

A Residência Artística como *Florestação* de processos criativos da escultura contemporânea

The Artistic Residency as the Forestation of Creative Processes in Contemporary Sculpture

ADRIANA VIGNOLI

Escola do Instituto de Arte de Chicago, Chicago, Illinois, Estados Unidos

CHRISTUS NÓBREGA

Universidade de Brasília, Distrito Federal, Brasil

RESUMO

Esse artigo discute as transformações em processos de criação artística impulsionadas pela experiência da residência artística, focando no estudo de caso que se deu em 2020, início da pandemia de COVID-19, numa área circunscrita à mata ciliar do Cerrado no Distrito Federal. Nesse processo, identificamos a viagem do artista em *sites* com identidade e memória como temas de pesquisa em sua produção, tendo como objeto de estudo a criação de corpos esculturais a partir do que chamamos da ação de *florestação*.

PALAVRAS-CHAVE

Residência artística, viagem, plantas, escultura, florestação.

ABSTRACT

This article discusses the transformations in artistic creation processes driven by the Artistic Residency experience, focusing on the case study that took place in 2020, at the critical moment of the beginning of the pandemic, in an area located in the riparian forest of the Cerrado in the Federal District. In this process, we identified the artist's travel and displacement as affecting his –perspective of poetic production, with the object of study being the creation of contemporary sculptures based on what we call forestation.

KEYWORDS

Artistic residency, travel, plants, sculpture, forestation

Uma semente estrelar: quando a escultura brota

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

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

Entre lapsos e fluxos, chego noutro ponto passado. Lembro-me do misto sentimento de espanto e incompreensão perante os blocos de pedra de quase três metros de altura de Stonehenge (3.100 a.C.), quando morei na Inglaterra aos meus quinze anos de idade. Dispostas em enigmáticas combinações geométricas e maciças de peso e equilíbrio na paisagem, eu entendi que as esculturas se situam no mundo há muito tempo e permanecem entre nós. De uma maneira que vai além do compreensível, elas nos tocam: Há algo aí dentro destas pedras que, quando o vento varre, chega em mim. O que acontece para nos sentirmos tão tocados por esses perenes seres escultóricos? Assim como a flor que engulo, a idade da pedra, que atravessa tantos milhares de anos, parece nos conectar a outras vidas. No encontro entre a planta, o meu corpo e a pedra, há algo que tangencia questões fora do meu alcance físico, fora do que vejo.

Neste artigo, perguntamos quem e o que tocamos quando fazemos escultura com movimentações espaciais e pulsões vivas, a partir da sua aproximação com as plantas. Atuar no campo da escultura é atravessar questões da vida e da morte. A expressão “ganhar vida”, no campo da escultura, é lembrada por Rosalind Krauss (1941-) quando traz um trecho de Adrian Stokes: “[...] uma figura entalhada na pedra será uma entalhadura de qualidade quando tivermos a impressão de que não a figura, mas a pedra, por meio da figura, ganhou vida” (*apud* Krauss, 2007, p. 228). Essa relação entre a escultura e a vida se dá pela figuração do objeto, pelo tempo dessa matéria que está sempre em transformação e, também, pelo lugar em que ela se situa. A escultura enigma uma relação entre o espaço e nós, seres vivos e não vivos. Ela situa uma experiência de vida.

Para estudar essa escultura de pulsões vitais, utilizo dois métodos. O primeiro deles é a amálgama entre o corpo escultórico e o corpo vegetal, esses

seres que nos alimentam a partir da transformação da energia solar em nutrientes matéricos. As plantas são entidades biológicas capazes de estabelecer relações físicas, químicas e vitais entre o cosmos e a Terra.

Esse primeiro método se dá a partir do que chamo de *florestação*¹. Florestamos ao rememorar o que foi vivido, especulando novas possibilidades de existência; a ação parte do princípio de revolver, semear e colher plantas em territórios comunitários e com identidades próprias. A florestação atravessa a origem da vida e sua transformação pela morte. Para florestar, o artista deve se movimentar em paisagens e praticar colaborações ecológicas e interespecíficas entre o corpo escultórico, e os seres biológicos que atuam nas residências artísticas aqui presentes. Para isso, estabeleço teias relacionais, participo de encontros de culturas tradicionais, faço pesquisas de campo e todo o conjunto de ações retroalimentam o processo escultórico.

A ação de *florestar* se aproxima poeticamente àquela apontada por Anna Tsing quando a autora apresenta em seus textos de antropologia e ecologia o que são as *diversidades contaminadas*². Em outras palavras, “modos culturais e biológicos de vida que se desenvolveram nos últimos milhares de anos de difusão da perturbação humana” (Tsing, 2021, p. 23). Aqui, a diversidade é criada em sinergias colaborativas; é sempre devir; eu trabalho a ação de atuar e interferir no espaço a partir do encontro material e suas assemblagens em territórios com memórias próprias, a fim de pensar formas de reflorestamento históricos e decoloniais.

1 Dentre companheiros de vida que nos influenciam em determinados momentos, trago para a pesquisa pensamentos filosóficos e artísticos, advindos a partir de conversas com o professor de Filosofia da Universidade de Brasília, Hillan Bensusan. Para o pensador e artista, a florestação faz parte da “alimentação entre estruturas conectivas, entre elos territoriais comunitários”. Por meio da florestação, estabeleço elo vegetais e minerais que estão presentes na escultura, em mim e na paisagem, e planto esculturas, físicas e espirituais.

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

O segundo método experimentado são as residências artísticas. Com o orientador e professor Christus Nóbrega³, entendo maneiras de expandir o campo de pesquisa da escultura a partir das práticas das residências, que já acontecem desde 2017. A partir desse método entro em contato com outras culturas e dimensões. Realizo transformações na escultura e compreendo-as cada vez mais, como um canal que recebe almas. A cada capítulo, determino uma residência artística diferente que aciona situações, contatos e revela transformações processuais e formais na escultura.

A residência artística, consolidada na década de 1980 na Cité Internationale des Arts, em Paris, consiste em retirar artistas de seu ambiente cotidiano de produção e inseri-los em outro contexto geográfico, com a intenção de que essa nova paisagem e rotina sociocultural possa ativar sua produção artística (Nóbrega, 2013). Durante esta pesquisa, no intuito de experimentar o processo escultórico em diferentes momentos de estado biológico da matéria, realizo quatro dessas viagens de campo.

Para pensar a transformação do corpo escultórico a partir dessa profunda relação com as plantas e com as residências, trago em especial as leituras de Emanuele Coccia (1976-), Stefano Mancuso (1956-) e Anna Tsing (1952-). Entendo as plantas, como defende o filósofo Gustav Fechner (1801-1887), como seres de alma. Assim também compreende a quilombola, raizeira e mestre pela Universidade de Brasília, Lucely Moraes Pio (1961-), doutora *Honoris Causa*, quilombola, fundadora e membro da Farmacopeia Popular do Cerrado⁴, com quem convivi durante os últimos anos e quem me ensinou outras formas, em rede e em ecologia, de fazer escultura. Nos textos encontrados sobre espagiria, parte da alquimia que pesquisa as plantas, entendo que os alquimistas

3Christus Nóbrega é artista e Professor do Departamento de Artes Visuais (VIS) da Universidade de Brasília (UnB). Doutor e Mestre em Arte Contemporânea pela UnB. Leciona e orienta nos curso de Pós-Graduação em Artes da mesma instituição. Sua pesquisa poética parte das teorias do território e da viagem, atravessadas por ideias de ficção e memória, história social e individual. Utiliza a residência artística e a alteridade como métodos. Informacoes acessadas no site <https://www.christusnobrega.com/bio> em 20 de dezembro de 2025.

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

buscavam, dentre outras questões, a essência de um espírito vegetal. Alimentar-se dessas essências é uma maneira de curar corpo, mente e alma. Assim também atuam no corpo, dentre tantas farmácias, a medicina ayurvédica e os florais de Bach. Defendo que viver essa relação com as plantas altera também o corpo escultórico e apresento nos capítulos desta pesquisa essa transformação.

Sobretudo, o artigo contribui com maneiras de praticar a escultura em territórios que tocam em histórias e atividades ecológicas. A proposta de tocar outras paisagens, pessoas e plantas que vivem nela se mostra transformadora e estabelece elos que se mantêm conectados até hoje. Investigo como a experiência da residência artística e, por suposto, o movimento do artista pesquisador em paisagens diferentes daquelas de seu cotidiano influenciam nas produções estéticas escultóricas contemporâneas, como uma semente estrelar, que concentra e emana energia.

A Residência Artística e a transformação de matérias escultóricas.

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

A proposta dessa disciplina parte da realização de uma residência artística virtual, uma vez que nos encontramos no auge da pandemia de covid-19 no Brasil e no mundo. Assim, cada aluno hospeda virtualmente em sua casa um outro aluno da disciplina e simultaneamente passamos pela experiência de abrigar e ser abrigado virtualmente uns pelos outros. Vivenciaremos os dois lados da residência artística – pela perspectiva do hóspede e do anfitrião. A partir dessa prática, é desejado que cada aluno apresente um trabalho final consistido

por um texto crítico da vivência e de uma produção artística concebida a partir do espaço visitado. Durante a disciplina, eu recebo na minha casa-ateliê o artista e professor Gregório Soares. Em seguida, sou hospedada virtualmente na casa de Danna Lua (DF). Mais especificamente, entro na residência de Lua por uma espécie de portal aberto em seu telhado. Da cama, em seu quarto, ela mira o celular para o céu emoldurado a partir da fresta aberta pelo deslocamento de uma telha de barro do teto. Vejo, por horas, através da tela do celular, fragmentos de nuvens voando no céu.

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

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

O barro simboliza a origem das coisas e a criação dos seres humanos para muitas culturas. Na mitologia grega, o Titã Prometeu⁵ apanhou um bocado de argila e molhou-a com um pouco de água de um rio. Com essa matéria fez o homem, à semelhança dos deuses, para que fosse o senhor da Terra. Tirou das almas dos animais características boas e más, animando assim a sua criatura. Enquanto Atena, deusa da sabedoria, admirou a criação do filho dos Titãs e insuflou naquela imagem de argila o espírito com o sopro divino.

⁵ Trecho extraído do livro *Mito e religião da Grécia Antiga*, de Jean Pierre Vernant.



Figura 1 – Danna Lua me apresentando as matérias que circundam o seu território. Aqui, vemos o barro, este componente tão essencial, com a água, para a alimentação da vida terrestre.

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

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

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

mundo. Essa cosmicidade de nossa infância reside em nós. Ela reaparece em nossos devaneios solitários.

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

A terra aterra a raiz e alimenta a vida. Ela evoca a rocha que foi moída, como rememora a poetisa Wislawa Zymborska em *Conversa com Pedra*⁶. Penso no sentido do aterramento, do acolhimento de cada território e no significado que essa terra carrega para cada ser que ali habita. Além disso, é fato a impossibilidade de comunicação entre mim e a pedra, ao mesmo tempo em que o tempo de sua matéria evoca respeito por todas as transformações por ela vividas e sofridas. O pesquisador Luis Tomas Domingos afirma que, para a cultura africana, a importância da terra revela-se “numa ligação entre o espiritual, aquilo que não se vê e o real, aquilo que vemos. A terra é entidade espiritual. É o lugar de vida que possui o homem. Daqui ele nasce e aqui ele morre.” (DOMINGOS, 2011, p. 10). A obra *Beijo* (2021), que realizei durante a disciplina de Residência Artística, é feita de barro, terra e vidro. Ela experimenta o toque entre uma matéria e outra. O encaixe dócil entre uma esfera e outra em igualdade de espaço e a terra vermelha no interior da esfera compõe o encontro entre esses dois seres.

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

⁶ A poesia *Conversa com Pedra* encontra-se no livro *Wislawa Zymborska* [poemas], editora Companhia das Letras.

Essa residência artística acontece a partir do meu deslocamento físico até o campo de ação, onde anéis metálicos são suspensos entre plantas selvagens de maneira espelhada no sentido vertical, enquanto refletidos na água do córrego que corre abaixo. Uma espécie de experiência tanto *construtiva quanto espiritual*, manifesta-se a partir da instalação da estrutura corpórea da escultura, assim com da história que é revelada a partir deste encontro na casa de Danna Lua.

A partir do contato com todas as entidades vegetais ali presentes, assim como a história de um antigo terreiro de Candomblé, estabelecemos uma relação com os espectros, os fantasmas do território. Para Fechner, a fé na alma das plantas é somente uma pequena prova da fé em coisas que não se pode demonstrar de maneira exata. Mas ela está lá. Aponta. A alma de uma planta é pequena. Mas se olhamos para todo um agrossistema, como o cerrado, a alma das plantas torna-se algo maior.

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

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

Chamo essa experiência, primeiramente, de “construtiva”, porque faz parte do meu processo criativo a construção do desenho projetado a partir de linhas arquitetônicas, para, posteriormente, tornarem-se escultura. Assim também acontece com as construções, tão precisas, que penso e construo. Meu processo parte do desenho como pensamento e torna-se construtivo no espaço. A disposição e a altura desses anéis suspensos, a paisagem que será enquadrada na fotografia, a posição dos corpos e elementos que atuam no ambiente fazem, todos, parte de uma composição regida por precisão e domínio estético, que revelam estados de tensão, leveza, peso, equilíbrio e suspensão no ambiente escultórico.

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

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

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



Figura 2 – Boca da Noite. Anéis de metal, cabo de aço fogo, água e mata ciliar do Cerrado. Crédito da foto: Diego Bresani.

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

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

Evoco três mulheres artistas para participarem dessa manifestação “construtiva e espiritual”. Eneida Sanches (BA), que traz para sua pesquisa

questões de transe, raça e gênero; Gisel Carriconde (DF), que atua na cidade há décadas e incentiva a produção experimental das artes visuais em Brasília; e Danna (DF), a artista feiticeira que conheci recentemente durante esse período tão delicado, introspectivo e profundo, que foi a pandemia de covid-19.

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

A memória, compreendida como potência sensitiva e intelectual de aprendizagem, conservação e reconstrução, constitui-se como eixo fundamental desta pesquisa e é mobilizada por meio de uma escrita em primeira pessoa. Tal escolha reconhece que a memória opera como processo de seleção, interpretação e (re)construção de vivências do passado em direção a proposições futuras. Nesse sentido, configura-se o modo de arte aqui proposto, denominado florestação, praticado nas residências artísticas em diferentes paisagens do Centro-Oeste. Esses movimentos são entendidos como uma forma de reter aquilo que não se deseja esquecer — experiências vividas em coletividade, no âmbito familiar, corpóreo ou molecular — ao mesmo tempo em que evocam vivências que, embora tenham sido experienciadas, não se apresentam de modo plenamente acessível à lembrança. A memória, assim, imprime traços, escolhas e percursos no processo escultórico.

Para além da memória, destaca-se a alimentação como elemento estruturante do processo artístico. A alimentação pelas plantas conduz à experiência aqui nomeada como “florafagia”⁷, termo formulado no decorrer desta

⁷ Florafagia significa e a retroalimentação entre corpos vegetais e seres humanos. As plantas se alimentam também de nossos corpos. Eu aproximo este termo da antropofagia, ou seja, o ato de um antropófago, aquele que come carne humana. Portanto, entre humanos, a antropofagia é canibalismo, já que o ser canibal é aquele que come a carne da própria espécie. Os animais que comem carne humana são considerados antropófagos, mas não canibais. A antropofagia é também um termo apresentado como manifestação artística do modernismo brasileiro liderada por Oswald de Andrade. Nesse contexto, a proposta do artista foi a de “engolir” as técnicas e as influências de outros países e, assim, fomentar o desenvolvimento de uma estética artística brasileira que olhasse para si. Eu pretendo engolir as plantas para então retorná-las ao mundo, transformadas e outros corpos, outras realidades.

pesquisa para designar a relação de ingestão, transformação e troca entre corpo humano e corpo vegetal. Tal conceito mostra-se central para a compreensão do processo escultórico desenvolvido. Ao ingerir a flor, estabelece-se um processo simbólico e material de incorporação: o corpo se transforma, a escultura se vegetaliza. A consciência do ato de esculpir ultrapassa, desse modo, a ferramenta tradicional do escultor, abrindo-se para um campo ampliado da experiência tridimensional, pautado na relação com as plantas, nos encontros entre mulheres e em uma perspectiva ecológica. Essa amálgama instaura novos

Além das plantas, a pesquisa faz uso de materiais como fogo, água, terra e ferro, elementos recorrentes na prática artística desenvolvida. Esses materiais são escolhidos por sua capacidade de transformação, por não possuírem formas fixas e por carregarem simbolismos e significados milenares. Trata-se, portanto, de materialidades saturadas de memória, cuja utilização na escultura frequentemente revela vestígios e narrativas do passado que poderiam, de outro modo, se perder. A investigação dessas materialidades evidencia a passagem do tempo e contribuíria para reflexões acerca da construção cultural dos sentidos.

Outro eixo metodológico do trabalho consiste nos deslocamentos espaciais, compreendidos como práticas de florestação da escultura frente às problemáticas da contemporaneidade. Considerando a característica tridimensional da escultura, e portanto, relacionada ao tempo e ao espaço, o movimento torna-se elemento constitutivo da obra. A experiência do deslocamento revela-se viva e orgânica, permitindo compreender que os fluxos energéticos de cada residência artística estabelecem linhas de relação entre diferentes pontos e escalas. Esses deslocamentos — do Plano Piloto à casa de Danna Lua, desta à Comunidade do Cedro, e assim sucessivamente — configuram uma cartografia escultórica expandida.

Ao longo dos últimos quatro anos, consolida-se a compreensão da escultura como uma complexa teia de energia em movimento. O processo aqui apresentado ultrapassa a noção tradicional de forma, volume e matéria escultórica, ao considerar que os fluxos energéticos e as trocas advindas dos encontros constituem um fazer artístico pautado na ecologia e na intersecção entre biologia e escultura.

Assim, o processo de florestação na residência artística apresentou determinadas características. A primeira refere-se à amálgama vegetal, na qual

as plantas assumem papel essencial na constituição da escultura, entendidas como seres conectados ao cosmos e mediadores de trocas energéticas entre o humano e o universo. A segunda diz respeito à experiência da vida e da morte no interior da mídia escultórica, evidenciada nos processos de germinação e putrefação, diretamente associados à alimentação enquanto prática que consome, transforma e gera energia. A terceira característica compreende “Fluxeira” como eira e fluxo, em analogia ao reino vegetal, no qual a semente se dispersa, atravessa territórios e tempos, hiberna e renasce, instaurando uma escultura orientada por fluxos vitais.

As experiências realizadas em Brasília, no cerrado e em outros territórios, assim como os encontros com pessoas defensoras de áreas de preservação são constitutivos de discursos artísticos movidos por ações de princípios ecológicos. O projeto estabeleceu viagens de campo, relações interpessoais e afetivas, de modo que cada participante se tornou parte integrante de uma escultura orgânica, amorfa e expansiva, que ultrapassa o invólucro físico. A prática da florestação implica responsabilidade ética, uma vez que envolve cuidado, manutenção e reconhecimento da morte como parte do processo de transformação.

A relação entre escultura e espiritualidade apresenta-se como um campo ainda em desenvolvimento, dada sua complexidade. Para acolher esses fluxos, a pesquisa exigiu imersões profundas, incluindo alterações alimentares, práticas de limpeza, deslocamentos territoriais e aproximações com culturas tradicionais, especialmente de matrizes afro-brasileiras. Tais experiências dialogam com práticas da arte ayurvédica e reforçam, conforme aponta Silvia Federici, a importância da troca de saberes entre mulheres como fonte de riqueza epistemológica. Ressalta-se que esta pesquisa foi desenvolvida durante o contexto da pandemia, o que atravessou significativamente seus processos.

Conclui-se que a escultura se transforma fundamentalmente a partir de dois eixos: o encontro com as plantas e os deslocamentos espaciais e corpóreos. O contato com o universo vegetal revelou-se visceral, articulando memória, ancestralidade e transformação. As plantas, ao mesmo tempo que curam, podem também envenenar, exigindo conhecimento, medida e equilíbrio. Esse saber é incorporado ao processo escultórico, que passa a semear paisagens imaginadas e configurações espaciais cooperativas e interconectadas.

Os deslocamentos, por sua vez, ampliaram a compreensão da escultura como agente político, atuando nas relações entre plantas, territórios e corpos. Vivida em primeira pessoa, esta tese percorre paisagens percebidas por meio de escopos⁸ que miram simultaneamente para dentro e para fora do corpo. A escultura é entendida como paisagem, esculpida pelo tempo, pela memória e pelos fluxos. Cada deslocamento operou dobras na vida e na pesquisa, aproximando e distanciando tempos, espaços e forças, evidenciando a escultura como campo energético.

Por fim, a tese da pesquisa consolida a experiência de uma escultura em movimento, indexical e expandida, que ultrapassa a realidade concreta. As plantas operam como agentes decolonizadores de conceitos, revelando a coexistência entre vida e morte na matéria. Atuar no campo da residência artística ampliou os caminhos da pesquisa em artes visuais ao estabelecer conexões ecológicas com paisagens do Centro-Oeste e com os saberes dos povos tradicionais do cerrado. Assim, a prática artística desenvolvida articula engajamento social, ecologia e educação, propondo novos caminhos para a escultura contemporânea.

Referências

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

COCCIA, Emanuele. **A Filosofia das Plantas**: uma metafísica da mistura. Florinópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

DOMINGOS, Luis Tomas de. A visão africana em relação a natureza. Anais do III Encontro Nacional do GT História das religiões e das religiosidades, AMPUH, Questões teórico-metodológicas no estudo das religiões e religiosidades. IN: **Revista Brasileira de História das Religiões**. Maringá (PR) v. III, n.9, jan/2011.

⁸ No dicionário Aulete, escopo significa aquilo que é finalidade, propósito, intuito [...]. É também o espaço, a abrangência da mobilidade e efetividade de algo, de um sistema, de uma atividade, de uma ideia etc. O espaço ou oportunidade para um movimento, atividade ou pensamento desimpedido. Um ponto em que se mira; alvo. A palavra surge de uma conversa com Eneida Sanches, sobre instrumentos que possam ajudar a ver, mirar, alcançar imagens de universos espectrais e astrais. O termo é usado em sentido figurado para a finalidade de ver aquilo que não é visível dentro e fora do corpo.

ISSN 1983-2859. Disponível em <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pub.html>. Acesso em 01 de setembro de 2025

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

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

REZENDE, Renato (org.). **Trauma: Arte contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Circuito, 2020.

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

Sobre a autora e o autor

Adriana Vignoli é artista visual e pesquisadora. Atualmente realiza MFA em Escultura no SAIC (School of The Art Institute of Chicago) com a bolsa The New Artist Society Scholarship. Ela é doutora em Artes Visuais (2024) com bolsa REUNI/CAPEs pela Universidade de Brasília e mestre em Artes Visuais na linha de poéticas contemporâneas (2011), bolsa REUNI/CAPEs, pela mesma instituição. Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo, ambas pela Universidade de Brasília (2006). Realizou exposições internacionais na Alemanha, Argentina, Uruguai e ganhou prêmio nacionais. Foi professora do Centro Universitário IESB, das Faculdades Integradas do Icesp e tutora do Curso de Graduação em Artes Visuais da Universidade Aberta do Brasil (UAB). Possui experiência na área de Artes Contemporâneas, atuando principalmente nos seguintes temas: escultura, fotografia e desenho. Sua pesquisa tangencia os campos de estudo da biologia, astronomia e espiritualidade.

@adriavignoli

adriavignoli@gmail.com

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/3570314357154183>

Christus Menezes da Nobrega é artista e professor doutor do departamento de artes visuais (VIS) da Universidade de Brasília (UnB). Coordena pesquisas focadas na relação entre arte, território e viagem. Sua produção poética e teórica investiga a residência artística como método de criação e intercâmbio cultural. Representou o Brasil em programas de residência artística do Ministério das Relações Exteriores na China (2015) e na Austrália (2019), experiências que resultaram em exposições individuais apresentadas no Centro Cultural Banco do Brasil (2017/2018), na Bienal de Curitiba (2018), Centro Cultural Justiça Federal (2024), entre outras. Suas obras integram coleções, como Central Academy of Fine Art (Pequim), Museu de Arte do Rio (MAR), Museu Nacional da República etc. Foi premiado pelo Programa Cultural da Petrobras e Museu da Casa Brasileira, além de indicado ao Prêmio PIPA (2017 e 2019). É criador da disciplina "Processos em Residência Artística" na UnB, laboratório onde sistematiza metodologias para a formação de artistas-pesquisadores. Autor do livro *Residência Artística: planejando espaços criativos* (2025).

christusnobrega@gmail.com

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/1158798915256133>

Como citar

VIGNOLI, Adriana; NÓBREGA, Christus. A Residência Artística como *Florestação* de processos criativos da escultura contemporânea. *Revista Estado da Arte, Uberlândia*. v. 6, n. 2, p. [n.p.], jul./dez. 2025. DOI 10.14393/EdA-v6-n2-2025-72691 (**versão ahead of print**).



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.