíveis construções entre processos de cura, almas e esculturas? O rio que corre cura a alma. Como apontou Heráclito, ninguém entra no mesmo rio. Todo momento e todo lugar se apresentam especialmente únicos de uma experiência. Durante o período, pretendo estar presente neste momento em que a água passar dentro de mim de matéria orgânica do Centro-Oeste e evocar aquilo que é invisível, mas está presente, naquele dado lugar, naquele dado momento.

Com a inserção e digestão da alimentação vegetal pela dieta ayurvédica, a escultura se transforma mais uma vez. Compreendo que somos o que digerimos, e todo o movimento, a partir daí, se torna outro. É lento, tem pausas, mas não para jamais.

As plantas dançam e a escultura também. A memória inspira a dança e a dança inspira a memória. Essa dança lenta, que aprendo com as plantas, é memória viva do que passou.



CONCLUSÃO

A escultura como fluxo.

Esta tese propôs o desafio de praticar e pensar uma escultura que se manifesta a partir de três camadas: a memória, a alimentação e o espaço.

A memória, como potência sensitiva e intelectual de aprendizagem, conservação e reconstrução, é posta numa escrita em primeira pessoa, sabendo que ela opera como seleção, interpretação e (re)construção de vivências de um passado para uma proposição futura. Assim sendo, constituiu-se do modo de arte aqui proposto, *Fluxeira*, e praticado pelas movimentações de idas e vindas em diferentes paisagens no Centro-Oeste, compreendido como maneira de reter aquilo que não queremos esquecer – seja uma situação vivida em coletividade, familiar, corpórea, molecular etc. –, ao mesmo tempo que evoca aquilo que foi vivido, mas não sabemos ao certo lembrar. A memória imprime traços, escolhas, percursos no processo escultórico.

Além da memória, destaco a alimentação. A alimentação pelas plantas me faz experimentar o que chamo de *florafagia*¹⁰⁷. Em outras palavras, aquele

¹⁰⁷ A *florafagia* é um termo que penso durante a escrita dessa conclusão como representativo do que entendo que as plantas fazem, ao nos alimentarem, ao mesmo tempo que se alimentam de nós, futuros adubos terrestres. As plantas nos comem. Eu crio o termo *florafagia*, que vêm de um termo utilizado na antropologia e nas artes visuais, que é a antropofagia, ou seja, o ato de um antropófago, aquele que come carne humana. Portanto, entre humanos, a antropofagia é canibalismo, já que o ser canibal é aquele que come a carne da própria espécie. Os animais que comem carne humana são considerados antropófagos, mas não canibais.

A antropofagia é também um termo apresentado como manifestação artística do modernismo brasileiro liderada por Oswald de Andrade. O conceito dessa corrente aconteceu quando o artista, após realizar suas inúmeras viagens na Europa, conheceu e simpatizou com as ideias propostas de Filippo Tommaso Marinetti, o idealizador do futurismo, um movimento que promoveu a tecnologia, o nacionalismo, a inovação e a modernidade. Propondo uma arte e pensamento voltados para o novo e para o futuro, Oswald de Andrade criou o movimento antropofágico, que aconteceu por meio da publicação de um manifesto na revista *Antropofagia*, em São Paulo. Nesse contexto, a proposta do artista foi a de “engolir” as técnicas e as influências de outros países e, assim, fomentar o desenvolvimento de uma estética artística brasileira que olhasse para si. A

que come a planta. Esse é um termo que conluo como essencial para a compreensão do processo escultórico aqui praticado. Eu engulo a flor e ela se dissolve em mim. Eu me transformo *flor*. A escultura se transforma *planta*. Assim, a consciência de como esculpir a forma vai além da ferramenta tradicional do escultor, e entendo que a amálgama entre escultura e planta abre-se para um novo campo dessa experiência tridimensional, pautada na planta, nos encontros femininos e na ecologia, estabelecendo novos fluxos energéticos que afetam o processo escultórico.

Além das plantas, faço uso de materiais específicos, como o fogo, a água, a terra e o ferro, elementos importantes do meu trabalho. Eu os escolho porque podem ser transformados, tomam formas sem limites determinados, se modificam, e entendo durante esta pesquisa que carregam simbologias e significados milenares em suas constituições. Portanto, são materiais que carregam memórias e encontram-se saturados em seus significados.

Os resultados da utilização desses elementos na escultura muitas vezes trazem consigo resquícios, histórias do passado que de outra forma poderiam ser perdidos. Por isso, a certeza de querer conhecer ainda mais essas materialidades, que trazem memórias celulares, evidencia a passagem do tempo e como nós entendemos a ideia de cultura.

Outro modo aqui aplicado são os deslocamentos espaciais como formas de *florestação* dessa escultura desafiada pelas problemáticas da contemporaneidade. Toda escultura é tridimensional e, portanto, concerne ao tempo e ao espaço. Assim sendo, a escultura está diretamente relacionada a movimento. A experiência de deslocamento é sobretudo viva e orgânica e nos leva a entender que os fluxos energéticos de cada residência artística estabelecem linhas, desenhos entre pontos combinatórios múltiplos e de

antropofagia elabora nossas problemáticas sociais e econômicas. Segundo o próprio Oswald de Andrade, só a antropofagia nos une; socialmente, economicamente, filosoficamente. Logo, surgiria um novo modo de “fazer arte” que contaria, a partir de então, com uma forte identidade nacional e, assim, se desvincularia da influência direta da cultura europeia. Informações disponíveis em: <https://laart.art.br/blog/o-que-e-antropofagia/>. Acesso em: 22 mar. 2024.

grandes escalas. Assim acontece com o ponto A que parte do Plano Piloto e chega ao ponto B na casa de Danna Lua. Também se dá com o ponto B ao ponto C na Comunidade do Cedro. E, por aí, seguimos.

É essencial entender que esses fluxos são movimentos pertencentes a uma dimensão maior da escultura aqui proposta. Ao concluir esse processo realizado nos últimos quatro anos, entendo a escultura como uma complexa teia de energia em movimento. Constitui-se aqui um processo que vai além da forma, do volume e da matéria escultórica. A escultura entende que os fluxos energéticos e as trocas a partir dos encontros alimentam um processo artístico pautado na ecologia e na mistura entre biologia e escultura.

Deste modo, apresento três principais características de *Fluxeira*:

1 – *Fluxeira* apresenta-se através da amálgama vegetal. As plantas são essenciais para a combinação dessa escultura, porque, após muitas leituras sobre o tema e o contato com pesquisadores de plantas medicinais, entendo que elas são seres espirituais e diretamente conectados com o cosmos. Elas recombina uma alimentação entre nós e o universo.

2 – *Fluxeira* advém da experiência da consciência da vida e da morte no próprio âmbito da mídia escultórica. Entendo a transformação da semente que brota e da putrefação que aduba diretamente ligada à alimentação que destrói, consome, queima e gera energia. Como vimos, há uma pulsão de morte na alimentação.

3 – Por fim, *Fluxeira* é *eira* e *fluxo*. Como todo pé de planta (laranjeira, aroeira, trepadeira, amoreira, cidreira) a semente se espalha, voa longas distâncias, viaja mares, hiberna séculos... e nasce. Assim se dá o reino vegetal, que domina exuberantemente o planeta Terra. Essa é uma escultura que se propõe a se movimentar a partir de fluxos vitais.

Brasília, as plantas do cerrado, a experimentação com materialidades na natureza e da natureza, o encontro com pessoas cuidadoras de territórios de preservação, são fluxos os quais apresentam elementos para compor

discursos de atualização, no presente e no futuro, de possíveis maneiras de praticar uma arte pautada na ecologia.

Este projeto estabeleceu viagens em campo, relações interpessoais, afetos. Cada participante deste projeto torna-se integrante dessa escultura amorfa, orgânica e expansiva. Ela vai além de um invólucro físico. Praticar a *florestação* coloca o artista num lugar de responsabilidade porque deve ser regada, adubada, mantida viva. A morte também faz parte do processo de transformação.

Ainda é incipiente, por sua complexidade e profundidade, a relação entre a escultura e o universo espiritual. Para que a escultura possa receber esses fluxos, essas práticas, devo adentrar cada vez mais nesse universo, e entendi, durante a pesquisa, o quanto esse mergulho é profundo. Alterei a alimentação, fiz limpezas, me desloquei até a divisa do Mato Grosso, conheci costumes e me conectei com outras culturas, em especial com aquelas de raízes afro-brasileiras. A arte ayurvédica se aproxima muito desses costumes no que há de temperos, raízes, limpezas, meditações. E fica novamente marcada – como frisa Silva Federici – a riqueza, que é a mistura e a troca a partir do encontro com outras mulheres, outros conhecimentos. Lembremo-nos sempre que esta pesquisa foi escrita durante a crise de uma pandemia.

Nesses quatro anos concluo que a escultura se transforma, por dois principais pontos. Primeiramente, ela se transforma com o encontro com as plantas e toda a imensidão que elas são. Há algo visceral nesse encontro. A mulher que me gerou e que falava a língua das plantas partiu deste plano físico. Ao comunicar-me com ela, me agarro às plantas. Faço com que elas penetrem em mim e na escultura. Muitas plantas colaboram com a limpeza do corpo, se em determinada dosagem, e podem também ser veneno, se ingeridas em outras quantidades. A erva é também daninha, jamais esqueçamos, e saber essas medidas e dosagens é fundamental para o equilíbrio do sistema.

Esse encontro com as plantas semeia jardins imaginados e paisagens escultóricas. Essas são outras formas de pensar e propor a escultura. O corpo escultórico é integrado e transforma o espaço. Ele é cooperativo e estabelece relações interconectadas, uma espécie de perturbação lenta em ação conjunta e defensiva a pequenos e grandes territórios de agriculturas policulturais.

O segundo ponto é a relação estabelecida a partir dos deslocamentos espaciais e corpóreos. O deslocamento em diferentes espacialidades transforma imensamente a escultura. O deslocamento me fez entender diferenças, me situou num ponto, um índice, em que a escultura atua sobre relações políticas entre plantas e territorialidades. Esta tese foi vivida em primeira pessoa e, como havia de ser, percorre paisagens que podem ser vistas mediante escopos¹⁰⁸, que miram para dentro e para fora do meu corpo.

Olho o horizonte pelo relevo do cerrado. Olho para o céu, abro a fenda da terra. A escultura é paisagem. Uma montanha é esculpida pelo vento por milhões de anos. O tempo e a memória esculpem. Em cada ação de deslocamento, eu operei a dobra de minha vida, aproximando tempos, espaços, encontros e forças longínquas, e também distanciando tempos, espaços, encontros e forças antes próximas. Essa propulsão energética me fez entender que a escultura é constituída por fluxos. Eu me alimento do espírito das plantas e percorro outros tempos, mistérios tão profundos imensuráveis fora e dentro de nós.

Entendo que através dos deslocamentos físicos em diferentes residências artísticas é possível entrever uma luz tênue sobre sensações, intuições, memórias para criar sentidos outros e, por meio desta experiência,

¹⁰⁸ No dicionário Aulete, escopo significa aquilo que é finalidade, propósito, intuito [...]. É também o espaço, a abrangência da mobilidade e efetividade de algo, de um sistema, de uma atividade, de uma ideia etc. O espaço ou oportunidade para um movimento, atividade ou pensamento desimpedido. Um ponto em que se mira; alvo. A palavra surge de uma conversa com Eneida Sanches, sobre instrumentos que possam ajudar a ver, mirar, alcançar imagens de universos espectrais e astrais. O termo é usado em sentido figurado para a finalidade de ver aquilo que não é visível dentro e fora do corpo.

transmutar-se ou ver e dizer outras coisas, de outras formas, sob outros ângulos, perspectivas e ecologias. Essas alterações se dão muito pelo conhecimento que adquire sobre os possíveis significados e potências desses elementos aqui tantas vezes recombinaos, que são a água, o fogo, a terra, o metal etc.

Nós nos encontramos nesse espaço Terra. A luz que permite ver o mundo e nos ver é de uma natureza desligada de nosso planeta. Ela vem de fora da nossa atmosfera, é espacial e de natureza estelar. Vem das estrelas. Desse ponto de vista, a diferença entre a noite e o dia não muda as coisas, pois a luz está sempre lá: a situação da Terra é definida pelo que se passa ao redor e fora dela, e toda vida possui uma estrutura física que se relaciona com algo externo, astral.

Habito numa espécie de dobra na vida real de um tempo hegemônico, o que entendo como princípio de uma prática nômade através das residências artísticas que estabelecem novos índices no mundo. *Fluxeira* manifestou-se no Paranoá, em Piracicaba, na Comunidade do Cedro, no Decurators e, adiante, chegaremos em Chicago¹⁰⁹. Esses pontos confabulam estórias, estabelecem “encontros com a alteridade, com o desmanchar do Idêntico, com o ‘outramento’” (Domingues, 2010. p. 19).

Este projeto, por fim, quer iluminar aquilo que não vemos, mas nos movimenta a fazer esculturas. Alma. Alma será essa amálgama de luz, ou a sombra do cubo de concreto que não se desmembra dele, permanece ali, e se movimenta, de um lado para o outro, de acordo com a incidência da luz, será que a alma está aí?

A tese concretiza a experiência de uma escultura em movimento, indexical, que vai para além daquilo que é concreto. As plantas me ligaram a outras culturas, e por elas consigo ver a vida e a morte atuando na matéria. A planta decoloniza conceitos, rompe o vento, a água, e brota mais uma vez. Depois

¹⁰⁹ Atualmente estou matriculada no SAIC (School of Arts of Chicago), Instituto de Artes de Chicago, para estudar Escultura a partir de todas as experiências praticadas até aqui. A escola me ofereceu a bolsa New Artist Society Scholarship, para possibilitar essa estadia, pesquisa e vivência. A partir daqui *Fluxeira* terá novos desdobramentos.

de dois mil anos, como nos mostra Mancuso, uma semente de tâmara pode brotar. Essa possibilidade de vida virtual encapsulada na semente me faz entender que os pontos que nos conectam de vida em vida são talvez infinitos.

Entender e pensar com *Fluxeira* expandiu o caminho de minha pesquisa em artes visuais, ao me conectar ecologicamente com paisagens do Centro-Oeste as quais pulsam ainda vivas por causa da vida dos povos tradicionais do cerrado. Interessar-se por estas questões, estabelecendo assim redes de encontro e de apoio mútuo, em prol de algo maior, que são as plantas, foi um ponto que alterou a relação com a experiência escultórica.

Portanto, através da minha prática artística de envolvimento social, aprendo a trabalhar com os participantes de uma cadeia ecossistêmica essencial para a produção de outros caminhos nas artes contemporâneas. Além disso, essa preocupação com projetos engajados socialmente e culturalmente conectam minha prática de ateliê com meu papel de arte educadora. Esta tese expande tais relações de apoio a partir da feitura de projetos, do apoio aos encontros, da partilha sobre as plantas.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

Livros e Artigos

ABREU, Allan de; TOLEDO, Luiz Fernando. A conexão. *Revista Piauí*, [s. l.], n. 185, janeiro 2022. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-conexao-2/>. Acesso em: 14 jan. 2024.

ANJOS dos, Manuela A. *Pesquisa em Arte, apontamentos e reflexões*. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2008.GT2_Manoela_dos_Anjos_Afonso.pdf. Acesso em: 03 mar. 2024.

ALVARENGA, Juliana. *A poética da substância: procedimentos da alquimia em artistas contemporâneos*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

ALVEZ, Ferreira Lindomberto. *Criar é criar a si mesmo: uma cartografia provisória aos primeiros dez anos da trajetória artística de Rubiane Maia*.

ANAIS DO III ENCONTRO NACIONAL DO GT HISTÓRIA DAS RELIGIÕES E DAS RELIGIOSIDADES – ANPUH - Questões teórico-metodológicas no estudo das religiões e religiosidades. IN: Revista Brasileira de História das Religiões. Maringá (PR) v. III, n.9, jan/2011. Disponível em <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pub.html>

ARISTÓTELES. *De anima*. Tradução: Gomes dos Reis & Maria Cecília. São Paulo: Editora 34, 2012.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CARDOSO, Maykson. *Rigor mortis*. 18 de nov. 2023. Instagram: @maykson_____ Disponível em: https://www.instagram.com/p/CzyiGoPoost/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==. Acesso em: 14 jan. 2024.

COCCIA, Emanuele. *A filosofia das plantas: uma metafísica da mistura*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

COCCIA, Emanuele. *O semeador da natureza contemporânea*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.

DAWSON, Kyle; PEREIRA Will. A jornada humana para a América. *Scientific American Brasil*, Anos 20, n. 220, 2021.

- DOMINGUES, L. *À flor da pele: subjetividade, clínica e cinema no contemporâneo*. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- DOMINGOS, Luís Tomas de. *A visão africana em relação a natureza*, 2011.
- ELIADE, Mircea. *Ferreiros e Alquimistas*. São Paulo: Zahar Editores, 1979.
- ELIADE, Mircea. *Ferreiros e Alquimistas*. Disponível em: https://www.academia.edu/49517984/ELIADE_Mircea_Ferreiros_e_Alquimistas. Acesso em: 26 jan. 2024.
- FECHNER, Gustav. *La cuestión del alma*. Buenos Aires: Cactus, 2015.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa. Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante Editora, 2017.
- FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. Trad: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante Editora, 2017.
- FEDERICI, Silvia. *Reencantando o mundo: feminismo e a política do comum*. Trad: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante Editora, 2022.
- FELIPPE, Gil. *Venenosas: plantas que matam também curam*. São Paulo: Editora Senac, 2009.
- FERNANDES, Nathan. Somos quase extraterrestres por causa das plantas, diz filósofo que está na Flip. *Folha de S. Paulo*, 3 dez 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/12/somos-quase-extraterrestres-por-causa-das-plantas-diz-filosofo-que-esta-na-flip.shtml>. Acesso em: 16 jan. 2024.
- FOSTER, HAL. *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo, Ubu Editora, 2017.
- GOETHE, von Johann Wolfgang. *A metamorfose das plantas*. São Paulo: Edipro, 2019.
- HALLÉ, Francis. *A vida das árvores: uma pequena conferência*. São Paulo, Olhares, 2022.
- HARAWAY, Donna, KUNZRU, Hari, TADEU, Tomaz. *A Antropologia do Ciborgue: As vertigens do pós humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- HOWELL, Alexander H. *et al. Nature Plants*, v. 9, p. 877-882, 2023.
- IORIS, Edviges (org.). *Plantas medicinais do cerrado: Perspectivas comunitárias para a saúde, o meio ambiente e o meio sustentável*. Mineiros: FIMES, 1999.
- JUNIUS, Manfred M. *Espagiria: Introdução à preparação alquímica das substâncias vegetais*. Belo Horizonte: Editora Laszlo, 2019.
- JUNG, Carl J. *Psicologia e Alquimia*. São Paulo: Editora Vozes, 1991.
- JUNG, Carl J e M. -L. von Franz,, (et al). *O Homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1977.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KRAUSS, Rosalind E. *A escultura no campo ampliado*. Disponível em: https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf Originalmente publicado no número 8 de October, na primavera de 1979 (31- 44), o texto, cujo título original é *Sculpture in the Expanded Field*, também apareceu em *The AntiAesthetic: Essays on PostModern Culture*, Washington: Bay Press, 1984. Por ser artigo de referência, mas de difícil acesso aos novos pesquisadores no Brasil, reeditamos aqui a tradução publicada no número 1 de Gávea, revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC-Rio, em 1984 (87-93)

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Editora 34, 2009.

LESSING, G. E. *Laocoonte: ou sobre as fronteiras da poesia e da pintura*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* São Paulo: Editora 34, 2009.

LEVI-STRAUSS: *Mitológicas Vol.1: O cru e o cozido*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MANCUSO, Stefano. *A incrível viagem das plantas*. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

MANCUSO, Stefano. *A planta do mundo*. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

MARQUES, Ana Martins, JORGE, Eduardo. *Como se Fosse a casa (uma correspondência)*. São Paulo: Relicário, 2017.

MENÈRES, Clara. *Reflexões filosóficas sobre os fundamentos geométricos da escultura*. Revista Portuguesa de Filosofia. T. 38, Fasc. 2/3 (Apr. - Sep., 1982), p. 338-362. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40335727>.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NAVA. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens Instituto de Artes e Design :: UFJF. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava>. Acesso em: 20 mar. 2024.

NETO, Luiz Gallina. *Tabula Smaragdina, hermes trimegisto*. Brasília, Editora UnB. 2015.

NÓBREGA, Christus. *Interações (não) distantes*. Brasília: Universidade de Brasília, 2013.

ORIGEM DA PALAVRA. Palavra espírito. Site *Origem da Palavra*, 22 dez. 2010. Disponível em: <https://origemdapalavra.com.br/palavras/espírito/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens críticas*. In: Robert Smithson: arte, ciência, indústria. São Paulo: Editora Senac, 2010.

PINA, Raisia Ramos de. *A longa vida na natureza-morta: gênero, segregação, subversão*. Curitiba: Appris, 2020.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RESENDE, Renato, MONTEIRO, Juliana. *Trauma: Arte Contemporânea*. São Paulo: Editora Circuito, 2010.

SANTANDER, Nelson. Singularidade – poesia e etc. Disponível em: <https://singularidadepoetica.art/2019/11/17/louise-gluck-a-iris-selvagem/> Acesso em: 15 jan. 2024.

SOUZA de, Edson Luiz André. *Uma invenção da utopia*. São Paulo: Lumme, 2007.

STARHAWK. *A dança cósmica das feiticeiras: Guia de rituais a grande Deusa*. Rio de Janeiro: Nova Era, 1993.

SZACHI, Jerzy. *As utopias*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

TARKOVSKY, Andreaei Arsensevich. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TSING, Anna Lowenhaupt. *Viver nas ruínas*. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

TSING, Anna Lowenhaupt. *O cogumelo no fim do mundo: Sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo*. Tradução de Jorge Menna Barreto e Yudi Rafael. São Paulo: n-1 edições, 2022.

TIBERGHIEEN, G. A. Cabanas. *Revista Concinnitas*, n. 1, v. 4, p. 227-242. Recuperado de <https://www.epublicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/42766>.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Ewé; o uso das plantas na sociedade Iorumbá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

VIDLER, Anthony. Transparency. In: *The Architectural Uncanny*. Cambridge (Mass.): My Press, 1992, p. 216- 225.

VIEIRA, Aparecida Ana de Arruda. *Ervanário São Francisco de Assis: memórias, saberes e práticas de uma raizeira do Cerrado*. Belo Horizonte: Rede de Intercâmbio de Tecnologias Alternativas, 2020.

VIVEIROS de, Castro. *A Inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

WASSERMAN, James (org.). *Introdução à alquimia*. São Paulo: Pensamento, 2009.

WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro: arquitetura, arte e tecnologia contemporâneas*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

WISNIK, Guilherme; Julio Mariutti. *Espaço em obra: cidade, arte, arquitetura*. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

III ENCONTRO NACIONAL DO GT HISTÓRIA DAS RELIGIÕES E DAS RELIGIOSIDADES – ANPUH - Questões teórico-metodológicas no estudo das religiões e religiosidades, 2010, Florianópolis, *Anais [...]* In: Revista Brasileira de História das Religiões, Maringá (PR), v. III, n. 9, jan/2011. Disponível em: <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pub.html>. Acesso em: 15 jan. 2024.

Teses e Dissertações:

MAIA, Rubiane. *Desvios, sobre arte e vida na contemporaneidade*. Dissertação apresentada no Departamento de Psicologia do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional. Vitória, 2011.

Vídeos:

DÊITICOS ABSOLUTOS. Por Hilan Bensusan, 26 maio 2020. 1 vídeo 44min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=78QSAyuFrOk>. Acesso em: 14 jan. 2024.

Filmografia:

UNCLE BOONMEE WHO CAN RECALL HIS PAST LIVES. Direção: Apichatpong Weerasethakul. Weerasethakul's company Kick the Machine, Britain's Illuminations Films, France's Anna Sanders Films, Germany's The Match Factory and Geissendörfer Film- und Fernsehproduktion and Spain's Eddie Saeta, 2010.

Podcasts:

SCULPTING LIVES: Women and Sculpture. Direção: Jo Baring e Sarah Turner. Disponível em: <https://open.spotify.com/show/7FnDHSDiltpvDaw97Y5uQQ?si=e4b4fd222694ea3>. Acesso em: 14 jan. 2024.

