



DEVIR PLANTA EM UMA POÉTICA DO PROCESSO
Alongando o olhar para o corpo vegetal na cidade

CÁSSIA TEIXEIRA PEROCCO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Belas Artes

Cássia Teixeira Perocco

DEVIR PLANTA EM UMA POÉTICA DO PROCESSO
Alongando o olhar para o corpo vegetal na cidade

Belo Horizonte
2024

Cássia Teixeira Perocco

DEVIR PLANTA EM UMA POÉTICA DO PROCESSO
Alongando o olhar para o corpo vegetal na cidade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Visuais

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Wasem

Belo Horizonte
2024

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

701.15 P453d 2024	<p>Perocco, Cássia, 1979- Devir planta em uma poética do processo [recurso eletrônico] : alongando o olhar para o corpo vegetal na cidade / Cássia Teixeira Perocco. – 2024. 1 recurso online.</p> <p>Orientador: Marcelo Simon Wasem.</p> <p>Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Inclui bibliografia.</p> <p>1. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. 2. Percepção visual – Teses. 3. Espaço urbano – Teses. 4. Natureza (Estética) – Teses. 5. Arte – Filosofia – Teses. I. Wasem, M. S. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.</p>
-------------------------	--



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **CASSIA TEIXEIRA PEROCCO** - Número de Registro **2022686017**.

Título: “**DEVIR PLANTA EM UMA POÉTICA DO PROCESSO: alongando o olhar para o corpo vegetal na cidade**”

Prof. Dr. Marcelo Simon Wasem – Orientador – EBA/UFMG
Profa. Dra. Patricia Dias Franca Uchet – Titular – EBA/UFMG
Profa. Dra. Marina Andrade Camara Dayrell – Titular – UFRGS

Belo Horizonte, 30 de julho de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Marcelo Simon Wasem, Usuário Externo**, em 01/08/2024, às 16:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marina Andrade Câmara Dayrell, Usuária Externa**, em 02/08/2024, às 16:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Patricia Dias Franca Huchet, Professora do Magistério Superior**, em 02/08/2024, às 16:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rita Lages Rodrigues, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 05/08/2024, às 10:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3414955** e o código CRC **38C29CD8**.

Dedico esse trabalho ao meu avô Radamés
e a todas as sementes que ele espalhou:
as que geraram as plantas, as mulheres e as
de ideias por melhores cidades.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao meu orientador, Professor Marcelo Wasem, por ter acolhido o projeto inicial e ajudado a colocá-lo na rota da prática artística;

Às professoras, membras da banca de qualificação, Patrícia e Marina, pela importante contribuição na fase intermediária que me fez ganhar um fôlego animado para etapa final; à secretária da pós, Natália, e sua equipe.

Aos meus colegas de pós graduação, pelos aprendizados e pelo aprofundamento de discussões para além da arte, por terem me revelado pelas diferenças, uma face da alteridade que tanto trabalhei nessa dissertação;

Em especial à colega Luiza Alcantra, pelas trocas encorajadoras e por conseguir enxergar forma nos incícios dos processos.

A todos os que estiveram presentes no caminhar dos experimentos artísticos, facilitando os trajetos: a artista Júlia Panadès, o biólogo Carlos Eduardo Benfica, a ceramista Ione de Laurentys, a escritora Flávia Perèt e a fotógrafa Luiza Palhares;

Em especial às participantes do último experimento que tanto se entregaram à ação proposta: Angélica por capturar a dimensão espiritual da criação, Cristina por enfrentar as barreiras do disforme sem pudor e Olívia por resistir à falta de direção com firmeza.

Ao meu irmão, Xande, pelo empenho no projeto gráfico, carinho e atenção gigantes;

Ao meu companheiro de vida, Robin, pela estabilidade de estar ao meu lado nos momentos sem chão;

À minha filha, pelo incentivo à criação e pelos questionamentos sobre o fazer artístico,

À minha mãe, pelo incentivo ao estudo com amor e rigor, sustentando a leveza.

Ao meu pai (in memorian) que me ensinou a escutar o corpo.

E finalmente, à todos os seres plantas que atravessaram meu caminho e me fizeram companhia afetuosa durante a pesquisa.

"materiais pensam em nós, assim como nós pensamos através deles."

Tim Ingold

RESUMO

O trabalho trata da elaboração de métodos que conduzem a prática artística a partir do encontro com os seres vegetais no ambiente urbano. A pesquisa perpassa a crise ambiental decorrente do modelo moderno de civilização e busca direcionar o olhar para uma perspectiva interespecífica que busca acessar outros modos de existência. Através do sensível (Coccia, 2010), procura localizar características fisiológicas das espécies do Reino Plantae que coabitam o meio urbano. Disparada por essa aproximação, a prática artística é elaborada em consonância com o pensamento de linhas e correspondência (Ingold, 2015), que lida com os materiais em um conjunto de operações, dando evidência ao processo, como os fluxos vitais das coisas. Três experimentos artísticos se originam da busca por compreender o corpo de três espécies diferentes, cada elaboração se desdobra em um capítulo, que expõe a linha de pensamento de condução da prática, passando por conceitos e exemplos de trabalhos de outros artistas que se assemelham à lógica de construção poética. Aproximar dos corpos de espécies que são capazes de regular a atmosfera são, não só um modo de alteridade, mas uma questão que coloca em cheque a nossa visão antropocêntrica do mundo. Elaborar um experimento que decorre desse olhar é pensar em uma poética que busca sensibilizar nossos corpos para outros modos de existência.

Palavras-chave: experimento artístico; devir; alteridade; seres vegetais.

ABSTRACT

The work addresses the development of methods that lead artistic practice from encounters with plant beings in the urban environment. The research traverses the environmental crisis resulting from the modern model of civilization and aims to direct attention towards an interspecific perspective that seeks to access other modes of existence. Through the sensitive (Coccia, 2010), it seeks to identify physiological characteristics of species within the Plant Kingdom that inhabit the urban environment. Triggered by this approach, artistic practice is developed in line with the thought of lines and correspondence (Ingold, 2015), which deals with materials in a set of operations, highlighting the process, akin to the vital flows of things. Three artistic experiments stem from the quest to understand the body of three different species, each practice unfolding in a chapter that exposes the train of thought guiding the practice, encompassing concepts and examples of works by other artists that resemble the logic of poetic construction. Drawing near to the bodies of species capable of regulating the atmosphere is not only a mode of alterity but also a matter that challenges our anthropocentric view of the world. Crafting an experiment stemming from this perspective is to contemplate a poetics that seeks to sensitize our bodies to other modes of existence.

Keywords: artistic experiment; becamwing; alterity; plant beings.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Grupo de estudos com Nydia Negromonte	11
Figura 2 - Trabalho apresentado no encontro do ESPAI	12
Figura 3 - Trabalho apresentado na mostra final do grupo de acompanhamento do ESPA	13
Figura 4 - Escultura de Giovanni Anselmo: Senso titolo: Struttura che mangia (1968)	26
Figura 5 - Instalação de Marcel Broodthaers: Un jardin d'Hiver (1974)	27
Figura 6 - Fotografia de Cássio de Vasconcelos: Viagem pitoresca pelo Brasil #37	28
Figura 7 - Litografia em cores de Jean-Baptiste Debret publicada em 1839: Voyage Pittoresque et Historique au Brésil	29
Figura 8 - Esculturas de Krajcberg no Pavilhão da Bienal de São Paulo 2016: Sem Título (Bailarinas)	31
Figura 9 - Instalação de Rodrigo Braga 2015: Tombo	32
Figura 10 - Bordado da palavra MUSGO	38
Figura 11 - Primeiro teste de bordado	39
Figura 12 - Detalhe do segundo teste de bordado	40
Figura 13 - Segundo teste de bordado	42
Figura 14 - Detalhe do trabalho Nada que é dourado permanece 1- Hilo, 2020, de Denilson Baniwa na exposição Véxoa - Nós sabemos	44
Figura 15 - Frames de vídeo performance de Baniwa	45
Figuras 16 e 17 - Alpi Marittime – Continuera a crescere tranne che in quel punto (1968 – 2003)	48
Figura 18 - Av. Afonso Pena com mudas plantadas no canteiro central	51
Figura 19 - Av. Afonso Pena com árvores adultas no canteiro central	52

Figura 20 - Planta da cidade de Belo Horizonte, de autoria do engenheiro Aarão Reis, 1895	53
Figura 21a - Teste 1: toco em processo de modelagem	56
Figura 21b - Teste 1: toco em processo de modelagem - detalhe	56
Figura 22a - Teste 1: modelagem em papel já seca e destacada do toco	57
Figura 22b - modelagem em papel já seca e destacada do toco - detalhe	57
Figura 23 (série) - Ação impregnando o papel no Vinhático	60
Figuras 24 - Retirada do papel	64
Figura 25 - Entrada no papel	65
Figuras 26 - Correspondência	67
Figuras 27 e 28 - Rovesciare i propri occhi (1970) e Lenti a contato spepccianti (1970)	68
Figura 29 - Por um fio (série Fotopoemação), Anna Maria Maiolino, 1976	81
Figura 30 - Um, nenhum e cem mil, Anna Maria Maiolino, 1993	83
Figura 31 - Estudo para instalação, Anna Maria Maiolino, 1995	83
Figura 32 - Foto da mesa com as participantes: Cristina e Angélica (de frente), Cássia e Olívia (de costas)	86
Figura 33 - Mãos de Cristina e Angélica modelando	87
Figura 34 - Mãos de Olívia e Cássia modelando	88
Figura 35 - Detalhes das mãos de Cássia e Cristina interagindo	89
Figura 36 - Cuias enfileiradas: Angélica, Cristina, Cássia e Olívia	90
Figura 37 - Detalhes das mãos de Cássia e Angélica interagindo	91

SUMÁRIO

	PRÓLOGO	11
1	INTRODUÇÃO	16
2	AS PLANTAS ATUANDO NA ARTE	22
2.1	Plantas ativando obras de arte	26
2.2	A pesquisa artística na abertura de campo	28
2.3	Buscar o devir planta na cidade	33
3	OLHAR PARA O CHÃO: A linha-musgo e o destravar da calçada	35
3.1	O errante urbano em estado de pensamento selvagem	44
4	OLHAR PARA O LADO: A pele como meio, um registro etnográfico visual	46
4.1	Alteridade tronco	49
4.2	A pele de papel	54
4.3	Espelhar as plantas	68
5	OLHAR PARA FRENTE: A semente da linhagem ancestral	71
5.1	Estado gestacional	75
5.2	Especulando sobre o futuro	77
5.3	Puxando as linhas da ancestralidade	79
5.4	Me moldando em Maiolino	81
5.5	Cuias matriarcais	83
5.6	Fazer primordial	86
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
	REFERÊNCIAS	98
	APÊNDICE	101

*"A metodologia, quando se impõe como palavra de ordem, define-se por regras previamente estabelecidas. Daí o sentido tradicional de metodologia que está impresso na própria etimologia da palavra: **metá-hódos**. Com essa direção, a pesquisa é definida como um caminho (**hódos**) predeterminado pelas metas dadas de partida. Por sua vez, a cartografia propõe uma reversão metodológica: transformar o **metá-hódos** em **hódos-metá**. Essa reversão consiste numa aposta na experimentação do pensamento, um método não para ser aplicado, mas para ser experimentado e assumido como atitude."*

Passos, Kastrup, Escóssia.

PRÓLOGO

Como parte da minha trajetória de artista, apresento, neste recorte temporal, experiências que foram fundamentais para o desenvolvimento do meu trabalho, crescente com o enfoque na materialidade das plantas, sem perder, é claro, o olhar dessa herança. Dentre as minhas vivências, cito como de grande importância a participação: no ateliê ESPAI, coordenado pela artista plástica Nydia Negromonte; no grupo de estudos ALA (Ateliê Livre de Análise), sobre criação em arte contemporânea, coordenado pela professora Letícia Weiduschad, na graduação da Escola Guignard da UEMG; e na disciplina da pós graduação da Escola de Belas Artes da UFMG Sistemas da Arte, ministrada pelo professor Almir Brito.

No final de 2020 e início de 2021, ainda vivíamos em isolamento social por causa da pandemia da COVID 21 e a busca de movimentar a força da vida foi canalizada para os processos artísticos. Em acompanhamento artístico online no grupo ministrado por Nydia Negromonte¹, desenvolvi uma série de experimentos.

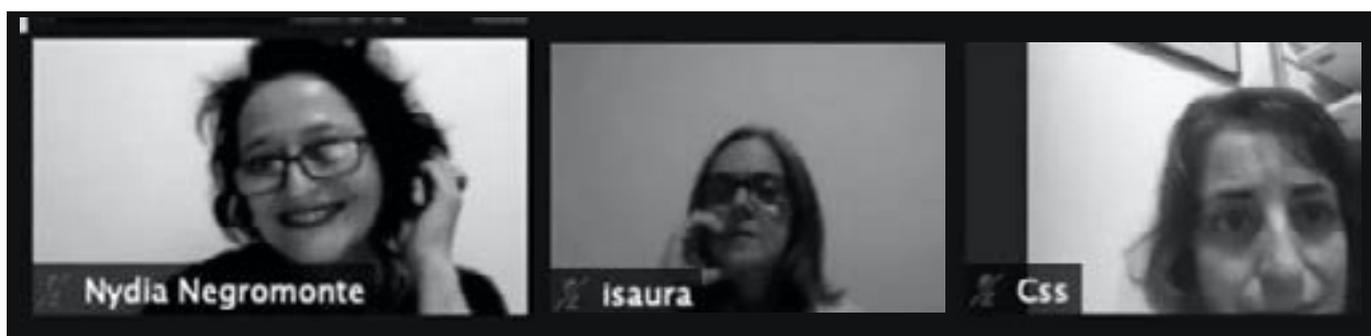


Figura 1 - Grupo de estudos com Nydia Negromonte
Fonte: <https://www.instagram.com/p/Cy4cXtdtKXw/>

| 1. Nydia Negromonte, artista plástica e gestora do ESPAI, espaço autônomo de arte.

Levei para os encontros uma pesquisa que já estava em andamento. Elaborei uma gravura com cascas das árvores colhidas no chão durante caminhadas pela cidade². Em 2020, em plena pandemia, trabalhava com as árvores como seres que coabitam o espaço da cidade, eu as observava com um sentimento de fraqueza perante sua plenitude. Sentia que poderia me apropriar das suas cascas caídas no chão para falar do que sentia despedaçar em mim naquele momento de vida em suspensão.

Fazer a matéria mover de um lugar para outro, ou seja, agir com ela, era, de alguma forma, trazê-la para outra vida. Discutia com a Nydia sobre os materiais e repensava que os processos desenvolvidos com materiais mínimos fazia sentido artisticamente naquele momento. Desse modo, as cascas foram impressas em um papel que foi reciclado em casa. Adicionando outra forma à matéria pré-existente, o processo foi se revelando como parte de uma só cadeia.



Figura 2 - Trabalho apresentado no encontro do ESPA
Fonte: arquivo da artista, 2020.

2. A partir da pesquisa de cada participante, Nydia ouvia e discutia sobre possíveis exercícios e técnicas para que a proposta se desenvolvesse e, no encontro seguinte, fazíamos uma leitura crítica sobre os resultados.

Nos encontros seguintes, as experiências dos processos desenvolvidos naquele período foram apresentadas. Descrever o movimento que havia acontecido até ali, partindo do ponto da semana anterior, me aproximava de uma ordem de operações que se revelava mais integrada à vida do que à forma final do processo.

Ao final do ano, foi feita a mostra³ de alguns dos trabalhos desenvolvidos. Foi escolhida uma série de foto-performances da feitura de uma gravura do toco de uma árvore que havia sido suprimida no canteiro central da avenida onde moro. Mesmo sendo exibido como registro de um fazer, o trabalho exposto, *Toco-topo*, era formalizado como 'resultado final'.

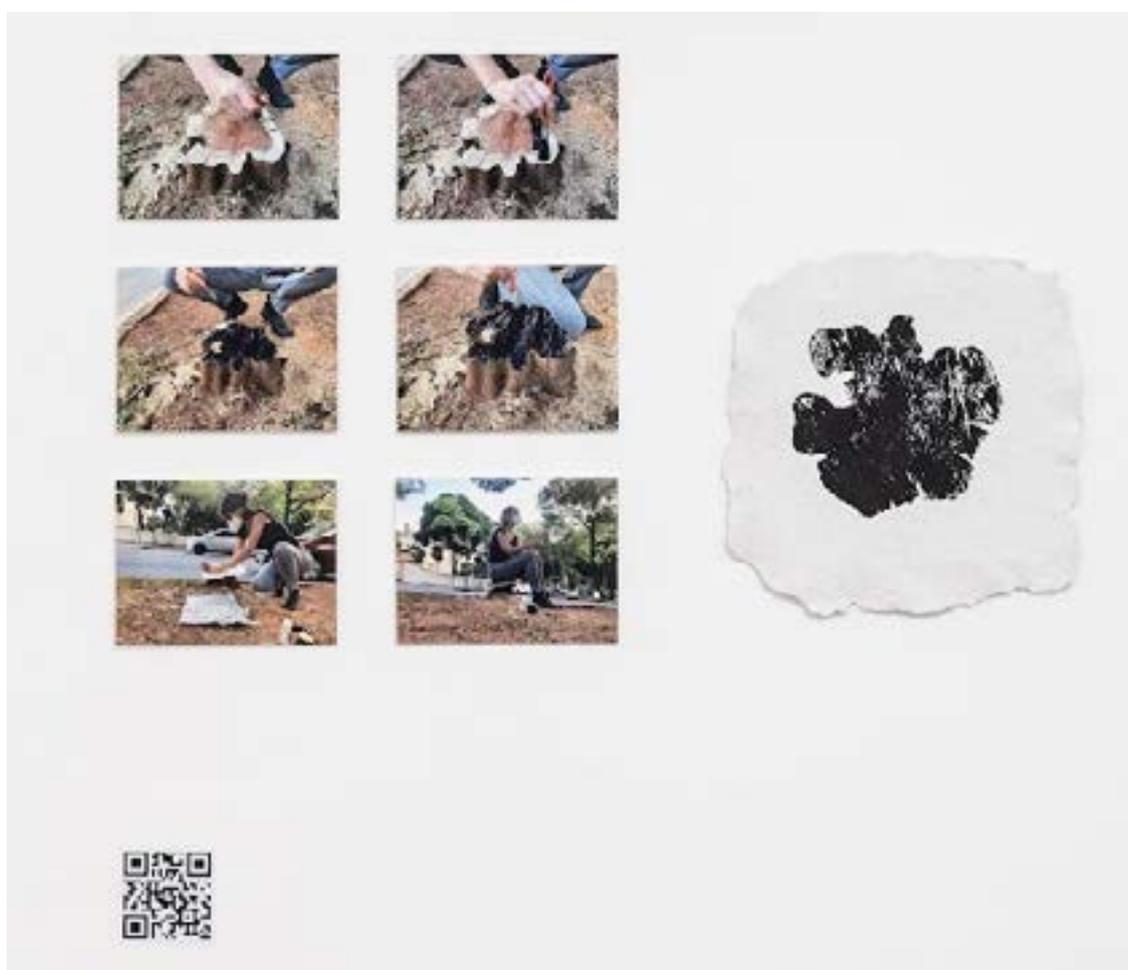


Figura 3 - Trabalho apresentado na mostra final do grupo de acompanhamento do ESPA
Fonte: arquivo da artista, 2020.

3. O trabalho foi exposto no ESPA em mostra coletiva intitulada Azul é que cor?, 2020.

Desse modo, habilitei um adesivo código QR que levava a uma página⁴ onde havia o vídeo Topo de tronco, da feitura desse trabalho exposto. Ele refletia sobre as possibilidades de lidar com a matéria e seus desdobramentos. A partir do livro *Metamorfoses*, de Emanuele Coccia (2020), o trabalho artístico também refletia as transformações acontecidas no ambiente. "O intuito é que o processo se desdobre continuamente e a próxima atuação (na matéria) abra outras possibilidades de criação em um ciclo infinito de transformações"⁵.

Nessa mostra, queria revelar a árvore como ser pertencente à cidade e como, ao entrar em contato com a materialidade vegetal, o processo foi desenvolvido. Mais que isso, compreendi que meu modo marcava uma herança que recebi do meu avô materno, Radamés Teixeira, urbanista e professor. Quando criança, fui ensinada por ele a olhar para as plantas da cidade de maneira não objetivada, isto é, olhar para elas sob um aspecto mais subjetivo, buscando a compreensão da relação que pode acontecer entre seres.

Em memória menos remota, ainda como estudante de arte, ao levar o trabalho de habilitação em desenho para o ateliê de crítica⁶, uma das marcações da professora Letícia Weiduschad foi a minha predileção por falar do processo em detrimento à obra. Para ela, havia um apego a esse lugar, que gerava a não resolução dos modos expositivos existentes no meio artístico.

O interesse em buscar um lugar para o processo artístico dentro do sistema da arte me levou de volta à academia. Não no sentido de procurar um espaço de validação mercadológica; mas sim, como um meio de explorar caminhos da prática artística como forma de pensamento.

Já na pós-graduação⁷, na disciplina do professor Almir Brito, eu trouxe uma série de fotografias de etapas distintas da evolução de uma prática artística onde, a cada uma delas, a matéria era transformada. Desse modo, no interstício das imagens⁸, a série acumulava um fazer que não era explicitamente revelado, mas que apontaria para um modo de compreensão visual que completava as ações fora da imagem.

4. Ver em: <https://cperocco.hotglue.me>

5. Cássia Perocco, 2021.

6. Em 2017, na graduação na Escola Guignard, participei do grupo de estudos ALA (Ateliê Livre de Análise) sobre criação em arte contemporânea, que consistia na apresentação de um trabalho que fosse criticado e discutido com os outros estudantes.

7. Na disciplina de Sistemas da Arte ministrada pelo professor Amir Brito, apresentei como trabalho o processo de gravura desenvolvido com as cascas de árvores. Queria trazer as fotos do processo como um 'produto' que se inserisse no mundo da arte, propus um Ensaio Visual que pudesse ser veiculado em publicações voltadas para o meio artístico acadêmico.

8. Tomando como referência *Entre imagens*, de Raymond Bellour (1997).

Penso a sucessão de ações em relação aos materiais embasada em reflexões trazidas pelo antropólogo inglês Tim Ingold (2012). Para ele, qualquer materialidade é coisa viva, e a ação é a força que conduz o fluxo emaranhado de linhas que as formam. Já a linha é entendida como um vetor em movimento, no encontro com outras linhas por onde o conhecimento é constituído.

É na dimensão da experiência⁹ que esse trabalho se forma. Em *Arte como experiência*, John Dewey (2010) coloca que a arte não está separada da vida comum, ela é uma forma de experiência que envolve a atenção e a interação com o ambiente. Desse modo, a experiência estética cumpre sua função social ao trazer abordagens que possam contribuir para a ampliação desses sentidos.

Penso que uma pesquisa de criação que passa pelo campo da experiência pode encontrar a construção do seu próprio método artístico na descoberta ativada pelo próprio fazer. Chamo de experimento artístico o conjunto de práticas realizadas na composição e organização das linhas que são ativadas na matéria. A condução dessa prática é direcionada pelo enredo da pesquisa em arte.

No caso desta dissertação, me debruço no encontro com os seres vegetais para conduzir o trabalho plástico e atuar sobre a matéria, puxando suas linhas e fundindo-as em outras. A partir da perspectiva de olhar para sua fisiologia botânica, procuro uma pista do seu corpo que me levará a uma experiência tangível de investigação artística.

9. Em *Arte como experiência*, John Dewey (1934) coloca que a arte não está separada da vida comum, ela é uma forma de experiência que envolve a atenção e a interação com o ambiente. A experiência estética deve se conectar diretamente no mundo, e, dessa maneira, cumprir sua função social. De acordo com ele, a presença da arte atua no cotidiano tanto na educação, quanto na democracia, estimulando a imaginação. "A experiência vivenciada só é humana e consciente na medida em que as ocorrências de um momento específico são ampliadas por sentidos e valores extraídos do que não se apresenta na realidade, apenas na imaginação." Dewey (2010, p. 469.)



1 INTRODUÇÃO

Meu repertório como artista, habitante de um contexto urbano, com familiares arquitetos e urbanistas, me traz crenças e desejos de uma cidade a partir dos meus conhecimentos situados¹⁰. Meu repertório como artista, habitante de um contexto urbano, com familiares arquitetos e urbanistas, me traz crenças e desejos de uma cidade a partir dos meus conhecimentos situados. Dessa maneira, a abordagem da minha poética está sempre partindo do olhar para a cidade como ambiente natural, ainda que esta possa ser considerada o local mais ostensivo da supremacia humana sobre outras espécies.

Uma pessoa da cidade pode incorporar em si esse tipo de visão a partir de uma consciência crítica sobre os modos de desenvolvimento, que seria o "pensamento ecológico". A ecologia¹¹ vem sendo usada para lidar com questões do desequilíbrio biológico e estudar como as populações de outras espécies interagem a fim de alcançar uma dinâmica de manutenção da vida¹². Ainda sim, este olhar 'ecológico' mira outras espécies sob a perspectiva humana; está fundado na separação entre Natureza e Cultura.

Nas cidades, o modo de pensar hegemônico é operado por uma lógica que nos desaterra e nos distancia de outras formas de vida, nos expropria da experiência¹³, em uma relação onde predomina a falta de alteridade. Essa relação ocorre entre os próprios indivíduos habitantes da cidade que a construíram e projetaram a fim de privilegiar uns em detrimento de outros. Ao se tratar da relação inter-específica, essa falta de alteridade se torna ainda mais latente.

Na paisagem de uma 'floresta profunda'¹⁴, as árvores e outras espécies de plantas, bem como de outros seres, assumem uma dimensão capaz de expandir a percepção autocentrada do ser humano. Já no paisagismo urbano, as plantas são objetificadas por aqueles que projetam as cidades como elementos da paisagem construída e, ainda, para grande parte dos habitantes humanos, elas são invisibilizadas.

Diante desta questão, busco propostas poéticas para explorar a relação interespecífica¹⁵ com as plantas que habitam o espaço da cidade. Ao dividirmos o espaço comum, procu-

10. Em *Saberes localizados*, Donna Haraway (1995) coloca que os elementos que compõem a pesquisa partem de aspectos que transcendem a objetividade do sujeito pesquisador; ela traz a subjetividade do indivíduo como formadora de conhecimento.

11. O termo ecologia foi utilizado pela primeira vez em 1866 pelo zoólogo alemão Ernst Haeckel, que definiu ecologia como o estudo científico das interações entre os organismos e seu ambiente. No final do século XX, principalmente com o avanço tecnocientífico, o termo "consciência ecológica" começou a ser utilizado para lidar com os graves problemas ambientais.

12. Emanuele Coccia, no prefácio do livro *O espírito da floresta* de Bruce Albert e Davi Kopenawa (2023).

13. Paola Berenstein Jacques (2012), *Elogio aos errantes*.

14. Bachelard (1993, p. 192) reflete que, em contato com a 'floresta profunda', o poeta se conecta com um estado imaginativo de devaneio que ele chama de imensidão íntima. Nessa experiência inter-específica, os indivíduos vegetais, por estarem em maior número, acrescentam uma dimensão ao indivíduo humano.

ro experimentar, a partir delas, modos de pensar e fazer no campo da arte para ampliar o entendimento de vida. Essa prática parte de uma busca de alteridade para além do humano, de uma tentativa de apreensão do modo de ser de uma planta, de modo a tangenciar o lugar de imanência lenta e perseverante que ela suscita em minha subjetividade.

Nesse sentido, partindo da diferença, lido com a diluição das fronteiras do meu corpo em busca do corpo da planta, colocando a investigação como o *Devir*¹⁶, o processo de ir em direção (Deleuze; Guattari, 1997). O alcance dessa mistura se formaliza em experimentos como um caminho possível da compreensão de um outro ser. A importância de revelar o processo artístico se mostra como uma tentativa de dar conta da apreensão, sempre insuficiente e aberta.

Essa pesquisa se deu a partir do encontro que gerou uma movimentação de signos e entendimentos que se arranjaram de um certo modo até chegar no plano do consciente. Assim, esses fluxos que me direcionavam para o *Devir-planta* foram materializados de forma a criar procedimentos que pudessem ser experienciados. O trabalho não pretendia dar conta de um lugar de experiência que pudesse ser reproduzido, pois ele se originou de um encontro único com outro ser único, e por isso teve que se reduzir a uma das múltiplas formas possíveis.

As duas multiplicidades distintas, a minha com a das plantas, se colocaram como radicalidade total da diferença, mas em busca desse outro que escapa, pude compreender onde em mim essa busca se refletia. Como uma planta pode me ensinar sobre questões do humano moderno que habita a cidade? Elas falam de um outro tempo e um tipo de movimento com uma velocidade aparentemente lenta, e, por isso, ensinam sobre a persistência.

O *Devir* se abre para modos de individuação que criam novas subjetividades, em um fluxo que não possui uma ordem pré-formatada. Nesse fluxo de intensidades que mira os seres planta fui atrás de ir para a experiência do fazer artístico. Sem que o movimento de *Devir-Planta* pretendesse limitar o que é ser uma planta e também sem a pretensão de criar um método único, esse processo foi concebido de forma a expor um modo particular de montagem.

O objetivo é desenvolver experimentos artísticos a partir de qualidades específicas da planta para testemunhar um modo de entender outra espécie. Na busca dessa compreensão, explorando suas propriedades e incorporando na experiência prática, trago a ideia

15. Como relação 'entre espécies diferentes'. Ver também o conceito de Multiespécie que coloca a interdependência entre as espécies como fator a ser considerado em todas as práticas do homem. Uma suposta autonomia da espécie humana "teria alimentado nossos ideais de controle sobre as outras espécies e seu próprio encerramento no termo natureza" Tsing (2015)

16. O "Devir" no sentido de tornar-se, do vir a ser sem se configurar uma imitação ou uma mimese, guardando a distinção inerente (Deleuze; Guattari, 1997)

de que um devir-planta pode ser capaz de sensibilizar o olhar demasiado antropocêntrico dentro do ambiente urbano.

O modo pelo qual a vida acontece nas plantas informa o ato de criação. As pistas que orientam o método utilizado na prática artística estão em outro corpo, mas me atravessam no momento do fazer. Ao alongar o imaginário em direção ao *Reino Plantae*, o corpo urbano anestesiado se abre para outros campos de conhecimento, fazendo também da pesquisa um emaranhado de linhas que estão em constante crescimento¹⁷. Esse é, justamente, o princípio da vida.

Esta pesquisa em arte gera um método de trabalho onde os conhecimentos de botânica entram como componente poético. A experimentação a partir de pistas extraídas da vida das plantas que habitam o meu entorno me coloca a maneira atenta de viver e estar na cidade e me aproximando desses seres.

Faço essa escolha, em primeiro lugar, para lançar o olhar para a importância delas na questão ambiental, para que, em alguma instância, na complexa cadeia de sobreposição humana em relação às outras espécies, seja possível compreender nossa total dependência. E, por isso, em segundo lugar, invisto neste caminho para contemplar o que elas oferecem para nossas subjetividades em meio à vida cotidiana no ambiente urbano.

Assim, o fazer artístico se apresenta como um caminho de aprendizado em busca desse devir. Segundo Deleuze e Guattari (1997), o devir pressupõe uma mudança de visão a partir de um encontro, propondo uma abertura para que se crie outras formas de agir e de pensar. O olhar que muda de direção em busca da planta na cidade também informa a dimensão do reino das plantas que entrará no recorte.

A experimentação é, então, a maneira pela qual a composição de elementos que foram despertados pela atenção e percepção da realidade são eleitos na operação do fazer. Deixar à mostra a condução do experimento nesta pesquisa aproxima a realidade da imaginação, pois demonstra o que está em jogo na montagem de todos os elementos que compõem a subjetividade durante sua confecção.

O objetivo é apresentar o processo e não o resultado dele; o propósito não é o ponto final do experimento, mas sim, o atravessar, ou melhor, o atravessando com¹⁸. Acredito ser o ambiente acadêmico o destino possível para se praticar esse caminho, a fim de resgatar um valor que está inerente ao mundo: o valor da experiência. Ao final, teremos amostras dessas trajetórias, na qualidade de vestígios do que foi experienciado, mais do que obras fechados.

17. Ingold (2012) diz que é nesse tecido que temos o crescimento da vida, assim como o conhecimento e a história.

18. Ingold (2012) usa o verbo no gerúndio para ressaltar que tudo está em ação e em constante contato com as coisas no mundo. Exemplo: "*Trazendo as coisas de volta à vida*", "*Being Alive*", que em português é "*Estar vivo*".

Pontos de vista de outros campos de conhecimento são trazidos para orientar a construção do texto. Com isso, a pesquisa também se formaliza na construção interdisciplinar de um pensamento de abertura, utilizando conhecimentos das ciências naturais, urbanismo e antropologia, que apontam a importância das plantas na questão ambiental.

A difração das linhas teóricas de outros campos, que também inclui obras de outros artistas, tece significados que não só compõem a prática, como também se fundem com as subjetividades urbanas. Desse modo, a pesquisa teórica se apresenta como uma montagem de conceitos que se organizam e embasam o experimento.

Apresento, nesta pesquisa, três experimentos artísticos a partir da aproximação do meu corpo, como habitante da cidade, com o reino das plantas. Reforço as características fisiológicas que dão vida ao funcionamento de seus corpos desenvolvendo as práticas artísticas. Elas são observadas e aquelas que se encaixam e escapam no processo de entendimento do meu corpo são incorporadas ao método de criação. Assim, os experimentos se colocam em cada capítulo estruturante da dissertação.

O *capítulo 2, As plantas atuando na Arte*, cuja abordagem teórica apresenta um recorte histórico da participação das plantas na vida humana, parte da questão climática e do pressuposto de que é necessário buscar outros modos de enxergar a vida na Terra para além do excepcionalismo humano. Esse capítulo se conforma como uma reivindicação das plantas como seres de extrema relevância, com autores que corroboram a sua importância. A partir do sensível e da arte, cito algumas obras de arte que utilizam plantas e como elas são ativadas pelos artistas na direção de diminuir a cisão entre Natureza e Cultura.

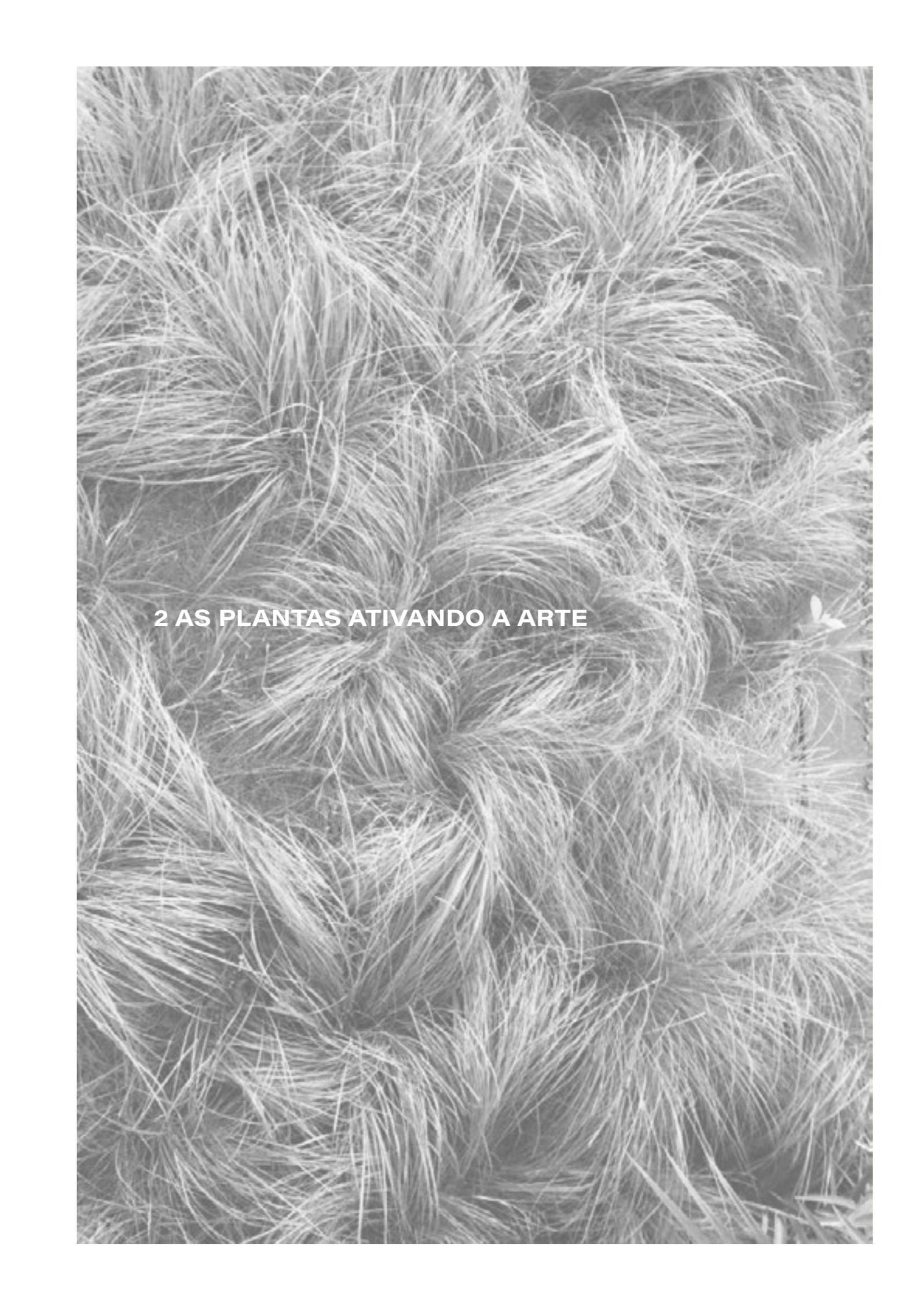
Nos capítulos seguintes, me dedico aos experimentos artísticos que se iniciam com relatos em forma de escritos de artista que apontam a maneira como o olhar da habitante da cidade se aproxima do ser planta. Essas perspectivas são orientadas para três direções: ‘olhar para baixo’, ‘olhar para o lado’ e ‘olhar para frente’. O olhar fazia foco no lugar onde a atenção se atinha ao caminhar pelas ruas e perceber as plantas como indivíduos. Desse modo, o ponto de partida de cada experimento artístico se baseou em uma escolha subjetiva.

No capítulo 3, *Olhar para o chão*, posiciono a visão para baixo, não no sentido hierárquico de sobreposição da espécie humana sobre a planta, mas para procurar justamente a vida que insiste em emergir entre as pedras da calçada: o musgo. Nesse experimento, relaciono a fisiologia dessa planta que conduz seus processos vitais pela água com a linha do bordado para a construção do seu corpo. O diálogo entre Natureza e Cultura torna-se visível através do bordado do musgo e do tratamento plástico dado à pedra.

A fim de trabalhar o conceito de alteridade, elaboro, a partir do pensamento sobre o *Errante Urbano* (Jacques, 2012), um estado de atenção avesso ao tempo da maquinação das cidades. Para relacionar o musgo que rompe a domesticação do pavimento, tomo também o conceito de *Pensamento Selvagem* (Lévi-Strauss, 1962).

No capítulo 4, *Olhar para o lado*, foco a materialidade das árvores e sua estrutura celular, que servem de influência para a experiência tátil e artística. O olhar para o lado que traz a ideia de alteridade coloca-se na busca de um espelhamento, e, desse modo, coloco meu tronco de ser humano em relação ao tronco da árvore. Como em um experimento etnográfico, procuro na superfície da pele uma forma de relatar esse encontro. Utilizo a frotagem, técnica que esfrega o marcador no papel sobre uma textura para conseguir grafá-la nessa superfície, capturando a textura das árvores em papel e buscando tornar tangível o encontro entre meu corpo e o das árvores.

No capítulo 5, *Olhar para a frente*, inicio especulando sobre o futuro de uma muda de Paineira que habita a avenida. Imaginando seu corpo adulto a disseminar sementes. Exercito uma escrita fabulativa sobre a continuidade da vida a partir da sua semente. A semente como uma cuia remete à Teoria da Bolsa, de Le Guin (2021), e como uma cápsula gestacional se liga ao passar das gerações, da ancestralidade à posteridade, que me faz refletir sobre a repetição e diferenciação que está contida no trabalho de Anna Maria Maiolino (2016). O experimento artístico elabora esse recipiente de vida na mão de quatro gerações em uma prática de modelagem na argila.



2 AS PLANTAS ATIVANDO A ARTE

"O excepcionalismo humano nos cega. A ciência herdou das grandes religiões monoteístas narrativas sobre a superioridade humana. Essas histórias alimentam pressupostos sobre a autonomia humana e levantam questões relacionadas ao controle, ao impacto humano e à natureza, ao invés de instigar questões sobre a interdependência das espécies."

Tsing¹⁹ (grifo nosso)

O excepcionalismo humano é a condição de se pensar a humanidade como superior a outras espécies. Ele nos leva a uma visão limitada da natureza humana, que vê o pressuposto da domesticação como condição de superioridade que acaba excluindo grande parte das espécies em detrimento de outras. De acordo com Anna Tsing²⁰, reconhecer essa diversidade pode ser o primeiro passo para apreciar um modo de ser interespecífico.

As descobertas que aconteceram em paralelo à grande aceleração dos últimos cinquenta anos também culminaram no agravamento do excepcionalismo humano e na cisão entre Natureza e Cultura. A crença moderna no progresso ignora o fato de que os processos evolutivos da vida dependem das interações entre as espécies. Precisamos de imaginários que consigam compor com toda a habitabilidade existente na Terra.

Ao buscar compreender os efeitos complexos gerados pela ação humana, algumas correntes de pensamento se voltam para a investigação de outros modos humanos e não humanos de lidar com o ambiente e com outras espécies. Talvez não consigamos integrar as cosmologias de outros povos, mas temos que aceitá-las a fim de produzir uma fricção nos paradigmas vigentes. Não temos como nos apropriar desses mundos, mas podemos pensar a diferença e ativar o nosso próprio mundo.

O Antropoceno²¹ designa a época na qual a Terra passa a responder à grande força de transformação das paisagens pelos humanos. Seu início se deu com a Era Industrial no séc XVII, mas se tornou mais visível só depois de 1950. A diminuição da biodiversida-

19. Anna Tsing, no artigo *Margens indomáveis*, publicado na Revista *Piseagrama*, publicado originalmente em *Ilha – Revista de Antropologia*, v. 17, n. 1, p. 184, 2015.

20. Tsing, (2015).

21. Termo criado pelo químico holandês Paul Crutzen, em 1995. O Antropoceno ocupou o lugar do Holoceno, período pós-glacial há mais de 11 mil anos, onde as temperaturas começaram a se estabilizar.

de, com atividades extratoras e usos de fertilizantes e combustíveis fósseis transformaram a composição da estratosfera e suas regulações termodinâmicas.

Atualmente, a questão do Antropoceno vem sendo discutida não apenas nas ciências naturais, mas também nas humanidades, pois levanta o dilema da responsabilidade de nossa espécie de como seguir com um planeta devastado. No meu entendimento, a arte contemporânea pode ser uma ferramenta importante, e até necessária, nesse cenário. Não para dar respostas, mas para abrir outros caminhos possíveis de relação com a Terra e com os seres que habitam nela.

Em palestra ministrada pela professora e filósofa Alyne Costa²², o Antropoceno é um novo tempo, não é uma crise que vai passar, pois encara uma readaptação aos novos estados de equilíbrio. De acordo com ela, a arte tem um papel importante para alargar a imaginação, contar outras narrativas e sair do achatamento do futuro, criando outros registros que estejam fora dos avanços da tecnologia.

É comum nos referirmos a outras espécies como "natureza", porém essa distância arraigada na nossa cultura ocidental é problemática. Hoje, com os efeitos humanos em todo o ambiente terrestre, a visão equivocada desse limite também já se dilui, pois não existe o ambiente imaculado. Também a ideia de cultura não se restringe aos humanos, pois desde sempre outras espécies vêm modificando o estado "natural" da Terra.

Diante do aumento da temperatura global causada pela liberação de CO₂ na atmosfera, torna-se primordial ajustar o foco para outras formas de vida, sejam elas humanas ou não humanas²³. Por sua vez, as espécies do reino vegetal produzem o oxigênio necessário para a regulação atmosférica. Assim, as grandes florestas e reservas ambientais possuem um papel fundamental, não apenas para o ar que respiramos, mas para toda a diversidade de vida.

Paralelamente à devastação ambiental, cientistas que estudam a vida vegetal se abriram a grandes descobertas em relação ao funcionamento das plantas, recusando a noção de serem menos evoluídos que os animais²⁴. A atividade desses organismos é fonte de regulação da vida de todas as outras espécies.

22. Curso online: *Criar em ruínas: o antropoceno, a crise do imaginário e a produção contemporânea*, oferecido pela Pinacoteca Cursos, em fevereiro e março de 2024.

23. O entendimento de vida não humana se relaciona ao conceito de vida multiespécie, termo utilizado pelas ciências humanas para dar conta de superar a 'bagagem conceitual exclusivista mono específica' na qual foi fundada. Essa abordagem significa trazer seres de outras espécies tecendo uma natureza única que estabeleça relações entre culturas, povos e outras formas de vida (Sussekind, 2018).

24. Em seu belo livro *A vida das plantas*, Emanuele Coccia (2018, p. 16) evidencia essa colocação: "Nosso mundo é um fato vegetal, antes de ser um mundo animal."

A fisiologia das plantas, além de fazer o retorno do oxigênio, captura o gás carbônico desregulador atmosférico; só ela, como espécie, contém a inteligência para mitigar os efeitos extremos do clima. A pretensão da primazia humana, dotada de inteligência para modificar o mundo ao redor, é colocada em cheque diante desse dilema.

Autores como Emanuele Coccia, Stefano Mancuso e Francis Hallé²⁵ vêm se dedicando a escrever sobre estudos botânicos para pessoas não especialistas, transmitindo tal conhecimento para além deste campo. Essas perspectivas se tornam capazes de modificar a maneira de olhar para esses seres, criando, assim, outras interpretações e ampliando a subjetividade em relação a eles.

O botânico Francis Hallé (2022), em seu livro *A vida das árvores*, revela como as plantas são essenciais para a vida na Terra, fornecendo oxigênio, sustentando a cadeia alimentar dos ecossistemas. O autor enfatiza que a importância e a complexidade das plantas podem ser uma maneira de desafiar nossa visão antropocêntrica do mundo.

Já o autor de *A Revolução das Plantas*, Stefano Mancuso (2019), expressa seu entusiasmo pelo *Reino Plantae* dando diversos exemplos de como a capacidade que elas têm de responder ao ambiente. Ele destaca como a adaptabilidade e a diversidade podem ser fontes de inspiração para nós.

Adentrar estudos sobre as plantas e reconhecer a potencialidade de sua existência é fascinante. Entretanto, quando se sublinha a diferença de como os humanos e plantas interagem com o planeta, a discrepância interespecífica se amplia. Somos seres interdependentes que coabitam o mesmo planeta e, nessa condição de unidade, volto meu olhar para esse outro modo de existência.

No epílogo do livro *A Vida das Plantas: uma metafísica da mistura*, Emanuele Coccia (2018) propõe uma abordagem filosófica que sugere ampliar a nossa perspectiva para a compreendê-las. As plantas têm uma vida interior complexa e sua sensibilidade vai além do que conseguimos reconhecer; desse modo, ele propõe repensar o olhar para as plantas de forma mais holística. O autor comenta como a fragmentação do conhecimento em disciplinas nas universidades modernas acabou limitando nossa forma de percebê-las.

Fomos ensinados a acreditar que, ao aprimorar o conhecimento sobre uma outra espécie, estamos aptos a domesticá-la e dominá-la. Neste trabalho, entretanto, não se pretende a sobreposição a partir desse modo de saber. Sem estar completamente fixo no modo científico de averiguar o mundo, ele busca compreender como esses seres reverberam nos sentidos passando por percursos de reconhecimento que são experimentados na arte.

25. Dentre eles: Stefano Mancuso com *A revolução das plantas* (2019) e *A incrível viagem das plantas* (2022) e Francis Halle (2022) com *A vida das árvores*.

Nesse sentido, essa pesquisa é um modo de dar respostas ao encontro com seres tão distintos, utilizando a arte como meio de investigar essa outra condição de estar na Terra. Ao buscar perceber o sensível com a pluralidade de mundos que a planta oferece, me coloco como agente de experienciar sua unidade de indivíduo a partir da diferença.

2.1 Plantas ativando obras de arte

Indo na mesma direção, a arte contemporânea também se abriu para trabalhos que fazem fronteira com as ciências da vida ao contemplar a percepção do mundo através não apenas das plantas e árvores, mas também com outros seres vivos e não vivos. O propósito moderno de explorar os recursos da Terra hoje nos convida a inverter o olhar sobre o que pensamos sobre ‘Natureza’ e sobre o que significa o termo ‘vivo’.

Desde as vanguardas, quando a arte rompia com as formas de representação estabele-



Figura 4 - Escultura de Giovanni Anselmo: *Senso*
titolo: Struttura che mangia (1968) Fonte: Centro
Pompidou <https://www.centrepompidou.fr/en/>

cidas, os artistas passaram a incluir as plantas em suas obras como parte integrante do próprio trabalho. A abertura da arte para uma escala maior no campo espacial e para o uso de materiais diversos possibilitou que as plantas fossem utilizadas como componentes ativos nos processos de constituição simbólica.

O italiano Giovanni Anselmo, um dos integrantes da Arte Povera, costumava fazer uso de materiais orgânicos e inorgânicos em suas esculturas. Em 1968, ele utilizou um pé de alface com suas características vitais para ativar a obra *Senso titolo: Struttura che mangia*. No trabalho, o artista utiliza a planta para sustentar a tensão entre uma coluna de granito sobre o chão e um bloco menor de granito que era suspenso a uma certa altura do chão amarrado em um barbante. Ao desidratar, o vegetal, pressionado pela rigidez das duas pedras, perdia volume, fazendo com que a tensão no barbante diminuísse até que o bloco de pedra que estava suspenso caísse no chão onde havia uma pequena quantidade de serragem.

Neste trabalho, a energia que se manifestava na planta sob a tensão entre os dois elementos inorgânicos foi ativada pelo artista. A investigação da característica física da planta é parte que compõe a própria existência da obra. Ela fala acerca da sobreposição de forças, sobre a materialidade e sobre o tempo.

Na mesma direção, em 1974, o artista e poeta belga Marcel Broodthaers apresentou uma instalação chamada *Un jardin d'hiver*. Em uma sala foram dispostas 36 palmeiras plantadas em vasos, 16 cadeiras de piquenique, seis fotografias de fauna e flora, um vídeo que retrata o próprio ambiente e duas mesas de museu contendo fotografias e objetos colecionáveis.

O jardim de inverno montado pelo artista fazia uma crítica à burguesia europeia que celebrava o ideal moderno de se apropriar do que era trazido de outros mundos.



Figura 5 - (pág. 27) Instalação de Marcel Broodthaers: *Un jardin d'hiver* (1974)

Fonte: Art Observed <http://artobserved.com/>

A palmeira assume o papel central na composição do espaço expositivo, uma vez que faz referência ao título ("jardim de inverno" em francês). Ao trazer uma espécie tropical no ambiente interno da instituição, o artista mostra a relação de domesticação disseminada com o processo de colonização, que, em última instância, aponta para a máxima do excepcionalismo humano.

2.2 A pesquisa artística na abertura de campo

O campo ampliado que a estadunidense Rosalind Krauss propôs nos anos 1970 para se referir à escultura previa essa expansão ao elaborar a crítica sobre a *Land Art* e o minimalismo. Analisando até onde os meios que a produção artística podia alcançar, ou seja, a materialidade e a relação com espaço e escala, ela procurava com o termo ampliar as fronteiras entre as disciplinas da escultura, da paisagem e da arquitetura podiam expandir²⁶.



Figura 6 - Fotografia de Cássio de Vasconcelos: *Viagem pitoresca pelo Brasil #37*
Fonte: site da galeria Nara Roesler: <https://nararoesler.art/>

Entendo que seria reduzir a abertura de campo na arte contemporânea a apenas esse ponto da história da arte, mas cito Krauss para acentuar que a diversificação dos meios ampliou a possibilidade do uso de plantas em obras de arte. A nomenclatura "campo ampliado" que rompe com as fronteiras de categorias inventadas pelo homem permite também a contaminação inversa. Os conhecimentos sobre as plantas também podem ir buscar um lugar para outras significações no terreno da arte.

26. Krauss (2008).



Figura 7 - Litografia em cores de Jean-Baptiste Debret publicada em 1839: *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*
 Fonte: site da galeria MeisterDrucke: <https://www.meisterdrucke.pt/>

Mais recentemente, em 2019, a exposição *Nous les arbres*²⁷ levou à Fundação Cartier botânicos, filósofos e artistas cujos trabalhos têm vínculo com as árvores. Apesar de ser iniciativa de uma instituição privada europeia, o Brasil tem grande relevância nesse cenário por conter em seu território a floresta amazônica que está sempre no tópico sobre as questões climáticas e ambientais no panorama internacional.

O trabalho da página ao lado, do artista Cássio de Vasconcelos, participou da exposição *Nous les arbres*. Nesta série de fotografias, intitulada Viagem pitoresca pelo Brasil, concebida entre 2015 e 2019, o artista retrata paisagens inspiradas nos registros²⁸ feitos em expedições botânicas no país, no início do século XIX. A beleza das espécies vegetais era representada pelos viajantes para o velho mundo como um paraíso perdido.

Esse lugar intocável da natureza idealizada que a série procura retratar mostra a relação do outro que se localiza fora do contexto da realidade vivida, escancarando o colonialismo dessas expedições. Para os europeus, essa ‘Natureza’ descolada do homem era ao mesmo tempo fascinante e, também, temerosa e sublime; já os povos que viviam nesses lugares não se distinguiam dessa paisagem e nem dos seres que ali habitavam.

Na arte contemporânea, as leituras de uma obra trazem as relações que carregam as camadas interseccionadas²⁹ nas quais ela está inserida. É necessário que se inclua nas abordagens as dimensões simbólicas e estruturais que a sociedade apresenta. Desse modo, um conjunto de fatores conduzem a perspectivas que levam ao protagonismo das plantas.

27. Curadoria de Bruce Albert, Hervé Chandè e Isabelle Gaudefroy.

28. Pintores como Johann Moritz Rugendas, Jean-Baptiste Debret, Hercules Florence, Conde de Clarac, Aimé-Adrien Taunay, Carl von Martius, entre outros, presentes em expedições enviadas da França, Áustria e Alemanha, como a Expedição Langsdorff

29. Interseccionalidade é quando se faz um cruzamento entre vários fatores para dar conta de discorrer sobre uma determinada questão. Termo criado pela estadunidense Kimberlé Williams Crenshaw, cientista nas áreas de raça e gênero.

Essa difração de conhecimentos traz a diluição de fronteiras de campo, mas, também, faz correr o risco de, ao ampliar o espectro, não se aprofundar em nenhuma das áreas. Nesse sentido, vale ressaltar que a tentativa aqui é de enfrentar a pesquisa com a vista turva de quem atravessa vários conceitos sem a pretensão em dar conta da totalidade para poder abrir caminhos transversais onde a arte faça costuras e desvios.

A situação de emergência climática que atravessamos é a ponta de um vasto conjunto oriundo de diversos fatores que, ao mesmo tempo, poderia nos imobilizar, mas que chama nossa responsabilidade. O dilema ambiental tratado nos trabalhos artísticos da nossa época contemporânea lida com as complexidades estruturais que estão envolvidas no problema.

A pesquisa em arte não encontra fronteira ao observar o mundo; ao contrário, ela lança uma atenção elástica sobre ele em um pensamento tentacular³⁰. A investigação pode atravessar diversas áreas para compor seu processo e dar conta de voltar para o seu campo respondendo com a prática. O artista vai costurando essas realidades encontradas durante o fazer.

Utilizar a planta como uma outra espécie em trabalhos que lidam com a questão ambiental faz com que a discussão seja direcionada para a relação do homem com o binarismo Natureza X Cultura. Mesmo que o artista procure ampliar a percepção do ambiente na busca de um todo, ao ir ao encontro do corpo da planta e transportá-la para dentro da obra, ele está manipulando uma construção simbólica, que precisa ser lida sobre outra ordem, não somente a da sobreposição interespecífica.

Como é o caso do trabalho do artista Frans Krajcberg³¹, que traz como material de sua obra a concretude do carbono do corpo das árvores. Ao utilizar madeiras calcinadas encontradas em locais atingidos por incêndio e trabalhar o rearranjo de suas formas, o artista responde no próprio corpo da planta. Ele dá outra vida àquela matéria trazendo-a de volta à realidade concreta em uma materialização que transcende o vegetal.

Ao usar a degradação e a violência contra essas espécies como temática e também como meio Krajcberg, denuncia a agressão como projeto ético que vai além da estética³². O artista reverte a violência nos corpos das plantas em uma força estética, presentificada

30. A bióloga e filósofa Donna Haraway (2023) entende o "pensamento tentacular" como aquele que abarca as complexidades imbricadas no Cthluceno e aponta para a necessidade de criar ligações rizomáticas entre os saberes

31. Artista judeu polonês (1921-2017) que se naturalizou brasileiro, veio para o Brasil como imigrante fugindo da Segunda Guerra. Ele dedicou a vida a um vasto trabalho com as árvores e tinha a questão ambiental como linha condutora. O artista construiu uma pesquisa plástica em relação íntima com a materialidade da floresta, com sua vida, onde desde os anos 1970 vivia e trabalhava no Sítio Natura, em Nova Viçosa-BA.

32. Walter Salles Jr., no livro *Frans Krajcberg: a natureza como atelier*, organizado por Paulo Kuczynski (2018), se refere à fala do crítico Frederico de Moraes em relação ao trabalho do artista.



Figura 8 - Esculturas de Krajcberg no Pavilhão da Bienal de São Paulo 2016: *Sem Título (Bailarinas)* Fonte: site de divulgação da 32ª Bienal de São Paulo.

no preto do carvão e no vermelho do sangue. Enxergar a beleza no lugar que outrora era violência é uma forma de despoluir os sentidos³³, não para banalizar a agressão, mas para transmutá-la e, através dela, atingir uma outra consciência.

Em seu manifesto³⁴ escrito em 1978, o artista acreditava que a estética, ou o naturalismo manifestado na natureza em sua forma de consciência planetária, seria capaz de formar um pensamento ecológico contra a contaminação dos sentidos. A trajetória do artista sempre ocupou um lugar na defesa do meio ambiente. Além de seu trabalho escultórico, Krajcberg trespassa sua própria vida como obra ao construir sua casa em uma árvore e seu ateliê no sítio em Nova Viçosa, BA.

33. No livro publicado pelo MAM: *Franz Krajcberg Natura* (2008, p. 11).

34. *Manifesto do Rio Negro* (1978), também conhecido por Manifesto do naturalismo integral, escrito por Frans Krajcberg, Pierre Restany e Sepp Baendareck, realizado em uma expedição de 21 dias pelo Rio Negro e seus afluentes.



Figura 9 - Instalação de Rodrigo Braga 2015: *Tombo*
Fonte: site do artista: <https://www.rodrigobraga.com.br>

A maneira de utilizar as plantas em trabalhos artísticos atravessa modos de lidar com a sobreposição interespecífica, seja ela a da destruição, da hiper domesticação, ou até da invisibilidade, na qual alguns da espécie humana lidam com elas. As linguagens artísticas que apresentam questões que refletem sobre essa relação de poder muitas vezes a transpõem para o espaço expositivo de forma a exacerbar essa violência.

O trabalho do artista Rodrigo Braga, *Tombo* (2015), apresenta uma instalação *site specific* com 15 toras de troncos de cinco palmeiras imperiais que se localizam horizontalmente no chão da Casa França-Brasil, no Rio de Janeiro. Os troncos ao lado das colunas de mármore que sustentam uma arquitetura neoclássica trazida pelos colonizadores remontam a devastação e morte também trazidas por eles.

As palmeiras plantadas na cidade do Rio de Janeiro, símbolo de um tempo imperial, passaram por um processo de supressão por atingirem a idade de 150 anos, quando elas começam a morrer e causar impacto no ambiente urbano. Um vídeo com o processo de poda foi apresentado na mesma instituição.

Braga pesquisa a relação entre o homem e a natureza de forma visceral. Neste trabalho, as palmeiras fracionadas espalhadas pelo chão em relação com as colunas que sustentam o edifício criam uma imagem de estruturas abaladas. A instalação coloca o fragmento da planta em contraponto com o elemento mármore, que também é um recurso natural do planeta, que foi retirado pelo humano para desenvolver sua cultura.

Nas obras contemporâneas, não só os materiais utilizados como também seus processos são relevantes para contextualizar a construção poética do artista. Enquanto o trabalho de Krajcberg carrega a opressão dos corpos vegetais e volta para si remontando as formas e adicionando cores, o trabalho de Rodrigo Braga aponta para uma abertura que dialoga com o espaço institucional, com a cidade e com a história do Brasil.

2.3 Buscar o devir planta na cidade

"Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos."

Deleuze e Parnet

Viver em uma cidade grande nos distancia de experiências com outras espécies, gerando o anestesiamento contemporâneo³⁵ que nos aparta ainda mais do Outro. No contexto urbano, esse Outro é não apenas uma pessoa que passa na rua, mas também ser de outra espécie que habita a cidade, como a planta.

Essa pesquisa se inicia a partir da hipótese de reconhecer a possibilidade de estabelecer relações de urbanidade que incluam seres não humanos, nesse caso, os seres vegetais. Apesar da praxe ser a domesticação da vida das plantas nesse contexto, existe um espaço potencial de apreensão do corpo desses seres que me interessa como artista.

No urbanismo, um corpo é parte da constituição da própria cidade, pois a vida pública é feita daquilo que se move em interação com o ambiente³⁶. Desse ponto de vista, tanto o meu corpo quanto o corpo de uma árvore são constituintes do tecido urbano. Na maioria das vezes, essas interações são pré-determinadas pelo modelo moderno de organização das cidades que utilizam os seres-plantas em seu projeto paisagístico urbano.

A cobertura verde das copas das árvores, que provém sombra e umidade para os pedestres, e os parques e praças, que dão espaço para a convivência coletiva, foram projetados para propiciar o bem estar ambiental das vidas humanas no ambiente da cidade. Há também aquelas espécies que brotam entre as construções de concreto, apesar do planejamento. Um 'indivíduo'³⁷ plantado pelos humanos não é mais importante que aquele que, pela viagem de suas sementes³⁸, brotou ali.

35. Paola Berenstein Jacques (2012) se referindo ao ambiente urbano, citando Agamben.

36. Fabiana Dultra Britto na apresentação do mesmo livro de Paola Berenstein Jacques (2012).

37. O estudioso botânico Stefano Mancuso coloca que não se pode separar indivíduo entre uma espécie de plantas, pois cada uma que surge é a continuação daquela de origem.

38. *A incrível viagem das plantas*, de Stefano Mancuso (2019).

A relação de alteridade com as plantas na proximidade do ambiente em que se habita é uma forma de reconhecê-las como seres constituintes não apenas da cidade, mas de um só mundo, uma só natureza. É no cotidiano e na realidade mundana³⁹ que somos capazes de localizar o que está em jogo quando estamos em contato com o Outro e, desse modo, agir em correspondência. É nessa atuação que meu interesse em arte reside.

A correspondência, de acordo com Ingold (2020), é justamente a capacidade que os seres e as coisas possuem de respondere uns aos outros. Ela é um conceito mais amplo que o conceito de interação. Corresponder com o mundo é responder a ele. Desse modo, buscar no corpo das plantas elementos do sensível para experimentar artisticamente é uma forma de responder estando em relação constante.

A correspondência também parte do modo como a aparição da planta se coloca, ou seja, pela perspectiva do olhar que a recebe através do sensível. Coccia⁴⁰, em *A Vida Sensível*, entende que nossa compreensão do mundo está enraizada em nossa cultura e em como os nossos sentidos captam as imagens. A aparência de outra espécie é a imagem que se coloca em nós⁴¹.

Já o devir passa pela identificação de uma diferença que coloca o ser humano em um estado de abertura para outros territórios e subjetividades. É no encontro com o Outro que o devir se coloca, se apresentando como o desejo de agir de outra maneira em direção ao diferente, sem que haja, contudo, uma captura total daquilo que se persegue.

Buscar o devir-planta nessa pesquisa é abrir para outra forma de ser, atravessando um tempo do próprio processo de individuação que se situa entre a zona desconhecida e a zona de conexão. Entretanto, é na correspondência que estabeleço uma resposta que dê conta de relatar esse encontro com as localidades não humanas. Ao me colocar em ação, sou capaz de conduzir uma prática artística que o vegetal ecoa em mim.

Esse modo de investigação que parte de um corpo situado no ambiente urbano e enxerga nas plantas outro modo de habitar a cidade procura, em última instância, uma experiência que ajude a reagir ao tempo hiperativo imposto na urbe. Essa abordagem parte da percepção pessoal do ambiente, por isso destaco a importância da observação atenta nesse processo.

39. Donna Haraway (2023), em *Ficar com o problema*, convoca para a capacidade de atuar no mundano, onde a realidade acontece.

40. Vivemos porque podemos ver, ouvir, sentir, saborear o mundo que nos circunda. E somente graças ao sensível chegamos a pensar: sem as imagens que nossos sentidos são capazes de captar, nossos conceitos, tal qual já se escreveu, não passariam de regras vazias, operações conduzidas sobre o nada (Coccia, 2010, p. 9).

41. "Todo vivente é, antes de tudo, uma aparência, uma forma, uma imagem, uma figura." (Coccia, 2010, p. 73)



3 OLHAR PARA O CHÃO

A linha musgo e o destravar da calçada

Ao subir a avenida caminhando pela calçada, sinto a gravidade atuando mais que o normal; o meu próprio corpo parece pesar mais ao subir os morros, o esforço para vencer a topografia faz minha cabeça inclinar e voltar meu olhar para o chão. Nos meses em que ocorrem chuvas em abundância, brotam os musgos entre as pedras da calçada. Com a luz da manhã, noto que as tonalidades de verde ficam mais vivas e as colônias dos musgos se ocupam das áreas mais próximas das árvores. Deve ser a cadeia micelar⁴² que proporciona mais trocas químicas nesses lugares. Há um universo inteiro que vive ali sob meus pés, entre pedras de calcário e basalto colocadas por calceteiros, técnica que carrega no nome o modo de fazer de um país colonizado - pedra portuguesa. Ironicamente, mundos distintos se confrontam ali embaixo: as pedras, oriundas de tempos geológicos longínquos que servem para a pavimentação, para criar uma superfície que nos separa da Terra; e as frestas, que são permeáveis à diversidade da vida, onde nascem os musgos. Mesmo na mistura de cimento e areia que serve para fixar o calçamento, essas espécies de plantas, que têm uma maneira linda e simplória de se reproduzir, insistem em brotar. As pedras da calçada portuguesa encontram essas briófitas, que deixaram de hibernar e estão em plena atividade fotossintética porque é verão e cai muita água do céu.

Esse relato foi feito no início do ano de 2023, quando comecei a esboçar um caminho para a escrita deste trabalho. A partir de narrativas em formato de diário, coloco minha subjetividade em contato com os musgos das calçadas que atravesso. Busco uma perspectiva de vida onde os fluxos vitais se atravessam em todas suas teias de relações⁴³.

42. Micélio é o conjunto de fungos que se conectam como fios por debaixo da terra e auxilia a troca nutricional dos vegetais e faz processos de simbiose com outras espécies. Ele consiste na parte vegetativa na ramificação das hifa que está dentro do solo, e na parte aérea parte reprodutiva desse ser, que são os cogumelos que espalham seus esporos.

43. Tim Ingold (2012) no texto *Trazendo as coisas de volta à vida*, levanta a ideia de que tudo está em relação, e que, animadas, as coisas são trazidas de volta à vida. Pessoas e coisas se emaranham, tecendo uma malha que é tanto textura quanto tessitura.

Proponho pensar como o autor Tim Ingold (2012) entende que as matérias estão em integração, em um fluxo contínuo, sem a separação entre sujeito e objeto.

Desse modo, Ingold diria: "a pedra da calçada não é uma pedra sozinha", ela é uma pedra cravada no chão, que é parte da superfície da Terra, que sustenta a construção de uma cidade; ao mesmo tempo, a pedra no chão atinge o solo, que é composto por minerais que dão nutrientes aos musgos que nascem ali. Assim, em uma linha contínua, as relações se emaranham, em forma de malha.

Ao olhar para o chão, localizo o emaranhado que torna possível a vida daquela planta. O aveludado entre as frestas criado por essas minúsculas criaturas me revela a pista, um tecido felpudo que me leva à técnica do bordado. Penso em dar início ao primeiro experimento revelando a sensação ao toque de uma superfície atalhada.

Os musgos são do grupo das Briófitas, espécies da classe *Musci*, que são as mais antigas plantas na evolução do *Reino Plantae*. Elas não possuem vasos condutores de seiva; todo o processo de troca, tanto nutricional quanto a própria reprodução, acontece pelo agenciamento da água. Por essa razão, os musgos aparecem em ambientes úmidos. São espécies que possuem a propriedade de hibernar quando as condições não estão favoráveis, como, por exemplo, fora dos períodos de chuvas.

As características biológicas que trazem a água como agente vital dessa espécie desencadearam um processo de reconhecimento entre o fluir da matéria tanto no musgo quanto na linha do bordado. Na briófitas, a matéria orgânica vai se fazendo com o atravessar da água no seu corpo. Na técnica do bordado, a mão leva a linha a atravessar o tecido e, diferente do gesto da pintura e do desenho, ela carrega a linha existente para definir a forma.

Procurei entender sobre esse ato que consiste em fazer a linha perfurar o tecido para alcançar uma forma. Ativada pelo encontro com um grupo de bordadeiras que a artista Julia Panadés⁴⁴ organiza em seu ateliê, comecei bordando a palavra MUSGO para aprender e corporificar o gesto da mão na agulha e da linha no tecido. Observando a habilidade da Júlia bordando com o chamado "ponto atrás"⁴⁵ produzindo suas flâmulas com bordados escritos, fui aprendendo como a linha se transforma em musgo nas minhas mãos com a agulha.

Aproveitei para testar nessa palavra a escala tonal das linhas de meada de algodão⁴⁶. Comecei com letra bordada em ponto atrás retilínea em verde profundo. Esse gesto

⁴⁴. Artista visual mineira que trabalha com desenho, bordado e instalações. Ver: <https://www.instagram.com/panadesjulia/>

⁴⁵. Ponto de bordado mais elementar para se fazer um contorno: a agulha sai do avesso do tecido antecipando o primeiro ponto da linha que aparece à frente, e por cima, o gesto segue o movimento para trás. Assim, o ponto vai antes e passa para trás até formar uma linha contínua.

⁴⁶. Meada da marca *Anchor* em algodão (que também é uma planta) composta por seis linhas juntas que, ao bordar, atinge o que chamam de "ponto cheio", pois aparentam mais volume na superfície bordada.



Figura 10 - Bordado da palavra MUSGO
Fonte: acervo da autora, 2023.

demonstrou que a linha reta e precisa não iria gerar o atoalhado desejado, por isso comecei a bordar uma sobreposição de camadas em uma parte de cada letra, experimentando mesclar o ato de bordar e a cartela de cores.

O ponto atrás simples que aprendi com a Júlia se transformou em um ponto atrás por cima dele mesmo, todos eles feitos com um distanciamento justo e deixando a linha sobreposta um pouco frouxa, para gerar a textura, como mostra a figura 11.

O teste foi feito em um pedaço de algodão leve. A linha verde-escuro percorria o desenho da letra. O gesto de reposicionar a agulha por cima do ponto já existente tinha como finalidade criar um emaranhado de linhas que concentrasse várias tonalidades de verde em uma segunda camada. A escala cromática saindo do verde mais claro para o mais escuro era o teste dos tons dos musgos mais ativados pela água. Os mais claros e luminosos eram os mais hidratados e aqueles mais amarronzados eram os mais secos, em estágio de hibernação.

Atravessei a experiência do fazer que me conectava com o fluxo de operações que constituía o corpo do musgo em bordado. A prática coordenou o meu corpo em um entendimento específico sobre aquela espécie de planta. Mas além disso, queria reproduzir o musgo brotando entre as pedras justas do calçamento, a planta fluindo em relação à pedra cravada no solo.

Para isso, parti para uma segunda experimentação. Era necessário obter mais corpo no tecido, que seria o "chão", uma tessitura mais emaranhada, assim como o solo. Pensar

nesse chão-tecido também me faria pensar que teria que receber a "pedra", o elemento da domesticação do espaço urbano. Foi utilizado, então, um tecido de lona em linho que cobria a parede do meu local de trabalho. Esse tecido, quando aplicado, foi preparado com cola branca e água, e, ao ser retirado, apresentou firmeza adequada, como se estivesse engomado.

Paralelamente ao teste de escala tonal nas letras, já era iniciado o processo de bordar no tecido mais rígido. Ele se mostrou um bom suporte para o emaranhado de linhas, porém o bordado desta etapa não apresentou a passagem de tons de uma cor a outra de forma escalonada. A sobreposição de linhas de diferentes cores teria que aparecer das mais claras, que são os tons mais vibrantes, aos tons de verde mais secos, que mostram o estado de hibernação da planta.



Figura 11 - Primeiro teste de bordado
Fonte: acervo da autora, 2023.



Figura 12 - Detalhe do segundo teste de bordado
Fonte: acervo da autora, 2023.

Nesse momento do processo, também foi utilizada a marcação das pedras em guache. Foi escolhida a tinta guache por ela ter uma cobertura bem opaca, devido ao gesso contido em sua composição. As pedras brancas da calçada portuguesa normalmente são rochas de calcário ou basalto. Inserir a pedra na composição era a intenção inicial do experimento, pois eu queria trazer o modo musgo que habita um lugar específico do ambiente urbano.

Era intenção colocar a relação desses elementos: musgo e pedra para ir ao encontro dos binômios que carregam a ideia da Grande Divisão⁴⁷, como por exemplo, Natureza e Cultura. Ali, o musgo, na linha de algodão, era a natureza, e a pedra portuguesa, em camadas de minerais, a cultura (não por ser uma rocha, mas pelo fato de ter sido colocada ali pelo homem para travar o solo).

No teste anterior, o guache ainda deixava a informação do tecido aparente. O objetivo, então, era neutralizar a terra. Fiz o teste da pintura em guache no papel aplicado sobre o tecido, mas o papel se quebrava quando manuseado. Era necessário manuseio constante

⁴⁷. As versões modernistas tanto do humanismo como do pós-humanismo têm raízes naquilo que Bruno Latour (2020) chama de Grandes Divisões, o que conta como natureza e o que conta como sociedade, como não humano e como humano.

para a feitura do bordado. A entretela⁴⁸, com trama mais fina aplicada sobre tecido do suporte, neutralizou a textura do fundo e continuou com a flexibilidade para permitir o gesto da linha com a agulha.

Ao pintar as manchas da pedra, misturando o guache branco com outras cores para gerar o cinza, imagino as camadas de matéria sendo depositadas durante milhares de anos. Entro no tempo geológico da pedra basalto, elemento de origem vulcânica, que virou rocha e que foi recortada de um lugar pelo homem e levada para compor um mosaico no chão de um local onde a população de seres humanos habita⁴⁹.

A pavimentação que tenta travar a terra não dá conta de conter a vida vegetal que brota do solo, mesmo que essa fosse a intenção. Desse modo, a paisagem urbana ocorre com os fluxos da vida que estão nela; ela é a relação do homem com a planta e com outros seres vivos e não vivos somados aos lugares construídos.

O ambiente não é anterior às formas de existir nele⁵⁰, os seres e o ambiente vão se constituindo mutuamente.

O uso do termo "experimento artístico" ganha lugar neste trabalho no sentido de abrir escuta para as possibilidades que a matéria oferece. Ele tem a intenção de atravessar o processo de criação seguindo as pistas⁵¹ dadas no decorrer de todo o percurso da pesquisa.

A matéria também dita o fazer para além de uma necessidade de representação da realidade. O trabalho com os materiais escolhidos gera um entendimento que passa pelo gesto e que é aprimorado pelo olhar. Ao entrar e sair do tecido de suporte, as linhas criaram uma cartografia do verde ao marrom, em escala que representaria a presença ativa da água. Ao bordar, minhas mãos se tornaram agentes que deram vida àquela matéria.

A descrição teórica a seguir compõe a subjetivação do trabalho, ou seja, o processo de construção particular de significados, que também integra a prática artística. Ao ir caminhando pela cidade com a intenção de enaltecer a relevância das plantas no ambiente urbano, a teoria se mescla no fazer. Não se pode dizer o que vem antes, pois cada camada faz parte do método de pesquisa e se emaranha encontrando uma formalização na arte.

48. Entretela é um tecido termocolante que possui uma cola ativada pelo calor do ferro quente em um dos lados. Normalmente utilizada por costureiras e alfaiates para dar estrutura em golas de camisa.

49. Aqui, vale lembrar o argumento da antropóloga estadunidense Elizabeth Povinelli, que aponta a incapacidade do pensamento ecológico vitalista, dito ocidental/colonial, de não enxergar os entes não vivos da Terra (montanhas, rios) como parte requerente de direitos de permanência. Povinelli (1995) apud Costa (2016).

50. Tim Ingold (2015) coloca que as propriedades dos materiais consideradas constituintes de um ambiente não podem ser identificadas como essenciais e fixas nas coisas, ao contrário, são sempre processuais e relacionais. Desse modo, os materiais que compõem o mundo não existem como objetos do mundo material, mas "ocorrem" nele.



Figura 13 - Segundo teste de bordado
Fonte: acervo da autora, 2023.

51. Na apresentação do livro *Pistas do método cartográfico: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*, Passos, Kastrup e Escóssia (2015) buscam em Deleuze e Guattari (1995, p. 2), o conceito de cartografia: "como um princípio do rizoma que atesta, no pensamento, sua força performática, sua pragmática: princípio inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real". Desse modo, propõem a ideia de pistas, onde os compromissos e interesses da pesquisa em contato com a prática, ditam o passo seguinte. Como em uma montagem não linear, a pesquisa não pode ter de antemão a totalidade dos procedimentos metodológicos.

3.1 O errante urbano em estado de pensamento selvagem

O experimento de bordado conduziu uma poética a partir da aproximação interespecífica e me levou a outras perspectivas para além da maquinação criada pela lógica urbano ocidental. Através da experiência foi possível aprender com a planta um outro devir. Como habitante de ambiente urbano, procurei outras perspectivas de enxergar diferentes modos de existência em um ambiente com pouca diversidade de espécies, como nas cidades.

Em 2023, já no mestrado, percebi que fazer trajetos repetidos pela cidade na velocidade do carro me distanciava de perceber a vida das plantas e seus tempos. Precisava situar a minha pesquisa no meu cotidiano e passei a fazer esse mesmo caminho a pé em outra relação com a aceleração. No caminhar, a apreensão da paisagem urbana se expande e, desse modo, foi possível identificar que a vida vegetal encontra condições favoráveis para emergir, apesar da pavimentação.

Trouxe para meu caminhar, o conceito de Paola Berenstein do "errante urbano", e dele extraí um arcabouço para a pesquisa teórica. O errante urbano seria como um ser humano lento, voluntário, intencional, consciente de sua lentidão que, assim, de forma crítica, se nega a entrar no ritmo mais acelerado, um movimento do tipo rápido, ao afirmar sua lentidão voluntária (Jacques, 2012). Imersa nessa dimensão do errante urbano, fui capaz de encontrar as briófitas e me ater a elas.

Além do errante, a ideia de "pensamento selvagem"⁵² de Lévi-Strauss (1962) também me acompanhou nas caminhadas pela cidade a observar as pequenas plantas verdes e brilhantes entre as pedras de basalto. Esse conceito sugere um pensamento em estado selvagem, sendo que a selvageria estaria situada no modo de não se deixar domesticar. Eu enxerguei no musgo a forma de confrontar o imperativo hegemônico do homem em relação às espécies vegetais, pois ele atravessa a pavimentação e ativa suas funções vitais quando o ambiente está propício.

A fim de ativar um estado oportuno para se relacionar com as espécies de plantas, nesse outro tempo, avesso ao da aceleração urbana, essas ideias passaram a compor meu imaginário e foi possível considerar pertinente estudar outras maneiras de habitar o mundo.

As cosmovisões⁵³ de alguns povos indígenas, por exemplo, mostram como essas dinâmicas interespecíficas se dão de forma a incluir o Outro. O modo de pensar baseado no

52. Lévi-Strauss (1962), quando em contato com povos tradicionais, desconstrói teorias evolucionistas e identifica um modo de pensar alternativo ao dito científico, tecnicista e racionalista. Ele frisa que esse não seria o pensamento "dos selvagens", ou seja, aqueles que eram vistos como "primitivos", mas sim, toda forma de pensar que não se deixaram domesticar e que coexiste em tempos históricos com outras formas de pensamento.

53. "Cosmos, aqui, deve ser distinguido de todo o cosmos particular, ou de todo mundo particular" (Stengers, 2018).

respeito e na manutenção de toda forma de vida acaba influenciando e moldando todo o conjunto de fazeres e crenças desses povos.

Os saberes dos povos originários que lidam com a Terra de forma mais harmônica reforçam a urgência de se repensar a dinâmica de domesticação e controle da própria cidade. No texto *Aproximar-se do chão*⁵⁴, Ana Luiza Nobre (2022) fala que a tentativa de controle do homem sobre o mundo causa impactos que nos distanciam da terra⁵⁵ e de um saber tátil que surge a partir dela. A pavimentação acaba por travar esse chão, problematizando as formas construtivas do tecido urbano, e propõe uma ideia de 'destravamento'.

Na obra *Nada que é dourado permanece: Hilo/Amaka/Terra preta de índio*⁵⁶, Denilson Baniwa (2020), artista natural de Barcelos às margens do Rio Negro, Amazo-



Figura 14 - Detalhe do trabalho *Nada que é dourado permanece 1-Hilo*, 2020, de Denilson Baniwa na exposição *Véxoa - Nós sabemos*
Fonte: site Pinacoteca de São Paulo, 2020.

54. Em conversa com Wellington Cançado no compilado *Habitar o Antropoceno* (2022).

55. No sentido de tirar a terra de nós: desaterrar.

56. Obra exibida durante a pandemia na exposição *Véxoa: Nós sabemos*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, com curadoria de Naine Terena. Essa mostra configurou-se como a primeira de artistas indígenas contemporâneos e reuniu 24 coletivos e artistas de diversas partes do país.

nas, propõe esse destravamento da separação do ambiente construído com o contato com a terra. O trabalho consiste em dois momentos: uma instalação com cinzas do incêndio do Museu Nacional do Rio de Janeiro e uma performance-instalação no estacionamento da Pinacoteca do estado de São Paulo. Esta última se formaliza em uma vídeo-performance⁵⁷ que acontece em quatro janelas simultâneas de imagens que são capturadas por câmeras de vigilância.

Baniwa planta um jardim de espécies escolhidas para habitar aquele espaço das frestas dos paralelepípedos do chão no estacionamento do museu. Ele cultiva a terra em um ambiente domesticado e, por saber que ali entre as pedras há terra, destrava o solo ao compor seu cultivo de ervas. Além de explorar plantas que dentro de sua cultura possuem um uso medicinal, o artista encontra um local para validá-las como seres de relevante magnitude.

No caso deste trabalho, o artista demonstra a cosmovisão Baniwa de forma poética dentro do sistema da arte. Estudar esses saberes dos povos originários revela a necessidade de agir de maneira mais conectada com o respeito entre as espécies.

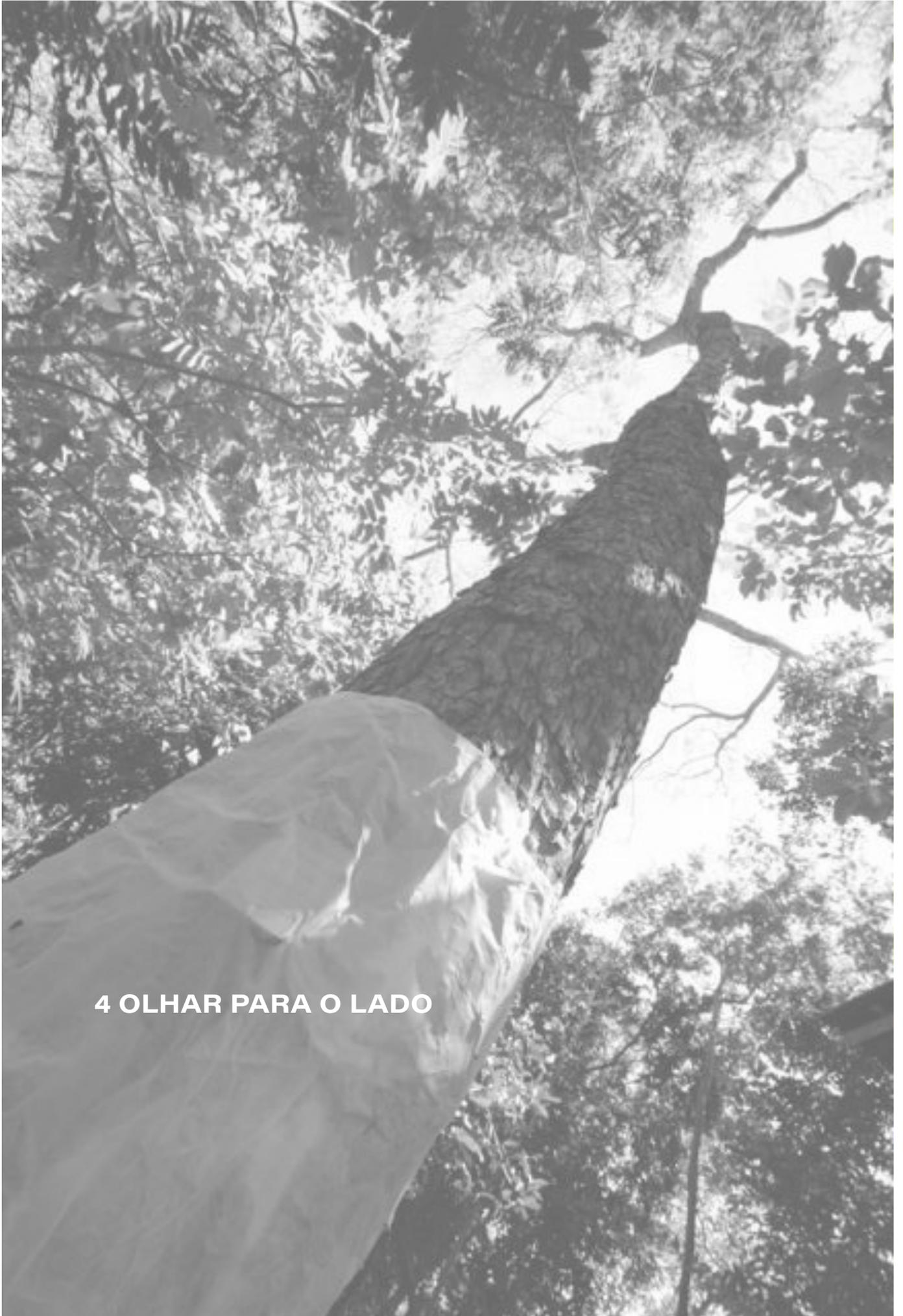
Como uma pessoa formada com uma visão ocidentalizada, o modo de pensar indígena me leva a querer buscar aproximações com esses saberes para que, de alguma forma, possam atualizar minha própria formação.

Por meio do fazer artístico, o bordado em condução da linha para o corpo do musgo elevou esse ser, antes despercebido, para um lugar de entendimento que se incorpora na alteridade. O fazer artístico foi o canal de acesso a uma compreensão que passa pelo corpo, lugar da experiência; ele aprende pelos sentidos as operações e relações que estão envolvidos no processo.



Figura 15 - Frames de vídeo performance de Baniwa
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=7VnYH4VgaAE>.

57. Site do artista: *Nada que é dourado permanece, hilo, amáka, terra preta de índio*



4 OLHAR PARA O LADO

A Pele como meio, um registro etnográfico visual

Na passagem da arte moderna para a contemporânea, a separação entre as disciplinas artísticas era questionada, e, dessa forma, se abria um grande espectro de manifestações artísticas que contestava o purismo moderno. Enquanto o modernismo se baseava na unidade em oposição às forças da 'natureza', a arte contemporânea começou a contestar as verdades vigentes.

Nesse cenário, a arte pop estadunidense propunha a utilização de processos ligados à industrialização, enquanto, na Itália, surgia um movimento que se opunha a esses artefatos maquínicos. O artista italiano Giuseppe Penone, um dos integrantes do movimento da Arte Povera⁵⁸, procurava com seu trabalho diminuir a fissura entre Natureza e Cultura.

O crítico de arte Germano Celant (1967) foi quem nomeou o grupo de artistas nos anos 1960, após ler um texto escrito em 1959 pelo diretor de teatro Jerzy Grotowski, *Por um Teatro Pobre*. De acordo com a pesquisadora Marina Câmara⁵⁹, o conceito de “pobreza” fundante da Arte Povera deriva da proposta do polonês de fazer com que seus atores alcançassem o estado impulsional e instintivo ao se colocar em experimentação com o que é essencial na cena, o corpo.⁶⁰

Desde seu ingresso no grupo, com 22 anos, Penone já apresentava um esgarçamento da categorização purista mantida no modernismo, como é o caso do trabalho: *Alpi Marittime – Continuera a crescere tranne che in quel punto*, concebido em 1968. O artista faz uma escultura em bronze do seu antebraço com o movimento da mão como se segurasse uma circunferência. Essa escultura é inserida no caule de uma muda de árvore plantada nos Alpes.

Começo este capítulo trazendo o trabalho do artista para conversar sobre os pontos de

58. Em 1967, o crítico de arte Germano Celant cunhou o termo para designar o movimento criado por artistas de Turin, que criavam de forma a confrontar a industrialização e a sociedade de consumo dos anos 60.

59. Professora do Departamento de Artes Visuais da UFRGS.

60. Tese de doutorado de Marina Câmara, 2016.

61. Marina Câmara chama em sua tese de Poética do Contato.



Figuras 16 e 17 - *Alpi Marittime - Continua a crescere tranne che in quel punto* (1968 - 2003)
Fonte: Site do artista: <https://www.giuseppepenone.com/en>

contato⁶¹, onde há uma conexão a outra ordem do sensível, onde ele (artista) transcende o sujeito e se vê como natureza.

Na leitura de alguns de seus trabalhos escritos⁶², o artista enxerga uma realidade a partir do vegetal de forma atenta⁶³ às características físicas e biológicas. Com as árvores, ele percorre caminhos de trabalho que envolvem e revelam a própria manifestação da vida delas.

Essa obra tem uma relação de temporalidade contínua que nunca alcança sua completude enquanto a planta estiver viva; ela expõe um devir escultura contido na natureza. Penone trabalha na e com a natureza e considera a árvore a escultura mais perfeita.⁶⁴ O artista se considera escultor, mas trabalha com diversas mídias como desenho, frotagem, performance e foto-performance, além de seus escritos, que, para ele, são a condição do seu trabalho de arte.

Vale ressaltar que Penone preza pela dignidade material e vital desses seres atuando junto com eles para a criação de uma imagem. Desse modo, elaborei uma proposta de experimento artístico⁶⁵ a partir do encontro do meu corpo urbano com uma árvore. Para isso, vou investigar esse contato fazendo aproximação com a etnografia, onde o pesquisador ao encontrar o Outro nas espécies vegetais, utiliza o seu próprio repertório para relatar as diferenças e, com isso, reflete a si mesmo.

4.1 Alteridade tronco

Observo a diferença de matéria e de intenção do meu tronco e do tronco de uma árvore. Ela emerge de maneira brutal do chão, arrebatando a calçada. Ela está fixa e rígida, sustentando sua copa, que dá sombra ao meu caminhar. Moramos na mesma cidade. Estou andando até a Rua Ramalhete, em Belo Horizonte. Há momentos em que a atenção tem que ser mais focada, pois na cidade são muitos os corpos em movimento, principalmente sobre o asfalto. No passeio, o caminhar das pessoas indo ou vindo gera uma fila mais ou menos organizada para seguir com a atenção mais difratada. Olho para o lado e vejo outros corpos aparentemente sem movimento, os desses seres vegetais que ligam o mundo debaixo da terra

62. Refere aos escritos de artistas: Giuseppe Penone: Scritti 1968 – 2008, traduzidos por Marina Câmara no artigo: *Giuseppe Penone, matérico e transcendental* (2021).

63. O termo atenção vem de atentar, que significa expandir, esticar, no sentido de, ao mesmo tempo, deixar mais tensionado e aberto.

64. Entrevista de Giuseppe Penone para Elisabeth Mangini para o site da Revista Artforum, 2010.

65. Considerando também que, ao experimentar, o artista se põe a serviço da lógica desses materiais. Como diz o texto do filósofo José Gil (1996) sobre o trabalho de Beuys, "a imagem estética depende do material que impõe certas direções à imaginação".

e o do alto, etéreo e atmosférico, que suspendem uma força ascendente monumental ao colocar suas folhas na atividade fotossintética, elevando as trocas químicas oriundas da terra em direção ao sol. Penso na biomassa do seu corpo armazenando o CO² eliminado pela queima de combustíveis fósseis dos carros, motos e ônibus que levam pessoas, e, ao mesmo tempo, nas folhas, absorvendo a luz do astro maior para liberar o oxigênio, gás que preenche meus pulmões e anima o tecido muscular dos meus passos. Nossa diferença se aproxima no plano mais concreto e elementar da sobrevivência. Mas busco a alteridade que está na escala dos olhos por onde ando, pelo caminho onde meu tronco se movimenta pelos troncos delas. Presencio o esqueleto que dá sustentação para minha matéria e que se articula dentro do meu corpo caminhante. A sustentação das plantas acontece em outra ordem, onde, no processo evolutivo de diferenciação, desenvolveu uma estrutura em torno de cada célula. Imagino que a parede celular da matéria daquele corpo vivo define uma presença em todos os seus tecidos. São os esqueletos de celulose que escoram a existência desse ente que me avizinha. O tronco expressa toda a estabilidade contida ali. Paro em parentesco com esse amparo, para fazer contato no seu tronco por via da epiderme.

Trago, com a expressão “olhar para o lado”, a ideia de alteridade. Ao desenraizar o olhar de nós mesmos, podemos alcançar o outro. A apreensão desse outro pode ser estabelecida por práticas investigativas em vários campos. As ciências da natureza, a antropologia e a psicanálise são algumas dessas investigações. Elas utilizam métodos de aproximação específicos para chegar ao objeto e também desenvolvem recursos de análise próprios para desvelar os acontecimentos dessa prática.

Toda investigação que se refere a outros seres, sejam eles humanos, não-humanos e mais que humanos, parte desse contato do corpo com os sentidos em estado de atenção. Esse olhar para o objeto de estudo inevitavelmente tende a uma perspectiva particular, pois estamos olhando sempre a partir de um ponto de vista. Entretanto, busca-se naquilo que se vê o que é semelhante e dessemelhante a nós mesmos.

Assim como na prática etnográfica, onde se trabalha em torno dessa reflexão do sujeito observador que descreve os modos de vida de determinada sociedade, o artista trabalha refletindo seu olhar sobre o mundo. Cada investigação adquire uma forma e também um fim específico⁶⁶, dependendo de como esse encontro é descrito.

66. Em *O nativo relativo*, Viveiros de Castro (2002) coloca que a prática etnográfica produz diferentes efeitos dependendo da perspectiva e finalidades tomadas. Desse modo, ela sempre deixaria pontos cegos, pois é sempre relativa. “Todo mundo é nativo de algum lugar, mas ninguém é nativo o tempo todo”, ou seja, a questão da familiaridade/estranhamento é o ponto de partida, mas o que importa é a forma que a investigação é feita e para quem é direcionada.

A etnografia a que me proponho como experimento do segundo capítulo parte do encontro com a árvore. Ao me localizar como um corpo que habita a cidade, sou submetida à “lógica das qualidades sensíveis”⁶⁷ próprias dessa paisagem. É nesse lugar praticado⁶⁸ que me aproximo da árvore vizinha como reflexo de outra ordem material biológica, mas ainda assim reconhecida como um indivíduo.

Com o compromisso de traçar alternativas ao excepcionalismo humano, a etnografia tem se dedicado a descrever o mundo de outros organismos. São vários os autores que têm discursado sobre uma antropologia além da humanidade, uma etnografia multi espécie e geografias mais que humanas.⁶⁹ Dentro dessa perspectiva, caminho pela cidade procurando possíveis maneiras de formalizar em uma prática artística o encontro entre o ser humano e o ser planta.

Há uma dedicação afetiva em buscar o entendimento a respeito desse indivíduo tão comum no meu cotidiano. Nessa busca, encontrei em arquivo uma foto com a data do meu nascimento (1979). A imagem mostra o prédio onde moro, já construído, com vista descendo da Avenida Afonso Pena até o centro da cidade. A imagem revela o canteiro central com mudas de plantas ainda por crescer.



Figura 18 - Av. Afonso Pena com mudas plantadas no canteiro central
Fonte: acervo do condomínio Ed. Blair Ferreira, 1979.

67. Termo usado por Lévis-Strauss (1969) em *Mitológicas*, e que Viveiros de Castro traz como uma “sofisticada ontologia do sensível” na entrevista realizada por Paulo Bull : *Contra-antropologia, contra-estado*.

68. Michel de Certeau em *A invenção do cotidiano, artes de fazer*. Petrópolis. Vozes, 1994.

69. Exemplos de terminologias retirados do texto: Estudos multiespécies: cultivando a arte da atentividade. Publicado em 2016 pela Duke University Press e sua tradução em português na Climacom no mesmo ano, com tradução de Suzana Dias (Dooren; Kirskey; Münster, 2016).

Mais que a transformação das casas em edifícios, acontecimento que muda rapidamente a morfologia dos grandes centros urbanos, essa imagem me impressionou pela modificação da paisagem arbórea da avenida. As árvores de grande porte preenchem a ambiência da cidade de verde, criando um recinto protegido por baixo das copas, camuflando até certa altura a verticalidade dos edifícios. Há 44 anos, as espécies que cresceram e ocuparam este território participaram ativamente, como seres autônomos, da composição construtiva da cidade.

Me deparei com a foto antiga da avenida em 2020, ano de pandemia. Confinada dentro do apartamento e refletindo a respeito de questões existenciais ligadas à vida/morte, me comoveu imaginar que as árvores que cresceram ali teriam hoje a minha idade. A realidade enfrentada pela espécie humana naquele momento me levou a pensar a minha



Figura 19 - Av. Afonso Pena com árvores adultas no canteiro central

Fonte: <https://prefeitura.pbh.gov.br/sites/default/files/estrutura-de-governo/meio-ambiente/2021/plantio-de-arvores2-3-3.pdf>

permanência na terra em relação àquelas espécies vegetais e a traçar paralelos entre nós. A aproximação do meu corpo humano e do corpo da árvore se estabeleceu em um lugar de afeto, mas seria necessário refletir sobre um modo de empreender a prática desse encontro.

Pensar essa vinculação entre dois corpos de diferentes espécies que habitam o mesmo território urbano na mesma temporalidade tornou-se tema para minhas investigações artísticas. Seria necessário encontrar maneiras de expandir um imaginário arbóreo urbano já dado e buscar outras significações a partir do meu mundo interno, ou seja, do repertório teórico e de referências na arte que já orbitavam minha pesquisa.

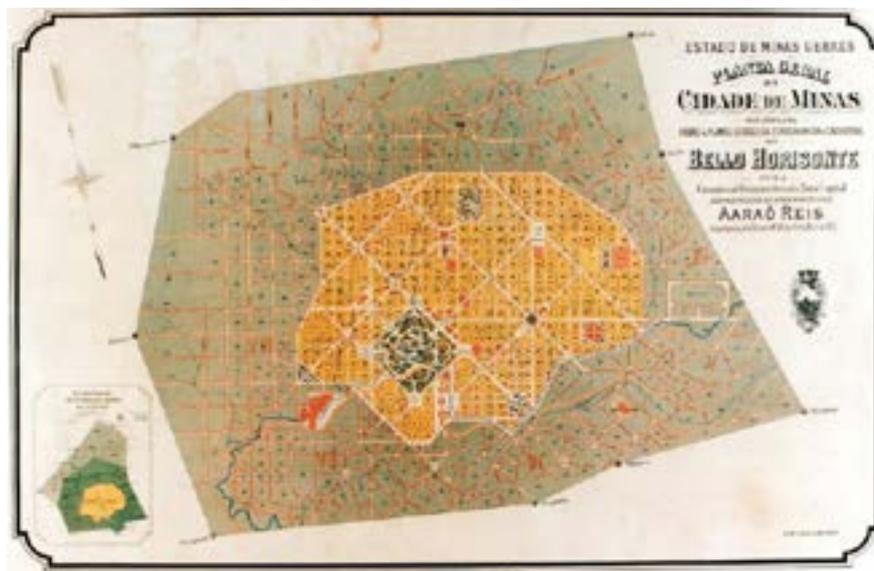


Figura 20 - Planta da cidade de Belo Horizonte, de autoria do engenheiro Aarão Reis, 1895
 fonte: <https://www.arqbh.com.br/2007/03/traado-urbano.html>

No ensaio *Vamos buscar o que é nosso, reflexões sobre o caminhar*,⁷⁰ María Cruz (2023) pensa o ato de caminhar como uma prática que muda a constituição do nosso corpo. Ao caminhar nos tornamos mais porosos e flexíveis, “se ganha um estado de plasticidade que se deixa observar por muitas perspectivas e âmbitos.” Para ela, se dispor a uma caminhada é atuar na contracorrente da hiperatividade da vida moderna, justo porque nos conectamos com o que temos de mais próximo e preciso: nosso corpo.

Hoje, as árvores de Pau-Ferro habitam grandiosamente o canteiro central da Avenida Afonso Pena nos quarteirões abaixo da Avenida do Contorno, região do plano original desenhado por Aarão Reis. Seus troncos assumiram uma presença cilíndrica mais extensa que o contorno de um corpo humano. O diâmetro, ou DAP⁷¹, de alguns desses seres alcançam hoje mais de um metro.

Na linguagem de anatomia, o tronco me sustenta assim como a árvore. Em termos de escala, essa parte do meu corpo faz contato sensível com o corpo dela. Buscar o contato passa pela formação de um modo de apreensão. A identificação das qualidades encontradas passa pela assimilação dos sentidos que, em busca de uma semelhança, a reconhece.

O olhar e o tato são sentidos que se abrem para a apreensão de um mundo material. O tato está programado para acessar um reconhecimento de superfície em contato. Ao

70. Caderno de Leituras (Cruz, 2023), poeta e escritora mexicana, escreve reflexões sobre o caminhar como um contrapeso dos efeitos da vida moderna.

71. DAP (Diâmetro da Altura do Peito) termo da Engenharia Florestal que visa padronizar a dimensão dos indivíduos arbóreos. No Brasil, esse diâmetro é medido a 1,30 m de altura do solo.

tocar, as pessoas que enxergam têm o auxílio também da visão, modo de apreensão do mundo que se sobrepõe aos outros dentro da sociedade em que vivemos. Desse modo, a aparência revela as propriedades físicas que o contato físico irá comprovar, assim como o peso, a temperatura, a lisura ou a aspereza de uma coisa.

4.2 A pele de papel⁷²

"Mas tocar não é pegar, muito menos ainda possuir, dominar."

Didi-Huberman

O crescimento da árvore, lento aos nossos olhos, seu sistema de crescimento do caule, galho e raízes, se divide em primário, que tem relação com o crescimento vertical, e secundário, que se relaciona com a espessura. No tronco, sua estrutura vai sendo constituída do centro para as extremidades, ou seja, a formação da parte mais externa é a mais jovem. Esse desenvolvimento temporal pode ser visto⁷³ quando, em uma secção transversal em seu corpo, se revelam os anéis de crescimento da madeira.

Para pensar o encontro do meu tronco com o tronco da árvore em seu campo de possibilidades artísticas, chego ao que me está ao alcance dos olhos: a sua camada mais externa. Com toda a potência de unidade que essa parte do corpo da árvore traz, penso em expandir o toque das minhas mãos em sua superfície a fim de contornar toda sua circunferência, de envolvê-la para, assim, entrar na dimensão de percebê-la.

Dentro dessa lógica, a técnica da frotagem⁷⁴ foi escolhida para desenvolver a experiência do tocar. Nesse encontro, fricciono o papel molhado em sua superfície para modular suas características físicas, a fim de concentrar em uma forma planejada o seu contorno. O papel entra como o meio, entre minha pele e a camada mais externa do tronco. Ele transfere aquilo que tocamos, que é da ordem do tato, para a imagem, para a representação desse toque expandido.

A pele é uma superfície de contato com o meio ambiente; a partir dela, conseguimos perceber a experiência tátil do mundo. Já o papel é uma superfície de mediação, onde

⁷². Davi Kopenawa e o antropólogo Bruce Albert (2022) contam no livro *O espírito da floresta*, que o mito de origem da criação do mundo, Omama desenhou a terra com urucum em uma pele de papel como nos brancos.

⁷³. Esses anéis são encontrados principalmente nas espécies de gimnospermas, que habitam regiões onde as estações do ano são mais definidas. A diferença do depósito de lignina gera o contraste entre o claro e o escuro, primavera e outono. A lignina é um polímero natural presente no corpo lenhoso da árvore; ele está associado à celulose e confere à madeira as características de sustentação e proteção.

⁷⁴. Vem do francês *frottage*, técnica que significa esfregar o marcador no papel sobre uma textura para conseguir grafá-la nessa superfície.

escrevemos e depositamos saberes, desenhamos, representamos e imaginamos as coisas que estão ao nosso redor. Como a pele, o papel é superfície e meio capazes de capturar impressões do mundo externo.

O formato do papel revela em forma de superfície o que a minha pele foi capaz de notar de sua aparência em sensações táteis. Essa pele de papel é a materialização do encontro, o lugar da correspondência, onde a tradução etnográfica não dá conta de transcrever em linguagem sob forma de palavra. Ela é a pele da árvore traduzida para a pele de papel jornal.

Ao percorrer o processo da feitura do papel, que um dia foi celulose e estava no tronco da árvore, também recorro ao uso do papel como o da pele de um corpo. Essa torção de sentido de ordem poética será trabalhada na execução do experimento deste capítulo em dois momentos: um primeiro teste com um toco de tronco e depois uma performance em contato direto com uma árvore.

Desde 2017, a Prefeitura de Belo Horizonte iniciou o processo de supressão e poda de árvores na cidade⁷⁵. Em 2019, recolhi uma seção de tronco de um indivíduo vegetal que foi suprimido na Avenida Afonso Pena esquina com a Rua Muzambinho, no bairro Cruzeiro, em Belo Horizonte. Esse pedaço do tronco, que chamo de toco, foi a matriz para o primeiro teste deste experimento.

Uma característica do toco: guardado há 3 anos, todas as cascas tinham ressecado e caído. Dessa forma, ele apresentava a superfície mais ‘lisa’ do que a de uma árvore em estado íntegro em sua vitalidade. As árvores, quando vivas, possuem a camada da periderme⁷⁶ para protegê-las e também para arear sua superfície e favorecer o crescimento.

Para esse primeiro teste, foi utilizado o papel jornal, por ser poroso e fino o suficiente para guardar a água ao ser molhado e também por captar as reentrâncias do corpo da árvore. Apenas uma pequena face do toco foi envolvida nesta etapa, para que fosse compreendida como os materiais iriam responder ao processo.

Para aderir à circunferência da madeira, o papel foi rasgado em pequenos pedaços e encharcado em água para que, desse modo, perdesse sua forma retificada. Depois de molhado, o fragmento de papel foi pressionado com os dedos até atingir o molde da superfície. Quando o conjunto de retalhos de papel secou na superfície, foi aplicada uma pequena quantidade de cola diluída em água, para que os papéis rasgados não se descolassem.

75. Em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/noticias/prefeitura-faz-podas-e-supressoes-de-arvores-como-trabalho-preventivo>

76. Camada externa de crescimento secundário do caule, possui a parte interna de células vivas e a parte mais externa de células mortas.



Figura 21a - Teste 1: toco em processo de modelagem
Fonte: acervo da artista, 2023.



Figura 21b - Teste 1: toco em processo de modelagem - detalhe
Fonte: acervo da artista, 2023.



Figura 22a - Teste 1: modelagem em papel já seca e destacada do toco
Fonte: acervo da artista, 2023.



Figura 22b - modelagem em papel já seca e destacada do toco - detalhe
Fonte: acervo da artista, 2023.

Esse toco de madeira era um estrato localizado mais na base do tronco; ele apresentava curvas sobressalentes e, ao imaginar a continuação delas em uma árvore viva, esses volumes iam em direção ao chão, dando forma às raízes. Depois de seca, a camada de cola deu ao papel uma estrutura capaz de manter essa forma, sustentando suas curvas.

Ao mesmo tempo em que a contra forma do papel quando adequada na forma do toco é uma camada adicional da madeira, quando ela se destaca da matriz, assume uma potência escultórica autônoma. Essa etapa do trabalho parte de uma experiência anatômica botânica e vai em direção ao que Didi-Huberman (2009) chama de desenvolvimento visual⁷⁷, de fazer aparecer o objeto escultural.

As formas e volumes se desenvolveram pelo caminho do conhecimento tátil formalizado através da frotagem da superfície do toco; seria necessário pensar em um encontro com o indivíduo integrado e vivo no ambiente, uma árvore plantada. Eu tinha o objetivo de compreender o que o toque me revelava como experiência de reconhecimento do outro.

Ao falar sobre a frotagem, Penone expõe a dialética do toque que, ao mesmo tempo em que você toca, sua mão encobre o que é tocado e não se consegue ver aquele lugar; ao mesmo tempo, a apreensão vem pela sensação de ‘enxergar com as mãos’. Essa torção dos sentidos nos leva para um lugar de percepção outro daquele que, para os que enxergam, é de uso comum.

Ainda que ao imprimir a experiência do toque sob forma de papel seja lidar com a ode da visão, eu não pretendia chegar no lugar do objeto estanque. A ideia de uma etnografia que parte do humano não buscava restringi-la ao estatuto do domínio, mas vestir a pele do outro, para buscar a unidade pela diferença. A intenção era mostrar a atividade que era produzida pela relação dos dois seres.

Para além de pensar artisticamente o encontro e produzir um trabalho, o que interessa nesse experimento é o relato dessa experiência. Nesse sentido, o corpo entra não apenas como agente do fazer artístico, mas também como parte responsiva do processo. A premissa da aproximação com esse ser que me avizinha é, além de senti-lo e percebê-lo, agir a partir do lugar que ele me toca de volta.

77. No livro *Ser crânio*, o filósofo discursa em um texto analítico sobre a obra de Penone. “Desenvolvimento visual, no sentido primeiro do verbo ‘desenvolver’, que é de ‘fazer aparecer’: desenvolver o que era envolvido ou estender o que era enrolado (pensamos, também, [...] no desenvolvimento geométrico que possibilita visualizar num mesmo plano as diversas faces de um mesmo volume.)” (Didi-Huberman, 2009, p. 76).

Dentro de todo o fazer há uma intenção, mas é na relação entre esse ‘fazer’ e o ‘passar por’ é que está o trabalho da consciência⁷⁸. Ativada pelas sensações físicas do meu corpo que passa pela experiência de tocar o corpo da árvore, o que importa, então é como esse corpo urbano responde a todas as qualidades sensíveis colhidas desse encontro.

Envolver parte da árvore com o papel é uma forma de abraço. É justa a aproximação dos troncos e, no meio, uma pele ou duas, a minha se fundindo na pele de papel. A altura do peito faz sentir o que ela emana: uma força vertical vinda da edificação contra a gravidade e o firmamento que dá a base de sustentação.

Essas sensações foram se impregnando enquanto eu preparava com cuidado e atenção seu corpo para receber a pele, envolvendo toda a circunferência, molhando e apertando para fazer o contato vir por debaixo do papel. Dessa vez, o rolo inteiro de papel de arroz⁷⁹ iria encapar essa parte com a proporção da altura do meu tronco.

Como ressaltado no *Capítulo 1*, as linhas dos experimentos vão sendo construídas a partir de conexões que se abrem para seguir com a ideia. Considerava que precisava de um espaço mais introspectivo para alcançar o encontro pele a pele com a árvore. Desse modo, para o segundo experimento, procurei o recolhimento e intimidade na Serra do Cipó, a 90 km de Belo Horizonte, no município de Jaboticatubas, onde desde a pandemia encontrei uma espécie de refúgio do urbano para ir com a família.

É importante pontuar que a paisagem da Serra do Cipó, por conter uma vasta diversidade geológica e biológica, carrega uma ideia idealizada de Natureza, mas, na verdade, ela é um ambiente que também já foi amplamente modificado pelo ser humano. Para que o processo atingisse o nível de atenção mais apurado, foi necessária uma imersão fora do ambiente cotidiano, pois o principal interesse era reportar as qualidades de cidade que iriam aparecer no meu corpo urbano.

Figura 23 (série) - Ação impregnando o papel no Vinhático

Fonte: acervo da artista, 2023.

Crédito da série: Olívia Perocco e Carlos Alberto Maciel

78. Tim Ingold (2020, p. 39) cita John Dewey no livro *Antropologia e/como educação*, no capítulo 2, *Pela atenção*: "A perspectiva de Dewey é de que a vida é contínua, ao invés de episódica, precisamente porque o passar por algo não está confinado dentro, mas sim transborda todo o fazer".

79. Foi utilizado o papel de arroz oriental da Sinoart, 0,97x10m com gramatura de 15g/m². Apesar de ser bastante fino, ele tem maior resistência que o papel jornal devido à composição da a-celulose (alpha-celulose), insolúvel, que é a celulose retirada da fibra das plantas, nesse caso, do arroz.







Na Serra do Cipó, fui apresentada à árvore 81, número de identificação do inventário arbóreo do terreno onde ela se situa. Era um Vinhático, da espécie *Plathymenia reticulada*⁸⁰, cuja origem se estende por toda a América do Sul. Ali onde ela habita é uma área de transição entre a Mata Atlântica e o Cerrado, zona de maior altitude conhecida como Campos Rupestres.

Do mesmo modo que a cidade é um local totalmente construído pela espécie humana, no lugar onde encontrei o Vinhático há também uma relação de poder do ser humano com os seres árvores. Entretanto, por haver manejo mais consciente dos cuidadores desses indivíduos, de alguma maneira, esses zeladores mitigam a cegueira botânica existente nas grandes metrópoles⁸¹.

A árvore 81 é um corpo de uma espécie do *Reino Plantae* e eu, um corpo urbano e, portanto, impregnado das maquinações de um grande centro brasileiro. Carrego o cotidiano da cidade no meu corpo, mesmo quando saio dele, e, ao aproximar meu corpo do Vinhático, compreendo que essa camada urbana estava presente ali. Desse modo, assumir o refúgio⁸² foi a maneira refletida de desviar, mas, ao mesmo tempo, aceitar a condução do experimento como fluida.

Levei a experiência para a escala individual, deixando vir um estado de atenção mais estreito com o fazer e o sentir. O contato e o reconhecimento tátil do Vinhático e os seus contornos moldados na pele de papel ativaram sensações físicas no meu corpo que correspondiam a um aprendizado.

A 81 é dona de uma casca escura e bastante sulcada. Por essa razão, ao contorná-la com o rolo foi preciso prender com fita e começar a pressionar levemente com uma esponja molhada para que o papel aderisse à forma da sua superfície. Ao sentir com as mãos os grandes vincos e protuberâncias sobre o papel molhado, a frotagem aparecia.

Para que a impressão das texturas no papel fosse mantida, com o papel já seco da primeira fricção com a água, foi aplicada uma camada de cola diluída. Com o papel já seco pela demão de cola, foi preciso retirá-lo já com o relevo da textura da casca do Vinhático.

Ao fazer a retirada da pele da árvore, a veste que lhe conferia a unidade da forma fechada se abriu e a estabilidade já impregnada nessa superfície foi transferida para outro espaço. O potencial relacional da pele se expandiu após ela ser manipulada pelas mãos e entrar em movimento.

80. As folhas e a resina do Vinhático são utilizadas pela medicina popular para combater hemorragias, varizes e doenças pulmonares.

81. Cegueira botânica se refere ao fato de os humanos serem incapazes de perceber os seres vegetais do seu entorno.

82. *Fugere Urbe* é um termo criado na era moderna no começo da criação das cidades que quer dizer "fugir da cidade".

O contato com o papel, já fora da árvore, impregnado dos contornos do tronco, assumiu a virtualidade de um encontro, a forma fantasma de uma superfície que não estava mais lá. Perceber que esse limite outrora estava no tronco da árvore ativou outra reação. A resposta à pele como forma aberta foi aproximá-la do meu corpo e me colocar dentro da pele da árvore, com ela circundando o meu tronco.

Foi possível identificar que a pele, quando aberta, fazia um movimento de retorno para a circunferência, devido à camada de cola que lhe fora aplicada anteriormente. Ao buscar a estabilidade que a árvore comunicava através de sua parede celular, senti, ao contrário, o meu corpo instável. Meu tronco ao redor da coluna espinhal se mantinha ereto, mas às custas de um esforço para me manter imóvel.

A função da coluna, além de sustentar e dar mobilidade ao tronco, é proteger os nervos e a medula. Pelo movimento espinhal, descobrimos o eixo vertical do nosso corpo, que lida com a gravidade e, a partir de reflexos gerados dele, utilizamos o plano horizontal⁸³. É pelo movimento originado no centro do tronco que acontecem os movimentos das extremidades.

A partir do pensamento sobre a origem dos movimentos, compreendi que, enquanto meu tronco se movia ao redor da árvore, ele exercia sua atividade intencional: fazer o



Figuras 24 - Retirada do papel
Fonte: acervo da artista, 2023.

83. No capítulo *Alfabeto do movimento: reflexos primitivos reações posturais e respostas de equilíbrio*, do livro *Sentir, perceber e agir* de Bonnie Bainbridge Cohen (2015, p. 255).



Figura 25 - Entrada no papel
Fonte: acervo da artista, 2023.

experimento artístico encapando a árvore. Ao me imobilizar dentro da pele em forma de cilindro, a força de unidade foi levada à atividade da atenção⁸⁴. Ali, imóvel, consegui voltar os olhos para mim mesma.

Quando um movimento se torna reflexivo, a experiência parte da sensação e vai em direção ao sentimento⁸⁵. Ao ter a intenção de improvisar a verticalidade estável dentro da pele, me deparei com um corpo cansado. Um corpo contemporâneo, corpo-máquina que

84. No humano, o Sistema Nervoso Somático faz parte do Sistema Nervoso Periférico e tem a função de conectar os órgãos sensoriais, como a pele, e todos os músculos estriados ao Sistema Nervoso Central. Na leitura somática, o tônus postural da atenção é expresso pelo movimento espinhal, enquanto o tônus de intenção postural é refletido pelo movimento das extremidades.

85. Entrevista com a estudiosa de educação somática, campo do conhecimento que investiga os movimentos do corpo visando o desenvolvimento das faculdades cognitivas e afetivas, a estadunidense Bonnie Bainbridge Cohen (2015, p. 263), no livro *Sentir, perceber e agir*.

habita a urbe. Ao invés de encontrar um paralelo formal com o tronco, tive que buscar essa correspondência em outro lugar.

O cansaço traz a ativação de serenidade e abandono⁸⁶, como se a situação anterior que levou a ele fosse desarmada. A pele da árvore circundando a matéria de celulose ao meu redor me fez ter contato com minha fraqueza. Desse modo, a propriedade que confere ao tronco sua estabilidade já não correspondia ao eixo vertical do meu corpo.

A intenção desse experimento era compreender o que o contato do meu tronco com o tronco da árvore poderia me informar para ser incorporado ao método. Parti da experiência etnográfica com outra espécie e encontrei o tato como modo de reconhecimento. Ao incluir essa experiência tátil, tomei o corpo como parte do fazer artístico.

As sensações passaram a ser as guias para que o fio da experiência se desenvolvesse. A pele de papel guardava não apenas as informações na superfície da frotagem, como também o modo de aproximação. O contato envolvendo o tronco na altura do peito fez conter a forma de parte do corpo do Vinhático dentro de outra pele e guardou sua estabilidade e unidade.

A parede celular é o que confere essa estrutura no corpo da árvore. Nessa perspectiva, a intenção do meu encontro com essa espécie era buscar a estabilidade. O encontro se deu na superfície de celulose, como um canal de acesso a essa origem guardada em cada célula da planta. Porém, meu tronco humano sustentado por duas pernas e uma coluna encontrou o espaço vazio dentro dessa unidade.

A partir desse lugar oco, fui à procura do sentido de estrutura que tivesse correspondência para o corpo de uma mulher urbana de 44 anos, que trabalha todos os dias cortando cabelos, é mãe de uma adolescente de 17, esposa e madrasta. Meu corpo pediu uma base de sustentação mais horizontal. Um lugar para esticar meu tronco ativamente no chão.

Estendi a pele de papel em uma superfície construída de tijolo que havia a poucos metros do Vinhático, em busca da correspondência⁸⁷ de estabilidade para meu tronco. Ao invés de me deitar, coloquei os joelhos no chão, inclinei para frente até tocar a testa no papel e estiquei os braços. Essa postura colocou meu tronco aterrado em uma demonstração de reverência à força do tronco da árvore 81.

⁸⁶. Em a *Sociedade do cansaço*, Byung-Chul Han (2015, p. 77) descreve o cansaço como duas faces: aquele de excesso de positividade, com esgotamento que deixa o cansado incapaz, enquanto que o cansaço da potência negativa se apresenta como o que se instaura no tempo intermediário e que dá lugar ao inútil e ao lúdico.

⁸⁷. Tim Ingold (2020) usa '*correspondence*' no sentido parecido com que Donna Haraway (2020) usa '*responsa-ability*', que significa habilidade de dar respostas diferentes para problemas antigos. Para Ingold, o prefixo *co* adiciona o sentido que a resposta é dada na relação, ao corresponder ao outro.

O papel, a casca, a celulose e minha pele, todas essas matérias foram envolvidas no experimento artístico. Mas além delas, foi percebida uma dimensão de transferência de percepção e de sentido na qual a arte como experiência⁸⁸ é apresentada como uma poética. Nesse lugar, o contato com a superfície que atravessa meu corpo me ensina sobre o meu modo de ser no ambiente ao meu redor.

O trabalho de buscar o devir tronco acabou por mostrar que a estabilidade se encontrava em contato com o solo. Quando a cabeça repousou no chão, lugar do intelecto, a força telúrica presente na planta foi percebida pelo corpo e pelos sentidos. A verticalidade e rigidez do tronco da árvore deu lugar à horizontalidade e à fragilidade do meu corpo. Entrei pela pele para compreender o estado do tronco e ele acabou por me devolver, pela pele, maior compreensão sobre mim como vivente da cidade.

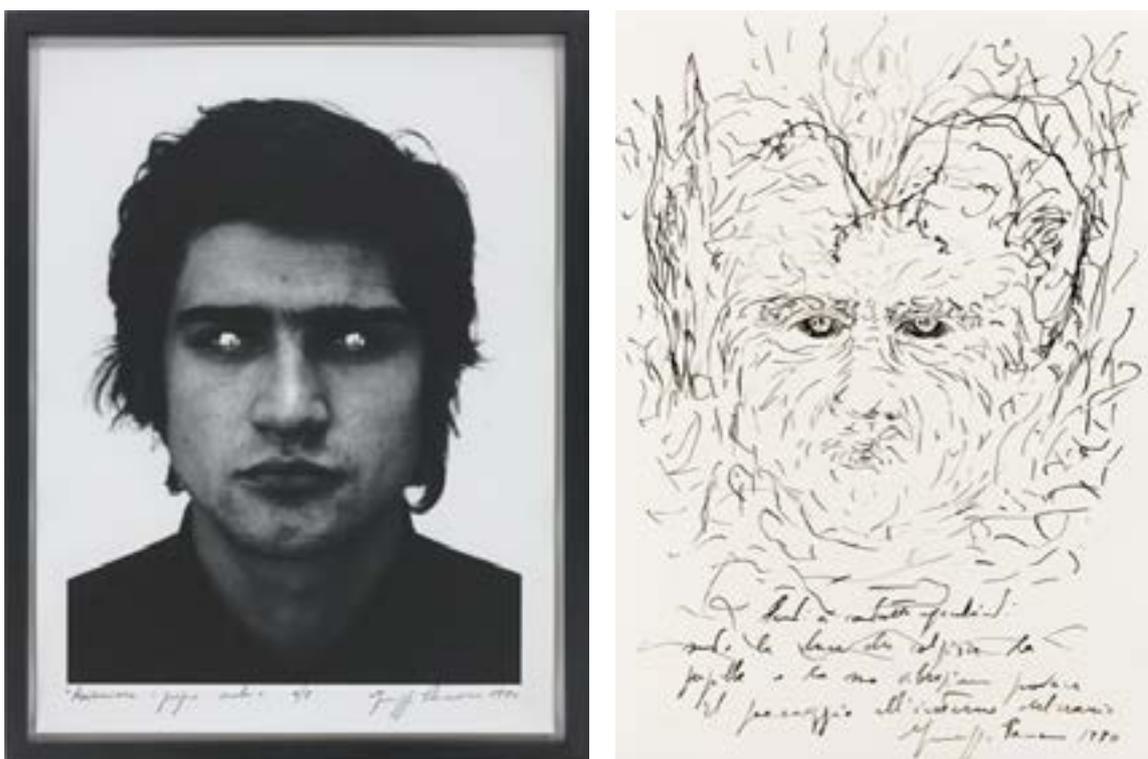


Figuras 26 - Correspondência
Fonte: acervo da artista, 2023.

| **88.** *Arte como experiência* de John Dewey (2010).

4.3 Espelhar as plantas

Situo o termo alteridade como um modo de enxergar o Outro deixando-se afetar por ele, de forma que a percepção daquela presença crie uma correspondência. Estar atento às plantas é encontrar uma realidade que descentraliza o auto espelhamento do homem que pode abrir um campo plástico para diversos trabalhos de arte. O modo com que o artista olha o mundo é refletido nas suas obras, assim como o trabalho de Penone, que direciona a sua relação com o que é visto nesses dois trabalhos:



Figuras 27 e 28 - *Rovesciare i propri occhi* (1970) e *Lenti a contatto spepccianti* (1970)
 Fonte: Site do artista Giuseppe Penone: <https://giuseppepenone.com/it>

Nessas obras que foram produzidas nos anos 70, o jovem artista apresenta de forma visual essa reflexão. Na fotografia *Rovesciare i propri occhi*, ele rebate a imagem daquilo que vê usando lentes de contato espelhadas. Ao expor uma imagem refletida em seus próprios olhos, ele potencializa seu foco no mundo. Ele cria uma imagem em um campo virtual entre a vida e o corpo⁸⁹, revelando o lugar do sensível tal qual se apresenta para ele.

⁸⁹. Para Emanuele Coccia (2010), em *A vida sensível*, o sensível é a própria imagem. Para ele, a vida sensível sob todas as formas é uma faculdade de se relacionar com as imagens, o que tem a influência direta de como percebemos o mundo através das sensações.

Enquanto na fotografia a imagem mostra sua própria pele, pois há a presença do corpo, no desenho *Lenti a contatto specchianti*, o autorretrato expõe uma imagem presente na subjetividade do artista. O seu próprio ato de enxergar o mundo é refletido nele mesmo; desse modo, seu corpo assume formas orgânicas como galhos e ramos das árvores, apontando, assim, o lugar de sua poética.

O contato de Penone com esses seres vegetais localiza a imagem em uma dimensão que não nela mesma, ela é uma exterioridade que se revela no encontro. Como coloca Coccia (2010), a imagem é o fora absoluto, ela é a estranheza das formas que se dispõe no mundo, e é justamente no encontro que nos apropriamos dela através dos nossos sentidos.

A partir da pele, desse sutil limite que marca o espaço ambíguo da proteção e de abertura para o mundo, que toda a experiência se torna visível⁹⁰. A zona de interface que a planta apresenta aos olhos é sua casca, "a pele seria, então, aquilo que há de comum entre animais, vegetais e minerais, capaz de reuní-los em um só reino: o reino do sensível." (2013, p. 136).

O campo da arte é um dos lugares onde se pode especular sobre essa aproximação, pois o encontro entre humanos e não-humanos requer a criação de uma linguagem. Desse modo, a materialização desse encontro pode se dar a partir da imagem. "Ao contrário do que acreditamos, o problema não é a ausência de consciência ou de palavras das outras espécies, mas nossa incapacidade de percebê-las" (Coccia, 2020, p. 21).

4.4 Tocando o não humano⁹¹

Com sua materialidade densa e rígida, a árvore informa uma potência de estabilidade pelo fato de aparentar imobilidade. Ela é vista como séssil, ou seja, imóvel ou fixa, porque nosso corpo não está preso ao chão pela imediata comparação de nossos corpos caminhantes; ela não se move. Mas além de seu próprio crescimento e modos reprodutivos, as árvores também mantêm toda atividade biológica para seu desenvolvimento de trocas físicas e químicas com outras espécies.

A prática artística requer que se levantem certas pistas onde as aparências não se mostram de imediato. É necessário assumir um estado de atenção além do contato físico com a árvore; é preciso que o imaginário se rearranje também no campo das ideias. Neste trabalho, encontrei características constitutivas do corpo da árvore para compor esse experimento a partir do contato com sua superfície.

⁹⁰. No artigo *Por uma ontologia da pele*, Marina Dayrell (2013) discorre sobre os trabalhos que Penone expôs no pavilhão italiano da Bienal de Veneza em 2007, ao redor do que ela nomeia de 'estatuto da pele', onde traz a reflexão sobre a pele.

⁹¹. Referência a Karen Barad (2012): *On touching: the inhuman that therefore I am*.

Diferentemente das células de outros animais, há na estrutura celular das plantas uma parede composta de celulose que confere estabilidade à sua estrutura. Não se pode alcançar essa dimensão a olho nu, mas a presença dessa camada é marcada quando se pensa em sua edificação vertical⁹². Dessa forma, estabeleço essa característica específica para modelar nosso encontro.

A célula do vegetal confere a característica de proteção da unidade celular e também promove a estabilidade de toda sua estrutura. É necessário alongar a atenção⁹³ para absorver esta qualidade revelada em escala microscópica. Perseguir esse ‘alongamento’ em direção ao encontro etnográfico com a árvore é uma maneira de alcançar uma experiência viva com ela.

Coloco-me em contato com a superfície do tronco, esse espaço cilíndrico do corpo da árvore. Os contornos estabelecem a fronteira da nossa matéria com a dimensão externa do mundo; localizando esse limite também nos definimos. Busco, então, a apreensão, percorrendo sua superfície pelo contato do toque.

No texto *On Touching: The inhuman that therefore I am*, da física estadunidense Karen Barad⁹⁴, o toque é teorizado como o lugar de alcançar a dimensão do Outro. Na física tradicional, o toque é a repulsão eletromagnética de duas superfícies, e, na física quântica, esse encontro está no lugar de uma virtualidade que pressupõe a indeterminação da matéria e, portanto, uma desconstrução da identidade.

A apreensão teórica desenvolvida no campo quântico por Barad encontra-se neste trabalho no lugar do intangível. O tocar “está não no ato de tocar em si, mas sim na possibilidade do toque tocando a si mesmo”⁹⁵. Nesse sentido, foi na dimensão da pele que procurei materializar o encontro e apurar, a partir dele, o que essa ação reverbera em meu corpo urbano. A consequência desse ato etnográfico entre espécies se situa em uma linguagem difícil de traduzir, pois se integra nas sensações do corpo.

A árvore que se apresenta na cidade como um corpo constituinte da paisagem é também um ser apto a outras interações, que merece reverência. Seus troncos elevam toda uma cadeia reguladora da atmosfera que nos permite respirar. Olhar para o lado é mais que reconhecê-las como seres, é também, aprender sobre os tempos impostos pela cidade e as possíveis pausas. A busca do devir tronco através da pele me mostrou que dentro da minha própria pele a minha estrutura pedia uma conexão com o tempo da terra.

92. Nos escritos do artista compilados por Dayrell, Penone fala sobre a força de edificação da árvore como tesa contra a “demolidora força da gravidade”, que busca o equilíbrio e faz a relação desse crescimento em relação ao tempo.

93. Tim Ingold (2020, p. 38) invoca a etimologia da palavra atenção que vem do ad-tendere, que significa literalmente “alongar (*tendere*) em direção a (ad)”.

94. Barad leciona no mesmo departamento que Donna Haraway lecionou na Califórnia, ela se concentra em como a física quântica pode estar implicada na história do pensamento para desenvolver uma nova compreensão da realidade.

95. “*The issue is not touching oneself per se, but rather the possibility of touch touching itself*” (Barad, 2012, p. 5) tradução minha.



5 OLHAR PARA FRENTE

A semente da linhagem ancestral

Os ipês da avenida acabaram de florir e suas sementes voam com o vento dos carros que passam no asfalto. Imagino a sorte daquelas que, caindo sob o canteiro central, entre as duas mãos da avenida, têm a chance de encontrar o solo para brotar. Talvez, mesmo que brotassem, se elas não estivessem entre os espaçamentos ideais de condução para a arborização da cidade, elas teriam que ser suprimidas. A maioria das árvores que vivem aqui foi plantada já com suas mudas desenvolvidas em um outro lugar. Em um mudário, um viveiro, um berçário de plantas. Onde for possível prever, tudo há de ser programado para poder morar aqui nesse lugar. Por mais que eu torça para que a semente com asas do Ipê aterrise na grama entre as faixas do asfalto, e que um pássaro creia que ela é um inseto, já que tem asas, e a leve para uma viagem até um campo aberto dentro de seu estômago, sei que o percurso para germinação não vingaria para todas. Penso que o desejo de futuro seria próspero na cidade apenas para algumas das sementes e, que, inteligente que é, a planta busca se expandir coletivamente através da conexão com o solo. Me coloco a imaginar as árvores daqui a algum tempo, me pergunto se o que elas planejam sobre a continuidade está concentrado nas suas sementes. Toda a atividade fisiológica exercida por elas é para dispersar da melhor forma suas sementes para se fixarem na terra. Será que o futuro está na frente ou atrás? Olho para as Paineiras que foram plantadas no último ano no canteiro central na parte mais alta da avenida. Em um primeiro momento, elas ainda estavam com escoramento adaptado para que pudessem firmar suas raízes no solo e crescer de forma retilínea. Agora, já penso que talvez a muda já não se sinta contida por aquela estrutura, creio que seja ela que dê sustentação às escoras de madeira. Imagino se vou estar aqui para vê-las adultas, soltando suas painas que envolvem as sementes. Faço uma outra projeção sobre essas árvores em pleno desenvolvimento e cogito essa mesma avenida asfaltada com as painas como lãs brancas voando ao redor dos carros. Me permito ainda especular sobre a adaptação delas para estar nesse mundo em constante transformação. Penso em qual seria a resposta de seus organismos para conciliar a regulação termodinâmica de

seus corpos com as altas temperaturas que estão por vir. Mas acredito em sua sabedoria de germinar, apesar e junto com o caos em que as entregamos. Intuo, de alguma forma, que minha espécie está desfavorável nessa relação com o tempo. E que, na verdade, me vejo em espiral a me refletir nelas em busca de um desejo de permanecer. E apenas me agarro à esperança de que elas vinguem.

Neste capítulo, lido com a relação temporal de plantas que me avizinham, e que também já encontraram um lugar habitável no meu imaginário nesse andamento da pesquisa. Utilizo a perspectiva de 'olhar para frente' como a possibilidade de ativação de um tempo futuro.

Em 2022, pude assistir ao plantio de mudas de árvore de Paineira-Rosa no canteiro central no alto da Avenida Afonso Pena. Mantendo as caminhadas e a observação dos vegetais na cidade, investigava um contato capaz de repercutir em um tipo de experiência com esses seres, que fosse diferente dos outros capítulos. Então, passei a imaginá-las adultas naquele contexto urbano.

Fui levada a fazer uma projeção, para daqui a 30, 40 anos, em que os frutos dessas árvores então se abriram e espalharam suas sementes junto ao vento com a paina fina. Pensava na possibilidade de esses seres enfileirados na avenida, no futuro, dispersarem suas sementes pela cidade. Compreendi, então, que a imagem que iria construir nesse experimento seria ligada a uma ação nesse outro tempo que se localiza no que está por vir.

Nos últimos experimentos, passei pelo exercício da representação do musgo, ao notar a planta que passava despercebida entre as frestas e que insistia em brotar. E depois, ao ser tomada pela força da materialidade de um tronco ao meu lado na calçada, experimentei me colocar em performance para relatar esse encontro no lugar do sensível.

Para o experimento seguinte, buscava acessar uma dimensão ainda não trabalhada da fisiologia do *Reino Plantae*. As mudas de paineira plantadas passaram a compor a paisagem do meu trajeto pela cidade. Por serem mudas em estágio de crescimento, elas conduziram meu imaginário para outra localidade temporal. Desse modo, a visibilidade se deslocou para o futuro.

Proponho o 'olhar para frente' como o acesso a uma virtualidade praticada no presente, ou seja, busco presentificar de forma artística a semente em direção ao futuro. No exercício de esticar a linha do tempo, imagino adiante aquilo que é perpétuo dessa espécie, mas também o que se abre como possibilidade de diferenciação.

A memória assume papel importante colocando a linearidade histórica para se difratar em dobras que remontam acontecimentos de outros tempos. Desse modo, os experimentos artísticos deste capítulo atuam no presente, mas acessam um lugar onde a "imaginação e a memória se fundem em um lugar além, nem antes nem depois, mas em um registro temporal totalmente diferente"⁹⁶ (Ingold, 2022).

Na prática, percorrer aquilo que está situado à nossa frente na linha do tempo é investigar o cenário do momento atual e fazer conjecturas posteriores ao agora. Não se pode ter certeza de que aquilo que projetamos se realizará, mas especulamos nos baseando em possibilidades que já conhecemos pela maneira como se realizou no passado.

Assim como é possível que, em um tempo adiante, as mudas de paineiras plantadas na Avenida Afonso Pena cheguem à idade adulta, também é provável que elas irão produzir suas sementes. Esse mecanismo de reprodução já faz parte da fisiologia de uma memória ancestral dessa e de várias outras espécies de árvores há milhares de anos.

Entretanto, nos dias de hoje, as projeções futuras mudam com uma velocidade que nunca atravessamos. O projeto moderno de civilização baseado no extrativismo e no progresso deu lugar ao cenário de incertezas que temos diante de nós. A Terra responde cada vez menos previsivelmente às instabilidades termodinâmicas da atmosfera.

Se já podemos sentir essa condição no presente, no futuro todos os seres vivos enfrentarão as mudanças de forma ainda mais intensa. Sem pretender trazer soluções para essas questões, me coloquei em contato sensível com uma espécie de planta no ambiente urbano. Busquei, através das práticas artísticas deste capítulo, desviar do paralisante sentimento de impotência e também das apocalípticas narrativas de fim⁹⁷.

As condições de adaptação para um futuro variam de espécie para espécie, e pensar como uma planta pode dar a capacidade de imaginar situações terrenas diferentes das nossas. Os experimentos artísticos se dão ao apreender esse aparato sensível, que é caro ao campo das Artes, e que, ainda que humana, possui a aptidão de simbolizar outras dimensões.

⁹⁶. Tradução minha do seguinte trecho: "*Imagination and memory coalesce in a beyond that is neither before nor after but belongs to an entirely different temporal register.*" Tim Ingold (2022) no texto *The turn of the present and the future's past*.

⁹⁷. No prefácio do livro *Futuro Ancestral* (2022), a organizadora Rita Carelli, coloca que, diante do dilema ambiental que enfrentamos, esses são os dois lugares comuns que não contribuem para pensar o futuro. Ela aponta que o pensador indígena Ailton Krenak traz formas outras para cogitar como sair desses lugares nos colocando para refletir sobre o futuro, a partir de seus parentes ancestrais.

5.1 Estado gestacional

A continuidade da vida das árvores se dá através da dispersão e germinação de suas sementes. A potência de gerar uma nova vida está ligada à ideia de repassar a ancestralidade que será revisitada pelos descendentes dentro de um tempo histórico que está por vir em uma linha contínua e cíclica.

A muda de paineira que se avizinha ao meu corpo urbano desperta o questionamento sobre seu desenvolvimento na cidade e o futuro de suas próximas gerações. Paralelamente, essas indagações também se colocam no lugar de artista, mulher e mãe, dentro de um espaço que lida com a criação. A pesquisa se deu partindo da proximidade com esses lugares-semente.

A potência primordial da semente é guardar e levar o material genético da planta matriz para que germine em outro lugar. Cada espécie desenvolveu sua estratégia fisiológica para transportar e manter a potência de emergir a vida da sua descendente. Essa adaptabilidade evolutiva das plantas só foi possível porque pôde ser estabelecida uma comunicação direta com o ambiente externo.

Por serem consideradas fixas, as características morfológicas dessas sementes foram se moldando a uma cadeia de acontecimentos do ambiente externo, para que a germinação fosse concluída. Diferentemente dos mamíferos, que guardam internamente todo o aparato da sua gestação, as plantas disparam para fora de seus organismos seu estado gestacional⁹⁸.

O botânico italiano Stefano Mancuso⁹⁹ descreve as sementes como "cápsulas de sobrevivência" (2021, p. 88), por serem dotadas de qualidades "capazes de proteger um embrião vivo nas condições mais difíceis, (...) sem que percam a capacidade de dar vida a uma nova planta assim que surgirem as condições favoráveis" (Idem, p. 93). Essas características para ele são proezas divinas e sobrenaturais.

Aquilo que se apresenta como sobrenatureza neste dispositivo de se mover para o futuro é a maneira de lidar intimamente com existências vivas e não vivas que o cercam. Assim, as condições climáticas e a interação com outros seres vivos se equacionam para quebrar a dormência da semente e emancipar a latência de vitalidade que ela guarda.

⁹⁸. Mancuso (2021, p. 40).

⁹⁹. *A incrível viagem das plantas*, de Stefano Mancuso, trata de demonstrar como a capacidade adaptativa das espécies vegetais evoluiu para que as sementes pudessem 'viajar' e percorrer o mundo das mais diversas formas.

Trazer a semente como objeto de pesquisa para este capítulo levanta uma reflexão também sobre o estado gestacional do trabalho em arte. O estágio inicial de ideias de possíveis experimentos já estavam aparecendo enquanto os capítulos anteriores estavam em processo de escrita. Essas conjecturas ficaram em estado de inatividade por mais tempo que os experimentos anteriores.

Entretanto, esse lugar da espera enquanto a ação não acontecia não era estacionado. Ao contrário, era uma forma particular de passividade¹⁰⁰ que abria os sentidos como forma de se deixar atingir por dentro. Período de deixar reverberar as ideias, de contemplá-las, mas de não me apegar a elas.

Durante esse tempo¹⁰¹, foi necessário lidar com a incompletude da forma do pensamento. Enquanto eu ia ao encontro das referências¹⁰², buscava não ceder à urgência de alinhá-las imediatamente em formato de escrita. No intuito de guardar a força vital da semente, pude deixar que a minha compreensão chegasse à condição de um tipo de gestação do entendimento daqueles autores.

Acontece que o tempo em pesquisa é definido e ele se dobra sobre os assuntos que se movimentavam internamente. Na mesma equação entre latência e dormência, esse lugar, inicialmente confortável, passou a encontrar seus limites e querer transbordar. O conteúdo permanecia dentro desse campo aparentemente inerte, na inação de arrebatamento e, por isso, pulsante.

Dar forma à ideia de futuro de uma semente seria definir o modo como esses pensamentos se organizam no formato de pesquisa em arte. Os experimentos foram a maneira de colocar para o mundo esse repertório já processado por dentro. Desse modo, definir a forma era também olhar para frente no sentido de dar continuidade ao processo de investigação artística.

100. No livro *Vita contemplativa ou sobre a inatividade*, Byung-Chul Han (2023, p. 65) fala dessa passividade como um modo de não-ação intencional; ela se coloca como uma abertura para o movimento do mundo. Para o autor, o próprio encontro com ideias, como uma memória involuntária, é uma aproximação com a essência, com a verdade. "Só na espera sem intenção, no demorar-se na espera, o ser humano se torna consciente daquele espaço no qual ele se encontra desde sempre".

101. Período de um pouco mais de dois meses, logo após a etapa de qualificação do mestrado.

102. *Vita contemplativa* (Byung-Chul Han, 2023), *Teoria da Bolsa da ficção* (Ursula Le-Guin, 2021), *Futuro ancestral* (Ailton Krenak, 2022), *The turn of the present and the future's past* (Tim Ingold, 2022) e *A pele de Anna*, (Daniel Lins, 2016).

5.2 Especulando sobre o futuro

A prática de escrita, que segue como *Apêndice A*¹⁰³ desta dissertação, nasce da necessidade de me aproximar dos enfrentamentos que as futuras sementes das paineiras terão para conseguir germinar no ambiente urbano. Por se tratar de um texto, ele se propõe a experimentar um lugar de acesso à imaginação que se refere à perspectiva de olhar para frente.

Essa prática foi inspirada no texto de Ursula Le Guin (2021) *A teoria da bolsa da ficção*, onde a autora faz uma ode ao enredo cotidiano das coletoras que se contrapõem à narrativa do herói, dos caçadores. Sua leitura se coloca como um 'portal'¹⁰⁴ que nos faz entrar em uma dimensão temporal para especular imaginativamente como o presente e o futuro se definiriam com o passado contado por quem carrega uma bolsa e não uma flecha.

Ela propõe o texto como uma bolsa, porque nele se guardam palavras que têm significados. Nessa construção de sentidos, ela escolhe o que manter reservado para o futuro. Narrativas que retratam situações triviais da vida em um ambiente com suas especificidades provocam uma ampliação do entendimento de mundo.

A teoria de Le Guin alonga o tempo das coisas em um mundo laboriosamente contado em detalhes, que mantém aberta a linha da continuidade, "cheio de começos sem fim" (2021, p. 18). Não focado em um protagonismo que se conclui no triunfo, ela encoraja a procurar a "natureza, o sujeito, as palavras da outra estória, a estória não contada, a estória da vida." (2021, p. 21).

Ao começar o exercício de colocar no papel a narrativa da árvore em primeira pessoa, eu sabia que esta assumiria uma perspectiva humana baseada na minha subjetividade. Mesmo na tentativa de não me sobrepôr, assumi que buscar no meu imaginário, relatar de perto os seus estados era, inevitavelmente, trazer algo de mim através da sua espécie.

Para construir a fala desse outro ser, busquei referências científicas¹⁰⁵, dados sobre a espécie *Chorisia Speciosa* (Paineira) que poderiam me aproximar da sua realidade, principalmente aqueles relativos à dispersão de suas sementes e sua germinação. Desse

103. Texto anexado ao final da dissertação.

104. A tradutora Luciana Chierigati o classifica como 'texto portal', no posfácio do livro. De acordo com ela, o texto de Le Guin (2021, p. 28) proporciona "a abertura a uma reescrita do passado e das relações que esse passado pode propor com o presente e com o futuro".

105. Cartilha da Embrapa sobre espécies arbóreas brasileiras- Paineira em: <https://ainfo.cnptia.embrapa.br/digital/bitstream/item/231742/1/Especies-Arboreas-Brasileiras-vol-1-Paineira.pdf> Acesso em: 12 fev. 2024.

modo, o exercício de estar na pele da paineira foi se constituindo como uma 'ficção' que se baseava em possibilidades reais.

O escrever como a planta utilizando a linguagem humana inevitavelmente lida com o problema insolúvel de uma tradução inter específica. Mas, como um modo de investigação artística, ela tem o compromisso de especular¹⁰⁶ sobre a vida e o comportamento daquele ser Paineira, cabendo então uma relativização que visa dar arcabouço para a prática poética.

Como "uma ferramenta de alargamento imaginativo"¹⁰⁷, essa escrita cumpriu com procedimento que se mostrou essencial no início do processo de desenvolvimento deste capítulo. Ela se deu logo nos primeiros minutos ao acordar, enquanto os pensamentos ainda não eram totalmente tomados pela objetivação. Todo o processo foi feito à mão em um caderno e depois redigido digitalmente.

O esforço diário de escrita levou o meu imaginário ao mergulho na contingência descrita por Ursula Le Guin. A autora coloca que a ficção científica não se refere ao futuro, mas sim na possibilidade encontrada no "e se..."¹⁰⁸. Essa condicional, colocada como ponto de partida para imaginação, me fez arrastar na linha do tempo para frente e para trás, buscando acontecimentos possíveis de existirem na vida daquela planta.

Eu estava novamente em estado de atenção, mas agora focada para a Paineira do futuro. Essa construção de possíveis acontecimentos era a maneira de me aproximar daquilo que não enxergava. A capacidade de dar respostas para as contingências que coubessem naquela vida me fazia adentrar mais e mais em suas processualidades.

O movimento para atender a essas circunstâncias me fez desmembrar cada etapa de sua história até ali, como uma muda. Reatando com a memória ancestral, percorri a possibilidade de seu início, no indivíduo de sua antecessora, originando sua semente. Já no canteiro central da avenida, pude projetar a imagem de seu desenvolvimento e a criação de uma semente própria.

5.3 Puxando as linhas da ancestralidade

Em *Futuro Ancestral*, o filósofo Ailton Krenak (2022) discute um reposicionamento do futuro, mais conectado com os antepassados do que com as gerações mais novas. Assim como em seu outro texto, *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), o autor aponta como os modos de vida dos povos originários podem mostrar caminhos de continua-

106. Especular aqui, como referente à capacidade de reflexão, ao espelho.

107. No prefácio do livro de Ursula Le Guin (2021), *A teoria da bolsa da ficção*, escrito por Juliana Franco.

108. Le Guin, em 1985, na entrevista para Frances Costikyan *apud* Juliana Franco (2021, p. 6).

de para a vida na Terra. O repertório indígena abre para uma perspectiva que é avessa àquela instaurada desde o processo de colonização que desencadeou no processo moderno de civilização.

Olhar para frente de acordo com o tempo cronológico é pensar em uma linha que se desenrola no curso da história em direção ao futuro. No texto *The turn of the present and the future's past*¹⁰⁹, o antropólogo britânico Tim Ingold (2022) ressalta que o modo de construção da temporalidade é uma invenção. Assim como a ideia de passado pode ser vista como o tempo que já passou, também podemos pensar que olhar para frente é tentar antever no presente um tempo que ainda não se consolidou.

Ao pensar nessa ideia de como as gerações atravessam essa linha do tempo, Ingold traz a imagem de uma fila. De acordo com essa leitura, quem chegou antes está posicionado na frente, enquanto aqueles que chegam depois ficam atrás desses que lá estão há mais tempo. No final da fila, chegam os mais novos, a geração futura.

Então, ele propõe uma virada na qual o ponto de vista se inverte, onde o presente vira de costas para o passado e olha para o futuro. Assim, as gerações passadas ficam atrás e as futuras, à frente, para mostrar como o tempo e a perspectiva podem ser relativos. O autor usa a metáfora da fila para demonstrar que, ao virar as costas para a tradição, negamos o futuro que ela oferece. Para ele, seguir uma tradição não é viver parado no passado, mas sim, olhar para o futuro resignificando as histórias já vividas.

A modernidade é como o conjunto de várias viradas nessa linha do tempo com interrupções, cada geração avançando um passo. Ao substituir o velho pelo novo, mostramos que o tempo está passando e a história sendo feita. Cada geração, ao virar as costas para o passado, assume seu papel na construção do futuro.

Em *Futuro Ancestral*, Ailton Krenak (2022) convida o leitor ao maravilhamento do mundo, para que se ampliem as possibilidades de apresentação de futuros. Ao nos instigar a entrar em contato com aquilo que nos é invisível dentre os demais seres, o pensador indígena acaba nos direcionando para uma aproximação que é o "perspectivismo ameríndio"¹¹⁰. Ele destaca a necessidade de aprender com aqueles que estavam aqui antes de nós.

109. Tim Ingold em *The turn of the present and the future's past*, 2022.

110. O perspectivismo ameríndio, de acordo com Eduardo Viveiro de Castro e Tania Souza Lima surgiu de relatos antropológicos de como os povos originários amazônicos da etnia Yudjá constroem sua descrição da realidade em relação a todos os seres que habitam sua natureza. Essa concepção considera que os, humanos, não humanos e além que humanos compartilham uma alma humana, assim como eles. Essa perspectiva é radicalmente diferente da concebida pelos brancos, que projeta toda a humanidade em uma única espécie. A "elaboração central de que a diferença é da ordem do mundo que se forma a partir de um sujeito específico (multinaturalismo perspectivista) e não da sua elaboração cultural (relativismo cultural ou multiculturalismo)" (Maciel, 2019, p. 3).

O pensador indígena afirma que estamos vivendo um momento em que se faz necessário o mergulho profundo na Terra para conseguir criar mundo (2022, p. 37). De acordo com ele, criar mundos é a capacidade de sair da única narrativa de mundo auto centrada no humano, pois "essa centralidade silencia todas as outras presenças"¹¹¹.

Krenak deixa claro que essa narrativa hegemônica de mundo parte de um pensamento ocidental moderno, que consome a Terra e seus entes como recurso. Assim como o Rio Doce, *Watu*, parente que hoje está contaminado por conta da atividade mineradora. *Watu*, o seu rio-avô, carrega uma sabedoria ancestral, porque antes de chegarmos na Terra, ele já estava aqui.

O autor nos convoca a pensar em alianças afetivas com outras formas de existência¹¹², para que essa pluralidade radical de mundos se encontre na diferença. Com esse pensamento, o autor destaca a importância dos povos originários para construir uma ideia de futuro. Para elas trazerem outras perspectivas de mundo para o debate, "tanto sobre a polis, quanto sobre ideias de natureza, ecologia e cultura" (2022, p. 89).

Na mesma direção do pensador indígena brasileiro, o antropólogo Tim Ingold (2022) também compartilha a ideia de colocar a geração do futuro para conversar com a do passado. Ele mostra como perspectivas sobre passado, presente e futuro moldam nossa compreensão de tradição, progresso e sustentabilidade.

Ingold sugere que muitas vezes o paradigma moderno coloca ênfase muito grande na projeção de novos futuros e negligencia a sabedoria dos ancestrais. Ele defende a mudança em direção à colaboração intergeracional, onde as tradições não são vistas como estagnadas, mas como caminhos para um futuro indefinidamente renovável.

Ingold critica a noção de progresso como uma substituição linear de gerações, como a modernidade postula. Ele acredita que a verdadeira sustentabilidade requer abraçar a sabedoria do passado e se envolver ativamente com o presente e o futuro de maneira contínua e colaborativa.

Se o futuro é construído coletivamente, é imprescindível que a geração atuante no presente consiga desapegar do novo e apresentar para os mais novos aquilo que foi construído pelos mais velhos. Nesse sentido, o caminho é a reutilização do que já existe, potencializando seu uso.

¹¹¹. Idem.

¹¹². O autor cita Alberto Acosta e outros pensadores andinos "que evocam a possibilidade de os mundos se afetarem, de experimentar o encontro com a montanha, não como abstração, mas como uma dinâmica de afetos em que ela não só é sujeito, mas também pode ter a iniciativa de abordar quem quer que seja (Krenak, 2022, p. 83).



Figura 29 - *Por um fio* (série *Fotopoemação*), Anna Maria Maiolino, 1976
Fonte: site da artista, 1976.

5.4 Me moldando em Maiolino

"Agarro o minuto

O segundo

O átimo

O milésimo do milésimo do instante

Somo-subtraio tempo

Até o fim"

Anna Maria Maiolino

Para conversar com a prática artística deste capítulo, trago a artista italiana naturalizada brasileira, Anna Maria Maiolino. Em entrevistas e também em seus escritos próprios, a artista assume que seu trabalho conversa com situações do cenário político e com contextos da vida íntima. Sua poética traz questões como o pertencimento, a subjetividade, o feminino e o próprio fazer.

Na década de 70, a artista inicia uma série de poemas visuais intitulada *Fotopoemacção*, que consiste em atos performativos que abordam questões de opressão de forma sutil e subjetiva. A maioria da série é feita em fotografia, mas também traz experimentações em Super-8 que se desenvolvem em instalações e vídeos.

O trabalho dessa série, *Por um fio*, de 1976, é um retrato de três gerações da artista, ela ligada à mãe e à filha por um fio de macarrão que sai de suas bocas. Essa emblemática fotografia assume a simplicidade determinada pelo lugar do feminino que carrega a nutrição de seus descendentes no próprio corpo. A herança da matriarca italiana é passada para a geração mais nova através do alimento símbolo cultural daquele país de origem.

Maiolino registra esse trabalho muito antes de começar sua lida com a argila, que traz o tempo através do gesto e da repetição. Já em *Por um fio*, a artista apresenta o tempo como uma linha contínua partindo do que lhe deu origem até sua própria criação. Essa obra personifica sua situação de imigrante, então com seus 34 anos, mulher, artista e mãe que está experimentando lugares de atuação na arte.

Entre 1991 e 1993, a artista realiza o trabalho *Um, nenhum, cem mil*, esculturas-objeto onde retoma a questão do tempo e da continuidade. Nele, ela traz aspectos de uma obra aberta, não concluída, que guarda a possibilidade de retomada e acréscimo (2016, p. 239). O processo desse trabalho consistia na confecção de formas ovais em argila que, depois de secas e petrificadas, serviriam de molde para a repetição de outras peças em cimento com diferentes tipos de pigmentação.

Ao utilizar o molde em gesso, recurso de reprodução bastante utilizado na História da Arte dentro do campo da escultura, ela permite que o momento da execução seja levado ao infinito. A modulação desse gesto primordial da criação humana em contato com o barro é também uma reverência à manualidade.

Com esse trabalho, Maiolino recebeu o prêmio de Pesquisa de Linguagem da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), em 1994. Depois dele, a artista começa a elaborar outras formas de trazer a repetição para suas esculturas. Em 1995, ela prepara os primeiros estudos de *Terra modelada*. Dessa vez, a artista leva para as mãos gestos que se repetem gerando segmentos como "rolinhos", "bolinhas" e "rosquinhas", técnicas básicas da modelagem em argila.

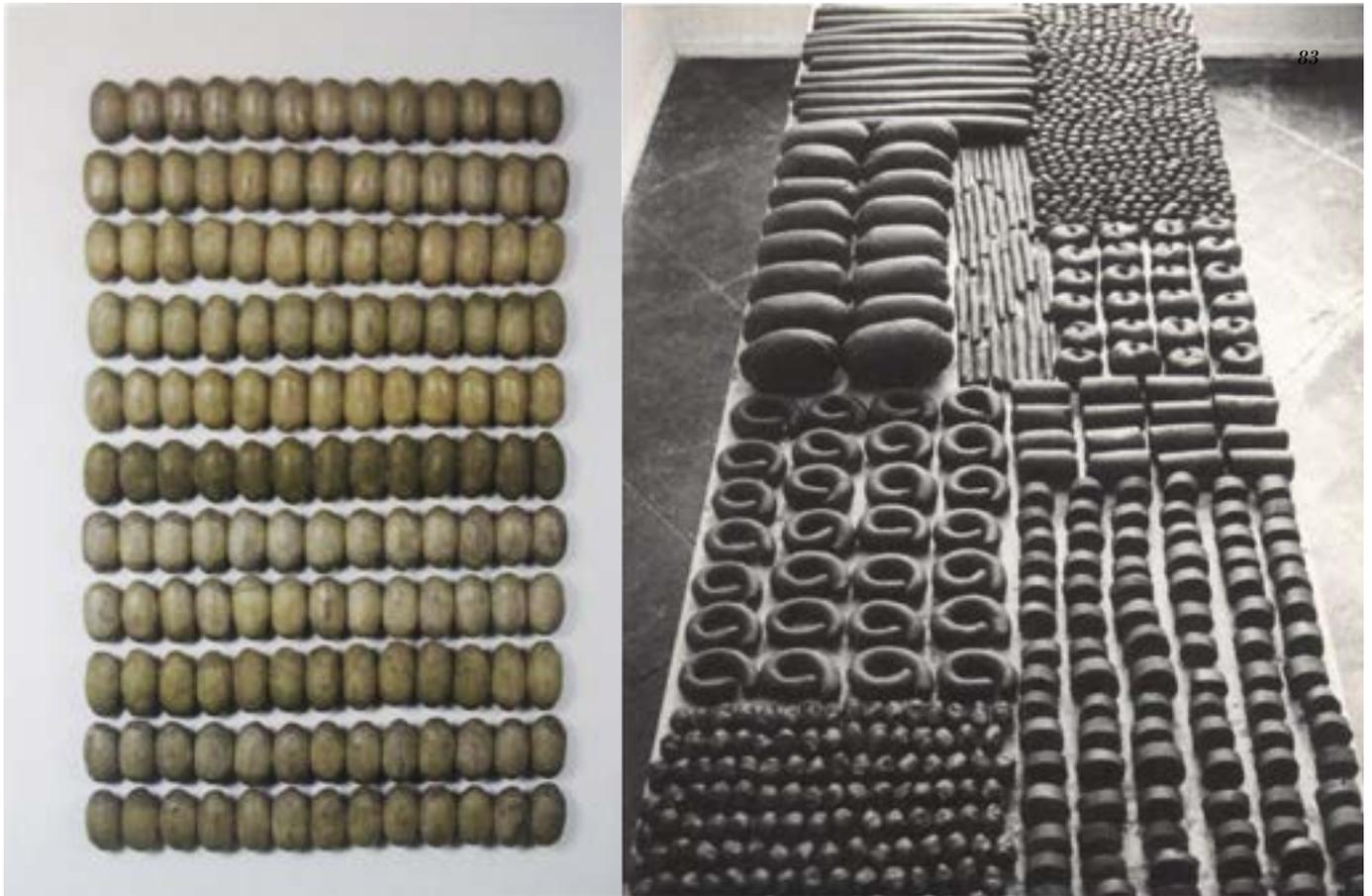


Figura 30 - *Um, nenhum e cem mil*, Anna Maria Maiolino, 1993
Fonte: site da artista: <https://www.annamariamaiolino.com/menu-amm.html>

Figura 31 - *Estudo para instalação*, Anna Maria Maiolino, 1995
Fonte: arquivo da artista, 1995.

A dimensão do fazer na poética de *Terra Modelada* é como um rastro da ação da mão que modela uma memória, sem que a forma se revele autobiográfica¹¹³. Mesmo refletindo os gestos que ocupavam o lugar do feminino¹¹⁴: "do cotidiano, da comida, da memória da matriz, do tátil, da proliferação da vida por meio da repetição e da diferença"¹¹⁵, a referência está no ato do fazer.

Essa serialidade no trabalho de Maiolino faz relação com uma experiência de tempo e visibilidade, pois as singularidades de cada peça se fazem ver em uma temporalidade deslocada do acontecimento. Ao permitir que o olhar acesse as diferenciações originadas da prática de repetição, o exato momento daquele gesto único se desloca para o presente e se mantém aberto.

113. Maiolino (2012, p. 54).

114. "Práticas que normalizaram o papel das mulheres como dona de casa e mãe" (Rivera, 2018, p. 51).

115. Helena Tatay (2012, p. 54).

No livro sobre a obra da artista, Daniel Lins (2016) se refere a essa repetição como "dobra"¹¹⁶, no sentido de o trabalho reter uma sequência de acontecimentos de manipulação da matéria que se sobrepõem, mas que se mantêm embutidos ali. Justamente por causa da repetição que a projeção desses acontecimentos vai em direção ao infinito.

O título do trabalho *Terra modelada* incide no próprio gesto humano em direção à criação. O barro como matéria primordial e ancestral que, em contato com as mãos, se define em uma forma para perdurar no tempo. A modelagem como a marca de um jogo que acontece entre a mão, no momento presente, e a intenção, que se dirige ao futuro.

Eu intencionava trabalhar com a modelagem em argila para o experimento da semente, mas a maneira como o procedimento iria acontecer ainda estava sem forma. Essas referências foram se embutindo como dobras em meu processo, como estado de gestação que a ideia da semente inspira. Até que o gesto de criação acontecesse na argila, fui entregue a um fluxo de descontinuidade dentro da pesquisa.

5.5 Cuias matriarcais

"É que quando pomos as palmas das mãos na massa úmida de terra, toda uma cosmovisão se faz presente, com todos os arquétipos da criação"

Maiolino

Os trabalhos de Maiolino contribuíram para a construção de um pensamento artístico para o experimento artístico do *Capítulo 5*. Mesmo que não formalmente, a sua poética do acontecimento gestual que atravessa o tempo foi utilizada para embasar a elaboração da prática.

Também pretendia trazer a argila como matéria ancestral da criação, mas eu procurava fugir da pura representação das sementes de paineira modeladas. Queria encontrar no barro uma insinuação de um primeiro gesto, como se a terra molhada trouxesse, em si, uma força criadora, assim como a semente que guarda a possibilidade de um novo ser dentro dela.

No experimento de narrativa especulativa das paineiras, compreendi que não se constrói a ideia de futuro sem remontar todo o passado, conforme estudado anteriormente nos autores. O novo ser traz consigo aquilo que é essencial a todos da sua geração: o material genético que carrega características de memória de um corpo. Mas no encontro com o ambiente, ele também se diferencia dos antepassados, não no sentido de evolução, mas de diferenciação e identificação do que lhe é único.

¹¹⁶. Lins (2016, p. 154).

Em estado de criação, foi possível vislumbrar as gerações mais novas conectadas às mais velhas por meio dessa matéria primitiva, que é a Terra. Desse modo, me dispus a convidar gerações de mulheres da minha linhagem genética. A interação, a partir do fazer manual com a minha própria árvore genealógica, iria alcançar aquilo que nos liga, mas também o que nos diferencia. A experiência passaria, então, por um caminho diferente dos demais: incluir outros sujeitos para fazer o experimento. Convoquei minha avó, minha mãe e minha filha para modelarem comigo esse lugar em gestação. A modelagem da argila como ativação de um corpo que toma forma a partir do seu próprio corpo em contato com a terra. Cada qual com sua história em relação ao fazer manual.

Interessava aqui, como nos trabalhos de argila de Maiolino, aceitar a convocação do barro como "a matéria prototípica por excelência, [que] traz imanente toda possibilidade de forma e nos convida a buscá-la" (2021, p. 51) . Mas como intencionava tirar do barro a forma de 'recipiente de vida' que a ideia da semente carregava, procurei uma maneira de relacioná-la com a argila como matéria ancestral para nossa espécie.

Desse modo, busquei a forma deste experimento na tese da antropóloga Elizabeth Fisher¹¹⁷, que inspirou Le Guin a escrever a Teoria da Bolsa. Ela postula que o primeiro aparato cultural da humanidade foi, provavelmente, um recipiente. Essa invenção propiciou que a colheita fosse transportada do campo para o grupo e que ela pudesse ser guardada para o futuro. Esse recipiente, que traz a energia para casa, poderia ser feito em cerâmica.

Desse modo, a diretriz para conduzir a prática seria a modelagem de uma forma tão aberta quanto a terra para receber a semente e o barro para receber a mão: uma cuia, um pote, uma bolsa, um cesto, ou qualquer outro objeto contendor. Essa seria a única instrução que ajudaria a ativar as mãos das mulheres, para manter abertas as possibilidades de criação a partir dessa ideia.

Ao mesmo tempo em que seria necessário que cada uma se entregasse à sua maneira à matéria, com a liberdade de conduzir seu processo, era importante que as práticas individuais acontecessem no mesmo lugar. Como uma ação coletiva, a presença e interação dos corpos com a matéria também seria elemento de análise do experimento.

117. Elizabeth Fisher chama de *Teoria da Bolsa da Evolução Humana, na Criação da Mulher* (McGraw-Hill, 1975) apud Ursula Le Guin (p. 19-20).

5.6 O fazer primordial

Foram dados para cada participante dois pedaços de argila que correspondiam à escala de suas mãos. A convergência de intenção de todas era produzir em argila para o trabalho artístico acadêmico de uma das integrantes a forma de contenedor. Desse modo, cada geração recebeu o barro com um tipo de composição, todos tendo como base uma massa de Tabaco com chamote, misturada com Branca Shiro, Terracota e Preta¹¹⁸.

Como integrante do experimento, mas também como proponente, iniciei sozinha a prática ao preparar as argilas para que elas estivessem no ponto de modelagem. Pois havia feito a mistura de várias massas para um trabalho há sete anos, e elas estavam completamente empedradas e precisavam ser hidratadas novamente. Para o trabalho de ativação da massa, fui até ao ateliê da ceramista Ione de Laurentys¹¹⁹, lugar que levou a cenas do meu tempo de graduação. Em contato com o universo do ateliê novamente, retomei a memória de corpo onde o tempo é relativo, dentro da dimensão de criação ativada pelo barro.



Figura 32 - Foto da mesa com as participantes: Cristina e Angélica (de frente), Cássia e Olívia (de costas)

Fonte: acervo da autora, 2024.

Crédito da série: Luiza Palhares

118. Todas as argilas da marca Pascoal, de alta temperatura. Essas misturas foram feitas em 2018, em um experimento feito no curso de extensão em cerâmica na Escola Guignard com a professora Flávia Leme. Ele consistia em misturar as massas para chegar às tonalidades da casca de Pau-Ferro. Fiquei esse tempo com as sobras dessas misturas que se desidrataram.

119. Ceramista e professora de Governador Valadares (MG), há mais de 40 anos atuante em Belo Horizonte.

No dia do experimento, tinha que lidar com a minha própria presença diante do barro, mas, ao mesmo tempo, queria observar a entrada nesse campo do fazer de cada uma delas. Desse modo, convidei a artista e fotógrafa Luiza Palhares para fazer o registro no dia da ação, que seria realizada na minha casa, em uma mesa retangular herdada da minha mãe.

No dia 30 de maio de 2024, à partir das 15 horas, iniciamos o trabalho. Indiquei os lugares de cada participante à mesa, com minha avó, Angélica, ao lado da minha mãe, Cristina, e eu ao lado da minha filha, Olívia. No princípio, tivemos um tempo para entender o barro com características distintas, nas diferentes mãos. Quando se começou a intencionar a forma, algumas questões relacionadas ao fazer foram sendo direcionadas para mim.



Figura 33 - Mãos de Cristina e Angélica modelando
Fonte: acervo da autora, 2024.

Eu pretendia assumir o papel de monitora, mas assim como a prática propunha, minha conduta foi de me manter aberta a possíveis interações, sem me sobrepor. Ao pegar meu primeiro pedaço de argila, disse que estava praticando a técnica de *pinch pot*¹²⁰. Ao explicar, ia demonstrando no barro o próprio fazer. Mantive ressaltando a ideia de deixar vir qualquer recipiente contenedor que pudesse guardar alguma coisa para o futuro.

¹²⁰. Em português, pote de beliscadas, que consiste em modelar o barro, utilizando o dedo polegar para apertar a argila contra os demais dedos. Ao apertar, afundando os dedos no barro e subindo uma parede nas laterais, chegaria à forma de um pote.

Envolta no meu processo, com a argila em forma de pote, observava que a maneira como cada uma conduzia a matéria com as mãos era bem diferente, com mais ou menos dificuldade, e mais ou menor grau de variação da forma. Para além da técnica e da forma, o que me instigava em volta daquela mesa era o processo de cada uma. O jogo entre a mão e aquilo que se idealizava fazer.

A argila traz uma maleabilidade capaz de assumir uma forma após o manuseio - ela é uma matéria que está à espera da transformação. Do mesmo modo em que ela chama o gesto, é muito difícil de saber quando parar. Durante a ação, observei essa questão nas participantes e em mim mesma - ao mesmo tempo em que já havia chegado na forma da cuia, eu permanecia alisando as peças com um certo receio de sair do ponto que já havia chegado, mas com a insistência de permanecer na matéria.



Figura 34 - Mãos de Olívia e Cássia modelando
Fonte: acervo da autora, 2024.

A diferenciação nítida em cada corpo, ao que se refere ao tempo de vida, apresentou-se também nos nossos gestos e, conseqüentemente, em nossas peças. A geração mais nova entregou menos tempo à matéria para concluir o experimento. Eu cheguei à forma do pote sem muitos rodeios e depois fiquei no acabamento por muito tempo, porque queria ficar observando. Já Olívia ficou o tempo inicial apenas apertando a argila sem dar nenhuma forma. Creio que o fato de não ter tido um comando a deixou em um lugar de abertura meio incômodo. "Eu sou de exatas!", disse ela quando pedia algum direcionamento mais específico para a condução do experimento.



Figura 35 - Detalhes das mãos de Cássia e Cristina interagindo
Fonte: acervo da autora, 2024.

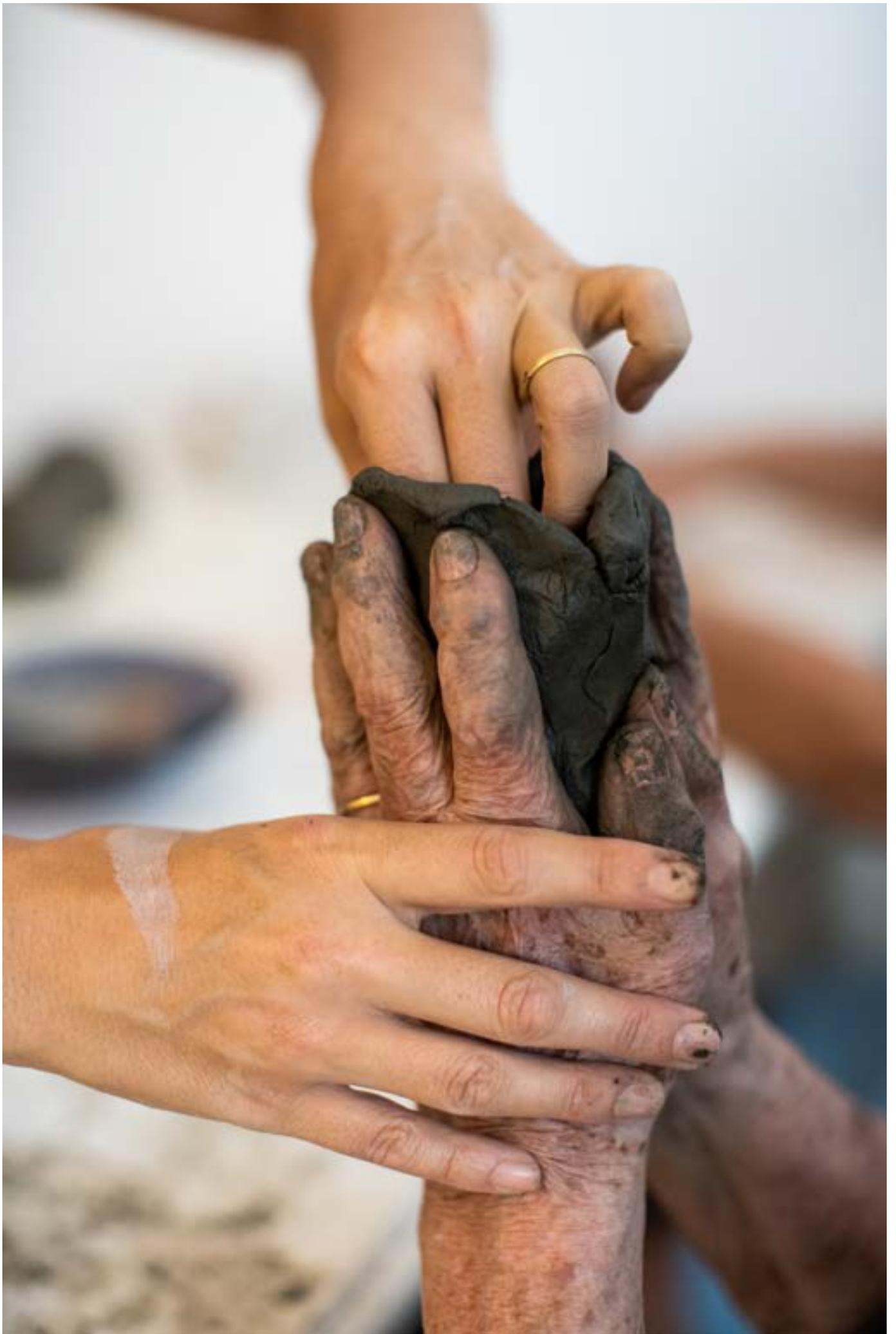
Cristina e Angélica se alongaram mais na continuidade dos gestos, indo na direção dos potes. Minha mãe fez uma ou duas formas logo de cara e depois desmanchou e começou de novo, pois não estava satisfeita. Enquanto a vovó, que já está ficando cega, ficou apertando o barro por bastante tempo, como minha filha, e, lentamente, foi encontrando conforto com a dimensão da criação.



Figura 36 - Cuias enfileiradas: Angélica, Cristina, Cássia e Olívia
Fonte: acervo da autora, 2024.

Figura 37 - (pág. 107) Detalhes das mãos de Cássia e Angélica interagindo
Fonte: acervo da autora, 2024.

Observei que o barro também trazia um enfrentamento que tinha relação com a forma e a condução para se chegar nela, ou seja, à resposta de que a argila dá ao gesto na hora da ação. Entendi que o conforto ou o desconforto demonstrado tinha relação com obter o resultado esperado e com um tipo de saber que é da ordem tátil, que não tem necessariamente a ver com o domínio de uma técnica.



Lembrei-me de Maiolino que disse: “no que você começa a elaborar muito, a argila perde sua potência de ser multiforme”¹²¹. A potência de ativar o que há de vivo na matéria não está na intenção, mas sim, no gesto que se coloca ao vibrar junto com ela¹²². Desse modo, esse experimento colocou o acontecimento de intencionar a forma que se quer dar ao barro visível aos olhos, nas relações com a matéria que se mostravam com a alegria de fluir sem muito elaborar.

Todas as integrantes se entregaram no exercício da modelagem da forma, sem pretender comparar ou analisar o fazer de cada uma. As gerações das pontas, ou seja, a minha filha e a minha avó, chegaram em formas, ao meu ver, tão antagônicas quanto complementares, independentemente do saber tátil empregado na matéria.

Lembrei-me de Ingold e Krenak ao proporem prestar atenção nessas gerações das pontas com a intenção de conectá-las. A mais antiga conseguiu exceder as possibilidades com a argila, ao entregar seu corpo e espírito ao gesto das mãos em prece. Já a mais nova, com gestos precisos, teve uma capacidade de síntese e, por isso, de concentrar em poucos gestos duas formas potentes que se relacionavam entre si.

Senti que eu e minha mãe encontramos um 'lugar comum' no resultado da forma do pote. A Cristina estava com a argila mais hidratada, e por isso a maleabilidade estava muito potente, optou por uma curva na abertura de seus potes. E eu devo ter ficado mais no interior das minhas peças, sem extrapolar muito a forma de um contenedor que tanto repetia.

Todas as integrantes se entregaram ao fazer a sua forma, sem pretender comparar ou analisar o fazer de cada uma, considerando apenas um ponto relevante. As gerações mais distantes no tempo, ou seja, a minha filha e a minha avó, chegaram em formas, ao meu ver, tão antagônicas quanto complementares, independentemente do saber tátil empregado na matéria.

121. Suely Rolnik (2006, p. 7), no texto *Florações da Realidade*

122. "Podemos acrescentar que quando isso acontece também a artista perde a potência vital de variação em sua própria existência, pois entregue ao fascínio da forma, corre o risco de permanecer enredada no visível e deixar de ser tocada pela vibração do mundo que a forçaria a estar criando e se recriando" (Idem).



6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*"O mínimo que podemos fazer é lançar um outro olhar
para o mundo em que nos encontramos"*

Anna Tsing

A coexistência entre ser humano e plantas se mostra como condição aberta para que haja uma correspondência fecunda na composição do nosso imaginário como espécie. As perspectivas capazes de incluir o ser Planta e seus modos de existência para conceber o lugar de alteridade reclamam por condutas que diminuam a disparidade e a prevalência do olhar antropocêntrico no mundo. E isto nem sempre é vislumbrado pelo olhar do ser humano.

Os experimentos artísticos baseados na relação com as plantas aqui apresentados levaram ao entendimento de coabitar o mesmo ambiente com outro ser vivo para a experiência prática. Foi no meio da cidade, com seus tempos velozes, que cada indivíduo vegetal despertou o devir planta no processo que se desenvolve em modos de fazer que se relacionam.

Para buscar a alteridade, procurei, a partir das nossas distinções, descobertas sobre a fisiologia das espécies pesquisadas. Elas despertaram o interesse pelas particularidades desses corpos e, assim, fui tentando identificar a melhor metodologia para cada experimento.

Nessa aproximação, o que se mostrou para meus olhos pelo sensível foi apenas um recorte, pois os inúmeros modos que as plantas se apresentam estão além do meu alcance como humana. Os detalhes eleitos pelo meu olhar de artista serviram como pistas do método que iria ser usado no experimento.

As estratégias da prática se entrelaçaram com as pesquisas e, desse modo, a investigação foi sendo construída durante o processo. Assim, em cada etapa do trabalho houve uma forma particular de condução.

Após a escrita dos capítulos e a execução dos experimentos que se seguiram do despertar do olhar para a planta, pude perceber que esta pesquisa se constituiu em um diálogo constante entre a construção do pensamento e a prática. A pesquisa teórica, juntamente com a escolha das técnicas e uso dos materiais, deu suporte à experimentação. Desse modo, o método da pesquisa onde o fazer e a teoria se mesclavam se colocou também como eixo de análise.

A busca do conhecimento extrapolou as fronteiras da arte e atravessou outras disciplinas como o urbanismo, a botânica, a antropologia, e até filosofia e física quântica. Foi necessário sustentar a imprecisão de todos esses campos fazer a composição dos experimentos artísticos frutos da dissertação.

Conduzida também pelo pensamento de Tim Ingold (2012), mantive a pesquisa na posição de tecer o fluxo de linhas em movimento que se conectam ao longo do tempo. Revelar essa caminhada descreve um método de pesquisa artística sem o caráter de prenciar seus passos, é deixar com que ela seja feita enquanto se caminha. Importante destacar que a descrição dos processos é parte da atividade do próprio processo.

No primeiro experimento, fui ao encontro do musgo por meio do bordado que representava a briófitas; no segundo, eu persegui a estabilidade do tronco ao levar o meu corpo em performance com ele; e no terceiro, me coloquei no exercício de criação da semente numa ação coletiva, em que trabalhei a ideia de ancestralidade. Os meios por onde a poética foi conduzida durante os experimentos foram sendo trabalhados para que cada um deles perseguisse um método independente.

Em *olhar para o chão*, compreendi outra dimensão no próprio fazer: vi que me comportava como agente água desse ser planta durante o processo da sua confecção. A mão seguia sozinha, crescendo um ponto por cima do outro, vendo o musgo ganhar vida por baixo das minhas mãos.

Já a resolução formal da pedra da calçada me fez deparar com a separação onde eu mesma queria dissolver, pois ela estava sendo colocada como elemento construído em oposição ao elemento natural. Entender o basalto, uma rocha vulcânica como uma matéria em movimento, foi o conceito ativado para destravar esse confronto durante o fazer.

A representação do musgo bordado e da pedra pintada gerou uma imagem estática que não chega em outros sentidos. Ela se fecha nela mesma. Não extrapola a atuação do objeto artístico e eu estava consciente disso. Então, para o segundo experimento, pensei numa tentativa para superar os limites próprios da representação. Tentar a arte como meio e trazer o meu corpo para a ação.

Em *olhar para o lado*, a materialidade das árvores e sua estrutura celular tornam tangível o encontro entre o meu corpo urbano e o corpo da árvore. A perspectiva do olhar se direciona para o lado, em busca de tentar se aproximar do lugar de alteridade.

Levei o foco para a diferença do que sustenta e dá estabilidade aos corpos na etimologia da palavra tronco. Para dar conta das questões da diferença, acessei sua estrutura, que é feita de celulose, para demonstrar poeticamente esse esqueleto celular como reconhecimento em relação ao meu corpo em performance. O devir tronco se deu no nível de pele com pele, em um lugar que vai além do tato, que extrapola o que o olhar

consegue capturar. No sensível da minha testa em contato com a terra, encontrei a estabilidade que procurava no corpo da árvore.

Em parte, essa conduta foi um modo de manter a abertura de cada um dos processos, mas, além disso, foi uma maneira de ativar a experimentação que pudesse superar o lugar artístico que a anterior trazia, sem problematizar as formalizações. Atribuí o olhar crítico em relação ao experimento da pele de papel, ao concluir que ele levava ao lugar de um ensimesmamento. Desse modo, desejava incluir outros seres humanos na condução da prática como forma de buscar outras linhas para ampliar a experiência.

Em *olhar para frente*, apresento a ideia de semente ao levar a prática para ser realizada numa ação de modelagem em argila, com quatro gerações de mulheres da minha família e lidou com a ancestralidade e a continuidade da vida. O gesto primordial em contato com a matéria foi ativado como a força da germinação em contato com a terra. Inspirado no trabalho de Anna Maria Maiolino, a prática refletiu sobre o fazer com a repetição e a diferenciação em relação ao tempo.

A ideia de semente construída com o exercício de escrita fabulativa, ao narrar os modos de germinação de diferentes gerações de sementes (Apêndice), experimentou na imaginação o que se mantinha e o que se diferenciava na memória ancestral. Nesse texto, foi estabelecido o “estado de semente” que se mostrou na prática com a argila.

Nesta prática investigativa, pensei a semente como criadora de vida em um lugar no tempo futuro. Percorri também tempos passados para confrontar como o ambiente modifica os modos de germinar e como o ser humano está emaranhado nesses processos, que antes eram naturais. A relação entre Natureza e Cultura apareceu, não, como um versus o outro, mas sim, como uma conciliação: um e outro. A semente consegue germinar com e apesar de todos os processos de domesticação.

Todos os experimentos puderam buscar por meio da prática artística a aproximação entre o que é construído pelo ser humano e o que não é: a pedra da calçada portuguesa e o musgo, o tronco-urbano e o tronco-árvore e a semente que encontra o solo fértil e aquela que encontra o asfalto. A relação do humano e não humano, nesse caso realçando as plantas, colocou-se como o modo de olhar a sobreposição do *Homo Sapiens* em relação às outras espécies, encontrando na arte um modo de pensar e alargar a percepção de mundos.

Mesmo a arte sendo uma criação demasiadamente humana, ela é um instrumento poético e pode ativar outros sentidos e possibilitar a construção de imaginários. Ao mesmo tempo, ela altera o estado estacionado das coisas, transfigura percepções e interpretações. Esse é o lugar do encantamento onde o processo acontece.

Os experimentos artísticos baseados nas plantas guardaram apreço pela dimensão da descoberta, do encontro com o Outro, do que inesperadamente convoca a atenção. Da mesma maneira, eles buscaram a precisão contida na presença, aquela ativada pelas substâncias do mundo, do encontro com os seus fluxos vitais e suas configurações possíveis.

As diversas formas de atuações artísticas, ao interagirem com os materiais seguindo a guia do que a planta despertava, permitiram uma movimentação dentro dos meios de expressão artística. Esse modo de pesquisa se mantém aberto a tantos outros olhares e para os diversos seres Plantas que existem no nosso entorno urbano. Porém, mais que os incontáveis encontros interespécies, são modos de experimentação que a arte pode oferecer.

Assim, esses experimentos mostraram que é justamente pelas diferenças que podemos acessar o Outro e o que se revela a partir desse encontro é a abertura de possibilidades para a sensibilização de nossos corpos. Passar pelo devir planta através dos processos de criação despertou a consciência para aprender com esses seres urbanos a buscar a coexistência em um planeta comum.

REFERÊNCIAS

- ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. *Espírito da floresta*. São Paulo: Cia das Letras, 2023.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BANIWA, Denilson. *Nada que é dourado permanece: Hilo / Amaka / Terra Preta de Índio*. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=A_8r7P_Lya0 Acesso em: 10 maio 2023.
- BARAD, Karen. On Touching: The inhuman that therefore I am. *Differences*, v. 3, p. 206-223, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1215/10407391-1892943> Acesso em: 8 dez. 2022.
- BARROS, Lis Macedo de. *Pensamento tentacular: Antropoceno, Capitaloceno e Chthuluceno* - Donna Haraway. Tradução. 2020. Disponível em: https://www.academia.edu/36152548/pensamento_tentacular_antropoceno_capitaloceno_e_chthuluceno_donna_haraway. Acesso em: 14 out. 2023.
- BELLOUR, Raymond. *Entre imagens*. Campinas: Papirus, 1997.
- BRAGANÇA, Luciana. *Jardins Possíveis*. Disponível em: <https://jardinspossiveis.wordpress.com/2017/08/30/primeiro-post-do-blog/> Acesso em: 20 abr. 2023.
- CÂMARA, Marina. Giusepe Penone: matérico e transcendental. *Palíndromo*, Florianópolis, v.13, n. 30, p. 233-246, maio 2021.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- COCCIA, Emanuele. *Metamorfoses*. Rio de Janeiro: Ed. Dantes, 2020.
- COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.
- COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- COSTA, Alyne. *Virada geo(nto)lógica: reflexões sobre vida e não-vida no antropoceno*. AnaLógos, Rio de Janeiro, v. 1, p. 140-150, 2016.
- COHEN, Bonnie Bainbrudge. *Sentir, perceber e agir: educação somática pelo método Body-Mind Centering*. Tradução de Denise Maria Bolanho. São Paulo: Ed. Sesc, 2015.
- CRUZ, Maria. Vamos buscar o que é nosso: reflexões sobre caminhar. Tradução de Clara Delgado. *Caderno de Leituras*, Belo Horizonte. n. 166, 2023.
- DAYRELL, Marina Andrade Câmara. *Giuseppe Penone: da história à pele do mundo*. Tese (Doutorado em Belas Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.
- DAYRELL, Marina Andrade Câmara. Por uma ontologia da pele. *Palíndromo*, Florianópolis, v. 5, n. 9, 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.
- DEWEY, John. *Arte como experiência*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*. Tradução de Augustin de Tugny e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

DOOREN, Thom van; KIRSKEY, Eben; MÜNSTER, Ursula. Estudos multiespécies: cultivando a arte da atencividade. Tradução de Susana Dias. *Climacon*, v. 3, n. 7, p.39-66, dez/2016. Disponível em: <https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/estudos-multiespecies-cultivando-artes-de-atencividade/> Acesso em: 8 dez. 2022.

EMBRAPA. Cartilha das Espécies Arbóreas Brasileiras. Disponível em: <https://ainfo.cnptia.embrapa.br/digital/bitstream/item/231742/1/Especies-Arboreas-Brasileiras-vol-1-Paineira.pdf/> Acesso em: 10 fevereiro. 2024.

GIL, José. *O intervalo absoluto*. In: GIL, José. A imagem nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia. Lisboa: Relógio d'Água, 1996. p. 197-217.

HALLE, Francis. *A vida das árvores*. São Paulo: Olhares, 2022.

HAN, Byung-Chul. *A sociedade do cansaço*. Petrópolis: Vozes, 2015.

HAN, Byung-Chul. *Vita contemplativa ou sobre a inatividade*. Petrópolis: Vozes, 2023.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 5, p. 7- 41, 1995. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=51046> Acesso em: 2 dez. 2022.

HARAWAY, Donna. *Quando as espécies se encontram*. São Paulo: Ed. Ubu, 2022.

HARAWAY, Donna. *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthluceno*. Tradução de Ana Luíza Braga. São Paulo: N-1 Edições, 2023.

INGOLD, Tim. *Antropologia e/como educação*. Petrópolis: Vozes, 2020.

INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2015.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, v. 18, n. 37, p. 25-44, jun/2012.

INGOLD, Tim. *Correspondences*. Cambridge: Polity Press, 2020.

INGOLD, Tim. *The turn of the present and the future's past*. 2022. Disponível em: [https://www.e-flux.com/search?a\[\]=Tim%20Ingold](https://www.e-flux.com/search?a[]=Tim%20Ingold) Acesso em: 3 jun. 2023.

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.

JACQUES, Paola Berenstein. *Pensamentos selvagens: montagem de uma outra herança*. v. 2. Salvador: EDUFBA, 2021.

KRAJCBERG, Frans; RESTANY, Pierre; BAENDARECK, Sepp. *Manifesto do Rio Negro*. FABRÍCIO, Fernandino (Org.) 1978. Disponível em: <https://www.ufmg.br/centrocultural/wp-content/uploads/2021/04/Manifesto-do-Rio-Negro-do-Naturalismo-Integral.pdf> Acesso em: 8 nov. 2023.

KRAJCBERG, Frans. *Natura*. São Paulo: MAM, 2008.

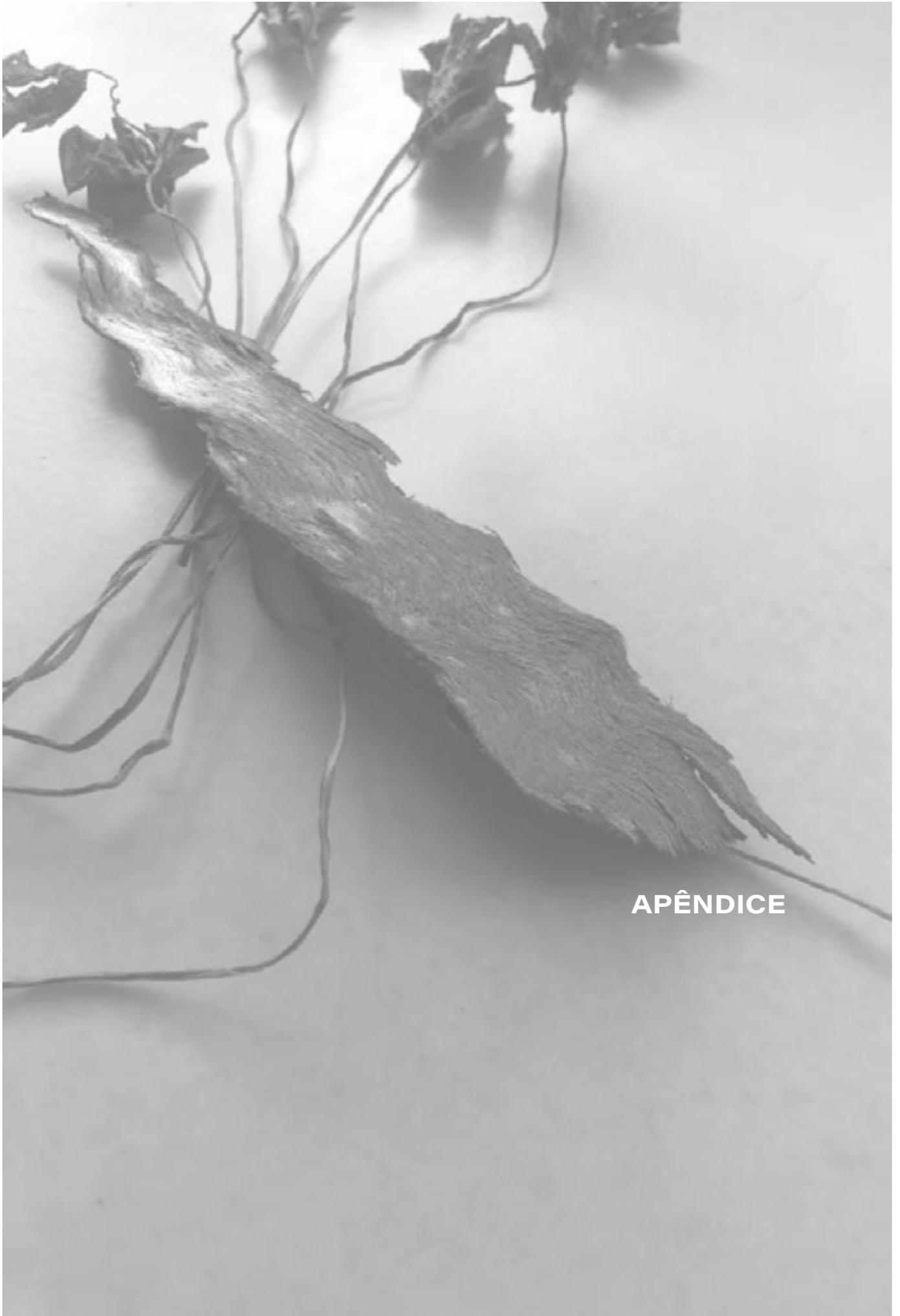
KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Arte e Ensaios, Rio de Janeiro, p. 40, v. 17, n. 17, 2008.

KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. CARELLI, Rita (Org.) São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. LANÇA, Rita (Org.) São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KUCZYNSKI, Paulo. *Frans Krajcberg: a natureza como atelier*. São Paulo: Escritório de Arte, 2018.

- LATOUR, Bruno. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno*. São Paulo: Ubu, 2020.
- LE GUIN, Ursula. *A teoria da Bolsa da Ficção*. Tradução de Luciana Chierigati. São Paulo: N-1Edições, 2021.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. A crise moderna da Antropologia. *Revista de Antropologia*, v.10, n.1-2, p.19-26, 1962. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.1962.110422> Acesso em: 23 abr. 2023.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mitológicas*. 1969
- LINS, Daniel. *Anna Maria Maiolino: a pele de Anna*. São Paulo: Cosac Naify, 2016.
- MACIEL, Lucas da Costa. Perspectivismo ameríndio. In: *Enciclopédia de Antropologia*. 2019. São Paulo: Universidade de São Paulo. Departamento de Antropologia. Disponível em: <https://ea.fflch.usp.br/conceito/perspectivismo-amerindio> Acesso em: 8 dez. 2022.
- MANCUSO, Stefano. *A revolução das plantas*. São Paulo: Ubu, 2019.
- MANCUSO, Stefano. *A incrível viagem das plantas*. Tradução de Regina Silva. São Paulo: Ubu, 2022.
- MANGINI, Elisabeth. 1000 Words: Giuseppe Penone. *Artforum*, v. 49, n. 2, out. 2010. Disponível em: <https://www.artforum.com/features/1000-words-giuseppe-penone-195536/> Acesso em: 13 jun. 2023.
- NOBRE, Ana Luiza. Aproximar-se do chão. In: MOUKIN, Gabriela; MARQUEZ, Renata; CANÇADO, Wellington. *Habitar o Antropoceno*. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2022.
- NUNES, Edna Mara de Moura. *Desdobramentos da impressão na arte contemporânea*. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.
- PBH. Prefeitura de Belo Horizonte. *Plantio de arvores*. <https://prefeitura.pbh.gov.br/sites/default/files/estrutura-de-governo/meio-ambiente/2021/plantio-de-arvores2-3-3.pdf> . Acesso em: 18 jun.. 2022.
- PBH. Prefeitura de Belo Horizonte. *Plantio de arvores*. <https://prefeitura.pbh.gov.br/noticias/prefeitura-faz-podas-e-supressoes-de-arvores-como-trabalho-preventivo>. Acesso em: 18 jun.. 2022.
- PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulinas, 2015.
- RIVERA, Tania Cristina *Anna Maria Maiolino entre pausas*. Nova Yoque: Hauser and Wirth Publisher, 2018.
- ROLNIK, Suely. *Florações da Realidade*. Núcleo de Estudos da Subjetividade, São Paulo, p. 1-12, maio 2006. Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm> Acesso em: 17 mar. 2024.
- STENGERS, Isabelle. A proposição cosmopolítica. SUSSEKIND, Felipe. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 69, p. 442-464, Abril 2018.
- TATAY, Helena. *Anna Maria Maiolino*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- TSING, Anna. Margens Indomáveis: cogumelos como espécies companheiras. *Ilha Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 17, n. 1, p. 177-201, jan./jul. 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8034.2015v17n1p117> Acesso em: 9 abr. 2023.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 113-148, 2002.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo O antropólogo contra o Estado. *Piauí*, Rio de Janeiro, n. 88, p. 16-23, jan, 2014. Entrevista concedida a Rafael Cariello.



APÊNDICE

[Eu-semente]

Sou uma Paineira da espécie *Chorisa Speciosa*, me enraizei por definitivo no canteiro central de uma das maiores avenidas de Belo Horizonte. Fui trazida para cá como uma jovem muda. Escrevo para relatar uma história que se desenrola para além da minha existência, percorre as gerações passadas e joga o olhar para o futuro, em busca de se manter viva através das sementes. A cada germinação a vida toma diferentes formas. Há centenas de anos, as gerações da minha espécie vêm buscando modos de compatibilizar a sua continuidade frente às inúmeras mudanças no meio ambiente e na estratosfera.

Minha linhagem se desenvolveu num vale, perto do Córrego da Senzala, aos pés da Serra da Calçada, em Minas Gerais. No ano em que a semente da minha antepassada germinou, houve uma grande movimentação de pressão atmosférica vinda do Oceano Pacífico. Esta pressão provocou uma frente de ventos tão fortes que a semente da minha antepassada deslocou-se em direção ao sul, distanciando-se quase trezentos metros da sua matriz. Aos pés dessa Serra ela se instalou. A semente estava bastante firme, envolta nas fibras brancas da paina, emaranhada a um conjunto de outras sementes oriundas do mesmo fruto, e ali permaneceu, exposta ao sol e ao vento.

Com os passar dos dias, a superfície da minha semente ancestral foi ressecando. As fibras de paina que ainda restavam perderam a aderência e a semente entrou em estado de dormência e, assim permaneceu, por três meses desde que foi arremessada de sua matriz, minha avó, pela força do vento. Durante esse período, a sementinha foi atingida pela chuva, pelo calor do sol e também interceptada por outros seres que contribuíram para que rompesse o pequeno invólucro que reveste o corpo das sementes e que recebe o nome de tegumento.

Foi no entanto, só depois da primeira chuva que a pele da minha semente ancestral se enrugou e ganhou plasticidade para descolar sutilmente do endosperma – a massa nutritiva que envolve o embrião. A permeabilidade do solo onde ela estava começou a interagir com essa segunda camada de seu corpo-semente. Encharcada internamente, ela ganhou mais potência de vida. No entanto, a semente ainda não conseguia romper o invólucro e brotar, pois precisava que houvesse uma comunicação mais direta entre o filamento do embrião e os sinais do ambiente de fora. A germinação é um processo lento e complexo. A latência – o intervalo de tempo que cada semente leva para se desenvolver – encontrava, ainda, algumas resistências, em função da alternância de umidade da chuva e do sol. A película do tegumento, ao mesmo tempo em que ficava mais fina, já se ressecava ao ponto de o embrião mandar um alerta para o corpo entrar um pouco mais em estado de dormência, até que a água chegasse novamente.

Com os dias que se seguiram, o sol se intensificou e toda a palhada que cobria o solo transformou-se em uma paleta de cores com menos contrastes. De cima, entre os tons de marrom e bege, um pás-

saro que sobrevoava a região em busca de alimento avistou a semente. Num voo rasante, o pássaro avançou em direção à semente, dando-lhe algumas bicadas para verificar se sua suposta presa tinha uma reação. Largada e móvel, a semente era o embrião dentro do endosperma com uma camada fina e já rompida pelo pássaro. Agora, entraria em contato com todos os nutrientes que ela precisava para se desenvolver, segurando a latência até que as condições de vida chegassem através da água.

Quando as chuvas de verão começaram, bastaram alguns dias para que a paisagem apresentasse tonalidades de verde claro vívido. Enquanto a palhada molhada em decomposição abafava a semente, internamente, o embrião ressoava com a vida que se revelava do lado de fora. Através da pequena fissura causada pelo pássaro, a água fluía pelo seu corpo e ativava a energia interna para sair da inatividade.

Aquele minúsculo fiapo primordial de vida se alongava para sair em contato com o solo. A dormência, enfim, havia sido quebrada. Todo aquele ambiente úmido e iluminado correspondia ao que tem capacidade, no interior da escuridão, de brotar. Dentro daquela semente disparava a multiplicação das células do filamento em uma força vertical em direção ao chão e ao céu.

Das sementes oriundas do mesmo fruto, apenas minha matriz conseguiu germinar. Ela cresceu frondosamente na transição do que se chama cerrado de altitude e campos rupestres, onde o solo tem maior permeabilidade e a densidade de árvores altas é bem menor do que no vale, às margens do córrego onde cresceu minha avó. Ainda assim, essa era uma região com bastante irrigação de nascentes que minavam na serra e nos cursos d'água.

A força que carrega os ventos aumentava gradualmente com a expansão da cidade de Belo Horizonte, que crescia próxima dali. Os mínimos sinais de alteração atmosférica naquele começo do século intensificavam os sopros dos ventos que favoreciam a dispersão da diversidade a partir das plantas. Os ventos trouxeram outras espécies de animais e seres vivos. A estabilidade desses ecossistemas se manteve durante muito tempo, até que, com as primeiras extrações de minério, a estrutura geológica original começou a se modificar.

Minha antecessora começou a vida como a maioria dos indivíduos da nossa linhagem, contando com fatores do ambiente para fecundar o fruto, espalhar a semente e fazer germinar outro indivíduo. Essa inteligência que se propagou por milhões de anos, muito antes de haver sinais de civilização humana, também se adaptou ao ambiente, assumindo novas formas para que pudesse sempre se refazer. Talvez aquilo que tende a crescer, que é comum a todos, é a condição terrestre de habitarmos o mesmo planeta. Assim como há três bilhões de anos, as cianobactérias conseguiram compor uma atmosfera primitiva rica em oxigênio capaz de dar origem a seres que utilizam esse gás como fonte de energia, nós e todos os seres fotossintetizantes nos mantivemos firmes até hoje.

Além do óbvio, há coisas essenciais às formas de vida que estão muito além dos olhos humanos. Muitas são acessadas por ferramentas de visualização, como os microscópios, e por cientistas que se encantam pela simpoiese da vida na Terra. Porque se há algo que nos aproxima daquilo que transcende, do que é divino, não é a descoberta feita por cientistas ou a adoração a um Deus espelho da própria espécie, mas sim, o movimento em si, a linha que se desenrola e dá continuidade à vida. É encontrar, envolto no fluxo, uma alegria de estar exatamente ali naquele exato momento em que todas as linhas entram na composição de uma mesma amálgama para levar a vida em continuidade. O caminho de toda essa interação não é, necessariamente, a evolução. Talvez a melhor palavra seja colaboração.

Uma semente nunca germina sozinha, por isso trago esse relato. Essa ficção não é inútil, são as

pequenas ações escondidas e invisibilizadas que fazem a roda da vida girar. Fico imaginando como minha própria semente germinou e se desenvolveu de forma diferentemente radical da semente da minha antepassada, mas, ainda assim, mantendo o mesmo material genético. Hoje, já adulta, insisto em passar a vida para frente.

Seguindo minha trajetória de vida, em um determinado momento, um humano passou a coletar os frutos da Paineira da minha mãe. Ele cultivava nossas sementes e comercializava as mudas produzidas. Algumas sementes irmãs, antes de serem capturadas, escaparam quando os frutos se abriram e voaram com o vento para longe do raio de ação do coletor. Para uma grande parte das sementes dessa minha geração, todos os agentes externos para favorecer a germinação seriam mediados pelo manejo de um humano, com o conhecimento científico de sua equipe de engenheiros florestais e botânicos. Isso daria muito mais chance para que outras gerações germinassem.

Minha ancestralidade de semente estava predisposta a voar, com a ajuda do vento, para algum local longe daquele que me originou, e começar uma conversa com o ambiente externo a fim de encontrar o momento propício para se romper para o lado de fora. Uma memória que contém a potência da verticalização, de me fixar por baixo da terra e me alongar em busca do sol, procurando esse astro que está muito além desse planeta onde habito. Até que o ser humano começou a interferir neste processo natural. É a partir dessa interferência que minha existência passa a se desenrolar, diferentemente do modo com minhas ancestrais se desenvolveram durante milhares de anos.

O fruto já maduro estava prestes a explodir para se dispersar seguindo seu ciclo natural. Esperava um último chamado externo. No entanto, uma ferramenta, manipulada por mãos humanas, rompeu violentamente a cápsula do fruto para acessar a paina enfiada no meu corpo de semente, interferindo no processo natural de germinação. Arrancada da árvore, fui jogada, com outras sementes da minha espécie, em um grande balde. Fiquei ali durante algumas semanas. Esquecida no canto de um cômodo escuro e seco. Mantendo-se íntegra, minha memória poderia ficar ali em estado de dormência por mais alguns meses. A cada dia, novas sementes eram jogadas dentro do balde, algumas delas oriundas da minha matriz, outras, vindas de diferentes árvores.

O homem que nos arrancou do galho da paineira cultivava sementes e mudas de árvores do cerrado com o intuito de vendê-las tanto para prefeituras como para a indústria da mineração que, posteriormente, utilizava essas mudas em seus programas de reflorestamento de áreas degradadas. Depois da extração mineral, o solo não está apenas empobrecido, mas contaminado por enxofre e outros componentes tóxicos. Felizmente, não tive esse destino, mas desejei sorte a todas as sementes que seriam usadas nos processos de reflorestamento; desejei que, mesmo apesar de toda a contaminação, as pequenas mudas conseguissem sobreviver e manter seus ciclos de vida ativos.

A partir desse momento, quando fui arrancada da minha árvore-mãe, minha germinação foi bastante auxiliada por humanos. Antes de mim, um grupo de cientistas fez estudos com outras sementes da minha espécie a fim de encontrar a melhor maneira de quebrar nossa dormência. Muitas delas foram perdidas até descobrirem a técnica exata que garantiria a melhor taxa de germinação, alternando modificações do nível de umidade e formando a ativação química e por atrito.

Já fui um exemplar de semente domesticada dentro de uma linha de produção com pouquíssimo índice de perda. O processo que se deu na minha germinação, realizado pelo grupo de humanos, consistia em escarificação mecânica com lixa d'água 85 e imersão de 15 minutos em ácido sulfúrico. No meu percurso de semente fora do fruto até a germinação, não cheguei a conhecer nenhum

outro animal fora o humano, pois vivia em um ambiente controlado, totalmente fechado às espécies animais que interagem com plantas. Após permanecer alguns dias dentro do balde - ambiente seco e escuro que não permitiria ativar nenhuma linha da força vital capaz de superar a dormência das sementes - fui despejada num grande tambor revestido internamente com uma lixa.

Minha memória coletiva ligada à ancestralidade de minha espécie não reconhecia esse ambiente como possível de trazer a latência de árvore para o lado de fora. Foi então que, de repente, em um solavanco, o “movimento” chegou. As sementes que estavam em contato direto com a superfície áspera e cilíndrica do tambor eram carregadas no sentido horário para cima e levavam todas as outras que estavam sobrepostas a ela. A energia do motor, junto com a força da gravidade, fazia com que as sementes que estavam embaixo caíssem sobre aquelas que estavam por cima, nos misturávamos batendo nossos minúsculos corpos com velocidade na lixa. Quando levado para baixo com toda a força, meu corpo semente sentiu o contato dos pequenos grãos de areia fincando e ativando a pele do meu tegumento. Depois de muitos rodopios e de ser atingido pela aspereza da lixa, meu corpo já estava hipersensibilizado. Arrebatada pelo intenso e constante movimento do tambor, a força de germinar latejava em meu filamento de embrião. Embora eu ainda não conseguisse reconhecer o caminho possível para romper.

Fui retirada do tambor e colocada com as outras sementes em um tabuleiro de metal. O tilintar dos nossos corpos sendo despejados na chapa fria e estéril do aço soava como um presságio rude. Após todo aquele movimento que gerou as marcas do atrito da lixa na minha superfície, meu ser embrionário subitamente se retraiu pelo excesso de movimentos. Ainda sem orientação para botar para fora a ativação de vida contida no meu corpo semente, a dormência retomou levemente. Nesse sutil recolhimento, o vetor da força vertical do meu fio mais interno que se dirigia para fora se inverteu para dentro, fazendo o tegumento se enrijecer e afunilar a fissura causada pelo grão de areia da lixa.

Um tempo depois, despejaram sobre o tabuleiro onde estávamos um líquido que submergiu todas as sementes. Aparentemente, aquele ambiente aquoso parecia conter a fluidez necessária para compreender internamente os estímulos gerados pelo atrito. Os processos que se desencadearam a partir dali também não tinham registro na minha memória antepassada, e, de alguma forma, foram acontecimentos que se fixaram no meu corpo ainda semente como o modo de vida particular e possível para me fazer germinar, pois, mesmo com as sensações de estranhamento, a vida sempre busca brechas. Meu corpo-semente, que antes havia sido hiper estimulado pelo movimento e pelo atrito, agora manifestava sua potência na direção de romper o tegumento que ardia em diluir.

Submersa no ácido sulfúrico concentrado, a superfície externa da minha semente começou a amolecer. A tensão do tegumento foi se diluindo e as fissuras se colocando involuntariamente para fora. A imersão tinha tempo calculado pelos humanos do laboratório, que conseguiram uma taxa de emergência de germinação maior com as sementes que ficaram no ácido por 15 minutos. Depois desse tempo, ainda entorpecidas pelo líquido, fomos passadas em água corrente e colocadas para descansar numa câmara de secagem por duas horas. A dormência estava superada e 87% daquelas sementes coletadas no vale e no pé da serra estavam, enfim, prontas para germinar.

Após a secagem, fui pinçada e imediatamente colocada em um substrato orgânico enriquecido com fósforo e nitrogênio. Ali, reconhecendo a umidade e o calor, lancei a radícula para baixo e o caule para cima em um processo rápido de germinação pelo estímulo dos fertilizantes. Até chegar à etapa em que eu poderia ser comercializada, me desenvolvi em um viveiro e fui sendo transferida para recipientes cada vez maiores, de acordo com meu crescimento.

No mesmo viveiro, do lado de fora, em um piso de terra batida, ficavam muitas outras espécies aguardando para serem levadas para o reflorestamento de áreas degradadas pela mineração. Ao atingir 1,60 m de altura, meu corpo-muda, com mais de 300 outras espécies arbóreas capazes de serem transplantadas para o ambiente urbano, tomamos outra rota. Fomos levadas pelo caminhão da Prefeitura de Belo Horizonte para um parque mudário para que uma equipe de botânicos pudesse direcionar o nosso paradeiro.

Eles definiram o local onde eu iria fincar minhas raízes no solo para, então, chegar à fase adulta e distribuir minhas sementes. Fui levada junto com outras trinta e oito árvores de diferentes espécies, sendo doze Paineiras, para o alto da Avenida Afonso Pena. Minha morada se situa exatamente no canteiro central da avenida, entre as ruas Muzambinho e Ramalhete.

No dia do plantio, o vaso de plástico que envolvia o torrão com minhas raízes emaranhadas foi colocado em uma cova de quarenta centímetros, junto a duas toras roliças de Eucalipto de dois metros de altura e doze centímetros de diâmetro com as bases enterradas para que ficassem fixas ao chão. Duas ripas de Ipê foram presas com pregos nas toras de eucalipto paralelas ao chão, formando um quadro onde meu caule foi amarrado com barbante. Com essas escoras, meu corpo ficaria estável e cresceria retilíneo nos dois primeiros anos de vida.

Desde então, aprendi a subir em direção ao sol, mesmo com as sombras dos edifícios atrapalhando um pouco o meu crescimento. Nos dez primeiros anos, foram vinte e sete metros, depois o desenvolvimento entrou no período de estabilização. As células de topo, aquelas responsáveis pelo crescimento vertical, se estacionaram, resultado da estagnação do movimento gravitrópico das raízes, que compreenderam que não encontrariam mais compostos nutricionais expandindo no solo e começaram a metabolizar e concentrar a energia no próprio corpo. Nos últimos dezoito anos, cresci mais dois metros e aprendi a me desenvolver de maneira radicalmente diferente da minha antecessora na Serra da Calçada, mas, ainda assim, segui com minha condição ancestral de gerar frutos para dispersar as sementes das minhas sucessoras.

Com o tempo, passei a produzir painas mais grossas e rígidas para envolver as sementes dentro dos meus frutos. Com isso, elas conseguiriam manter a latência por mais tempo, já que elas provavelmente cairiam no asfalto. Na primeira leva de frutos, nenhuma das sementes produzidas conseguiu quebrar a dormência. Foi um ano de temperaturas médias em torno de 38° e não houve chuvas na fase de formação dos frutos. As poucas sementes que consegui desprender caíram no asfalto, por cima dos telhados e pela calçada, e ali ficaram até perderem a latência.

Ao amadurecer como árvore adulta, fui compreendendo o ambiente urbano externo, que era muito diferente da fertilidade que encontrei no estágio de muda no viveiro de plantas para reflorestamento. Criei estratégias para lidar com as adversidades que se apresentavam fora do registro de memória que tinha das minhas antecessoras. Minha situação atual era diferente e totalmente imbricada com a espécie humana. Procurava buscar uma aliança, senão com ela, com outra espécie em busca de cooperação.

Na faixa de terra exposta onde fui replantada com outras da minha espécie e com as que já estavam plantadas lá antes de chegarmos, a vida nunca foi estática. Ali dentro do solo, mesmo por debaixo do asfalto até onde iam nossas raízes, uma diversidade de insetos, fungos e outros seres minúsculos se manifestavam. Ao trocar os nutrientes com nossas raízes, os fungos nos ligavam por uma rede capaz de comunicar e trocar as estratégias de sobrevivência para a dispersão das sementes. Fomos aprimorando as formas de desenvolver os frutos e guardar as sementes para esticar a latência e encontrar formas de germinar em algum solo fértil.

Produzir a vida em estado gestacional seria o projeto no qual se molda a minha existência e toda a fisiologia do meu corpo. Nesse ponto busco encontrar maneiras de desenhar um caminho que favoreça a germinação das sementes. Mantenho-as envolvidas por fibras mais resistentes por tempo suficiente até que as condições do mundo externo ativem a sua emergência e, assim, poder deslocar a urgência por brotar dentro do ambiente urbano a fim de ampliar as possibilidades de germinação próximas às das minhas antigas matrizes.

No mundo externo em constante transformação, a força vital interna se mostra pronta para seguir fazendo aquilo que todas nós nos propusemos: continuar. Carregando a capacidade de se adaptar às contingências, estando fixa e entranhada na terra e crescendo em direção ao Sol. Na condição que transcende todas as gerações, eu continuei a produzir meus frutos e dispersar minhas sementes pela cidade, depositando em cada uma delas o desejo de seguir germinando.