

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES VISUAIS**

POÉTICAS EM TERRAS QUEIMADAS

**PROCESSOS DE CRIAÇÃO
JUNTO ÀS CINZAS**

ANA LÚCIA CANETTI

ORIENTAÇÃO: PROFA. DRA. NIVALDA ASSUNÇÃO DE ARAÚJO

2025



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

POÉTICAS EM TERRAS QUEIMADAS: PROCESSOS DE CRIAÇÃO JUNTO ÀS CINZAS

Ana Lúcia Canetti

Orientação: Profa. Dra. Nivalda Assunção de Araújo

2025

ANA LÚCIA CANETTI

POÉTICAS EM TERRAS QUEIMADAS: PROCESSOS DE CRIAÇÃO JUNTO ÀS CINZAS

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais,
área de concentração Métodos, Processos e Linguagens, do Instituto
de Artes da Universidade de Brasília.

Aprovada em 08 de dezembro de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Nivalda Assunção de Araújo (Orientadora)
Universidade de Brasília

Profa. Dra. Renata Requião
Universidade Federal de Pelotas

Profa. Dra. Isabela Nascimento Frade
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Antenor Ferreira Corrêa
Universidade de Brasília

Brasília, 2025

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (PPGAV/UnB); à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa de estudos durante os primeiros quinze meses do doutorado; ao Ministério da Cultura (MinC), pela licença-capacitação de três meses concedida; e à Prof.^a Dr.^a Nivalda Assunção de Araujo (UnB), orientadora desta tese.

Agradeço ao Prof. Dr. Antenor Ferreira Corrêa (UnB) e às Prof.^{as} Dr.^{as} Isabela Nascimento Frade (UFES) e Renata Requião (UFPel) pelas contribuições realizadas nos momentos do exame de qualificação e da defesa desta tese.

Agradeço aos colegas de universidade por participarem diretamente de algumas ações realizadas nesta pesquisa ou pelas contribuições oferecidas ao longo de todo o processo. Agradeço, em especial, Ludmilla Alves pelos bons encontros e pelas interlocuções construídas.

Agradeço aos meus amigos pelas partilhas, pelo apoio, pelos afetos e pelos diálogos ao longo desses quatro anos. Em especial, agradeço à grande amiga e fotógrafa Mariana Alves, que caminhou em parceria ao meu lado, produzindo fotografias que integraram esta pesquisa.

Por fim, agradeço profundamente aos meus familiares, especialmente ao meu companheiro André, bem como aos meus pais, Sueli e Roberto, e aos meus sogros, Maria Teresa e Maciel, pela paciência, pelo carinho e pelo incentivo constante que tornaram possível a realização deste trabalho.



Especialmente aos meus amores: meu parceiro de vida, André, e meus filhos, Martín e Vicente.

E ainda a todos aqueles que me ajudaram a manter acesas as brasas deste pesquisar; que se sentaram ao meu lado, ao redor da fogueira desta tese, ouvindo e contando histórias; que suportaram o meu arder, apoiando-me para que tudo não se incendiasse; e àqueles que foram como magos alquimistas, trazendo-me sabedoria e ensinando-me que é possível transformar o breu em beleza e não deixar de imaginar ou criar, apesar de tudo.

RESUMO

Esta tese investigou poéticas visuais a partir das materialidades das cinzas vegetais encontradas em paisagens queimadas do cerrado, na região do Distrito Federal, Brasil. O cerrado é hoje o bioma que detém o título de maior, mais diverso e mais ameaçado dentre as savanas do planeta. Diante de um contexto marcado por ameaças, emergências e destruição, a pesquisa propôs o desenvolvimento de práticas artísticas em diálogo com essas paisagens em ruínas, colhendo os vestígios deixados pelo fogo e buscando traços de vida nas cinzas. Essas materialidades foram, então, retransformadas por meio de novos processos de criação, que também envolveram o fogo como agente. O percurso artístico se estruturou em torno de três gestos fundamentais: caminhar, coletar e criar com as cinzas. Esses gestos se materializaram em ações coletivas e individuais na paisagem, e, além disso, resultaram em produções artísticas escultóricas, especialmente em cerâmica. Os processos foram registrados por meio de diários, fotografias e vídeos. A pesquisa adotou o método cartográfico, privilegiando a implicação da artista nas paisagens, os processos de criação em deslocamento e a escrita de artista, que articulou narrativas visuais e textuais sobre as experiências teórico-práticas vivenciadas ao longo do percurso. Diante de um mundo em chamas, a pesquisa partiu do questionamento do que e como a arte ainda poderia produzir, dialogando com debates contemporâneos sobre a criação de imagens em tempos de catástrofe. A proposta buscou escutar outros mundos, não apenas os humanos, e dar visibilidade às cinzas enquanto imagens-testemunho apesar de tudo. As cinzas mostraram-se como agentes, arquivos, testemunhas e destino do que se arruína. Os atos de criação desenvolvidos ao longo da pesquisa possibilitaram a construção de lugares, mas também a defesa da vida a partir das cinzas e das experiências em paisagens queimadas.

Palavras-chaves:

cinzas vegetais; cerâmica;
poéticas das paisagens;
imagem-testemunho;
bioma do cerrado.

ABSTRACT

This thesis investigates visual poetics based on materialities of plant ashes found in burned landscapes of the cerrado, in the Federal District region of Brazil. The cerrado is now the biome that holds the title of the largest, most diverse, and most threatened among the savannas of the planet. Given a context marked by threats, emergencies, and destruction, the present research proposed the development of artistic practices in dialogue with these ruined landscapes, collecting the traces left by fire and seeking signs of life in the ashes. These materialities were then re-transformed through new creation processes, which also involved fire as an agent. The artistic work was structured around three fundamental gestures: walking, collecting, and creating with the ashes. These gestures materialized in collective and individual actions and, moreover, resulted in artistic sculptural productions, especially in ceramics. The processes were recorded through diaries, photographs, and videos. The research adopted the cartographic method, prioritizing the artist's implication in the landscapes, the processes of creation in displacement, and the artist's writing, which articulated visual and textual narratives about the theoretical-practical experiences lived throughout the journey. Faced with a world in flames, the research began with the question of what and how art could still be produced, engaging in contemporary debates about the creation of images in times of catastrophe. The proposal sought to listen to other worlds, not just the human ones, and to give visibility to the ashes as witness-images in the face of drastic times. The ashes revealed themselves as agents, archives, witnesses, summarizing the fate of what is ruined. The acts of creation developed throughout the research enabled the construction of places, but also the defense of life, approached through the ashes, as well as meaningful experiences in burned landscapes.

Keywords:

plant ashes; ceramics;
poetics of landscapes;
witness-images;
cerrado biome.

SUMÁRIO

Lista de Imagens	11
Ato nº 1 (introdução): Em meio a faísca	17
Ato nº 2: Ao redor do fogo	49
2.1 O fogo	50
2.2 Uma casa em chamas: prenúncios de um olhar para as cinzas	54
2.3. Dentro do nevoeiro: Jardins	78
2.4. Reino <i>Ignis</i> , Classe <i>Favillae</i> , Ordem <i>Residuum</i> , Gênero <i>Cinis</i>	91
Ato nº 3: Junto às cinzas	101
3.1. As cinzas	102
3.2. <i>Cinis superstes</i> / Jardim das Ruínas	108
3.3. <i>Cinis greens</i> / Jardim das Rebrotas	138
3.4. <i>Cinis susurrans</i> / Jardim das Dormências	165
3.5. <i>Cinis sementis</i> / Jardim das Semeaduras	188
Ato nº 4 (conclusão): Soprar as brasas	205
Referências	212
Anexos	224

LISTA DE IMAGENS

Figura 01: *Colheita de Cinzas* (2022). Fotografia: Mariana Alves. Fonte: a autora. **Página 06**

Figura 02: *Faíscas* (2020). Fotografia de queima raku realizada pela autora. Fonte: a autora. **Página 16**

Figura 03: Área queimada na cidade de Brasília/DF (2022). Fotografia: Mariana Alves. Fonte: a autora. **Página 19**

Figura 04: *Boca do Inferno* (2020), de Carmela Gross, em frente ao meteorito Santa Luzia, na 34ª Bienal de São Paulo (2021). Fonte: Site da Bienal de São Paulo. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/artistas/7861>. Acesso em: 10 out. 2024. **Página 23**

Figura 05: *Noite* (2021), à direita do leitor, e *Pó* (2021), à esquerda, de Gustavo Torrezan, na exposição 37º Panorama da Arte Brasileira, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2022. Fonte: Catálogo da exposição. Disponível em: <https://mam.org.br/wp-content/uploads/2022/11/mam-panorama-catalogo-miolo-1.pdf>. Acesso em: 18 dez. 2024. **Página 25**

Figura 06: Cinzas coletadas na cidade de Brasília/DF (2022). Fotografia: Mariana Alves. Fonte: a autora. **Página 28**

Figura 07: Registros de coletas de cinzas realizadas em distintos lugares na cidade de Brasília /DF entre os anos de 2022 e 2024. Fonte: a autora. **Página 35**

Figura 08: Registros de processos de criação e diários realizados entre 2022 e 2024. Fonte: a autora. **Página 36**

Figura 09: *Brigadista da Floresta* (2021) à direita; *Parem a destruição* (2024), à esquerda, Mundano. Grafite. Disponível em: <https://www.wwf.org.br/?80248/Artivista-Mundano-transforma-cinzas-de-queimadas-em-releitura-de-Candido-Portinari> e <https://agenciabrasil.ebc.com.br/meio-ambiente/noticia/2024-10/cinzas-de-queimadas-e-lama-do-rs-formam-mural-em-sao-paulo>. Acesso em: 20 set. 2025. **Página 39**

Figura 10: *Awe amanhã*, Caio Ribeiro, fotografia de Henrique Santian (2020). Performance. Disponível em: https://www.caioribeiroarte.com/_files/ugd/bb2919_cea5abfc0e4345c9953b43a73e68bc6b.pdf. <https://atencaoexpo.wixsite.com/abertura>. Acesso em: 20 set. 2025. **Página 40**

Figura 11: *1300° Das cinzas, uma árvore*, Hideko Honma. (2022) Instalação. Disponível em: <https://museudaimigracao.org.br/exposicoes/temporarias/13000-das-cinzas-uma-arvore> e <https://jojoscope.net/2022/01/22/1300-das-cinzas-uma-arvore-exposicao-exibe-pecas-autorais-de-hideko-honma/>. Acesso em: 20 set. 2025. **Página 42**

Figura 12: *Amazon Burning and Dreaming*, Richard Long (2023). Pintura. Disponível em: <https://peoplespalaceprojects.org.uk/pt/projects/das-cinzas/>. Acesso em: 20 set. 2025. **Página 43**

Figura 13: *Caminhar* (2024). Fonte: a autora. **Página 45**

Figura 14: *Coletar* (2024). Fonte: a autora. Fonte: a autora. **Página 46**

Figura 15: *Queimar* (2024). Fonte: a autora. **Página 47**

Figura 16: *Fogo* (2020). Fotografia de queima raku realizada pela autora. Fonte: a autora. **Página 48**

Figura 17: Cascas coletadas por Didi-Huberman em visita ao museu de Auschwitz-Birkenau, na Polônia, em 2011. Fonte: Didi-Huberman, *Cascas*, São Paulo: Editora 34. 2017, p. 09 e 11. **Página 57**

Figura 18: *Coleção n° 01: arqueologias de um caminhar* (2021), armário com nichos em madeira contendo matérias orgânicas coletadas, com dimensão de 60 x 65 cm de altura; e *Coleção n° 02: arqueologias de um caminhar* (2021), placas modeladas em argilas coloridas, com dimensões de 06 x 06 cm aproximadamente cada uma. Fonte: a autora. **Página 59**

Figura 19: *Tríade de um Caminhar* (2021), escultura em cerâmica, modelagem em placas, queima de baixa temperatura, composição com dimensões de 25 x 22 x 30 cm. Fonte: a autora. **Página 60**

Figura 20: *Cidade Jardim* (2023), escultura em cerâmica realizado em modelagem em placa, queima de baixa temperatura, dimensões 80 x 25 x 25cm, Fotografias: Douglas Fróis e da autora. Fonte: Catálogo da exposição. **Página 62**

Figura 21: *Caminho pela cidade* (2023), escultura / instalação, modelagem em argila, cerâmica de baixa temperatura, construção com gesso, cupinzeiro, spray, porcelana, concreto, argamassa, sementes, cascas, galhos de plantas, dimensões da montagem com 08 m x 60 cm x 1,5 m. Fotografias: Mariana Alves. Fonte: a autora. **Página 63**

Figura 22: *Estudos sobre o avesso* (2021), blocos modelados em argila vermelha e esmalte cerâmico, concreto e gesso com pedaços de cupinzeiros, dimensões: 26x 16 x 04 cm. Fonte: a autora. **Página 65**

Figura 23: *(De)composições em “caminhos de desejo”* (2021), ação artística na cidade, fotomontagem com dimensões variáveis. Fotografias de Mariana Alves. Fonte: a autora. **Página 66**

Figura 24: *Morada ao avesso* (2021), escultura com cupinzeiro, bloco de concreto (argamassa) e arames, dimensões: 80x 35x 30 cm. Fonte: a autora. **Página 67**

Figura 25: *Sem título* – da série *Grandes Ausentes* de Anna Maria Maiolino (1997 – 2006). Instalação. Fonte: Galeria Luisa Strina. Disponível em: <https://www.galerialuisastrina.com.br/artistas/anna/>. Acesso em: 19 abr. 2022. **Página 69**

Figura 26: *Sem título*, série *Sombra do Outro* de Anna Maria Maiolino (1993-2005), cimento e pigmento moldado, aprox. 29 x 24 x 17 cm (cada). Foto: acessada em Gonçalves & Sales, Anna Maria Maiolino sob a perspectiva da crítica de processo: vestígios da criação. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. no.77 São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rieb/n77/2316-901X-rieb-77-143.pdf>. Acesso em: 20 mai. 2021. **Página 70**

Figura 27: *L’hotel*, Sophie Calle (1981). Fonte: Tate Museum. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/sophie-calle-2692>. Acesso em: 19 set. 2024. **Página 75**

Figura 28: Registros da ação de replantio em área queimada na Floresta Nacional de Brasília (2024). Fonte: a autora. **Página 80**

Figura 29: Registros de processos de trabalhos em ateliê com as cinzas e ficha catalográfica (2023). Fonte: a autora. **Página 81**

Figura 30: Prints do Mapa do Brasil e do Distrito Federal com registros via satélite de focos de incêndios registrados em um mês, uma semana e um dia de setembro de 2004. Disponível em: <https://firms.modaps.eosdis.nasa.gov/map/#d:today;@-47.51,-15.83,10.09z> Acesso em: 10 out. 2024. **Página 84**

Figura 31: Print de um recorte do Mapa do Distrito Federal com registros

via satélite de focos de incêndios registrados na Floresta Nacional de Brasília e Parque Nacional de Brasília em setembro de 2004. Disponível em: <https://firms.modaps.eosdis.nasa.gov/map/#d:today;@-47.51,-15.83,10.09z> Acesso em: 20 out. 2024. **Página 85**

Figura 32: *Tornado*, Francis Alys (2010). Disponível em: https://www.francisalys.com/books/Tornado_fullbook.pdf. Acesso em: 30 out. 2024. **Página 88**

Figura 33: Registro de caminhada em área que ainda estava sendo incendiada na cidade de Brasília (2024). Fonte: a autora. **Página 90**

Figura 34: Prints do site *Catálogo da Vida*. Disponível em: <https://www.catalogueoflife.org>. Acesso em: 30 ago. 2024. **Página 93**

Figura 35: Aranha *Bowie Ziggy*. Fotografia de Lam Soon Tak. Disponível em: <https://www.nhm.ac.uk/wpy/gallery/2024-ziggy-spider>. Acesso em: 26 set. 2025. **Página 95**

Figura 36: Documento da autorização para pesquisa com finalidades científicas no SISBIO / ICMBIO e de crachá de autorização para circulação na Floresta Nacional de Brasília / ICMBIO. Fonte: a autora. **Página 99**

Figura 37: *Cinzas* (2022). Fotografia: Mariana Alves. Fonte: a autora. **Página 100**

Figura 38: Tabelas apresentadas na pesquisa de mestrado de Murakama (2013). Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/110345>. **Página 104**

Figura 39: Print da geolocalização do *Jardins das Ruínas*. Fonte: Google maps. **Página 108**

Figura 40: Registros do *Jardins das Ruínas* (2022). Fonte: a autora. **Página 110**

Figuras 41: Prints do convite para a ação *Colheita de Cinzas nos Jardins das Ruínas* (2022). Disponível em: <https://www.instagram.com/coordenadasunb>. Acesso em: 30 ago. 2024. **Páginas 115**

Figura 42: *Des glaneuses*, Jean-François Millet, 1857. Óleo sobre tela, 83,5 cm (altura); 110 cm (largura), 8 cm (profundidade), Musée d'Orsay. Fonte: <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/des-glaneuses-342>. Acesso em: 30 ago. 2024. **Página 119**

Figuras 43 a 45: Registros da ação *Colheita Coletiva de Cinzas nos Jardins das Ruínas* (2022). Fotografia: Mariana Alves. Fonte: a autora. **Página 121 a 123**

Figura 46: *Quando a fé move montanhas*, Francis Alys (2002). Disponível em: <http://www.revistaderivasanaliticas.com.br/index.php/edicao16/245-editorial16>, acessada em 30/10/2024. **Página 125**

Figura 47: *A coleta de goteiras*, Brígida Baltar (1994). Vidro, água de goteiras, casca de tinta e estante de madeira, 33,5 x 35x 5 cm. Disponível em: <https://brigidabaltar.com/pt/>, acessada em 20/03/2025. **Página 127**

Figura 48: *A coleta da neblina*, Brígida Baltar (1996). Fonte: site da artista. **Página 128**

Figura 49: Frames do vídeo *Colheita de Cinzas nos Jardim das Ruínas* (2023). Fotografias: Havane Melo. Vídeo disponível em: https://youtu.be/j_Vhe840sLI?si=OLhQUO7Ww64xFxRc. **Página 131**

Figura 50: *Caminhando sobre cinzas* (2023), escultura em cerâmica, modelagem em placa, esmalte de cinzas, queima de alta temperatura, dimensões: 30 x 15 x 10 cm. Fotografia: Havane Melo. Fonte: a autora. **Página 132**

Figura 51: Detalhe da peça *Caminhando sobre cinzas* (2023), escultura em cerâmica, modelagem em placa, esmalte de cinzas, queima de alta temperatura, dimensões: 30 x 15 x 10 cm. Fonte: a autora. **Página 134**

Figura 52: *Caminhando*, Lygia Clark (1963). Ação artística registrada em fotografia. Fonte: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2419> Acesso em: 17 fev. 2024. **Página 136**

Figura 53: Print da geolocalização do *Jardim das Rebrotas*. Fonte: Google mapas. **Página 138**

Figuras 54: Fotografia de Frans Krajcberg na Amazônia, 1970, Fonte: Espaço Krajcberg na França. Disponível em: <https://pt.espacekrajcberg.fr/> Acesso em: 04 mar. 2025. **Página 141**

Figura 55: Registro do *Jardim das Rebrotas* (2023). Fotografia: Mariana Alves. Fonte: a autora. **Página 143**

Figura 56: *Rebrotas* (2023). Fotografia com cinzas. Fotografia: Mariana Alves. Fonte: a autora. **Página 146**

Figura 57: *Continuerà a crescere tranne che in quel punto*. Penone, Giuseppe. (1968–2003). Árvore (*Ailanthus altissima*) e escultura em bronze. Fonte: Site do Artista <https://giuseppepenone.com/en/works/>. **Página 148**

Figura 58: *Jardim de cinzas* (2023). Objeto interativo / Vídeo. Fonte: a autora. Disponível em: https://youtu.be/4c3lFpXlK5A?si=GpfcEGT_T2wtAWS6. **Página 150**

Figura 59: *Urnas vegetais* (2023), cerâmica de alta temperatura, esmaltação com cinzas, montagem com galhos, cinzas vegetais e madeira. Dimensões aproximadamente 20 x 20 cm x 1 m (altura) com a base em madeira. Fotografias: Mariana Alves. Fonte: a autora. **Página 152**

Figura 60: Montagem *Urnas vegetais* (2023) na exposição *O Sonho da Aranha*, realizada na Galeria Alfinete, entre 09 de dezembro a 23 de fevereiro de 2024. Fotografias: Mariana Alves. Fonte: a autora. **Página 153**

Figura 61: Colagem com referências de elementos vegetais na cerâmica da cultura Chimú (Peru) acima e de urnas funerárias de Maracá (Sul do Macapá) e Bura Sikka (Nigéria) abaixo. Fonte: <https://www.museolarco.org/galeria/frutos-del-antiguo-peru/>; <https://www.museunacional.ufrj.br/dir/exposicoes/arqueologia/arqueologia-brasileira/arqbra010.html>. Acesso em: 30 mar. 2025. **Páginas 156**

Figura 62: *S/ título*, Frans Krajcberg. Fonte: Das Artes (2022). Disponível em: <https://dasartes.com.br/materias/frans-krajcberg/> Acesso em: 04 mar. 2025. **Página 158**

Figura 63: *S/ título (Bailarinas)*, Frans Krajcberg, 1980. troncos extraídos de queimadas no Mato Grosso e pigmentos naturais. Fonte: In: Pedrosa, Adriano & Cosendey, Laura. (org.) Frans Krajcberg: Reencontrar a árvore. MASP, São Paulo: 2025. **Página 159**

Figura 67: Print da geolocalização do *Jardim das Dormências* Fonte: Google mapas. **Página 165**

Figura 68: Registro do *Jardim das Dormências* (2024). Fonte: a autora. **Página 167**

Figura 69: Frames do vídeo *Colher Cinzas*, 2024, duração: 5'30", Brasília/DF. Disponível em: <https://youtu.be/EKIUTT286-4>. **Página 169**

Figuras 70: *Escritas do fogo* (2025). Modelagem em placa, queima cerâmica em raku nu, horse hair e obvara. Dimensões (cm): 20 x 20 x 08 (altura), contendo 46 peças em cerâmica (08 por 08 cm cada). Fotografia: Mariana Alves. Fonte: a autora. **Página 171**

Figura 71: *Línguas de fogo* (2025). Modelagem em placa e queima cerâmica em raku nu. Dimensões médias de cada peça: 20 cm (altura), 25 cm (comprimento), 10 cm (largura). Fotografia: Mariana Alves. Fonte: a autora. **Página 172**

Figura 72: *S/título* (ainda em andamento - 2025), série de fotografias, em preto e branco, com detalhes de peças de cerâmica de em raku nu, raku e horse hair. Dimensões de cada impressão fotográfica 1m x 1,5m. Fotografia: Mariana Alves. Fonte: a autora. **Página 173**

Figura 73: *La esperanza del condenado a muerte I, II e III*. Joan Miró, 1974. Dimensões: 201,25 x 351,5 cm, 267,25 x 351 cm, 267,25 x 351 cm respectivamente. Fundación Joan Miró, Barcelona. **Página 178**

Figura 74: Fotografias de peças em cerâmica, realizadas por Márcia Norie Seo, partir dos preceitos da cerâmica Bizen. Fonte: Seo, 2009, pp. 95-96. **Página 182**

Figura 75: Fotografias de sombras nucleares de Hiroshima. Fonte: Wang In DW, (2024). Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/como-bomba-de-hiroshima-deixou-marcadas-sombras-das-v%C3%ADtimas/a-68663293>. **Página 184**

Figura 76: *Esculturas de sombra*, 2003 a esquerda e 2007 a direita, série *Delocazione*. Parmiggiani, Claudio (2003 e 2007). Fumaça, fuligem. Fonte: Parmiggiani, 2015. Disponível em: <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2015/06/cad25.pdf>. **Página 186**

Figuras 77: Print da geolocalização do *Jardim das Semeaduras*. Fonte: Google maps. **Página 188**

Figura 78 e 79: Registros da ação *Semear Cinzas* (2024). Fotografia: Mariana Alves. Fonte: autora. **Páginas 192 e 193**

Figura 80: *Semear Cinzas* (2024), cerâmica, modelagem no torno, queima raku, raku nu e alta temperatura com esmalte de cinzas. Dimensões: 15 x 15 x 10 cm. Fotografia: Mariana Alves. **Página 194**

Figura 81: *Arte Física: Caixas de Brasília/Clareira* – Cildo Meireles, 1969. Sequência de fotografias e mapas, três caixas de terra. Fotografia: Pat Kilgore. Disponível em: <http://revistacarbono.com/artigos/04carbono-entrevista-cildo-meireles/>. Acesso em: 25 set. 2025. **Página 198**

Figura 82: Registro na ação *Semear Cinzas* (2024). Fotografia: Mariana Alves. Fonte: autora. **Página 200**

Figura 83: *Enterrar é plantar* (1994). Ação e registro em slide. Disponível em: <https://brigidabaltar.com/pt/obras/#379>. Fonte: site da artista. **Página 202**

Figura 84: *Rebrota* (2023). Fotografia: Mariana Alves. Fonte: a autora. **Página 204**

Figura 85: Área incendiada na cidade de Brasília/DF (2022). Fotografia: Mariana Alves. Fonte: a autora. **Página 211**



ATO 1

EM MEIO A FAÍSCAS

Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espalhados. (...) tenho que tornar nítido o que está quase apagado e que mal vejo. Com mãos de dedos duros enlameados apalpar o invisível na própria lama.

Clarice Lispector, A hora da Estrela, 1984, p. 25.

Na linha do horizonte tem um fundo cinza
Pra lá dessa linha eu me lanço, e vou
Não aceito quando dizem que o fim é cinza
Se eu vejo cinza como um início em cor
Quando tudo finda, dizem, virou cinza
Equívoco, pois cinza cura, poesia eu sou
O traje cinza lembra fidalguia
Quarta-feira cinza é dia de louvor
Vamos celebrar, o amor há de renascer das cinzas
Vamos festejar o cinza com amor (...)

Mateus Aleluia, Amor Cinza, canção de 2009.

De onde partir?

Em um colóquio sobre metodologia da pesquisa em Artes, Jean Lancri diz que uma investigação poética deve simplesmente se iniciar pelo meio: “é no meio que convém fazer a entrada em seu assunto. (...) Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância. Do meio desta ignorância que é bom buscar no âmago do que se crê saber melhor” (Lancri, 2002, p. 18). Os começos já estariam ali, no percurso de um caminhar e de um arder vivido na esfera do cotidiano, tremeluzindo saberes e ignorâncias.

No cotidiano da cidade onde vivo (Brasília/DF), por boa parte do ano nos avizinhamos às brasas, respirando os ares secos e a fuligem das matas queimadas da região (figura 03). Recebemos notícias do fogo a partir da fumaça vista no horizonte e das cinzas que, por vezes, caem do céu, como flocos de neve.

No período da seca no Planalto Central do país, temos uma relação cotidiana com este fogo advindo das queimadas do cerrado, o bioma considerado um dos mais ameaçados do Brasil e do mundo¹. Entretanto, grandes áreas de matas queimadas estão cada vez mais presentes em todo o planeta, não sendo eventos restritos e exclusivos às áreas de savana ou às áreas secas. Com o aumento das massas de calor, os incêndios florestais globalizaram-se². Estamos imersos em um mundo em chamas e, em vários locais do globo, vivendo em meio a uma grande névoa espessa de fuligem, permeados por um horizonte cinza global.

¹ Segundo Salmona (BBC News, 2023), o cerrado é um dos biomas mais ameaçados do mundo, pressionado pelo agronegócio, pela pecuária, pelo desmatamento e pelas queimadas. Berço de importantes bacias hidrográficas e de 5% da biodiversidade mundial, perdeu, entre 1985 e 2022, uma área equivalente à soma da Colômbia e do Chile em incêndios (Mapbiomas, 2022). Apesar de sua relevância ecológica e da interconexão com outros ecossistemas, como a Amazônia, o bioma não recebe a mesma atenção internacional.

² Entre 2001 e 2023, as perdas anuais de áreas florestais pelo fogo cresceram cerca de 5,4%, impulsionadas pelas mudanças climáticas e pelo aumento de ondas de calor extremo. Esse processo retroalimenta a crise climática: queimadas intensificam o aquecimento global, que, por sua vez, favorece novos incêndios (WRI Brasil, 2024). Projeções da ONU indicam que os incêndios florestais podem aumentar em 50% até 2100, reforçando a urgência de políticas mais efetivas de prevenção (ONU News, 2024).



Figura 03: Imagem de áreas queimadas na cidade de Brasília/DF (2022). Fotografia: Mariana Alves. Fonte: a autora

Cinza é cor da bruma, do nevoeiro, dos sonhos. Muitas vezes é uma cor associada à melancolia, monotonia, dor, morte e tristeza. Ao mesmo tempo, é símbolo de renascimento, ressurreição e da renovação cíclica da vida (Chevalier; Gheerbrant, 2001). Uma cor que carrega, em sua mistura e constituição, a dialética da presença e ausência de luz, do renascimento e da morte, ou dos inícios e fins.

Diante da própria constituição e simbologia da cor, e em consonância à canção de Mateus Aleluia (2009), não precisamos aceitar “quando dizem que o fim é cinza”. O que nos remete à destruição pelo fogo também pode nos lançar para além da linha do horizonte, nos permitindo enxergar, no céu cinzento de nossos tempos, faíscas para a criação e outros inícios em cor. São devires que partem do meio do nevoeiro cotidiano, para, através da ação criativa e sensível, ultrapassar nossos horizontes opacos, permitindo ressignificar e refazer a vida.

Foi no meu encontro inesperado com as sobras de matas queimadas e suas cinzas vegetais – através de uma prática artística que vinha desenvolvendo há alguns anos, de caminhar, coletar e produzir esculturas em cerâmica com as matérias coletadas pelas cidades³ – que os restos daquele tempo incendiado se mostraram fragmentos carregados de histórias de destruição e de resistências. É importante ressaltar que meu percurso como ceramista me trouxe conhecimento sobre os processos de transformação das cinzas, podem virar substâncias vidradas ou esmaltadas quando submetidas a queimas de alta temperatura⁴, o que colaborou para que pensasse sobre a materialidade daqueles restos como potências de transformação.

³ Os trabalhos resultantes de caminhadas, coleta de materiais e construção de esculturas podem ser acessados no mural eletrônico Caminhografias (caminhadas e cartografias) escultóricas (2024) ou no site da artista: <https://www.analuciacanetti.com/>. Além dessa produção no campo das Artes Visuais, a artista desenvolveu pesquisa semelhante durante o mestrado, investigando processos criativos de jovens encarcerados a partir de esculturas e objetos recolhidos do lixo. Intitulada *Jovens encarcerados e os sentidos de suas experiências criadoras* (2010), a pesquisa envolveu a coleta de esculturas descartadas pela instituição, evidenciando seu potencial para a construção de experiências sensíveis e estéticas.

⁴ As técnicas de produção de vidrados/esmaltes de cinzas na cerâmica serão mais bem detalhadas no Ato no 3: *Junto às cinzas*, a seguir.

Quando iniciei essa pesquisa, ainda em 2022, o tempo era de pós-pandemia mundial. A melancolia se expandia como um sintoma social e se expressava nos discursos, atos de desesperança e vazio impostos pelo isolamento, medo da morte e perdas sem perspectiva de se experimentar os lutos necessários à retomada da potência de vida.

No caso do Brasil, éramos sobreviventes dos últimos meses de um governo genocida e incendiário⁵. Vivíamos um tempo de feridas expostas, um tempo de chamas que consumiam tanto a natureza quanto a História. Caminhar em meio às paisagens queimadas, onde as cinzas cobriam o chão e o horizonte parecia opaco, orientou meu olhar para o que restou, para o que poderia emergir e talvez permitir que se fizesse o luto necessário naquele momento. As cinzas, nesse sentido, representavam mais do que um fim, ensejando a dialética vida-morte-transformação, carregando em si a promessa de um ponto de partida.

Além das milhares de mortes de pessoas ou de matas e florestas queimadas, o país havia testemunhado um recente processo de destruição pelo fogo de importantes equipamentos culturais. O Museu Nacional, no Rio de Janeiro/RJ, instituição de referência no Brasil, com mais de 100 anos de história, foi incendiado em 2018 e teve mais de 20 milhões de itens destruídos. Também tivemos o incêndio a Cinemateca Brasileira, em São Paulo/SP, que contava com o maior acervo audiovisual da América Latina, com cerca de 250 mil rolos de filmes, em 2021⁶.

⁵ A jurista Deisy Ventura identifica elementos para classificar a atuação do Governo brasileiro frente à Covid-19 como crime de lesa-humanidade e, no caso dos povos indígenas, como genocídio (Brum, 2020). Já Felipe Milanez associa Bolsonaro ao título de “Nero – o imperador romano dos incêndios na Amazônia”, acusando-o de legitimar o fogo e provocar um “holocausto ecológico” (Brasil de Fato, 2020). Segundo o Projeto MapBiomias Fogo (2022), Amazônia e cerrado concentraram 95% das áreas queimadas no Brasil em 2022, e os incêndios recorrentes no cerrado vêm ameaçando sua biodiversidade e até biomas que dependem de suas águas subterrâneas, como a Amazônia.

⁶ O Fórum de Secretários de Cultura atribuiu o incêndio da Cinemateca a diversas negligências do Governo Federal, apontando falta de cuidado e gestão adequada (Mobile, 2021). Em relação ao incêndio do Museu Nacional, várias autoridades manifestaram indignação diante da tragédia, considerada um crime contra a história e a cultura do país. No entanto, o então presidente reagiu com indiferença, afirmando que “já pegou fogo” e que não poderia “fazer milagre”. O episódio é analisado em entrevistas e estudos que discutem seu impacto simbólico e cultural para o Brasil, como *Entre cinzas e brasas que resistem* (Palmeira & Mattos, 2020; e Viveiro de Castro (Outras Mídias, 2018).

O contexto das Artes daquele momento apresentou, em várias ocasiões, discussões e incursões sobre a temática desses eventos de destruição ou do que vinha acontecendo no país. A 34ª Bienal de São Paulo, realizada naquele ano de 2021, intitulada *Faz escuro mas eu canto*, por exemplo, expôs, logo em sua entrada, três objetos queimados no incêndio do Museu Nacional. O primeiro era uma rocha que, com o calor do incêndio, transformou-se de ametista (variedade violeta de quartzo) em citrino (variedade amarela de quartzo); o segundo era uma *ritxòkò* (boneca Karajá), que substituiu uma outra boneca perdida no incêndio; o terceiro, por sua vez, era o meteorito Santa Luzia, segundo maior do país, e que não sofreu mudanças com ação do fogo. Eram três objetos: um que teria permanecido intacto, outro destruído e um terceiro completamente transformado pelo fogo. Simbolicamente, esses três objetos foram reunidos no início da Bienal com a intenção de expressar a “importância de resistir, de ir adiante incorporando a transformação como parte integral do viver e a reconstrução como tarefa de reinvenção crítica” (Bienal de SP, 2021).

Uma outra série de trabalhos, expostos em frente ao meteorito Santa Luzia (figura 04), também trazia a temática da matéria como grande testemunha do tempo e das transformações pelo fogo, dialogando com aquele momento de destruição e de expectativa de mudanças. O trabalho *Boca do Inferno* (2020), de Carmela Gross, compunha um painel com mais de 150 monotipias, com imagens vulcânicas, cheias de "massas escuras, borrões explosivos, buracos lamacentos, fogo negro, nuvens de fuligem..." (Bienal de SP, 2021). Em um vídeo publicado no site da Bienal, a artista diz nomear a sua obra com o título *Boca do Inferno* em referência ao poeta Gregório de Matos, assim apelidado devido ao escárnio de seus versos e zombaria frente a juristas, magistrados, clérigos, freiras e letrados poderosos da época. Contudo, a artista afirma, ainda, que o nome da obra foi escolhido por classificar os tempos do governo que estávamos vivendo no Brasil: infernais.

As cinzas e o fogo emergiam no imaginário coletivo das artes naquele momento, carregados de simbolismos que dialogam com o presente e com a longa história de violência colonial que marca o Brasil. As obras construía espaços de ressignificação da vida e de elaboração do luto, trazendo à memória social as origens dessas violências históricas que ainda atravessam o país.



Figura 04: *Boca do inferno* (2020) de Carmela Gross em frente ao meteorito Santa Luzia em exposição na 34 Bienal de São Paulo, em 2021. Fonte: site da Bienal. Disponível em <http://34.bienal.org.br/artistas/7861> e acessado em 10/10/2024.

Outro exemplo, no ano seguinte, no Bicentenário da Independência do Brasil, o Museu de Arte Moderna de São Paulo recebeu o 37º Panorama da Arte Brasileira, intitulado *Sob as cinzas, brasa* (2022), trazendo à tona novamente o tema do fogo e da resistência. Em um dos textos curatoriais, Cauê Alves (2022) afirma:

a brasa que se esconde sob as cinzas, sob a terra arrasada, sob as ruínas desse projeto de país, ainda arde. (...) Se existem resquícios da lógica colonial e do pensamento conservador, também existe resistência. Isso quer dizer que se a brasa ainda está consumindo o que resta, o que não foi queimado, ela também pulsa como força transformadora. E as cinzas, como se sabe, podem ser usadas como adubo para a arte e para tudo o que ainda irá florescer nessa terra. (Alves, 2022, p. 23)

Reunindo artistas de diferentes regiões e linguagens, a edição deste Panorama enfatizou práticas artísticas que pudessem reavivar possibilidades de futuro diante de ruínas, tensionando temas como violência, devastação ambiental, racismo, colonialismo e desigualdade. Nos trabalhos de Gustavo Torrezan (figura 05), expostos nesta edição, destacou-se a cor escura do carvão, presente na obra *Pó* (2021) e no pano preto na obra *Noite* (2021), além do vermelho vivo nas estrelas nesta última, símbolo das brasas acesas citadas no texto curatorial do evento. Nesse sentido, partindo da metáfora das cinzas, os trabalhos apresentaram gestos coletivos de resistência cultural e de insistência na capacidade da arte em manter vivas as brasas sob os escombros.

O contexto em que esta pesquisa foi produzida mostrava que éramos sobreviventes das cinzas de um país. Ainda assim, é sempre necessário lembrar: no Brasil, ser sobrevivente nunca foi exceção; é, há séculos, marca da história do povo brasileiro. Márcia Tiburi (2004), no texto *Brasil cinza*, afirma que somos sobreviventes de um grande incêndio, de depredações e da colonização. Fomos construídos a partir do que eliminamos, do que matamos, ou seja, da tentativa de extinção de um tipo de vida vegetal, como o pau-brasil, e de muitas vidas humanas: “Brasil, um nome vindo da natureza, demarca culturalmente a natureza como algo morto. A dominação da natureza fazendo-a coisa morta é uma de nossas marcas” (Tiburi, 2004, p.43).



Figura 05: *Noite* (2021), à direita do leitor, e *Pó* (2021), à esquerda, de Gustavo Torrezan, na exposição 37° Panorama da Arte Brasileira, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2022. Fonte: Catálogo da exposição. Disponível em: <https://mam.org.br/wp-content/uploads/2022/11/mam-panorama-catalogo-miolo-1.pdf>. Acesso em: 18 dez. 2024.

Nosso país teria sido batizado pelo que lançamos ao lixo, pelo que matamos. A cor verdadeira da cultura brasileira seria a cor das cinzas do pau-brasil:

A nossa verdade não é verde, nem amarela, antes tem a cor das cinzas. Nossa história é a produção de restos. Restos. As cinzas são o fruto da combustão da natureza e do corpo morto feito cadáver. Elas são a verdade que no avesso da vida reúne natureza e cultura. Em nosso caso, define-se pelas cinzas a própria passagem da natureza para a cultura. Uma passagem pela morte; um tempo sem reconciliação. (Tiburi, 2004, p. 45).

Os restos e as cinzas emergem, nesta análise, como elementos fundantes de experiências frequentemente silenciadas, em vivências nem sempre significadas, pois permanecem encobertos sob o verde e amarelo de um imaginário moldado por ideologias. Ao revelar a dimensão traumática que atravessa a história deste país, abre-se o espaço para sonhar outras formas de lutas e de compreensão de nossa história. A partir disso, a autora apresenta um importante questionamento: “como manter brasas acesas, se brasas apagam-se transformando-se em cinzas?” (Tiburi, 2004, p. 44).

Enquanto caminhava sobre as cinzas do cerrado brasileiro, percorrendo com os olhos e os pés aquela terra arrasada e um país em ruínas, questionava-me se ainda haveria maneiras de manter brasas acesas. Como poderia o campo das artes agir diante de um mundo em cinzas? Em meio às chamas, o que a arte ainda pode produzir e provocar? Qual seria a função das produções artísticas e poéticas visuais em tempos de crise? Diante de um mundo que arde em guerras e se aquece sob a destruição ambiental e social, de que modo as imagens produzidas com cinzas vegetais podem se apresentar como gestos de resistência e testemunho do presente?

Na pesquisa em desenvolvimento com as cinzas, primeiro passei a olhar com cuidado para o que havia sobrado daquele tempo, coletando os restos daquelas paisagens em ruínas. Assim, fui elaborando formas de transformar os restos presentes naquele caminhar cotidiano em percursos de criação. Antes de compreender o que todo aquele contexto de mortes significava, busquei imaginar se ainda era possível produzir brilho a partir do breu daquelas paisagens. Me questionei se o olhar ainda poderia incender naquele contexto. Muitas perguntas foram se acendendo em mim como faíscas.

A palavra faísca tem seu significado associado à luz/brilho e ao fogo/brasa: “um fragmento de luz ou de matéria incandescente que se desprende de um corpo em brasa” (Cunha, 2010). Em seu sentido figurado, o termo se liga à ideia de qualidade do que tem brilho e vivacidade. As centelhas ou fagulhas são errantes, se desprenderam do contexto em que queimam, criando luz e potência. Faíscas também são associadas às novas ideias e potências de criação. Segundo Giorgio Agamben, o ato criador seria uma forma de liberar a potência de vida que estava aprisionada, abrindo e resgatando as “centelhas (as forças) contidas nas coisas” (Agamben, 2018, p.138). Diante daqueles indícios que me conduziam para dentro de uma investigação artística, quais seriam as forças e potências contidas nas cinzas?

A partir dessas perguntas, delinee o objetivo da pesquisa: desenvolver práticas artísticas em convivência com as cinzas e junto às paisagens queimadas. Parti da premissa de que as cinzas vegetais encontradas nos caminhos se configuravam como imagens-testemunho de um mundo em chamas. Assim, investiguei modos de lhes atribuir protagonismo, conferindo agenciamento às narrativas que carregavam vozes vegetais encerradas naquelas frágeis materialidades (figura 06).



Figura 06: Cinzas coletadas na cidade de Brasília/DF (2022). Fotografia: Mariana Alves. Fonte: a autora

A pesquisa ancorou-se nos debates de Georges Didi-Huberman (2012, 2017) sobre as imagens-testemunho e a importância de imaginar, apesar de tudo. Em *Imagens, apesar de tudo* (2012), ao tratar do contexto específico das imagens produzidas na *Shoah* (Holocausto), o autor apresenta o exemplo de quatro fotografias feitas clandestinamente por prisioneiros de Auschwitz, em 1944, discutindo o estatuto ético, político e estético das imagens diante do horror, e questionando a necessidade de imaginar diante do que é considerado inimaginável. Já em *Cascas* (2017), o autor escreve a partir de sua visita ao campo de Auschwitz-Birkenau, em 2011, inspirando-se no gesto de recolher cascas de árvores daquele lugar e refletindo sobre essas materialidades como vestígios do passado, testemunhas e cartas ao futuro.

Além dessas obras, outra referência para esta pesquisa foi a exposição *Levantes* (2017), organizada pelo mesmo autor, que propunha uma pergunta curatorial que ressoou no percurso desta tese: “em tempos sombrios: o que fazer quando reina a obscuridade?” (Didi-Huberman, 2017, p. 14). Ainda que em contextos e propostas bastante distintos, buscou-se refletir sobre a arte diante de práticas de poder que, em épocas sombrias, têm historicamente condicionado grande parte de nossa experiência perceptiva, afetiva, social e política.

Para Anna Lowenhaupt Tsing, “em um estado global de precariedade, não temos outras opções além de procurar vida nessa ruína” (Tsing, 2019, p. 7). A autora diz que teorias e conceitos emergem melhor da atenção para o mundo, não precisando o pesquisador se afastar muito de casa, pois “a vida nas ruínas está em toda parte à nossa volta” (Tsing, 2019, p. 18). Dessa forma, a autora propõe a ativação de campos abandonados, animando lugares e gerando novas relações multiespécies e multiculturais nas paisagens:

(...) a paisagem pode ser um objeto de pesquisa que nos mostra a heterogeneidade de projetos de fazer mundo. (...) Precisamos fazer histórias de paisagens que envolvam todos os tipos de seres, humanos e não humanos. Assim também podemos enfrentar um desafio analítico central do pensamento sobre o Antropoceno: como combinar paisagem e história para que diferença e possibilidade permaneçam à vista. (...) Talvez isso possa abrir futuras conversas sobre os mundos sociais mais que humanos à nossa volta - e o desafio de sobreviver ao Antropoceno (Tsing, 2019, p. 265).

Partindo de um horizonte familiar na cidade, composto por matas queimadas de cerrado, bem como das provocações trazidas pelas perspectivas destas autoras (Tsing e Tiburi), construí um caminho de pesquisa que buscou ativar campos abandonados, animando lugares e materialidades, como a das cinzas vegetais, na intenção de gerar novas relações multiespécies e multiculturais nas paisagens. Com o propósito de produzir ações poéticas no campo das Artes Visuais, construí trabalhos artísticos em convivência com as cinzas e junto às paisagens queimadas, atenta à perspectiva de “habitar-com”, “devir-com” e “fazer parentes”, descrita por Donna Haraway (2016, p. 141), que reforça a importância de nos associarmos a vidas e saberes não humanos como formas de sobrevivência no que intitula como Pós-Antropoceno (ou Pós-Capitaloceno, Pós-Plantationoceno) ou *Chthuluceno*⁷.

⁷ No artigo intitulado *Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes*, Donna Haraway (2016) apresenta o conceito de *Chthuluceno* como uma proposta de pensamento tentacular, que visa complementar e desafiar as narrativas dominantes sobre o Antropoceno, abrindo um debate sobre a necessidade de arranjos multiespécies que envolvam seres humanos, já que ninguém age isoladamente. O termo *Chthuluceno* faz referência a um conto de H.P. Lovecraft, em torno de uma criatura monstruosa com múltiplos tentáculos que emerge do subterrâneo e se apropria de tudo. A autora sugere que, ao evocar esse termo, defende-se a necessidade de uma mudança de atitude da humanidade para garantir não apenas uma recuperação ambiental (ainda que parcial), mas a própria sobrevivência da espécie. O *Chthuluceno* não representaria apenas uma nova era, mas uma postura que envolve uma compreensão renovada do mundo e uma "maneira de viver e morrer bem, como seres mortais", unindo forças "para reconstituir refúgios, para tornar possível uma recuperação e recomposição biológica, cultural, política e tecnológica, ainda que parcial e robusta" (Haraway, 2016, p. 141), incluindo o luto pelas perdas irreversíveis que já estamos vivenciando e que ainda enfrentaremos.

Parti de três gestos artísticos para esta pesquisa: caminhar, coletar e fazer cerâmico. A caminhada foi compreendida, no campo das artes visuais, como ato simultâneo de criação e contemplação, um gesto de “leitura e escrita do espaço” (Careri, 2013, pp. 32-33). Como afirma Michel de Certeau, “caminhar é ter falta de lugar” (Certeau, 1994, p. 183); assim, a caminhada se apresenta como produção de visualidades em deslocamento, forma de construir lugares. O gesto de coletar, entendido como vasculhar, juntar, recuperar ou colecionar o que outros descartaram, carrega um olhar sensível e estético para os objetos rejeitados. Ao coletá-los, atribui-se a eles novos lugares, retirando-os da condição de ordinários e deslocando-os para o campo de novos olhares. Já o fazer cerâmico foi concebido, nesta pesquisa, como “campo expandido”, conforme a proposta de Graciela Olio, Claudia Toro e Anabel González Alonso (2017)⁸.

Nessa perspectiva, a técnica tradicional da cerâmica (modelagem e queima da argila) é ampliada, abrindo espaço para o diálogo com outras linguagens, como instalação, performance, ações artísticas em paisagens, vídeos, fotografias ou o uso de inúmeros outros materiais além do barro queimado. As autoras discutem como as práticas cerâmicas se expandiram para trabalhos que priorizam as relações com o corpo, com o espaço, com as paisagens ou com as próprias materialidades. Além de esculturas em cerâmica e em outros materiais, realizei, nesta pesquisa, ações coletivas e individuais em paisagens queimadas, entendidas enquanto gestos escultóricos em um campo ampliado (Krauss, 1984; 2007).

A cada passo dado em caminhada, uma paisagem é modificada e inventada. A cada movimento de coleta, matérias que antes eram restos, invisíveis para serem consideradas objetos úteis ou importantes, deslocam-se para um lugar de visibilidade. A cada queima cerâmica, formas e estados das matérias se transformaram, criando outras espacialidades. Como as cinzas, que são materialidades originadas pela transmutação das formas pela ação do fogo, os gestos escolhidos também priorizaram os deslocamentos como ações poéticas. Todos os gestos se ligaram ao movimento de transformação de espacialidades e materialidades.

⁸ A tese parte da técnica tradicional da cerâmica, baseada na modelagem e queima da argila, mas amplia esse fazer ao incorporar outras linguagens, como vídeo, fotografia, instalação, ações urbanas e objetos com materiais não exclusivamente cerâmicos. Dialogando com o debate sobre o caráter “indisciplinar” da cerâmica contemporânea proposto por Olio, Toro e Alonso (2017), o trabalho expande o conceito de material cerâmico para além do barro queimado, incluindo matérias que já passaram por transformações químicas pelo calor. Nesse contexto, as cinzas vegetais são incorporadas ao processo criativo não apenas como esmaltes, mas como elemento ampliado de criação em diferentes gestos da prática cerâmica.

A definição de escultura viveu transformações e questionamentos quanto à sua aceção de arte relacionada somente à disposição de objetos no espaço ou como tendo um caráter predominantemente espacial (Krauss, 2007 e 1984). Um dos aspectos mais notáveis da escultura moderna é o modo como seus praticantes manifestaram cada vez mais a consciência de que a escultura “é um meio de expressão peculiarmente situado na junção entre repouso e movimento, entre o tempo capturado e a passagem do tempo” (Krauss, 2007, p. 06). A experiência da obra não mais situaria o objeto escultórico por si só, e sim, na relação provocada por ele em um espaço e tempo. A centralidade do fazer escultórico passa a ser processualidade diretamente relacionada aos deslocamentos, à passagem do tempo, aos desaparecimentos e aos vazios. A partir do que se convencionou chamar “pós-modernismo”, houve um esgarçamento das convenções do que se chamaria escultura. Nesse momento, entram em cena inúmeros outros termos, como *site-specific*, *non-site*, *land art*, instalações, intervenções, “espaços de construção”, “locais demarcados”, e outras produções que acabaram se situando em distintas posições na relação entre “paisagens e não-paisagens”, “arquiteturas e não-arquiteturas” (Krauss, 1984, p. 135).

A práxis artística no campo tridimensional deixou de ser definida em relação “a um determinado meio de expressão – escultura – mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios – fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita – possam ser usados” (Krauss, 1984, p. 136), além de ações nas paisagens.

Desta forma, por mais que busque, nesta tese, o desenvolvimento de ações e construções de conhecimentos poéticos no campo da escultura em cerâmica, trata-se de uma pesquisa que procurou não se submeter à “demanda modernista de pureza”, de especialização ou de separação radical dos vários meios de expressão, trabalhando o escultórico como um “veículo temporal e material” e não só “estático e idealizado” (Krauss, 2007, p. 341, 342). Nesse trabalho, a passagem do tempo e os deslocamentos têm centralidade, por meio de ações como o caminhar, a coleta de vestígios e a realização de intervenções nas paisagens, abarcando outros gestos artísticos para além das produções em cerâmica.

Para que a pesquisa pudesse se desenvolver levando em conta um fazer escultórico ampliado e as próprias poéticas do fogo investigadas, optou-se pelo método cartográfico, que investiga os processos em movimento. Na cartografia, mais do que apreender as estruturas e os estados fixos das coisas, busca-se acompanhar a processualidade das experiências em

deslocamento. Se calibra o caminhar no próprio percurso da investigação, revertendo “o sentido tradicional de método – não mais um caminhar para alcançar metas prefixadas (metá-hodos), mas o primado do caminhar que traça, no percurso suas metas.” (Passos; Kastrup; Escóssia, 2020, p. 17).

Uma pesquisa é feita de matérias, datas e velocidades muito diferentes, concentrando-se em um agenciamento de multiplicidades, devires, desvios e transformações. Apostar na experimentação e em atitudes de abertura ao que vai se produzindo nos percursos de uma investigação é o que nos ajuda a sair do lugar, e é o que nos impulsiona para além da intenção de dar significações a todas as coisas ou aos espaços já existentes. Trabalhei o pesquisar como uma aventura, onde não se mapeia o que já existe, se viu ou já tem nome, mas se cartografa “regiões ainda por vir” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 13). Dessa forma, busquei cartografar transformações nas paisagens queimadas ou na própria materialidade das cinzas, mapeando lugares ainda por vir e devires do fogo. Já que, diante das cinzas, nos situamos sempre em relação a materialidades representantes de algo que já existiu, mas que não está mais situado naquele tempo e espaço presentes, de um não lugar ou de um quase nada (Derrida, 2009); desse modo, a pesquisa esteve em um impulso constante, em direção a novas viagens.

A proposta seguiu a ideia de caminhografar (Rocha; Santos, 2024)⁹ os espaços percorridos, experimentando e criando ao mesmo tempo, buscando estabelecer relações sensíveis, lúdicas e críticas com o espaço. A essência de caminhografar seria de “inscrever-se em territórios como experiência atenta, (...), colocando o corpo à prova e acolhendo as diferenças, aspectos subjetivos, experiências individuais-coletivas, geográficas, sensações, emoções que possam compor o mapa caminhográfico, sempre aberto e em constante compreensão e redirecionamento” (Rocha; Santos, 2024, p. 79) A partir deste método, que articula o caminhar e o cartografar no pesquisar, as práticas de preparação, percurso e registros

⁹ A palavra, ‘caminhografia’ foi criada por Eduardo Rocha e Valentina Machado durante as transurbâncias com Francesco Careri na cidade de Roma, em 2019, e nas muitas experiências realizadas pelo Grupo de pesquisa Cidade+Contemporaneidade, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Laboratório de Urbanismo da Universidade Federal de Pelotas. Caminhografar seria esse cartografar e caminhar ao mesmo tempo, tendo sido mais bem detalhado no livro Verbolário da caminhografia urbana (2024), organizado pelos dois autores.

buscam não serem utilitárias, defendendo a liberdade para a errância, priorizando a atenção ao banal e ao direito de criar memórias efêmeras. Nestas práticas busca-se experimentar velocidades distintas, perder-se, encontrar-se e produzir um mapa processual sempre aberto diante do percurso caminhado.

Nesta pesquisa, como procedimentos, foram realizadas caminhadas individuais e coletivas em áreas verdes queimadas da região do DF e entorno (figura 07), coletas de cinzas e outras matérias queimadas (folhas, galhos, gravetos, carvão), produção de esculturas em cerâmica e outros materiais, e a criação de esmaltes cerâmicos de cinzas vegetais (figura 08). Todos os processos foram registrados através de fotografias, vídeos e em dois tipos de diários de bordo, um que chamei de *Diário de Campos Queimados* (voltado à descrição das caminhadas e ações artísticas realizadas em áreas queimadas), e o outro de *Diários de Ateliê* (com descrições sobre os processos de criação, fichas catalográficas das cinzas encontradas, anotações de referências, desenhos, croquis, fórmulas, receitas e procedimentos realizados na cerâmica ou outras técnicas).

O formato da tese remonta à ideia dos diários, de uma cartografia em movimento, focada nos processos e trazendo anotações, listas, referências, narrativas e imagens não apenas dos trabalhos concluídos, mas também dos caminhos percorridos. Optou-se por textos em forma de relatos, escritos de artista que buscam enfatizar a descrição das experiências vividas no processo de pesquisa, articuladas a reflexões teóricas sobre esses percursos.

Os escritos de artistas constituem conjuntos de ideias teóricas e atos de interpretação que evidenciam tanto as decisões pessoais desses sujeitos quanto sua dimensão filosófica e o contexto histórico mais amplo no qual cada obra singular se insere. Segundo Glória Ferreira e Cecília Cotrim (2009), na apresentação de *Escritos de artistas – anos 60/70*, a partir da década de 1960, essas produções passam a dar centralidade aos problemas estéticos e técnicos vividos pelo artista e compartilhados com seus pares ou com um público cultivado. Diferentemente dos manifestos, esses textos “não mais visam estabelecer os princípios de um futuro utópico, mas focalizam os problemas correntes da própria produção” (Ferreira; Cotrim, 2009, p. 10). Muitas vezes, são escritos em primeira pessoa, buscando unir o visual e o verbal, e tornam-se referências relevantes.



Figura 07: Registros de coletas de cinzas realizadas em distintos lugares na cidade de Brasília/DF, entre os anos de 2022 e 2024. Fonte: a autora.



Figura 08: Registros de processos de criação e diários realizados entre 2022 e 2024. Fonte: a autora.

A tese foi estruturada em quatro atos: faíscas, fogos, cinzas e brasas. Assim, compôs-se um ciclo com introdução, dois atos de desenvolvimento e uma conclusão. Ao final, em anexo, foram reunidas as fichas técnicas de todos os trabalhos desenvolvidos, com a indicação dos locais onde estiveram em exposição ao longo da pesquisa.

No texto de introdução, *Em meio a faíscas*, pretendeu-se apresentar o contexto, a temática, a problemática, os objetivos e as justificativas da pesquisa, além de um breve levantamento de estudos e produções artísticas que abordam a temática das cinzas no campo das Artes Visuais. Em *Ao redor do fogo*, foram reunidos relatos gerais sobre o método, procedimentos e inventividades construídas durante o percurso investigativo, elementos que atravessam todos os trabalhos apresentados na sequência. Já em *Junto às cinzas*, foram detalhados os trabalhos artísticos desenvolvidos a partir da experiência de caminhada, coleta e criação em quatro locais percorridos na cidade de Brasília/DF. Neste ato, cada trabalho é debatido na interlocução com obras de outros artistas e teóricos do campo, na intenção de aprofundamento das temáticas apresentadas nesta pesquisa: a ação da caminhada e da coleta no campo das artes; o fazer cerâmico; a materialidade das cinzas; as poéticas das paisagens; a produção de imagens em tempos de catástrofes; as imagens-testemunho; a relação arte/natureza e o mundo vegetal. Por fim, na conclusão, *Soprando as brasas*, foram resgatados os debates surgidos ao longo do percurso, sem o objetivo de encerrar o tema, isto é, com foco na abertura a novas possibilidades de questionamentos. Afinal, no campo das artes, um trabalho não busca encerrar um assunto, mas inaugurar um novo ciclo de leituras: um acender, um sopro de novas brasas.

Apesar de as cinzas estarem presentes no imaginário cultural e artístico atual, não foram encontradas, na base de dados da CAPES, teses que abordem especificamente a materialidade das cinzas no campo das Poéticas em Artes Visuais. Foram localizadas apenas duas dissertações na área de Artes sobre a temática da produção de esmaltes de cinzas: *Cinzas do Brasil: Esmaltes Cerâmicos do Bagaço da Cana de Açúcar* (Murakawa, 2013) e *Esmaltes Cerâmicos de Cinza: um dispositivo relacional como possibilidade de reconexão ser humano/natureza por meio da arte* (Marques, 2023). A primeira apresenta um histórico sobre a criação desses esmaltes e pesquisa, em específico, a produção de cinzas do bagaço da cana. Já a segunda discute a criação de processos de produção de esmaltes cerâmicos à base de cinzas vegetais, investigados a partir do conceito de dispositivo relacional, com foco nos processos de criação e circulação de peças utilitárias em cerâmica feitas com esmaltes de cinzas.

No que se refere à busca pela palavra “cinzas” na área de Artes Visuais, além dessas duas pesquisas, destaca-se a tese *Nas cinzas da Coleção Perseverança, a memória arde: a mão afro-alagoana além da Quebra do Xangô* (Almeida, 2021), desenvolvida na área de História, Teoria e Crítica da Arte. Embora não trabalhe diretamente com a materialidade das cinzas, a pesquisa aborda ritos e paisagens de uma Maceió africanizada, a partir da Coleção Perseverança (AL), composta por 221 objetos sagrados.

A partir da investigação em veículos de imprensa sobre produções artísticas contemporâneas no Brasil que utilizam as cinzas como matéria-prima, destacam-se: os grafites do artista Mundano (SP), a performance *Awe amanhã*, de Caio Ribeiro (MT), e a instalação de vidrados de cinzas da ceramista Hideko Honma, apresentada no Museu da Imigração (SP).

O artista Mundano vem utilizando as cinzas de queimadas como pigmento em murais que transformam os resíduos da destruição ambiental em denúncia poética e política. Em 2021, criou uma releitura de *O Lavrador de Café* (Portinari) em um painel de 1.000 m² no centro de São Paulo, substituindo o lavrador pelo brigadista Vinícius Curva de Vento e colorindo a obra com cinzas coletadas nos principais biomas brasileiros. Em 2024, produziu outro mural de grandes dimensões na mesma cidade, incorporando cinzas de queimadas e lama das enchentes do Rio Grande do Sul, além de argila e urucum, para retratar troncos carbonizados e o rosto da líder indígena Alessandra Korap Munduruku. Nessas obras, a materialidade das cinzas adquire força simbólica ao denunciar o desmatamento, os impactos do agronegócio e a urgência de repensar nossas relações com a natureza (figura 09).

Na performance *Awe amanhã* (2020), Caio Ribeiro explora a noção de tempo e memória ambiental por meio de gestos efêmeros que dialogam com as transformações da paisagem. As imagens de Henrique Santian registram o corpo em ação e seus rastros no espaço, evocando a coabitação com vestígios de destruição e regeneração. A presença do corpo atuante em meio às paisagens queimadas projeta a relação humana diante do mundo natural e da crise ambiental (figura 10).



Figura 09: *Brigadista da Floresta* (2021), à esquerda; *Parem a destruição* (2024), à direita, Mundano. Grafite. Disponível em: <https://www.wwf.org.br/?80248/Artivista-Mundano-transforma-cinzas-de-queimadas-em-releitura-de-Candido-Portinari> e <https://agenciabrasil.ebc.com.br/meio-ambiente/noticia/2024-10/cinzas-de-queimadas-e-lama-do-rs-formam-mural-em-sao-paulo>. Acesso em: 20 set. 2025.



Figura 10: *Awe amanhã*, Caio Ribeiro, fotografia de Henrique Santian (2020). Performance. Disponível em: https://www.caioribeiroarte.com/_files/ugd/bb2919_cea5abfc0e4345c9953b43a73e68bc6b.pdf. e <https://atencaoexpo.wixsite.com/abertura>. Acesso em: 20 set. 2025.

Na exposição *1300° Das cinzas, uma árvore* (2021–2022), Hideko Honma transformou as cinzas de uma figueira centenária morta em esmaltes cerâmicos, compondo uma homenagem à árvore que fazia parte do complexo da antiga Hospedaria do Brás, atual Museu da Imigração. Utilizando a técnica japonesa de queima a 1300 °C, a artista criou 11 garrafas cerâmicas dispostas em uma escultura aérea em espiral, acompanhadas por 368 corpos de teste que revelam as distintas cores e texturas extraídas da matéria original (figura 11).

Já o projeto *From The Ashes* (Das Cinzas) foi uma iniciativa que reuniu obras produzidas com materiais elaborados a partir de cinzas e carvão coletados em áreas queimadas da Amazônia, contando com a participação de 29 artistas contemporâneos, indígenas e não indígenas, de diferentes partes do mundo, entre eles Cornelia Parker, Idris Khan, Loie Hollowell, Richard Long (figura 12), Shezad Dawood, Tacita Dean e Aislan Pankararu. Os trabalhos integraram uma exposição e, posteriormente, foram leiloados, sendo que os recursos arrecadados foram integralmente destinados, sob a gestão das lideranças e comunidades Wauja e Kuikuro, a associações indígenas do Alto Xingu. Segundo Thiago Jesus (In People's Palace Projects, 2024), gerente deste projeto, a ação afirma a importância de práticas culturais na proteção da Amazônia e lança luz sobre a resistência das comunidades indígenas.

Essas práticas artísticas, seja pelo uso das cinzas, pelo ativismo em relação às queimadas, pelo trabalho em cerâmica com esmaltes de cinzas ou pelas ações em paisagens queimadas, apresentam algum laço com os caminhos desenvolvidos nesta tese, ainda que em abordagens e linguagens distintas. Como forma de traçar um recorte temático e iluminar relações referenciais, buscou-se dar centralidade à presença das cinzas nas poéticas dos trabalhos, destacando o protagonismo à matéria, e encarando-a como agente da pesquisa e uma testemunha importante diante de mundo em chamas.

Em um contexto de crise planetária, de emergências climáticas e de tantos problemas na relação humana com o espaço, esta investigação pretendeu promover um encontro entre as cinzas e os poemas visuais realizados na convivência com elas, colaborando para ampliar experiências sensíveis com e nas paisagens. A pesquisa fez surgir em mim uma esperança de que a arte pode engendrar outros modos de ver um planeta em chamas, transformando-o, construindo novas significações sobre nossos horizontes cinzas e reacendendo novos brilhos no olhar, assim ensejando desejos de mudanças. O percurso se orientou por esse desejo, fazendo com que o fogo, a brasa e as cinzas deixassem de ser apenas símbolos de destruição para se tornarem agentes de transformação.

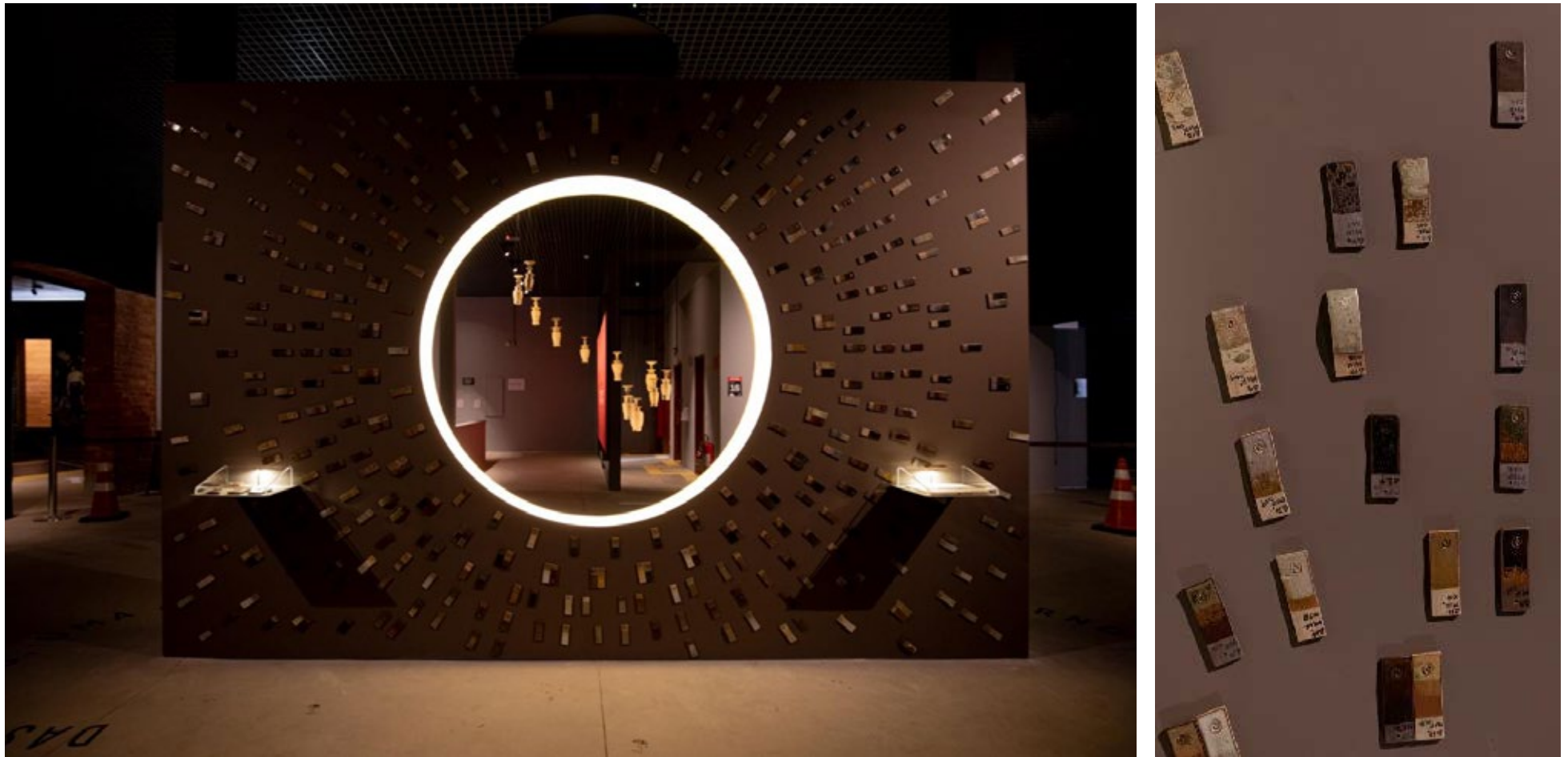


Figura 11: *1300° Das cinzas, uma árvore*, Hideko Honma (2022). Instalação. Disponível em: <https://museudaimigracao.org.br/exposicoes/temporarias/13000-das-cinzas-uma-arvore> e <https://jojoscope.net/2022/01/22/1300-das-cinzas-uma-arvore-exposicao-exibe-pecas-autorais-de-hideko-honma/>. Acesso em: 20 set. 2025.



Figura 12: *Amazon Burning and Dreaming*
Richard Long (2023). Pintura. Disponível em: <https://peoplespalaceprojects.org.uk/pt/projects/das-cinzas/>. Acesso em: 20 set. 2025.

Nas palavras de Deleuze e Guattari, “o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 37). Faz-se pertinente a analogia com o trajeto de um carro que começa devagar e atinge a sua melhor velocidade quando já não está mais no começo ou na partida. O fazer investigativo no meio do percurso de uma vida, onde as coisas já estão em velocidade, fizeram de caminhadas e coleta atos poéticos.

Pesquisar em Artes é lançar-se pelo meio, “estando entre as coisas” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 32), como um rizoma que cresce em todas as direções, encontrando as faíscas que acendem e dão velocidade à vida. É escrever com as mãos enlameadas da própria vida, tentando “apalpar o invisível na própria lama” (Lispector, 1984, p. 25). Foi preciso modelar a argila e escrever enquanto tentava tatear o invisível presente nas próprias cinzas e na destruição. Caminhar, coletar e criar (figuras 13 a 15) em meio ao fogo, tentando me encontrar dentro de um nevoeiro de fuligem e buscar rastros, mesmo que frágeis, que testemunhem o presente. Ao modo de um caminhante e em pleno ato, zarpar pelo meio de paisagens que, pouco a pouco, perdiam a fixidez cotidiana e ganhavam movimento, no deslocamento e na ativação de processos – assim a vida adquiria velocidade e a pesquisa era sentida como um ato de resistência poética frente às crises ambientais e culturais do presente.

caminhar
 partir
 percorrer
 atravessar
 deslocar
 passar
 subir
 olhar
 andar
 virar
 encontrar
 perder-se
 dobrar
 descer
 entrar
 sair
 deambular
 tropeçar
 andarilhar
 ouvir
 cartografar
 mapear
 respirar
 chegar
 escutar
 parar
 achar
 não ver
 desterritorializar
 territorializar

abaixar	seguir
curvar-se	deixar
debruçar-se	voar
agachar	sentir
acocorar	peneirar
ajoelhar	mexer
rastejar	manusear
inclinar	garimpar
observar	levantar
coletar	
catar	
colher	
pegar	
segurar	
recolher	
guardar	

faiscar	brilhar	arder
oscilar	cintilar	atear
inflamar	chamuscar	acender
treambular	bruxulear	tremular
reaquecer	tremeluzir	incinerar
esfumaçar	incendiar	carbonizar
aquecer	tostar	abrasar
aquecer	incender	tisnar
cremar	torrar	afoguear
	queimar	acalorar
		enfarruscar



ATO 2

AO REDOR DO FOGO

Quando Baal Schem, fundador do hassidismo, tinha uma tarefa difícil pela frente, ia a certo lugar no bosque, acendia um fogo, fazia uma prece, e o que ele queria se realizava. Quando, uma geração depois, o Maguid de Mesritsch viu-se diante do mesmo problema, foi ao mesmo lugar do bosque e disse: 'Já não sabemos acender o fogo, mas podemos proferir as preces', e tudo aconteceu segundo seus desejos. Passada mais uma geração, o Rabi Mosché Leib de Sassov viu-se na mesma situação, foi ao bosque e disse: 'Já não sabemos acender o fogo, nem sabemos as preces, mas conhecemos o local no bosque, e isso deve ser suficiente'; e de fato foi suficiente. Mas, passada outra geração, o Rabi Israel de Rijn, precisando enfrentar a mesma dificuldade, ficou em seu palácio, sentado em sua poltrona dourada, e disse: 'Já não sabemos acender o fogo, não somos capazes de declamar as preces, nem conhecemos o local do bosque, mas podemos narrar a história de tudo isso'. E, mais uma vez, isso foi suficiente.

Mística judaica contada por Scholem e transmitida a Yosef Agnon, relatada por Giorgio Agamben, 2018, p. 28

2.1 O fogo

Através da mística judaica contada por Scholem e transmitida a Yosef Agnon, Agamben (2018) destaca como a humanidade, ao longo de sua história, perdeu, pouco a pouco, “a lembrança daquilo que a tradição lhe ensinara sobre o fogo, o lugar e a fórmula” (Agamben, 2018, p. 28) e, desta forma, afastou-se cada vez mais das fontes do mistério. Quando já não sabemos mais acender o fogo, não somos capazes de declamar as preces e nem conhecemos mais o local onde a fogueira estava acesa, nos resta narrar as histórias de tudo isso. Assim, todo o relato e toda a literatura (ou toda a arte) não deixa de ser uma forma de “memória da perda do fogo” (Agamben, 2018, p. 29).

Entretanto, há distintas formas de se falar sobre o fogo ou sobre os mistérios do que já não conhecemos. Agamben (2018) trabalha questões referentes aos processos de criação, afirmando que na arte ou na literatura não são realizados simples relatos sobre o fogo, tentando encerrá-lo em todo seu mistério, como seria em uma descrição jornalística ou texto científico, por exemplo. Os fazeres estéticos devem deixar aberturas para que as palavras queimem. Devem dar espaço ao mistério.

Como diria Gaston Bachelard (1990), um poema deve dar espaço para o fogo e propor um novo arder através de novas chamas. Quando estamos diante de um poema, não nos afastamos ou nos libertamos de um sofrimento vivido expressado em suas rimas. Ele não encerra um sentimento em sua narrativa. Ao contrário. Por mais que algumas recordações queimem, a imagem delas em um relato feito em forma de poema pode se tornar ainda mais dolorosa do que a própria lembrança bruta. Somos levados pelo poema “a um estado de queimadura viva. O poeta mantém a queimadura. Ele sopra uma brasa. E agora, quando recordar sua dor, ele se recordará também, se recordará sobretudo, de seu poema” (Bachelard, 1990, p. 14), como em queimaduras, como se ardendo em cinzas. A arte seria, nesta perspectiva, aquilo que acende um novo fogo em nós. ¹⁰.

¹⁰ Segundo a *Psicologia da Arte* de Vigotski (1999), o contato com um poema não apenas desperta sentimentos, mas convida o sujeito a superá-los criativamente, elaborando novas emoções. A experiência estética deixa marcas no comportamento, pois forma um psiquismo sensível e aberto ao mundo. Assim, a arte não é mero adorno, mas um estímulo à elaboração criativa. No poema, ocorre uma atividade complexa marcada pela catarse — o confronto e a transformação de sentimentos opostos —, ideia que se aproxima de Bachelard (1990) ao afirmar que o poema acende um novo fogo interior.

Fogo e criação sempre estiveram associados. Quando o fogo está controlado e liberto de seus afazeres práticos, ele se abre enquanto elemento do devaneio, da fantasia e da criação. Para Bachelard (2008), quando o fogo está ali, encerrado na lareira para ser contemplado, ele surge como o primeiro tema de devaneio para o ser humano, como um convite ao repouso, à fantasia: “perto do fogo, é preciso sentar-se; é preciso repousar sem dormir” (Bachelard, 2008, p. 23). Além dos mistérios da criação, as poéticas do fogo a todo momento agregam imaginários ligados à transformação dos elementos e da vida. Por muito tempo, acreditou-se que, resolvendo o enigma do fogo, se resolveria “o enigma central do Universo” (Bachelard, 2008, p. 91).

Ele brilha no Paraíso, abrasa no Inferno. É doçura e tortura. Cozinha e apocalipse. É prazer para a criança sentada ajuizadamente junto à lareira; castiga, no entanto, toda desobediência quando se quer brincar demasiado de perto com suas chamas. O fogo é bem-estar e respeito. É um deus tutelar e terrível, bom e mau. Pode contradizer-se, por isso é um dos princípios de explicação universal (Bachelard, 2008, pp. 11-12).

Bom ou mal, o fogo sempre foi elemento mistificado, permeado por vários mitos (como os de Prometeu, Empédocles, Novalis) e de difícil compreensão pela ciência. Bachelard (2008) afirma que, normalmente, recebemos respostas vagas, subjetivas ou tautológicas até mesmo dos cientistas sobre o que seria o fogo. Diante dos mistérios que esta imanência nos provoca, esse elemento está associado ao desejo de conhecer, à curiosidade. Podemos vislumbrar essa questão no mito de Prometeu, por exemplo, símbolo do espírito inventivo do homem, da potência criadora e da própria literatura (Bachelard, 1990; 2008). Ou da Fênix: uma “chama alada e cinza” (Bachelard, 1990, p. 17), que se inflama em seus próprios fogos e renasce de suas próprias cinzas, tendo o privilégio de renascer de si mesma e não das cinzas dos outros. Ela é síntese de grandes imagens do ninho e da fogueira, renascendo e morrendo, unindo infância e morte (Bachelard, 1990). Começos e fins.

Nos fragmentos de Heráclito (540-470 a.C. aproximadamente), este elemento aparece enquanto elemento símbolo da dialética origem/extinção, criação/destruição e morte/vida. É fonte criadora e término de todas as coisas: “este cosmos, o mesmo para todos, não o fez nenhum dos deuses nem dos homens, mas ele foi sempre, é e será: um fogo sempre vivo, acendendo e extinguindo-se.” (Heráclito *apud* Berge, 1969, p. 66).

Heráclito de Éfeso é conhecido como pai da dialética por tratar das constantes transformações e devires no mundo: “não se pode descer duas vezes para dentro do mesmo rio (nem tocar duas vezes a mesma substância precedoura enquanto mantém o mesmo modo de ser, pois, pela veemência e rapidez de sua transformação (...))” (Heráclito apud Berge, 1969, p. 279). Ele é também nomeado como o filósofo do fogo, pelo fato de dar protagonismo a essa substância na criação e transformação das coisas, entendendo que tudo se tornará fogo em um universo que se incendiará, resolvendo-se naquilo em que nasceu.

Muitos filósofos buscaram a origem do cosmo na relação entre diferentes elementos, como o caso da primazia da água nos textos de Aristóteles, do ar para Anaxímenes ou nas distintas relações entre terra e água para Xenófanes ou para Tales de Mileto. Já para Heráclito, o fogo foi o primeiro elemento na composição do cosmo, substrato fundamental e fonte criadora de tudo. Tudo vem do fogo e a ele tudo retornará. Ele teria esse caráter primordial, em constante movimento, agitando e transformando as coisas, como a natureza que está em permanente devir (Berge, 1969).

Origem/extinção, criação/destruição, desejo de conhecer, ciclos de transformações e devires. Tudo e nada. Mistério. Não é à toa que nos hipnotizamos por ele. Nos colocamos ao redor dele, em volta da fogueira, para contemplar, devanear, ouvir e contar histórias, curiosos e querendo saber mais. Fazemos do espaço ao redor do fogo um lugar de encontro, de transmissão de ensinamentos e produção de narrativas sobre os mistérios do mundo. Sentamo-nos em volta da fogueira para compartilharmos nossos relatos.

Ao meu lado, diante e ao redor do fogo, faço o convite para que o leitor possa escutar as histórias vividas nesta pesquisa. Para que, em volta da fogueira desta tese, sejam contadas, nos textos que se seguem, histórias e narrativas sobre os processos experienciados, desejando que o mistério não se encerre nessa escrita de artista. Que a escrita e as imagens possam contar “causos”, acontecimentos, caminhos e desvios experimentados nesta cartografia sobre as cinzas, suas paisagens e os devires do fogo.

Pesquisar poeticamente é produzir conhecimento ao mesmo tempo em que a obra ainda está se fazendo (Rey, 1996). É acompanhar os processos ainda em movimento. Uma “obra não é, mas vai se tornando, ao longo de um processo que envolve uma rede complexa de acontecimentos” (Salles, 2022, p. 21). É compreender a criação através de seus vestígios, privilegiando o processo em relação à obra, já que a trajetória se fazendo é tão passível de valor para a pesquisa quanto o trabalho exposto em um museu ou galeria. Para a perspectiva de Salles (2022), deve-se valorizar a experiência móvel da criação, o aqui-agora, as escolhas e decisões do artista ao longo do caminho (as ocorrências de possíveis reincidências, as recorrências de elementos, temas ou atitudes), entendendo a criação como movimento contínuo e que carrega o inacabado como característica.

Esses acontecimentos, do trabalho se fazendo em movimento, são permeados por encontros, desencontros e desvios promovidos pelo olhar dos outros. “O acesso ao objeto de estudo de cada um determina-se, então, pouco a pouco no desvio pelo outro (ou pelos outros) e no desvio pela análise precisa dos procedimentos, de obras e de artistas (vivos ou mortos) que estão em correlação com o campo de investigação aberto por cada linha particular de pesquisa” (Lancri, 2002, p. 20). Esses desvios são como vozes que ecoam em todos os fazeres da pesquisa e em suas materialidades. Vozes de autores, de trabalhos de artistas, de imagens, de músicas ou de diversas pessoas, seres, matérias, surpresas e mistérios que cruzam nosso caminho.

Se o leitor não souber mais acender o fogo, declamar as preces ou o local onde queima esta pesquisa, espera-se que as narrativas aqui traçadas não se encerrem em si mesmas e sejam suficientes para manter acesa a queimadura e o mistério. Que os relatos possam abrir caminhos.

2.2 Uma casa em chamas: prenúncios de um desejo de habitar as cinzas

Numa entrevista Anne Carson diz que
se a prosa é uma casa
a poesia é um homem em chamas
correndo rapidamente através dela

numa entrevista, quando perguntaram
o que salvaria
se sua casa pegasse fogo
Jean Cocteau respondeu
que salvaria o fogo

Marques & Jorge, 2017. p. 29

Um poema escrito na casa que queima é mais justo e verdadeiro, porque ninguém poderá escutá-lo, porque nada garante que possa escapar às chamas. Mas se, por acaso, ele encontrar um leitor, então este não poderá de forma alguma subtrair-se à invocação que o chama (...) Quem se dá conta de que a casa queima pode ser levado a olhar seus semelhantes (...) Perceber que a casa queima não coloca você acima dos outros: pelo contrário, é com eles que deverá trocar um último olhar quando as chamas estiverem mais próximas.

Agamben, 2021, p. 23 e 24

O tempo era de completo isolamento social, no início da pandemia do coronavírus, ainda em 2020. Uma cidade vazia, sem encontros. Ruas silenciosas destacavam sementes e cascas pousadas nas calçadas. Pareciam cartas lançadas ao solo, pedindo para serem lidas naquele momento de distâncias, como lascas de um tempo em que se buscava abrigo e proteção.

Essas materialidades foram as primeiras moradas encontradas em um fazer artístico que, mais tarde, se deslocaria para o olhar voltado às cinzas. Já naquela época, meu olhar se dirigia ao chão, aos restos deixados pelos caminhos. Caminhava, coletava o que encontrava e transformava matérias por meio de uma prática escultórica. Os três gestos, caminhar, coletar e esculpir, começavam a se repetir como procedimentos poéticos.¹¹ Primeiro, ao lado de cascas e sementes recolhidas nos percursos; depois, com as cinzas.

As cascas, ao contrário das cinzas, conseguem oferecer mais pistas sobre sua árvore de origem, seja por formatos, seja por texturas. Segundo Didi-Huberman, etimologicamente, a palavra casca, em francês *écorce* – derivada do latim *scortea* – estaria associada a “casacos de pele (...), um adorno, um véu, uma pele, uma superfície de aparição dotada de vida, reagindo à dor e fadadas à morte” (Didi-Huberman, 2017, p. 73). Já a palavra latina *liber* designa a parte da casca que servia de suporte para a escrita e se liga à palavra livro. Assim, as cascas seriam, ao mesmo tempo, “coisas que caem de nossos dilaceramentos” e “coisas que servem para escrever os farrapos de nossas memórias” (Didi-Huberman, 2017, p. 73). Lascas de celulose e de pele que unem imagens e palavras.

¹¹ Alguns processos de caminhadas, coletas de restos vegetais e o fazer cerâmico, que desdobraram-se em pesquisas e trabalhos poéticos, foram apresentados no artigo *Caminhar por terras, sementes e cascas: processos de criação a partir da coleta de matérias orgânicas* (2021), realizado em parceria com Nivalda Assunção de Araújo e apresentado no 30º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas.

Na obra *Cascas* (2017), Georges Didi-Huberman narra sua visita a Auschwitz-Birkenau, na Polônia, realizada em 2011. O livro se constrói como um relato de viagem entrelaçado a um ensaio autobiográfico, em que o autor reflete sobre a importância da imaginação diante do horror em situações ditas “inimagináveis”, como a experiência de um campo de concentração nazista. Tanto nesse texto quanto em *Imagens apesar de tudo* (2012) e em outras obras posteriores, Didi-Huberman destaca a necessidade de construir narrativas nas quais a dor possa ser compartilhada.

Em seus relatos, conta que, ao chegar ao local, primeiramente caminhou olhando para o chão, em um misto de desejo de fugir e de permanecer – um “ato de falta de coragem” –, observando aquilo que estava logo abaixo de seus olhos: “as primeiras coisas a serem vistas, as coisas que temos ‘debaixo do nariz’, as coisas chãs” (Didi-Huberman, 2017, p. 28). Afirma ter se curvado para pensar melhor diante do abatimento particular provocado pelo lugar, quando então encontrou cascas de bétulas repousando no chão (figura 17).

Logo nas primeiras páginas, apresenta a imagem de três dessas cascas coletadas durante a visita, associando-as a espécies de cartas dirigidas ao futuro. Trata-se de um “tempo em lascas” (Didi-Huberman, 2017, p. 10), em que o autor sugere que, na fragilidade dos vestígios, podem residir possibilidades de construção da memória.

A casca não é menos verdadeira que o tronco. É inclusive pela casca que a árvore, se me atrevo a dizer, se exprime. Em todo o caso, apresenta-se a nós. Aparece de aparição, e não apenas de aparência. A casca é irregular e descontínua, acidentada. Aqui ela se agarra à árvore, ali ela se desfaz e cai em nossas mãos. Ela é a impureza que advém das coisas em si. Enuncia a impureza – a contingência, a variedade, a exuberância, a relatividade – de toda a coisa. Mantém-se em algum lugar, na interface de uma aparência fugaz e de uma inscrição sobrevivente. Ou então designa, precisamente, a aparência inscrita, a fugacidade sobrevivente de nossas próprias decisões de vida, de nossas experiências sofridas ou promovidas (Didi-Huberman, 2017, p 71).

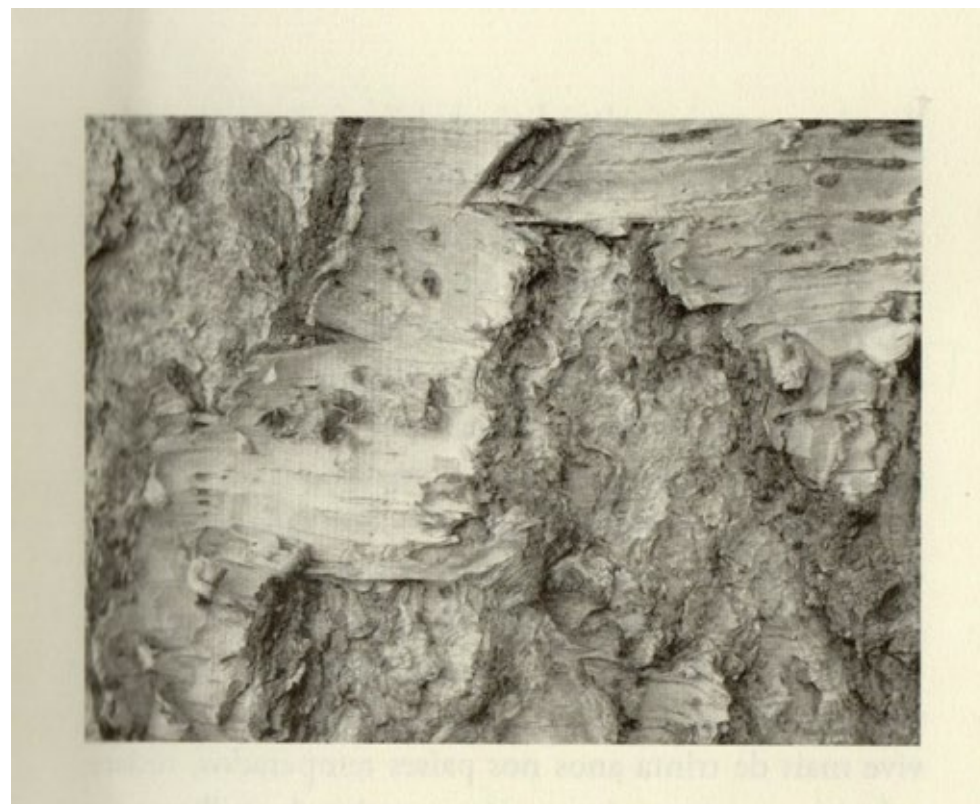
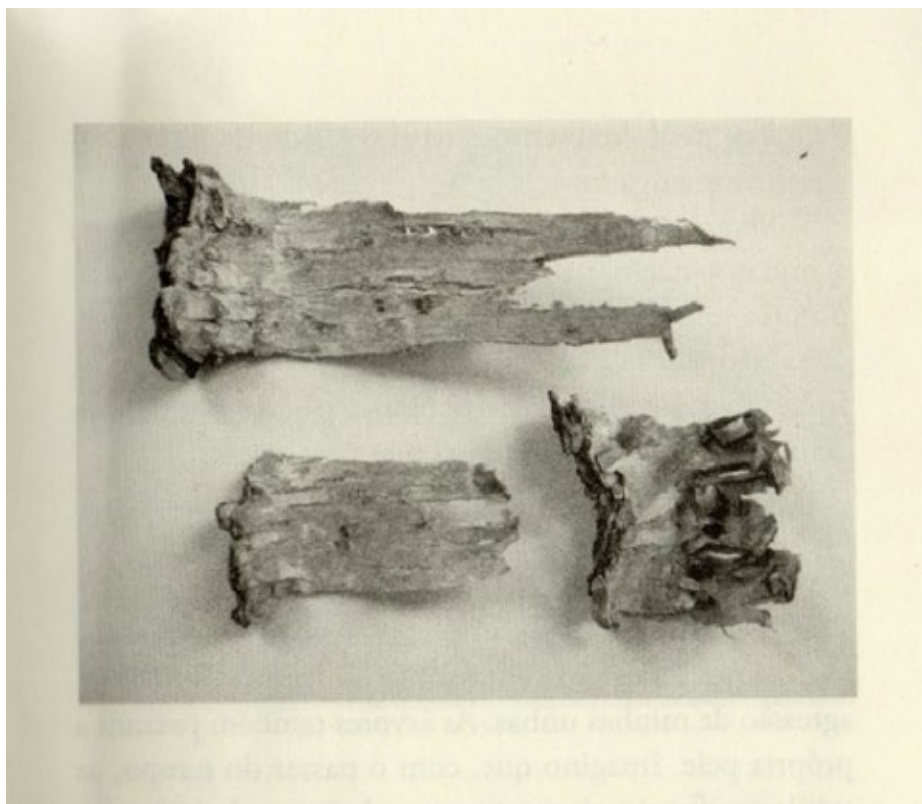


Figura 17: Cascas coletadas por Didi-Huberman em visita ao museu de Auschwitz-Birkenau, na Polônia, em 2011.
Fonte: Didi-Huberman, *Cascas*, São Paulo: Editora 34, 2017, pp. 09-11.

Olhando ao redor do antigo campo de concentração, Didi-Huberman observa que as vegetações ali presentes, de onde provinham as três cascas recolhidas, eram testemunhas daquela imensa desolação humana. Naquelas árvores repousavam “todo o horror das chacinas coletivas nas câmaras de gás” e as “cinzas de incontáveis assassinados” (Didi-Huberman, 2017, p. 35). As cascas das bétulas, plantas pioneiras típicas de solos pobres, estéreis ou siliciosos, que já serviram como suporte para textos e desenhos na Antiguidade e na Idade Média, naquele local específico tornavam-se sobreviventes e testemunhas vegetais do horror.

Embora experiências absolutamente distintas e incomparáveis, minhas caminhadas no contexto pandêmico de 2020/2021, diante do anúncio cotidiano de tantas mortes, também me conduziram a lançar olhares baixos em busca dos restos que permaneciam nas ruas vazias; entre as “coisas chãs”. Assim, colecionando achados, fui reunindo inscrições, lascas daquele tempo, recados para o futuro ou marcas que pudessem representar uma fugacidade sobrevivente em tempos de crise.

No início, o estudo concentrou-se no formato e na camada externa e superficial das sementes, cascas e terras coletadas. Foram produzidas coleções com as marcas dessas formas, como nos trabalhos *Coleção nos 01 e 02: arqueologias de um caminhar* (2021). Posteriormente, no trabalho *Tríade de um caminhar* (2021), utilizando o formato da fita de Möbius (figura geométrica que remete a um caminho infinito)¹² modelei uma tríade de esculturas em placas de argila, nas quais eram impressas as marcas de cascas e sementes recolhidas nas caminhadas (figuras 18 e 19).

A partir da ideia de caminhar nas superfícies dessas formas impressas em argila, busquei materializar os deslocamentos pela cidade, transpondo-os para trajetos na terra. Caminhar com sementes e cascas sobre o barro úmido transformou-se em um exercício de miniatura: um percurso cheio de relevos e reviravoltas, andanças de ponta-cabeça, subidas e descidas, tropeços, ultrapassagens de buracos e marcas deixadas no solo.

¹² O formato da fita de Möbius aparecerá novamente no trabalho com as cinzas. Assim, deixo para o texto intitulado 3.2 - Cinis superstes / Jardim das Ruínas apresentar as análises e referências de artistas que trabalham com essa figura e suas simbologias.



Figura 18: Coleção no 01: *arqueologias de um caminhar* (2021), armário com nichos em madeira contendo matérias orgânicas coletadas, com dimensão de 60 x 65 cm de altura; e Coleção no 02: *arqueologias de um caminhar* (2021), placas modeladas em argilas coloridas, com dimensões de 06 x 06 cm aproximadamente cada uma. Fonte: a autora.



Figura 19: *Tríade de um Caminhar* (2021), escultura em cerâmica, modelagem em placas, queima de baixa temperatura, composição com dimensões de 25 x 22 x 30 cm. Fonte: a autora.

O encontro com sementes, cascas e, mais tarde, cupinzeiros desabitados achados pelos caminhos foi, pouco a pouco, ganhando forma e revelando o protagonismo desses materiais, que passaram a atuar como registros e testemunhas dos vazios e das sensações vividas na cidade durante a pandemia. A partir deles, fui construindo modos de leitura para os recados inscritos pelo tempo presente na materialidade desprendida daquelas paisagens.

Outros trabalhos foram se desenvolvendo nesse período, como *Cidade Jardim (2023)*¹³ e *Caminho pela cidade (2023)*¹⁴, ampliando a presença das formas desses achados e buscando um diálogo mais direto com a cidade e com os trajetos nela percorridos. Novas materialidades passaram a integrar as composições, como concreto, cimento, arames e formas geométricas ou orgânicas, evocando os cenários observados nas caminhadas (figuras 20 e 21).

Falar desse momento e do trabalho com cascas, sementes e cupinzeiros, ainda que brevemente, é revisitar os “pré-processos” ou “pré-histórias” da pesquisa com as cinzas. Esses caminhos iniciais ajudaram a revelar temas e procedimentos que mais tarde ressurgiriam e impulsionariam a investigação. Embora materialidades distintas, as cascas já apontavam para uma questão central: assim como elas, também as cinzas podem ser compreendidas como arquivos e inscrições sobreviventes – perspectiva retomada adiante na pesquisa. As sementes, por sua vez, evocavam começos em meio a um contexto de morte, enquanto os cupinzeiros me aproximavam da ideia de casa.

¹³ O trabalho foi exposto entre fevereiro e março de 2024 na Galeria DeArtes da UFPR, na exposição *Terras Ouvintes*. A peça, realizada por modelagem manual e queima de baixa temperatura, utiliza sementes de “falso pau-brasil”, colhidas em Brasília. Sua criação surgiu de uma caminhada com uma pessoa que, ao lembrar da própria infância, recordou como sua memória mais antiga a imagem de sua mão pequena colhendo essas sementes. A obra é dedicada a essa lembrança, à caminhada compartilhada e à ideia de que uma cidade pode ser vivida como um jardim.

¹⁴ O trabalho foi desenvolvido a partir de uma mentoria realizada pela artista Helena Lopes, e esteve na exposição intitulada *Conversas*, em março de 2023, na área externa do próprio Ateliê Helena Lopes, em Brasília, sob coordenação de Suyan de Mattos e expografia de Vinícius Brito.

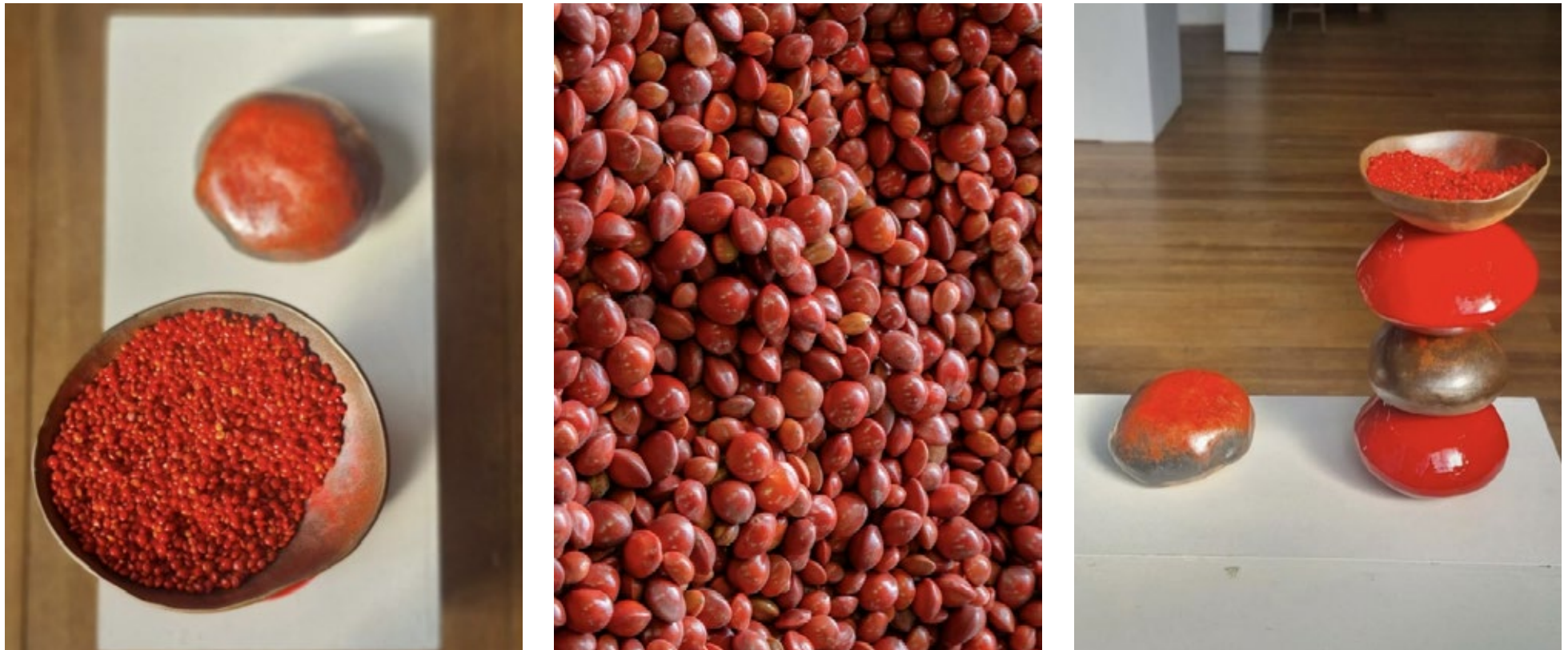


Figura 20: *Cidade Jardim* (2023), escultura em cerâmica realizada em modelagem em placa, queima de baixa temperatura, dimensões 80 x 25 x 25 cm. Fotografias: Douglas Fróis e da autora. Fonte: Catálogo da exposição.



Figura 21: *Caminho pela cidade* (2023), escultura / instalação, modelagem em argila, cerâmica de baixa temperatura, construção com gesso, cupinzeiro, spray, porcelana, concreto, argamassa, sementes, cascas, galhos de plantas, dimensões da montagem com 08 m x 60 cm x 1,5 m. Fotografias: Mariana Alves. Fonte: a autora.

Os cupinzeiros coletados eram fragmentos encontrados pelas ruas de Brasília (DF), deslocados de suas bases e sem moradores (cupins ou formigas), refletindo a memória de casas vazias. Presentes de forma recorrente no cenário da cidade, sempre despertaram em mim um imaginário curioso sobre seus interiores, túneis e profundezas invisíveis, inacessíveis a nós. Em tempos de isolamento social, em que passávamos a maior parte do tempo dentro de nossas próprias casas, essa materialidade me interessava por condensar a relação entre terra/casa/interior/corpo/coletividade.

A centralidade dessa matéria se manifestou em diferentes trabalhos: *Estudos sobre o avesso* (2021), formados por blocos de argila vermelha, esmalte cerâmico, concreto e gesso, incorporando fragmentos de cupinzeiros coletados; *Caminhos de desejo* (2021), ação urbana em que pedaços de cupinzeiros foram dispostos em percursos desenhados pelos rastros dos caminhantes; e *Morada ao avesso* (2021)¹⁵, instalação construída com cupinzeiro, cimento e arames, tensionando novamente o tema da terra/casa/interior/corpo (figuras 22, 23 e 24).

No trabalho *Morada ao avesso* (2021), busquei remontar uma casa invertida, trazendo para cima o “interno”; os espaços de escuridão dos canais do cupinzeiro e os caminhos subterrâneos; uma questão abarcada por esse trabalho foi dar visibilidade, ainda que de modo abstrato, a essa camada oculta da construção original dos cupins. O processo envolveu lidar com matérias brutas compostas por elementos frágeis, como o cupinzeiro sob a pressão do concreto, em um gesto de equilíbrio e revelação dos avessos. A experiência corporal de sustentar o concreto, o corpo e a casa foi central para o trabalho.

¹⁵ A peça esteve na Exposição coletiva *Obra Barro*, realizada no Museu das Bandeiras – Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), de maio a setembro de 2023, na cidade de Goiás/GO, sob curadoria/texto/expografia de Cris Cabus e coordenação/curadoria de Suyan de Mattos.



Figura 22: *Estudos sobre o avesso* (2021), blocos modelados em argila vermelha e esmalte cerâmico, concreto e gesso com pedaços de cupinzeiros, dimensões: 26x 16 x 04 cm. Fonte: a autora.



Figura 23: *(De)composições em “caminhos de desejo”* (2021), ação artística na cidade, fotomontagem com dimensões variáveis. Fotografias: Mariana Alves. Fonte: a autora.

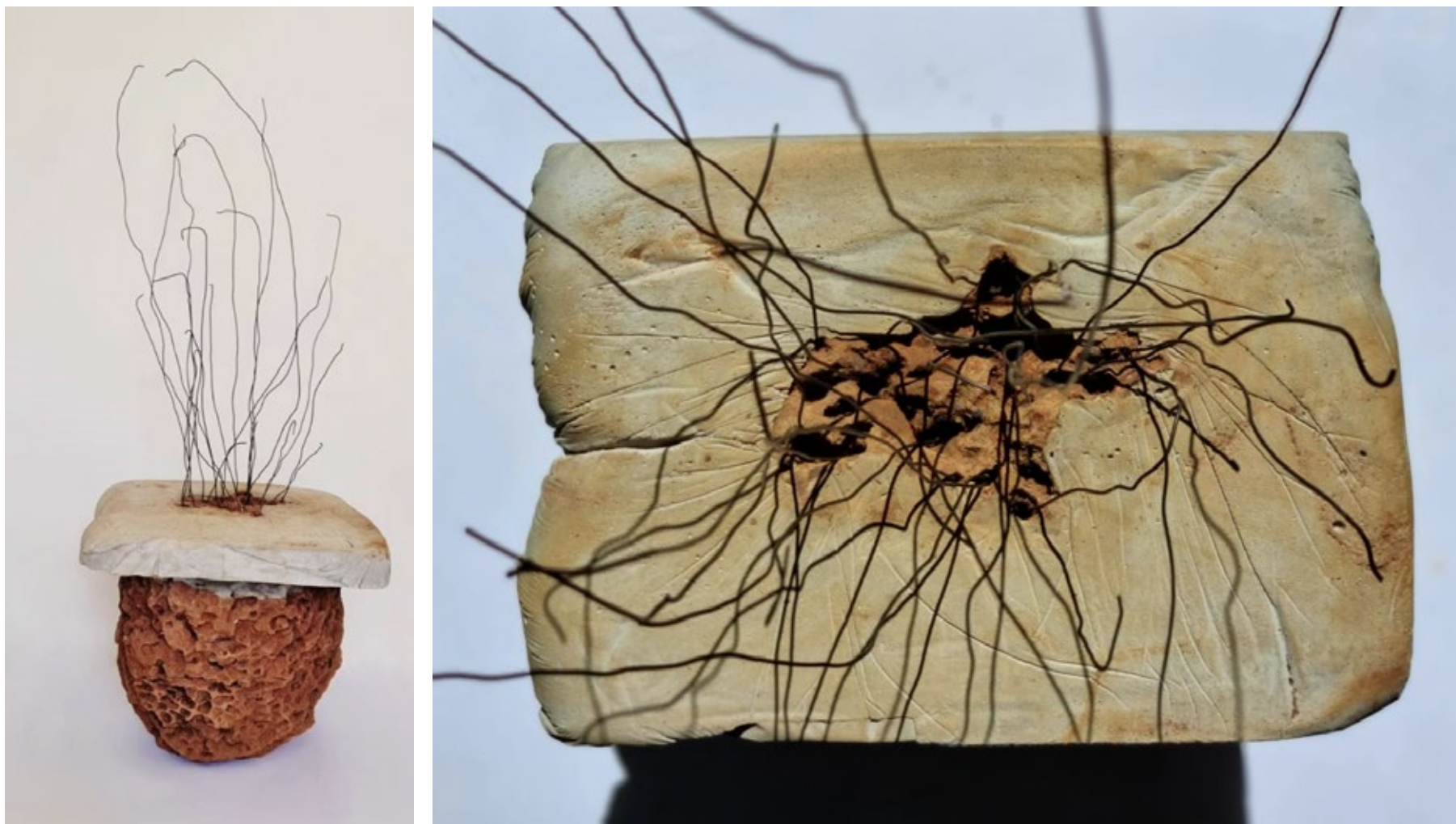


Figura 24: *Morada do avesso* (2021), escultura com cupinzeiro, bloco de concreto (argamassa) e arames, dimensões: 80x 35x 30 cm. Fonte: a autora.

A casa, como aponta Bachelard (1978), é o lugar das lembranças e esquecimentos, evocando um valor de abrigo que tenta retornar à origem, mas nunca a alcança por completo. Habitar é também morar em imagens, palavras, objetos e memórias. A casa não é apenas uma construção física, mas uma arquitetura sensível do tempo vivido, uma topografia afetiva onde o passado se acumula em camadas invisíveis. A casa pode ser sua “coleção de cacos”, seu “hábito de perder as chaves”, “a pequena canção / de antes de eu nascer” (Marques, 2017, p. 42). Pode ser também uma coleção de cascas, sementes ou fragmentos de terra. Esses fragmentos nos lembram que a casa também é feita de falhas, desvios, lacunas, e que é um espaço construído pela repetição e pela perda, pela memória e pelo esquecimento.

O elemento terra, ou o corpo da mãe, carrega no imaginário a ideia da casa primordial, tanto em sua materialidade quanto em seus simbolismos. Muitas vezes apresentada como abrigo, berço ou primeiro universo, “um não eu que protege o eu” (Bachelard, 1987), essa morada originária também se relaciona ao caos e ao horror. Hal Foster (2014) lembra que “o horror significa, em primeiro lugar e acima de tudo, horror à maternidade, ao corpo da mãe tornado estranho, mesmo repulsivo, na repressão. Esse corpo é igualmente a cena primária do abjeto” (Foster, 2014, p. 176). Aqui, o corpo materno e, por extensão, o elemento terra, deixa de ser apenas um espaço de acolhimento e passa a figurar como um lugar de ameaça, dissolução e instabilidade. É o corpo que nos forma, mas que também nos excede; que nos contém, mas que jamais controlamos plenamente.

Essa reflexão ecoa na obra de Anna Maria Maiolino, especialmente nas séries *Grandes Ausentes* (1997–2006) e *À sombra do outro* (1993–2005), em que ausências e faltas ganham centralidade (figuras 25 e 26), e são apresentadas figuras como se fossem corpos ausentes, em negativo, que estavam ali, mas não estão mais. Como observam Gonçalves & Salles (2021), Maiolino enfrenta temas subterrâneos, dignificando o esquecido e reivindicando o vazio como lugar ativo. Nos objetos escultóricos em cimento de *À sombra do outro*, o corpo da obra é o negativo, um vazio que evoca “o culto cavernícola, o culto do princípio feminino, um resíduo da obsessão indígena da humanidade de se refugiar em uma caverna no ventre da terra – que nos nutre e nos acolhe, depois morre” (Maiolino, 2002, p. 250).



Figura 25: *Sem título*, da série *Grandes Ausentes*, de Anna Maria Maiolino (1997 – 2006). Instalação. Fonte: Galeria Luisa Strina. Disponível em: <https://www.galerialuisastrina.com.br/artistas/anna/>. Acesso em: 19 abr. 2022.

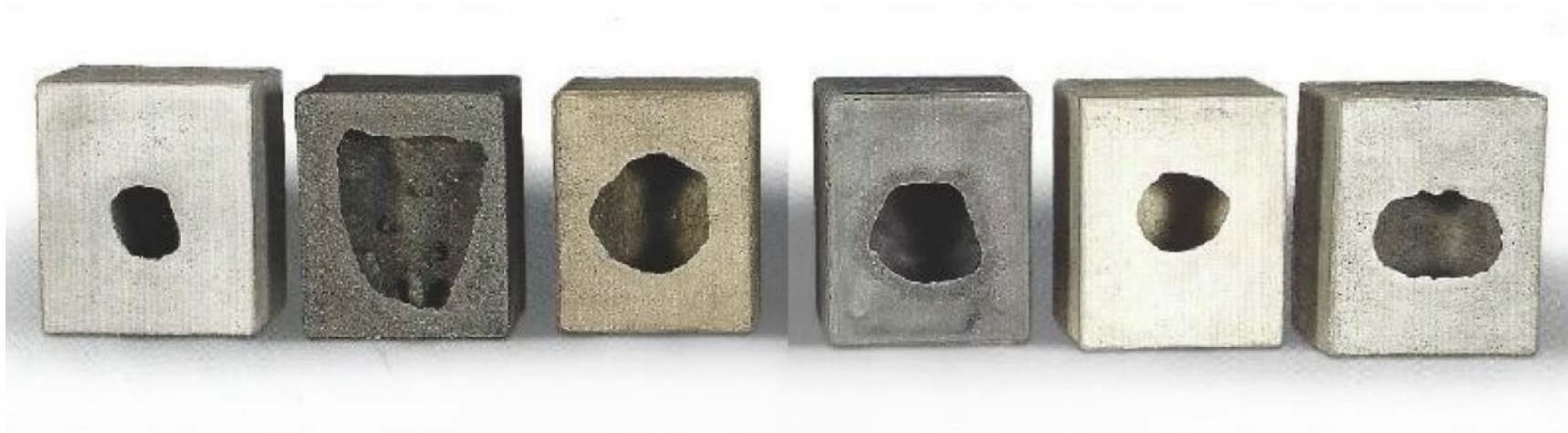


Figura 26: *Sem título, série Sombra do Outro*, de Anna Maria Maiolino (1993-2005), cimento e pigmento moldado, aprox. 29 x 24 x 17 cm (cada). Foto: acessada em Gonçalves & Sales, Anna Maria Maiolino sob a perspectiva da crítica de processo: vestígios da criação. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. no.77 São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rieb/n77/2316-901X-rieb-77-143.pdf>. Acesso em: 20 mai 2021.

Essa dimensão ambivalente da terra como mãe e como abismo reaparece como uma constante simbólica ao longo da história da arte e da mitologia. O ventre materno, associado à fertilidade e à criação é, também, paradoxalmente, lugar de clausura e retorno, tanto ao nascimento quanto à morte. A caverna, como espaço uterino e arquetípico, é, simultaneamente, semente e túmulo, útero e sepultura. Maiolino parece explorar essa dualidade ao transformar a ausência em presença escultórica, onde o negativo se afirma como forma, e o que falta se torna sentido.

Nesta perspectiva, a terra deixa de ser apenas um espaço de repouso ou origem para se afirmar como território de conflito, memória e resistência. O corpo escultórico criado por Maiolino pulsa entre a matéria e a ausência, entre o desejo de permanência e a constatação da perda. Ao trabalhar com lacunas e silêncios, a artista desafia o olhar do espectador, convidando-o a experimentar o desconforto diante daquilo que não se mostra completamente, diante daquilo que falta. Sua obra reforça a conexão com o corpo da terra, mas também alude à construção como uma metáfora para a tentativa humana de conter o informe, dar forma ao intangível, domesticar o caos.

Relendo meus diários de ateliê, percebo que esse movimento de refúgio ao ventre da terra e essa relação com os ciclos da vida, do que nos nutre, acolhe e mata, foram me aproximando da temática do fogo e de uma casa que logo entraria em chamas. Sem perceber, estava indo ao encontro das cinzas.

Ainda durante o período de isolamento social, participei de uma residência artística à distância, cujo tema era a casa. A proposta convidava cada artista a resgatar seus abrigos e refletir sobre o ato de habitar o planeta, contrapondo hospitalidade e hostilidade no mundo contemporâneo. Este exercício nos colocava diante de um paradoxo: como acolher e ser residente em um momento de distanciamento físico? A proposta nos propunha questionar o estranho dentro do nosso familiar, buscando como lidamos com a figura do estrangeiro em nosso próprio espaço íntimo.¹⁶

As tensões quanto ao acolhimento ao estrangeiro já estão inscritas na própria ideia de hospitalidade, como aponta Jacques Derrida (2003, p. 63), ao afirmar que “para constituir o espaço de uma casa habitável e um lar é preciso também uma abertura, uma porta e janelas; é preciso dar passagem ao estrangeiro. Não existe casa ou interioridade sem porta e sem janelas.” Habitar, portanto, não é apenas construir muros, mas negociar limites entre dentro e fora, entre o eu e o outro. Derrida também destaca o caráter contraditório da hospitalidade: para que ela exista plenamente, seria preciso abolir suas condições, receber o outro sem reservas, o que tornaria qualquer norma de acolhimento uma limitação da própria hospitalidade e uma contradição.

Foi nesse espírito que a residência propôs uma vivência dupla: ser ao mesmo tempo hóspede e anfitrião, experimentando as tensões dessa relação sob novas formas. Cada participante criava poeticamente uma casa ficcional e escrevia uma carta-convite aos futuros residentes, onde definia os modos de convivência e as regras simbólicas do espaço. Ao assumir o papel de hóspede, cada artista escolhia uma das casas criadas e se submetia aos rituais cotidianos propostos por outro anfitrião, realizando ações ao longo de uma semana. A residência, ainda que virtual, provocava um deslocamento afetivo e imaginativo, onde o espaço da casa era desestabilizado e reconstruído como território poético de encontros e ficções.

¹⁶ Esta ação se deu no âmbito da disciplina Residência Artística, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB), sob coordenação e regência do Prof. Dr. Christus Nóbrega. A proposta partia da ideia de que pensássemos nossas experiências de habitar coletivamente o mundo, tendo como tema central o significado da casa para cada um. As ações da residência não aconteciam necessariamente através de uma visita virtual à casa (moradia propriamente dita) do proponente. Visitávamos, ou melhor, habitávamos, por uma semana, casas imaginárias criadas pelos colegas da residência, que podiam ser objetos, gestos, lugares, textos, entre outras possibilidades. A proposta era aberta para criarmos estratégias de encontro à distância, sempre pensando formas que possibilitassem hospedagem e acolhimento ao outro.

Nesse contexto, escolhi habitar como hóspede uma Casa-Ônibus, atraída pela carta que propunha um olhar em deslocamento pela cidade. Esse convite dialogava diretamente com minha prática artística naquele momento, centrada em coletas de restos em caminhadas urbanas, iniciadas durante os primeiros meses da pandemia. Eu e a artista-anfitriã estabelecemos uma relação de trocas contínuas através de áudios, imagens, mensagens e telefonemas, enquanto circulávamos dentro de ônibus ou aguardávamos nas paradas. A vivência se expandiu em ações visuais como frotagens, desenhos, diários de bordo e criações imagéticas feitas com o uso de inteligência artificial. Essas imagens se desdobraram em cartazes e adesivos que posteriormente foram colados em pontos de ônibus de nossas cidades.¹⁷

Já enquanto anfitriã, a minha proposta foi de convidar o futuro hóspede a imaginar uma casa feita dos restos do que sobrou em um incêndio. A carta convite iniciava com a seguinte consigna: “*se estivesse acontecendo um incêndio na casa, o que salvaria? (...) Às pressas, o que deixaria, o que levaria, o que lembraria?*” (trecho da carta, 2022). Assim, propunha que morássemos em objetos salvos, nos restos que carregamos, nos afetos, histórias a partir do que sobreviveu a uma casa em chamas. Mesmo sem ter vivido literalmente um incêndio em minha história pessoal, percebi que essa metáfora oferecia um campo fértil para pensar o habitar a partir da perda, do que se fragmenta e ainda assim permanece como testemunho do vivido. Essa casa nascida das cinzas passou a ser o território simbólico que delinea minha pesquisa.

¹⁷ Mesmo que através do universo virtual, compartilhamos geografias, tanto geofísicas quanto de afetos, e vivemos exercícios poéticos de acolhimento, encontros de microcosmos de intimidade, de elos reais, firmes e de verdadeira presença. As experiências desta residência foram compartilhadas em um artigo escrito com a parceira anfitriã e residente Ana Beatriz Marques Penna (2022), intitulado *Casa-Ônibus e Casa-Micromundos: experiências e existências como hóspedes e anfitriãs em uma residência artística virtual*, apresentado e publicado naquele mesmo ano, no 31º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas.

Essa reflexão encontra ressonâncias em obras como *L'Hôtel* (1981), da artista Sophie Calle (figura 27), na qual o habitar se revela através dos vestígios deixados pelos outros. Calle foi contratada como camareira de um hotel em Veneza e, ao ocupar os quartos vazios, documentava silenciosamente os objetos dos hóspedes ausentes. A série é composta por vinte e um dípticos contendo imagens e anotações sobre os pertences encontrados, construindo ficções íntimas a partir dos rastros deixados no espaço temporariamente habitado. Ao ler as descrições, quase conseguimos visualizar os corpos que ali estiveram: uma escova de dente solitária, uma camisa jogada sobre a cadeira, um bilhete rasgado.

Assim como na residência, a obra de Calle nos convida a pensar o que torna um espaço habitável, ou melhor, o que sobrevive ao habitar quando estamos ausentes. São os objetos que continuam falando mesmo após a partida. Eles testemunham a passagem de corpos, afetos e narrativas que não se dizem diretamente. Ao se debruçar sobre esses resíduos, Calle constrói uma arqueologia da intimidade, permitindo que o espectador acesse histórias que não viveu, mas que pode imaginar. Lendo a descrição dos objetos e as imagens de seus pertences, nos transportamos para um exercício de imaginação tão intenso provocado pela artista, que quase conseguimos enxergar as pessoas ali, em seus vestígios.

Habitar, afinal, pode ser também um exercício de reconstrução a partir das ruínas, uma maneira de resistir ao apagamento e reinscrever-se no mundo com o que sobra. Essa percepção, que emergiu com força durante a residência artística vivida em tempos de pandemia e isolamento, se aprofundou no contato com outras experiências poéticas e literárias que também indagam o sentido de casa, de abrigo e de pertencimento.

Habitamos o mundo através de objetos e suas materialidades, além das imagens e palavras. Eles têm alma, como os pensamentos animistas nos ensinam. Quais objetos podem ser casa? Naquele contexto de sobrevivência em meio a um governo genocida e incendiário, como encontrar abrigo nos restos? Como morar nos vestígios do que sobrou? Podemos residir nas cinzas daquele tempo?



Figura 27: *L'hotel*, Sophie Calle (1981). Textos e fotografias. Fonte: Tate Museum. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/sophie-calle-2692>. Acesso em: 19 set. 2024.

Enquanto a residência se desenrolava em torno da ideia de habitar os restos de um incêndio simbólico, um livro de poemas chegou em minhas mãos e acendeu novas perguntas. *Como se fosse a casa: uma correspondência*, de Ana Martins Marques e Eduardo Jorge (2017), apresenta uma troca de poemas-cartas entre os dois autores enquanto ela habitava o apartamento dele, no Edifício JK, em Belo Horizonte, e ele viajava à França. O livro começa com pequenos detalhes práticos sobre a casa, como e-mails trocados entre uma inquilina e o proprietário, e evolui para reflexões sensíveis sobre o permanecer e o partir, o estar em casa ou em exílio, o familiar e o estrangeiro, e sobre o olhar que se transforma diante do comum. Em cada linha, há uma escuta atenta ao ordinário como espaço de reinvenção.

É nesse mergulho sobre o habitar que o livro se conecta à experiência da residência. A casa não aparece como espaço fixo ou neutro, mas como território de intimidade atravessado por inúmeras questões sociais. Como aponta Milton Santos, “cada lugar é, à sua maneira, o mundo” (Santos, 1999, p. 252); e os poemas de Marques e Jorge nos lembram que os gestos mínimos de habitar podem carregar em si contradições e potências do mundo todo.

A resposta de Jean Cocteau ao ser perguntado sobre o que salvaria caso sua casa pegasse fogo foi: “salvaria o fogo” (Cocteau *apud* Marques; Jorge, 2017, p. 29). Essa imagem me atravessou profundamente. Salvar o fogo, em vez dos objetos, parecia significar manter viva a centelha que move, que cria, que transforma, mesmo diante da destruição. Era também o que se esboçava no gesto da residência: olhar para os restos não como ruínas mortas, mas como brasas ainda acesas.

Esse mesmo gesto está presente no romance *Salvar o fogo* (2023), de Itamar Vieira Junior, onde a personagem Luzia experimenta o fogo como maldição e força vital. O elemento aparece como símbolo da opressão, da expulsão dos territórios, mas também da revolta e da liberdade: “o fogo só existe livre. Por assim ser, só poderia ser observado e sentido, admirado e respeitado, reverenciado e temido” (Vieira Junior, 2023, p. 266). O fogo, aqui, é a própria condição da sobrevivência, um incômodo, perigoso, mas insubmisso.

Para Anne Carson, “se a prosa fosse uma casa, a poesia seria um homem em chamas correndo através dela” (Carson *apud* Marques; Jorge, 2017, p. 29). A poesia, assim como o fogo, não se acomoda. Ela atravessa, incendeia, rompe. E é justamente nesse movimento de ruptura, que não destrói tudo, mas permite abrir novos caminhos a partir das rachaduras, que reside sua potência. Para Guilherme Gontijo Flores (2019), tanto a revolta quanto o poema interrompem a continuidade

e criam fissuras por onde o futuro pode se insinuar. Na poesia há abertura, destruição, despejo, mas também germes da vida e potência de criação. Poemas e revoltas não apresentam um caminho fechado e bem delimitado, mas abrem portas instáveis e criativas para que se criem futuros. A poesia não é planejamento, é faísca.

Agir em potência (como a poesia faz ao correr em chamas), olhar para os restos dos incêndios como casa, salvar o fogo: esses foram gestos que emergiram ao longo da residência artística e sedimentaram um desejo de habitar as cinzas, de pensar uma casa em chamas como espaço possível. Uma casa que não se nega ao colapso, mas aprende a existir em meio às suas contradições.

É nesse ponto que entra a provocação de Giorgio Agamben, no ensaio Quando a casa queima. O filósofo pergunta: “*que casa está queimando?*” (Agamben, 2021, p. 13) e não há uma só resposta. Talvez sejam nossas casas físicas, as instituições, os países ou o planeta. Agamben lembra que há séculos algo arde, e seguimos fingindo que não vemos. “Como podíamos continuar a viver e pensar enquanto tudo queimava? O que restava de algum modo íntegro no centro da fogueira ou em suas margens? Como conseguimos respirar entre as chamas? O que perdemos?” (Agamben, 2021, p. 15).

Essa percepção de que o mundo arde e que estamos entre os escombros pode não nos paralisar, mas nos colocar em estado de escuta e responsabilidade. Como diz Agamben no referido ensaio, “somos parte desses escombros, e talvez devamos aprender (...) a usar [os restos] de forma justa, sem nos deixar perceber” (Agamben, 2021, p. 18) ou aprender a olhar para os outros com dignidade, “trocar um último olhar quando as chamas estiverem mais próximas” (Agamben, 2021, p. 11). Essa troca de olhar pode nos conduzir a enxergar outras formas de vida e a agir com mais hospitalidade diante de estrangeiros que estão também em nós.

Desde as caminhadas com cascas, terras e sementes até os objetos salvos do fogo, a pesquisa percorreu territórios frágeis para chegar nas cinzas como matéria de criação. Nestes trajetos, lares foram encontrados entre os escombros de um mundo em chamas. A proposta agora era habitar as cinzas como uma maneira de permanecer no mundo quando tudo arde, buscando vida nas ruínas.

2.3 Dentro do nevoeiro: Jardins

Assim como antes as florestas haviam colonizado a Terra em padrões aleatórios, crescendo juntas gradualmente, assim também **agora campos de cinzas devoravam o mundo de folhagem verde de maneira igualmente aleatória. Quando hoje sobrevoamos de avião a Amazônia ou Bornéu e vemos as enormes montanhas de fumaça, aparentemente imóveis sobre a cobertura da floresta que de cima parece um macio chão de musgo, temos então uma ideia mais clara dos possíveis efeitos de tais queimadas**, que às vezes durava meses a fio. (...) Não é à toa que o Brasil, país quase imensurável, deve seu nome à palavra francesa para carvão. **Reduzir a carvão espécies vegetais elevadas e queimar de forma incessante toda a substância combustível foram o impulso para nossa disseminação pela Terra.** Da primeira lanterna até os revérberos do século XVIII e do brilho dos revérberos até o fulgor pálido das lâmpadas de arco voltaico sobre as rodovias belgas: tudo é combustão, e combustão é o princípio mais recôndito de cada objeto que produzimos. A fatura de um anzol, a manufatura de uma xícara de porcelana e a produção de um programa de televisão fundam-se em última instância no mesmo processo de combustão. Tal como nossos corpos e nossos desejos, as máquinas que idealizamos têm um coração cujas brasas se extinguem lentamente. **Desde o início, toda civilização humana não foi mais que uma incandescência que cresce hora a hora de intensidade da qual ninguém sabe dizer até que grau aumentará e quando começará a minguar progressivamente. Por enquanto, nossas cidades ainda brilham, ainda se espalham os fogos ao seu redor.**¹⁸

Sebald, 2010, p. 172.

¹⁸ Grifos meus.

Quando a temática da pesquisa com as cinzas foi se definindo, um nevoeiro de materiais, textos, imagens e histórias sobre essa matéria começou a cruzar meu caminho. Eram relatos de amigos sobre processos de cremação de parentes, histórias de rituais, imagens de urnas funerárias usadas em distintas civilizações, receitas, cursos e experiências com esmaltes cerâmicos feitos com cinzas, além de indicações de seus usos na indústria e na fertilização de solos. Vieram também muitas referências bibliográficas e indicações de artistas que lidavam com essa materialidade. Formava-se, assim, uma nuvem densa de vozes e desvios, que foi permeando meu processo de pesquisa.

Para além das cinzas, meu olhar foi invadido pelo fogo e pelas nuvens de fuligem daquele tempo. Foram registrados muitos incêndios, tanto no Brasil quanto em outras partes do mundo durante o período da pesquisa. Especialmente em 2024, vivemos longos dias dentro de um grande nevoeiro de cinzas, inalando a fumaça das queimadas no país.¹⁹ A intensidade daquele período me fez até cogitar tornar-me brigadista, chegando a iniciar um curso de Manejo Integrado do Fogo pelo Programa de Voluntariado nas Unidades Organizacionais do ICMBio. Embora tenha me desviado da ideia de ser uma artista-brigadista, diante da emergência dos dias que vivíamos, acabei participando de algumas frentes voluntárias de replantio em áreas onde antes havia coletado cinzas (figura 28).

Durante a pesquisa, coletei muitas cinzas em áreas queimadas do Distrito Federal, mas também recebi várias doações de cinzas vegetais de espécies e regiões distintas por onde ia passando e contando sobre minha pesquisa. Com as cinzas coletadas e recebidas, fiz testes e mais testes alquímicos, queimando-as novamente através da cerâmica de baixa temperatura, para calciná-las, e de alta temperatura, para a produção de vidrados. Produzi fichas catalográficas com a localização de onde as cinzas vieram e os resultados dos testes. Me transformei em uma colecionadora de cinzas (figura 29).

¹⁹ Em 2024, o Brasil enfrentou um cenário alarmante de queimadas: mais de 30,8 milhões de hectares foram destruídos pelo fogo, área superior ao território da Itália. Isso representa um aumento de 79% em relação a 2023 (13,6 milhões de hectares a mais), configurando a maior extensão queimada desde 2019 e atingindo praticamente todos os biomas do país (Alencar, IPAM/MapBiomas Fogo, 2025).



Figura 28: Registros da ação de replantio em área queimada na Floresta Nacional de Brasília (2024). Fonte: a autora.



Figura 29: Imagens de fotografias de processos de trabalhos em ateliê com as cinzas e uma ficha catalográfica (2023). Fonte: a autora.

Nos *Diários de Ateliê*, eu registrava desenhos, croquis, receitas, fórmulas de esmaltes e anotações sobre os próprios processos de criação desenvolvidos no espaço do ateliê de cerâmica. Já nos *Diários de Campos Queimados*, a escrita concentrava-se em descrever os processos de coletas de cinzas: como as ações se deram em campo, as experiências vividas, as sensações em cada caminhada, as pessoas presentes, as localizações, os mapeamentos e uma escuta sensível dos recados que as cinzas, em cada lugar, pareciam comunicar.

A partir desses registros, comecei a nomear os locais por onde a pesquisa se desenvolvia. Classifiquei-os como jardins, e fui atribuindo nomes conforme escutava os recados que as cinzas e a paisagem me revelavam durante a presença nesses territórios. Assim nasceram: *Jardim das Ruínas* (Universidade de Brasília), *Jardim das Dormências* (Floresta Nacional de Brasília), *Jardim das Rebrotas* (Parque Nacional de Brasília) e *Jardim das Semeaduras* (área de monocultura de pinus no bairro de Itapoã). Esses nomes se tornaram, posteriormente, títulos de trabalhos e chamadas dos textos escritos no ato *Juntos às cinzas*, que tratará especificamente de cada um desses lugares.

Na concepção de Gilles Clément (2024)²⁰, a Terra é compreendida como um grande jardim. O planeta é compreendido como espaço comum entre todos os seres vivos do presente, do passado e do futuro. Desse modo, desconstrói-se a tradicional separação entre natureza e cultura nas relações entre as espécies e o planeta. O jardim, aqui, é concebido como um ambiente ecológico interdependente, onde todos os seres exercem um papel essencial na manutenção da vida em comum.

Emanuele Coccia (2018), em consonância com essa visão, propõe que cada ser é ao mesmo tempo jardim e jardineiro de outras espécies. Segundo o autor: “não há espaço selvagem, porque tudo é cultivado, porque estar no mundo significa jardinar outras espécies e, ao mesmo tempo e com o mesmo gesto, ser o objeto da sementeira das outras” (Coccia, 2018, p.

²⁰ Além do livro *Jardins, paisagens e gênio da natureza*, do autor (2024), uso como referência o bate-papo *Selvagem JARDIM* com Emanuele Coccia e Gilles Clément (2024).

46). Cada espécie constituiria o território agroecológico de outras espécies: sendo simultaneamente jardineira e jardim. A ação de semear, nesse contexto, não é exclusiva da espécie humana; ao contrário, seria uma faculdade inerente a todo ser vivo (Coccia, 2019).

Partindo dessas noções em torno de *jardim*, podemos refletir sobre como estamos nos relacionando com as demais espécies e de que modo estamos sendo jardinados e jardinando este planeta. Passei a me perguntar o que os jardins queimados me contavam sobre a maneira como temos jardinado o mundo.

Decidi, portanto, pensar os locais onde esta pesquisa foi realizada como *jardins*, de forma a evidenciar a ideia de um jardim planetário, conforme apresentada por Clément e Coccia. A partir dessa perspectiva, tornou-se possível refletir sobre os modos como temos cultivado (ou destruído) esses espaços: com muitos focos de fogo e um grande nevoeiro de fuligem.

Mantive contato frequente com o Corpo de Bombeiros do Distrito Federal²¹, acompanhando o monitoramento das áreas queimadas e organizando coletas de cinzas na região. Em conversas com bombeiros de plantão, recebi localizações de áreas recém queimadas, bem como orientações sobre como utilizar a plataforma gratuita da NASA, *Fire Information for Resource Management System* (FIRMS), para localizar incêndios ativos. A plataforma fornece, quase em tempo real, mapas com focos de incêndio ativos, o que permite identificar ocorrências por dia, semana ou mês (figuras 30 e 31).

²¹ A partir do contato com um amigo ceramista e bombeiro, iniciei um diálogo com um Major responsável pelo serviço de registros e comunicação dos incêndios do Grupamento de Proteção Ambiental (GPRAM), que também me abriu o contato com funcionários do Parque Nacional e Floresta Nacional de Brasília, ambas áreas de reserva que muitas vezes sofrem com incêndios criminosos ou são locais de queimadas programadas para o manejo controlado do fogo.



Figura 30: Prints do Mapa do Brasil e do Distrito Federal com registros via satélite de focos de incêndios registrados em um mês, uma semana e um dia de setembro de 2004. Disponível em: <https://firms.modaps.eosdis.nasa.gov/map/#d:today;@-47.51,-15.83,10.09z>. Acesso em: 10 out. 2024.

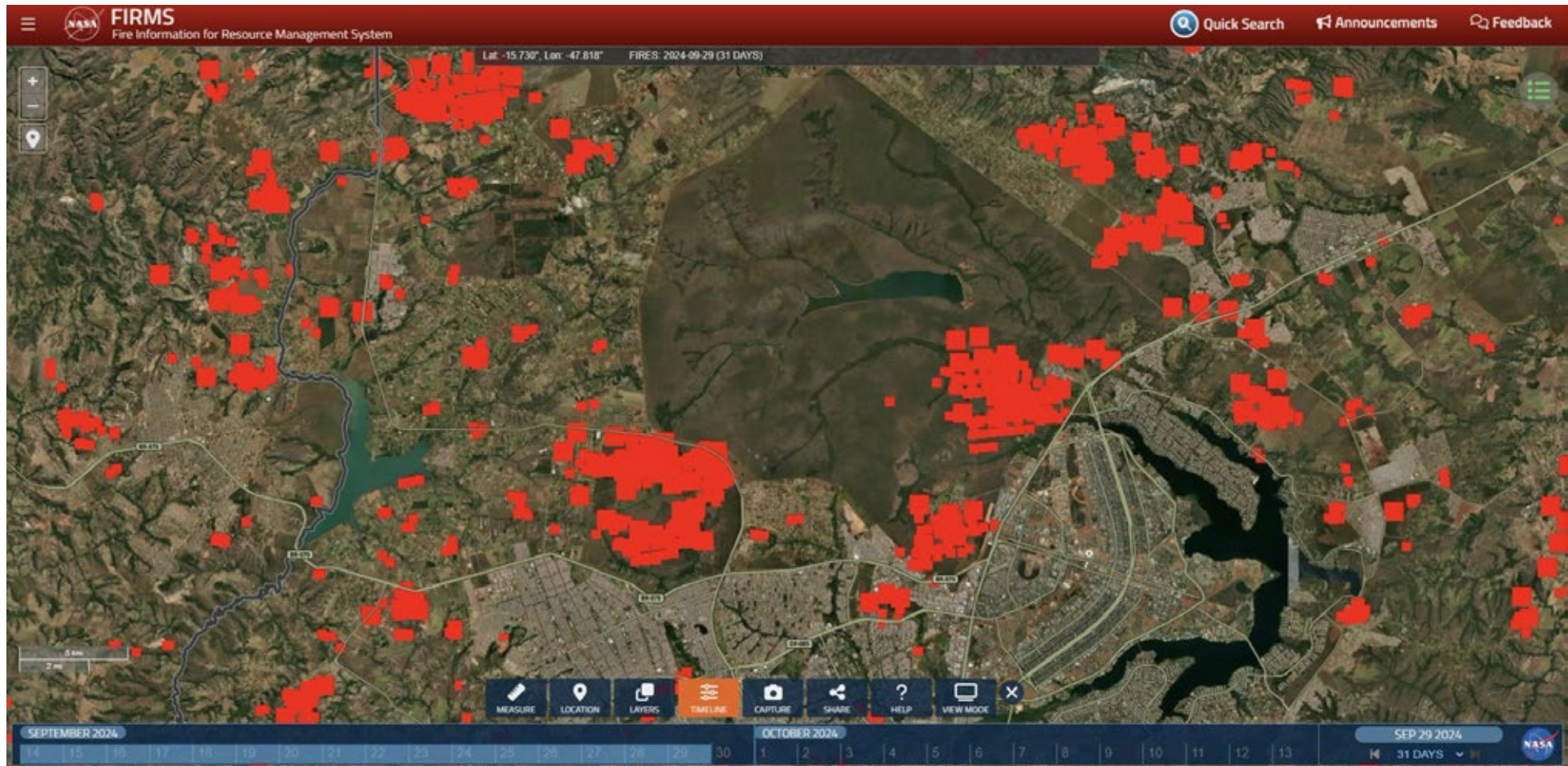


Figura 31: Print de um recorte do Mapa do Distrito Federal com registros via satélite de focos de incêndios registrados na Floresta Nacional de Brasília e Parque Nacional de Brasília em setembro de 2004. Disponível em: <https://firms.modaps.eosdis.nasa.gov/map/#d:today;@-47.51,-15.83,10.09z>. Acesso em: 20 out. 2024.

Durante o período em que realizei os registros com capturas de tela da plataforma, o país ardia em chamas. Por meio desse instrumento, foi possível acompanhar a alta incidência de incêndios tanto no Distrito Federal quanto em outras regiões do Brasil. Especificamente enquanto este texto era escrito, mais de cinco mil focos de incêndio estavam sendo monitorados em todo o território nacional. A fumaça das matas queimadas se espalhava, cobrindo cerca de 60% da extensão do Brasil, alcançando aproximadamente cinco milhões de quilômetros quadrados.²²

O nevoeiro de cinzas dessas queimadas chegou a atingir várias capitais do país e até mesmo países vizinhos, como a Argentina e o Uruguai (RFI, 2024). Exatamente quando eu estava participando de um Seminário de Cerâmica Contemporânea na Argentina, parte de um intercâmbio entre a Universidade de Brasília (UnB) e a Universidad Nacional de La Plata (UNLP), a fumaça das queimadas do Brasil chegou até lá, como se tivesse, tristemente, ido me acompanhar naquela viagem.

Ailton Krenak (2024), em entrevista concedida naquelas semanas, questionou a herança deixada por governos anteriores, que disseminaram a mentalidade de que se pode atear fogo, roubar a mata, acabar com o Pantanal ou "passar a boiada", desestruturando os serviços de vigilância ambiental, como IBAMA e ICMBio, e criando um vácuo nas áreas que deveriam proteger essas matas. Ele afirmou: "agora esse fogo está se espalhando no vácuo criado por essa cultura predatória" (Krenak, 2024). Com poucas palavras, descreveu o cenário apocalíptico enfrentado pelo país: "não tem céu azul mais, acabou o céu azul. A gente conseguiu cobrir o país inteiro com fuligem" (Krenak, 2024).

Guilherme Wisnik (2018) propõe uma análise profunda sobre o fato de estarmos imersos, na contemporaneidade, em uma imensa nuvem de ofuscamentos e invisibilidades. Segundo ele, "o céu é sempre branco acinzentado, e não mais azul ou preto, e o tempo não pendula mais entre momentos de luz e os de sombra, ou as horas de trabalho e as de ócio, lazer e repouso" (Wisnik, 2018, p. 305). Em sua reflexão, analisa obras contemporâneas no campo da arte e da arquitetura que trabalham com bruma, névoa, neblina, nevoeiro.

²² A Flona de Brasília perdeu 2.586 hectares de mata (45,85% da unidade), e o Parque Nacional de Brasília sofreu queimadas por três dias, atingindo mais de 1,2 mil hectares. No mês de agosto de 2024, foram 5,65 milhões de hectares consumidos pelo fogo no Brasil, com o cerrado concentrando 43% da área queimada. De janeiro a agosto de 2024, mais de 11 milhões de hectares foram afetados pelo fogo no país, com um aumento de 116% em relação ao mesmo período de 2023, segundo dados do Monitor do Fogo da plataforma MapBiomias.

Dentro desse nevoeiro contemporâneo, estaríamos expostos permanentemente a um estado de vigília, sob uma luz intensa e difusa, como o clarão de uma névoa cerrada. Contudo, mesmo permeados pela baixa definição das nuvens que cobrem as capitais, pela falta de nitidez e pelo excesso de proximidade nos mecanismos de rastreamento e controle social, o autor ainda afirma que “a imagem da nuvem não é unívoca” (Wisnik, 2018, p. 307). Isso porque, se por um lado nos sentimos cada vez mais controlados e expropriados dos meios cognitivos para compreendê-la, por outro, é justamente nas poéticas do embaçamento e do retardamento, nas artes, que residem as estratégias mais potentes de oposição ao regime de nitidez das imagens-fetiches que alimentam a sociedade da hipervisibilidade.

Dessa forma, para Wisnik, em terras de “cegos de tanto ver as coisas” (Wisnik, 2018, p. 307), quem olha para a névoa escura do presente talvez possa enxergar melhor o contexto no qual estamos imersos. Ou, como afirma Agamben, o poeta contemporâneo seria “aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (Agamben, 2009, p. 64). Trata-se de experimentar a obscuridade do presente e aprender a olhar para as trevas do tempo vivido. Assim, talvez, seja possível ver o invisível.

Uma referência importante citada por Wisnik (2018), por sua atenção às questões do presente, é o artista contemporâneo Francis Alÿs e seu trabalho *Tornado* (2000–2010) (figura 32). Nessa série de vídeos, o artista persegue ciclones em formação, entra dentro de um deles com uma câmera na mão e registra a opacidade daquele nevoeiro de poeira. Para Wisnik (2018), nesse trabalho, Alÿs revela a sensação de estarmos vivendo sob a ameaça constante de um desastre iminente. O artista se oferece em sacrifício, de maneira performática, como um modo de tentar compreender a voracidade e o descontrole do nosso tempo. Escreve que o tornado é um “portal para o mundo das respostas”, “um enorme ponto de interrogação girando” (Alÿs, 2010, p. 141). Mesmo assim, diante dessa falta de respostas, não deixa de afirmar que “mitológica ou cientificamente, nosso mundo é estranho e belo” (Alÿs, 2010, p. 141).

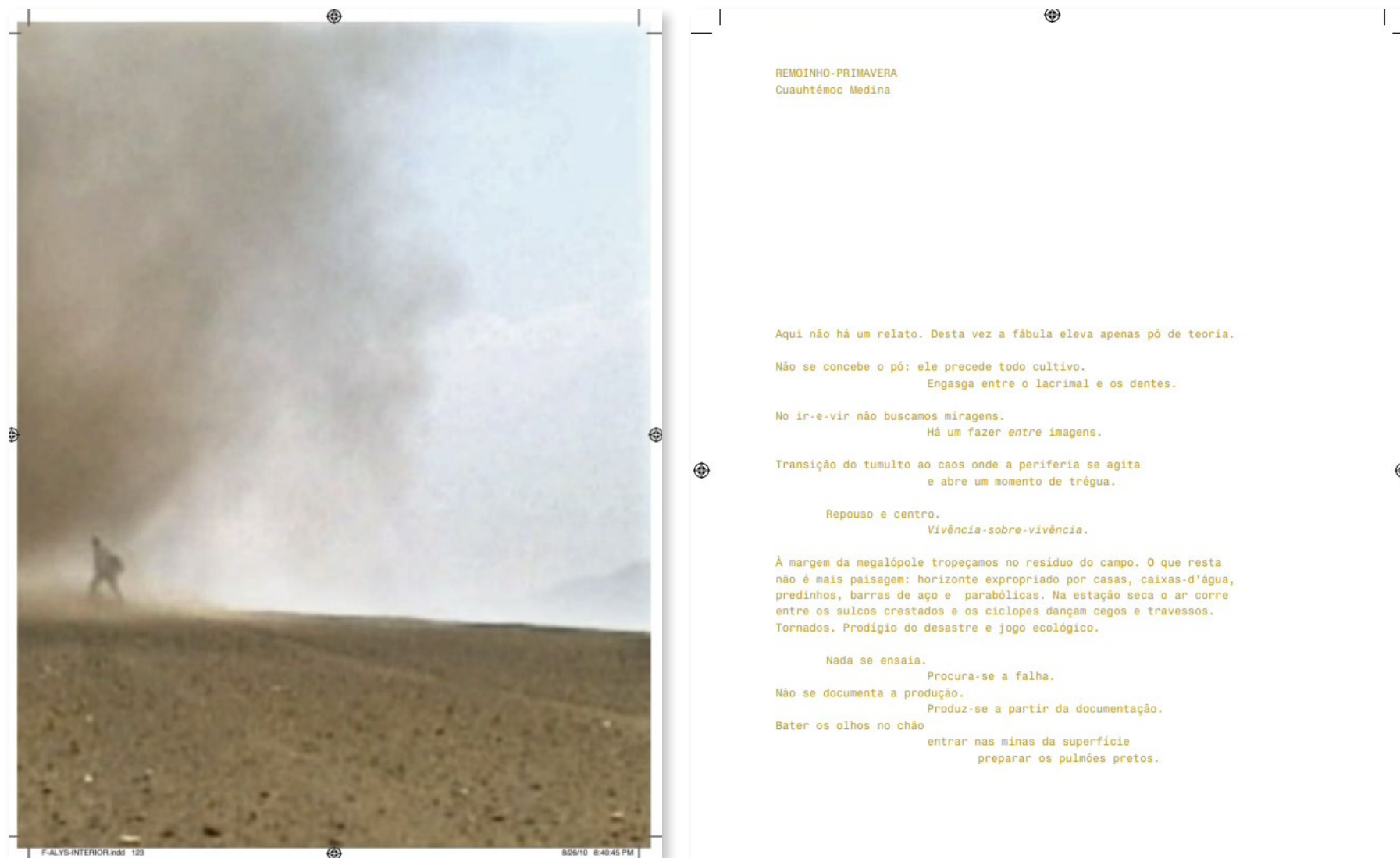


Figura 32: *Tornado*, Francis Alÿs (2010). Disponível em: https://www.francisalys.com/books/Tornado_fullbook.pdf. Acesso em: 30 out. 24.

Durante esta pesquisa, no meio do nevoeiro (figura 33), por vezes sem enxergar um palmo à minha frente, restaram incertezas e pontos de interrogação sobre o horizonte que já não se via. Assim, procurando na falha, produzindo a partir do que ia documentando, batendo os olhos no chão e preparando os pulmões pretos, busquei encontrar respostas nas cinzas, arriscando-me, caminhando por jardins enevoados e colhendo lições da deriva.

Lições da deriva. Primeira: sem barro não há texto. Segunda: sem paisagem não há conto. Terceira: sem solo não há sonho. Remoinho de pó e primavera. Babel invertida. Cones devorando o céu. No ar alvoroçado de fuligem tudo é rastro. (...) As obras são remoinhos: deslocamentos sem programa, abismos de signos, esconderijos de palavras. Se esta foto ou este texto não devem estar aqui é porque o ar os arrastou. Estes embates e quedas são por fim seu poder de re-volta. Procurar o silêncio no relâmpago/ Semear de rumores a terra. Notas, recortes, palavras, interrupções e sobressaltos. Horrores, confusões, destroços do cotidiano. Os gestos são somente os passos de um rito onde as ilusões se pisoteiam/se tapeiam. Ali nos lomeríos um esforço pertinaz: pescar claridade numa idade turva enlameada de vermelho (Alÿs, 2010, p. 145).

Percorrendo a densidade do nevoeiro e as lições da deriva de Alÿs, eu mesma em deslocamento – errante, poético e cartográfico –, escutei a reverberação da pergunta que orienta esta pesquisa: o que a arte ainda pode produzir em um mundo em chamas? A resposta não se dá de forma direta, mas na experiência de adentrar os jardins que surgiram desse percurso: o *Jardim das Ruínas*, das *Rebrotas*, das *Dormências* e da *Semeadura*. Neles, a deriva se torna método de investigação e criação, um modo de ouvir o que as cinzas e as paisagens insistem em narrar, revelando seus testemunhos e indicando que, mesmo em meio ao fogo, a arte pode colaborar para reimaginar mundos possíveis.



Figura 33: Registro de caminhada em área que ainda estava sendo incendiada na cidade de Brasília (2024). Fonte: a autora.

2.4 Reino *Ignis*, Classe *Favillae*, Ordem *Residuum*, Gênero *Cinis*

Durante o desenvolvimento da pesquisa, para realizar coletas de cinzas em áreas queimadas de unidades de conservação, como o Parque Nacional de Brasília e a Floresta Nacional de Brasília, ambos sob responsabilidade do Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (ICMBio), precisei solicitar autorização por meio do SISBIO (Sistema de Autorização e Informação em Biodiversidade). Esse sistema, conforme descrito em seu site, tem como objetivo “fixar normas para coleta de material biológico, captura ou marcação de animais silvestres in situ, manutenção temporária de espécimes de fauna silvestre em cativeiro” (SISBIO). Também regulamenta o “transporte de material biológico, recebimento e realização de pesquisa em unidade de conservação federal ou em cavidade natural subterrânea” (SISBIO). Ainda que meu objeto fossem cinzas, classificadas como resíduos inorgânicos, e não espécies vivas ou materiais biológicos, fui orientada a abrir cadastro e dar início ao processo de solicitação no SISBIO.²³

Logo no começo, percebi que minha pesquisa não se enquadrava em quase nenhum campo do questionário. Com o apoio de servidores do ICMBio, fui encontrando soluções: criando nomenclaturas, ignorando etapas inviáveis e inserindo respostas sugeridas e possíveis para adaptar o projeto ao sistema. A partir dessas trocas de mensagens, entendi que minha pesquisa provocava estranhamentos, não se encaixava nos termos propostos e começava a gerar problemas para a estrutura vigente. Uma pesquisa em Artes que começava a cumprir sua missão.

²³ Mais informações sobre o site em: <https://www.gov.br/icmbio/pt-br/assuntos/centros-de-pesquisa/primatas-brasileiros/o-que-fazemos/sisbio>. Acesso em: 10 set. 2024.


No preenchimento inicial, deparei-me com o primeiro impasse: não havia a área de Artes entre as opções disponíveis. A lista, extensa, incluía Agronomia, Anatomia, Antropologia, Aquicultura, Maricultura, Ostreicultura, Carcinocultura, Piscicultura, Arqueologia, Bacteriologia, Biofísica, Radiologia e Fotobiologia, Biogeografia, Biologia Celular, Biologia da Conservação, Biologia Molecular, Bioquímica, Botânica, Ciência do Solo, Ciências Sociais, Citogenética, Citologia, Conservação, Dendrologia, Ecologia, Ecologia de Estradas, Educação Ambiental, Embriologia, Engenharia de Pesca, Enzimologia, Epidemiologia, Etologia, Evolução, Farmacologia, Filogenia, Física, Física Nuclear, Fisiologia, Fitopatologia, Florestamento e Reflorestamento, Genética, Geografia, Geocartografia, Geologia, Hidrologia, Histologia, Inventário, Manejo, Medicina da Conservação, Medicina Veterinária, Metabolismo, Micologia, Microbiologia, Morfologia, Nutrição, Oceanografia, Paleobotânica, Paleozoologia, Palinologia, Parasitologia, Química, Recuperação de Áreas Degradadas, Recursos Florestais e Engenharia Florestal, Recursos Pesqueiros de Águas Interiores, Recursos Pesqueiros Marinhos, Reprodução, Saúde, Silvicultura, Sistemática, Taxonomia, Toxicologia e Plantas Exóticas, Turismo, Virologia, Zoologia, Entomologia, Malacologia, Ictiologia, Ornitologia, Herpetologia e Mastozoologia. Tantas possibilidades dentro das Ciências e nenhuma abertura para incluir um novo campo de conhecimento.

Fui orientada a selecionar Educação Ambiental, mas cheguei a pensar se poderia me inserir em Turismo, ou até em Geocartografia. Quem sabe haveria uma Química artística? Imaginei a inclusão de novas categorias: Taxonomia das cinzas, Ecologia de resíduos inorgânicos ou Inventário de restos vegetais. Assim, o próprio ato de preencher o questionário se tornava uma ação de interesse para a pesquisa, como uma forma de cartografar os territórios que as cinzas me levavam a percorrer, ao mesmo tempo me perdendo e descobrindo novos nomes e nomenclaturas.

Superada essa etapa, avancei para a seleção do nível taxonômico e do nome do táxon a ser pesquisado. Mais um problema para enfrentar. Mas, o próprio site orientava que, em caso de dúvida, fosse consultado o *Catálogo da Vida* (figura 34).

Catalogue of Life HOME DATA ▾ ABOUT ▾ NEWS CONTACT

The most complete authoritative list of the world's species - maintained by hundreds of global taxonomists - [Learn more](#)



JUNE 27, 2024
ANNUAL RELEASE 2024
Annual release 2024 of the Catalogue of Life Checklist

MAY 20, 2024
MONTHLY RELEASE MAY 2024
Monthly release May 2024 of the Catalogue of Life Checklist

APRIL 26, 2024
MONTHLY RELEASE APRIL 2024
Monthly release April 2024 of the Catalogue of Life Checklist

COL Version: Annual Checklist 2024 [Advanced search](#)

ashes Info Include extinct

Bowie **ashestoashes** (Ctenidae)
 ▶ kingdom: **Animalia**
 ▶ kingdom: **Archaea**

Catalogue of Life HOME DATA ▾ ABOUT ▾ NEWS CONTACT

Bowie ashestoashes Jäger, 2022

World Spider Catalog

Identifier	C6LGF P
Name	<i>Bowie ashestoashes</i> Jäger, 2022
Published in	Jäger, P. (2022). <i>Bowie</i> gen. nov., a diverse lineage of ground-dwelling spiders occurring from the Himalayas to Papua New Guinea and northern Australia (Araneae: Ctenidae: Cteninae). <i>Zootaxa</i> 5170(1): 1–200.
Checklist status	accepted species
Synonyms and combinations	
Classification	unranked: <i>Biota</i> > kingdom: <i>Animalia</i> > phylum: <i>Arthropoda</i> > class: <i>Arachnida</i> > order: <i>Araneae</i> > family: <i>Ctenidae</i> > genus: <i>Bowie</i> > species: <i>Bowie ashestoashes</i> Jäger, 2022
Distributions	Indonesia (Borneo)
Source	urn:lsid:nmbe.ch:spidersp:055042 in WSC: World Spider Catalog 100% ★★★★★
Link to original resource	https://wsc.nmbe.ch/species/60537
References	[1] Jäger, P. (2022). <i>Bowie</i> gen. nov., a diverse lineage of ground-dwelling spiders occurring from the Himalayas to Papua New Guinea and northern Australia (Araneae: Ctenidae: Cteninae). <i>Zootaxa</i> 5170(1): 1–200.

Figura 34: Prints do site *Catálogo da Vida*. Disponível em: <https://www.catalogueoflife.org>. Acesso em: 30 ago. 2024.

Nesse site, cada clique abria novas classificações, listas, gráficos, códigos, nomenclaturas, divisões e subdivisões. Percorria mapas de Reinos, Filos, Classes e Ordens de seres até então desconhecidos para mim. Foi então que tive a ideia de buscar a palavra cinzas (em inglês, ashes).²⁴ Para minha surpresa, encontrei apenas uma espécie: uma aranha catalogada como Bowie ashestoashes, em homenagem a David Bowie e à sua canção *Ashes to Ashes*²⁵, lançada em 1980. De um questionário de autorização científica para coletar cinzas em um projeto de investigação em Artes, acabei encontrando uma aranha que me levou a um inesperado passeio pela obra de Bowie.

Essa aranha com nome de música e de cinzas foi registrada em 2022 pelo aracnólogo alemão Peter Jäger, que descreveu um novo gênero de aranhas, todas nomeadas em referência a canções de David Bowie. Sua catalogação adotou um método de organização que divide os títulos conforme as regiões onde as espécies foram encontradas, reunindo, até o momento, 54 aranhas (figura 35).

No noroeste da Ásia, os animais receberam nomes de músicas mais antigas do artista. Nas regiões centrais do continente, aparecem referências como *Bowie teenagewildlife* e *Bowie chinagirl*. Já no sudeste da Nova Guiné, a obra final de Bowie é lembrada em espécies como *Bowie lazarus* e *Bowie blackstar* (Revista Galileu, 2022).

²⁴ Os nomes utilizados na sistematização das espécies estão em latim e, por isso, foi surpreendente achar uma delas com a palavra *ashes* em seu nome. *Cinis*, *cinereus* ou *favillea*, nomenclaturas para cinza em latim, já são mais presentes para nomear seres que tenham a cor cinza.

²⁵ A canção faz referência à expressão "*Ashes to ashes, dust to dust*", usadas em serviços funerários da Igreja Anglicana. Tal expressão traz os elementos cinzas e pó presentes em Gênesis 3:19 e Ezequiel 28:18. Além disso, a canção traz o nome do astronauta Major Tom, de *Space Oddity*, apresentando-o não como um herói, mas como um homem *junkie*, decadente, falando desse lugar "amarrado nas alturas do céu", idealizado, mas que na realidade é "o mais baixo de todos os tempos".



Figura 35: Aranha Bowie Ziggy. Fotografia de Lam Soon Tak. Disponível em: <https://www.nhm.ac.uk/wpy/gallery/2024-ziggy-spider>. Acesso em: 26 set. 2025.

O cientista constrói, assim, uma forma de classificação que relaciona o tempo da obra musical de Bowie à geografia das aranhas. Em sua justificativa, afirma que existe uma relutância por parte das autoridades ambientais em incluir esses aracnídeos nas listas de espécies ameaçadas de extinção, o que significa perder patrimônios genéticos que evoluíram ao longo de milhões de anos. Assim, Jäger ressalta que sua escolha buscou chamar atenção para a diversidade dos aracnídeos e para a necessidade de protegê-los, defendendo que, por meio de nomes marcantes, pode haver uma aproximação entre humanos e aranhas, pois “só protegemos o que conhecemos – e um nome atraente é muito mais provável de ser lembrado” (Jäger apud Revista Galileu, 2022).

Taxonomias em defesa da vida. Esse gesto me fez lembrar do texto *A investigação dos Tinnitus ou as Cantoras Silenciosas*, no livro *Autobiografia de um polvo: e outras narrativas de antecipação* (2021), de Vinciane Despret (2021), que combina filosofia, ciência e literatura de ficção científica falando sobre aranhas e sua comunicação com humanos, trazendo uma reflexão profícua sobre método e ética da pesquisa:

Temos de prosseguir com nossas pesquisas, mas devemos conduzi-las como artistas. Não digo que a partir de agora apenas artistas deverão dialogar com elas, mas que os cientistas deverão dirigir-se a elas como artistas, ou melhor, como artistas que se dirigem a outros artistas. Quem poderá saber? Talvez as aranhas descubram, caso perseveremos nessa via, que elas podem nos tornar capazes de ampliar nossas aptidões sensíveis, que poderemos ser menos burros do que fomos até aqui, que seremos capazes de progredir e que poderíamos nos tornar, com elas, tremopoetas tranquilos, músicos e musicistas de acordos sinestésicos, inventoras e inventores de histórias verdadeiras cuja autoria não seria apenas nossa – **Lembrai-vos de que os vivos não são os únicos com histórias para contar** (*). Aprenderemos, com elas, a cultivar os tinnitus, a acolhê-los e honrá-los – graças às aranhas, estaremos conectadas(os) à terra pelos nossos tímpanos. E poderemos então **sentir os cantos do planeta e do cosmos, dos caules e das plantas que respondem às vibrações das cigarras mudas; o ar será nosso palco, e o vento, nosso regente. Escreveremos finalmente a poesia de um silêncio trêmulo e quase sussurrado** (Despret, 2021, p. 35).²⁹

²⁶ Grifos meus.

Talvez as cinzas possam contar histórias e nos tornar capazes de ampliar nossas aptidões sensíveis. Podemos honrá-las, ouvindo a partir delas os sussurros das matas e tentando ler alguma mensagem possível nas marcas que o fogo deixou. Nomear terrenos queimados e dar nomes às cinzas. Taxonomias, conduzidas por artistas, que podem se desenhar na defesa de inúmeras vidas vegetais consumidas pelo fogo.

As viagens que realizei pelo *Catálogo da Vida*, passando por aranhas e cliques de David Bowie, me aproximaram do mundo vegetal de onde se originam as cinzas. Como pesquiso cinzas de vegetais, voltei ao questionário do SISBIO e me arrisquei a clicar no Reino *Plantae*. A partir daí, tudo se complicou novamente em sucessões de classes, famílias, espécies, gêneros, ordens, subespécies e subfilos. Uma profusão de nomes: *Angiospermae*, *Anthocerotophyta*, *Bacillariophyta*, *Bryophyta*, *Chlorophyta*, *Coniferophyta*, *Cyanidiophyta*, *Cycadophyta*, *Equisetophyta*, *Gimnospermae*, *Ginkgophyta*, *Glaucophyta*, *Gnetophyta*, *Hepatophyta*, *Lycopodiophyta*, *Magnoliophyta*, *Marchantiophyta*, *Pinophyta*, *Prasinophyta*, *Psilophyta*, *Pteridophyta*, *Rhodophyta*.

As cinzas, no entanto, não revelam pistas de seus nomes vegetais, nem do que foram um dia. Podem conter restos de várias espécies ao mesmo tempo, mas já não são nenhuma delas. Na medida em que vão ganhando vida na pesquisa, começo a enxergá-las como novas espécies e imagino uma taxonomia própria desse ser: Reino *Ignis*, Classe *Favillae*, Ordem *Residuum*, Gênero *Cinis*. Brinco com palavras latinas ligadas a fogo, cinzas, restos e faíscas para pensar uma taxonomia destas espécies: cinzas nevoeiros (*Cinis nebulas*), cinzas poeiras (*Cinis pulvis*), cinzas calcinadas (*Cinis combusti*), cinzas vidros (*Cinis vitrum*), cinzas sobreviventes (*Cinis superstes*) ou algum tipo de cinzas sementes (*Cinis sementis*). Haveria uma nova espécie para ser descoberta?

Ao final, preencho os objetivos da coleta, as finalidades de uso das cinzas, respondendo sobre a quantificação matemática de quantas gramas, litros ou caminhões de cinzas retiraria da unidade, e até sobre a preferência da idade das cinzas que queria coletar, se poderiam ser cinzas do ano anterior ou mais recentes. Para mim, a idade dos espécimes não importava.

Obtive, enfim, o acesso como pesquisadora e a autorização para atividades científicas no Parque Nacional de Brasília e na Floresta Nacional de Brasília (figura 36). O parecer destacava que “o mosaico de ecossistemas que envolvem estas unidades, seus córregos, com suas nascentes e queimadas” seriam interessantes para a pesquisa, ressaltando ainda que os métodos não causavam grandes danos às populações. O parecer foi favorável. A expedição já poderia começar. Ou talvez já tivesse começado.

Sigo o caminho para as coletas nestas unidades de conservação, guiada por pistas que tanto o método de Jäger (2022) quanto as reflexões de Despret (2001) me ensinaram. Batizando paisagens queimadas, dando nomes, sensibilizando e visibilizando os lugares das cinzas. Criando um sistema de catalogação dos restos do fogo coletados em caminhadas por matas incendiadas em meus diários de campos queimados e de ateliê, que depois dão nome aos textos que contam cada experiência vivida em cada lugar onde encontrei às espécies: *Cinis superstes* (Cinzas sobreviventes), *Cinis greens* (Cinzas verdes), *Cinis susurrans* (Cinzas sussurrantes) e *Cinis sementis* (Cinzas sementes).

A pesquisa vai nomeando, classificando e mapeando o que poderia ser apenas um pó; “*ashes to ashes, dust to dust*” (Bowie, 1980); mas que ganha vida por meio da prática artística. Ao ouvir a canção *Ashes to Ashes* (1980), de David Bowie, e sabendo agora que também dá nome a uma espécie de aranha de Borneo na Indonésia, percebo que não é preciso estar nas alturas de um céu idealizado, como o astronauta Major Tom, personagem da canção, mas sim buscar poeira cósmica aqui mesmo, olhando para o chão, percorrendo caminhos baixos, bem perto da terra.

 **Ministério do Meio Ambiente - MMA**
Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade - ICMBio
Sistema de Autorização e Informação em Biodiversidade - SISBIO

Autorização para atividades com finalidade científica

Número: 88888-1	Data da Emissão: 12/06/2023 10:24:22	Data de Revalidação*: 12/06/2024		
De acordo com o art. 28 da IN 03/2014, esta autorização tem prazo de validade equivalente ao previsto no cronograma de atividades do projeto, mas deverá ser revalidada anualmente mediante a apresentação do relatório de atividades a ser enviado por meio do Sisbio no prazo de até 30 dias a contar da data do aniversário de sua emissão.				
Dados do titular				
Nome: Ana Lúcia Canelli	CPF: 034.399.789-40			
Título do Projeto: Viciados de cinzas vegetais na cordilheira antártica				
Nome da Instituição: Fundação Universidade de Brasília	CNPJ: 00.038.174/0001-43			
Cronograma de atividades				
#	Descrição da atividade	Início (mês/ano)	Fim (mês/ano)	
1	coleta de cinzas vegetais	05/2023	12/2024	
Equipe				
#	Nome	Função	CPF	Nacionalidade
1	Mariana Ribeiro Alves	fotografia	056.362.789-18	Brasileira
Observações e ressalvas				



Figura 36: Documento da autorização para pesquisa com finalidades científicas no SISBIO / ICMBio, e de crachá de autorização para circulação na Floresta Nacional de Brasília / ICMBio. Fonte: a autora.



ATO 3 JUNTO ÀS CINZAS

¿Quién se atrevería aún a arriesgarse al poema de la ceniza? Soñaríamos con que la palabra (de) ceniza fuese ella misma una ceniza en este sentido, ahí, allá, alejada en el pasado, memoria perdida para lo que ya no es de aquí. Y, de esa manera, su frase habría querido decir, sin guardarse nada: la ceniza ya no está aquí. ¿Lo estuvo alguna vez?

Derrida, 2009, p. 17

Os quadros são as cinzas de minha arte.

Yves Klein, 1959

3.1 As cinzas

A materialidade das cinzas é visualmente instigante: elas possuem uma consistência que se desfaz, paira no ar e se dissipa, revelando, ao mesmo tempo, o visível e o invisível de uma paisagem. Parecem feitas de ar, mas não são tão leves quanto as nuvens. Elevam-se como poeira e logo retornam ao chão, formando um nevoeiro terroso que se reintegra ao solo. São também adubo, alimentando e compondo a terra. Embora estejam associadas à morte, carregam em si a potência da vida e da nutrição. Simbolizam purificação e, assim como a água, são usadas em rituais de limpeza. No entanto, diferem da água e do ar por sua aspereza: são abrasivas, áridas, queimam e ardem. Evocam o fogo e a terra e, apesar de poderem ter origem vegetal ou animal, apresentam-se mais próximas da rocha ou do mineral do que de qualquer outra matéria. São pedras esvoaçantes.

As cinzas estão presentes em rituais de diversas culturas, como no *reahu*,²⁷ dos Yanomamis, em que as cinzas de um parente falecido são ingeridas misturadas a um mingau de banana. Também estão presentes em práticas funerárias no Oriente e no Ocidente. Além disso, podem ser usadas como tempero alimentar (o chamado “sal do índio”), como adubo orgânico, em processos industriais ou, na cerâmica, como matéria-prima para compor massas e gerar esmaltes de cinzas, que impermeabilizam e decoram as peças.

O esmalte de cinzas é uma técnica milenar, desenvolvida por ceramistas em diferentes culturas, com registros que remontam à dinastia Shang, na China, por volta de 1500 a.C. (Murakawa, 2013). Segundo alguns pesquisadores, esses esmaltes teriam sido descobertos por acaso, quando as cinzas da madeira usada nos fornos de cerâmica a lenha se depositavam sobre as peças durante a queima, fundindo-se à superfície (Rogers, 1991).

²⁷ O *reahu* envolve vários rituais diversos, sendo as cerimônias ligadas à morte, na cultura Yanomami, um grande operador de sociabilidade e vida comunitária. Mais informações e análises sobre esses rituais podem ser encontradas na tese *Yanomamis e a Morte*, de Moisés Ramalho (2008).

Jorge Fernández Chiti (2009) acrescenta que os antigos oleiros chineses, que utilizavam fornos a lenha, acumulavam grandes quantidades de cinzas e as empregavam na limpeza de utensílios de cozinha, explorando sua característica cáustica. Com o tempo, perceberam que as cinzas se comportavam de modo semelhante ao feldspato, fundindo-se em altas temperaturas, e passaram a aplicá-las intencionalmente nas peças.

Independentemente de sua descoberta ter sido acidental ou intencional, essa prática carrega profundo valor simbólico: por meio da cerâmica, torna-se possível ancestralizar vidas já encerradas, transformando cinzas vegetais, ou até mesmo ossos, em esmaltes cerâmicos. Pela queima em altas temperaturas (acima de 1200°C), a matéria leve e cinzenta se converte em algo rígido e resistente, manifestando-se em cores variadas: caramelos, brancos, verdes, rosados, entre outras. Nesse processo, o pó frágil e efêmero das cinzas se transforma em vidros duros e brilhantes, criando luminosidade onde antes havia apenas uma frágil escuridão.

As pesquisas voltadas à formulação de esmaltes de cinzas revelam que essas partículas preservam, em sua composição química, marcas da história dos vegetais e do ambiente em que viveram antes do fogo. Funcionam como arquivos: variam conforme a espécie, a idade da planta, o tipo de solo e a localização em que cresceram. Até mesmo a parte da árvore incinerada (tronco, galhos, folhas ou raízes) influencia sua constituição.

As tabelas apresentadas na dissertação de Murakawa (2013) (figura 38) evidenciam essas características químicas, demonstrando como as cinzas funcionam como registros vivos, arquivos ou memórias de existências e lugares. Essa capacidade de guardar uma história mineral, vestígios de um território e marcas de uma espécie e de um tempo, carrega uma beleza única.

Tabela 1. Composição das cinzas [%]

elemento	composição superfície da terra	argila vermelha	cinzas				composição de um vidrado
			eucalipto	cedro	mix madeiras	palha arroz	
SiO ₂	59,14	57,02	32,9	24,3	20,6	83,2	SiO ₂
Al ₂ O ₃	15,34	19,15	2,21	0,5	9,1	1,4	Al ₂ O ₃
Fe ₂ O ₃	6,88	6,7	3,5	1,0	2,9	0,4	-

Tabela 2. Composição química da cinza de carvalho

	casca	tronco	galhos	folhas
óxido de potássio	5,7%	45,7%	8,1%	33,1%
óxido de sódio	0,4%	13,8%	3,1%	-
óxido de cálcio	89,1%	24,0%	51,0%	26,1%
óxido de magnésio	2,7%	2,9%	9,1%	13,5%

Tabela 3. Composição química da cinza de carvalho de acordo com a idade da planta

	20 anos	50 anos	345 anos
óxido de potássio	34,8%	33,2%	45,7%
óxido de sódio	2,4%	8,3%	13,8%
óxido de cálcio	22,4%	29,9%	24,0%
óxido de magnésio	16,5%	6,9%	2,9%
óxido de ferro	0,6%	1,5%	1,8%
óxido de manganês	2,7%	0,6%	-
fosfato	17,0%	11,5%	3,5%
sulfato	2,8%	2,1%	3,4%
sílica	0,7%	5,2%	4,9%
cloreto	0,3%	-	-

Figura 38: Tabelas apresentadas na pesquisa de mestrado de Murakawa (2013). Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/110345>.

Apesar de serem pequenas materialidades visíveis, as cinzas só se tornam legíveis quando investigamos atentamente seus rastros: vestígios de uma dissipação. Procuramos neles notícias de seus referentes, por meio da história de suas composições ou daquilo que queimou e já não existe mais. Nesse sentido, funcionam como metonímias de uma presença: substituem algo por proximidade, mas não são mais a coisa em si.

Assim, diante das cinzas, nos colocamos perante uma perda e um vazio. Elas representam o que já existiu, mas não está mais ali. Derrida (2009), refletindo sobre a frase “*hay ahí ceniza*”²⁸ (Derrida, 2009, p. 07), aborda a condição paradoxal das cinzas: são, ao mesmo tempo, testemunho e destino de algo que não é mais. São restos sem corpo, rastros que não oferecem pura presença ou pura ausência, mas sim marcas de um passado irrecuperável.

Em *Feu la cendre* (1987), traduzido para o espanhol como *La difunta ceniza* (2009), Derrida aprofunda esse paradoxo, argumentando que as cinzas não são entidades em si, mas um nada ou quase nada: vestígios de uma memória, traços do que desapareceu. É como se ocupassem um lugar deixando outro lugar, sendo mais próximas de um não-ser, uma não-presença e um não-lugar: “*Ella resta de aquello que no es, para no recordar en su quebradizo fondo más que no-ser o impresencia. El ser sin presencia no ha sido ni tampoco será ahí donde hay la ceniza y donde hablaría esa otra memoria. Ahí, donde ceniza quiere decir la diferencia entre lo que resta y lo que es, ¿es ella capaz de llegar, ahí?*” (Derrida, 2009, p. 25).

²⁸ Derrida profere a conferência sobre este tema e no mesmo ano é lançado o livro *Feu la cendre* (1987), onde, dentre outras coisas, resgata seus próprios escritos sobre o assunto partindo da oração “il y a là cendre” (2009, p. 06). Importante destacar a dificuldade da tradução do texto para o espanhol, já que, em francês, a sentença muda de sentido quando lida e quando ouvida, podendo ser entendida como “Há aí (là) cinza” ou “Há cinza (la cendre)”, “il y a là cendre”. Eduardo Rinesi (2010) reafirma o trabalho de tradução para o espanhol, realizado por Daniel Alvaro e Cristina de Peretti, destacando ser um exercício do impossível e aventura abismal “*que sólo podía fracasar y que sin embargo no fracasa porque no se propone como lo que nunca podría ser: el quimérico ensayo de reposición en una lengua de un original escrito en otra, sino como un acto creativo y audaz, que tiene que inventar a cada paso y logra salir del paso, siempre, con ingenio y con destreza.*” (Rinesi, 2010, p. 262). Desta forma, acesso o texto via criação dos tradutores, recriando ligações com as significações que me interessam aqui nesta pesquisa, dentro do contexto das Artes Visuais.

Podemos pensar, a partir deste questionamento, nessas matérias como as moradas frágeis e quebradiças dos seres, sendo somente um pó com sentidos e lugares, quando ligados a um referente, que, no caso, já não tem lugar e não existe mais. As cinzas, dessa forma, não trazem com elas por si só as referências ou informações diretas sobre o defunto (ou o ser que se findou). Elas só carregam uma mensagem de que algo ou alguém queimou. Só trazem a mensagem de um processo de transformação pelo fogo, e não de um espaço ou volume específico. São pegadas de uma existência que já não está mais ali.

Ainda que possamos identificar aproximações por meio da composição química, de metonímias ou de palavras, não temos acesso direto ao referente queimado: nem pelo olhar, pelo cheiro ou pelo toque. A materialidade das cinzas é composta de nuvens de palavras e de substâncias que não revelam de modo imediato o que foram antes do fogo. Ao contemplá-las, nos perguntamos: o que vemos e o que nos olha?

Didi-Huberman (1998) trata dessa cisão inevitável entre o que vemos e o que nos olha: “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha” (Didi-Huberman, 1998, p. 29). Estar diante de uma imagem é se colocar “entre um diante e um dentro” (Didi-Huberman, 1998, p. 234). Há uma dinâmica dupla no ato de ver e ser tocado: exige proximidade, mas também distância para que algo se revele. Fechamos os olhos para tentar enxergar; abrimo-los para perceber o que nos escapa:

Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos - ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um ter: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, voltada a uma questão do ser – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí (Didi-Huberman, 1998, p. 34).

No caso de uma paisagem em cinzas, ver é perder. A matéria se desfaz plasticamente, revelando o visível e o invisível de uma paisagem. Estamos diante de algo que nos olha e, ao mesmo tempo, nos escapa. As cinzas, representantes de algo que já não existe, nos colocam perante o vazio. Criar um imaginário a partir desse olhar que se dissolve e se perde é, em última instância, uma forma de nomear o vazio, de abrir os olhos para tentar enxergar aquilo que sempre escapa. Diante do vazio, imaginar apesar de tudo.

Yves Klein (1959) afirma que suas pinturas são as cinzas de sua arte. Para ele, as pinturas não existiriam mais em função do olho, mas "em função da única coisa que não nos pertence propriamente: nossa vida" (Klein, 1959). Sua trajetória artística propôs uma nova forma de pensar a função do artista, transformando toda a sua existência em obra de arte. Acreditava que a beleza estava presente em todos os lugares, ainda que em estado invisível. Seu papel consistia em revelá-la – fosse na matéria ou no ar. Pintou com fogo (*Tableau de feu d'une minute*, 1957, e *Peintures de feu*, nos anos 1960), esculpiu o ar (*Sculpture aérostatique*, 1957) e explorou o vazio (*Un homme dans l'espace! Le peintre de l'espace se jette dans le vide*, 1960). Tinha fascínio pelo imaterial e pelo valor das experiências. Por esta razão, entendia que suas pinturas eram cinzas de algo que já havia acontecido (Medium, 2020).

Nos *Jardins (Ruínas, Rebrotas, Dormências e Semeaduras)*, que serão apresentados a seguir, trago as cinzas do meu trabalho junto às cinzas. São escritas baseadas em experiências vividas no encontro com quatro lugares da cidade e com as espécies de cinzas encontradas nestes locais (*Cinis superstes*, *Cinis greens*, *Cinis susurrans* e *Cinis sementis*). Minhas narrativas ou as imagens dos trabalhos só puderam falar dos rastros das ações, gestos, procedimentos e dinâmicas que já não existem mais. Apresento, assim, as cinzas das cinzas.

3.2 *Cinis superstes* / Jardim das Ruínas

Espécie: *Cinis superstes*

Nome popular: Cinzas sobreviventes

Local: Jardim das Ruínas

Localizador: 15° 46' 37" S 47° 52' 14" W'

Ano: 2022



Figura 39: Print da geolocalização do Jardins das Ruínas. Fonte: Google mapas.

O Jardim das Ruínas situava-se em uma área de passagem cotidiana para mim, perto de casa. Transitava por aquela área toda semana, mas nunca havia parado ou entrado naquele território. Até que, certo dia, me encorajei e caminhei sobre diversas cinzas que estavam ali, aos montes, esperando para serem visitadas. Naquele terreno, foram encontradas as primeiras espécies de cinzas pesquisadas: as *Cinis superstes* (2022), com o nome popular de cinzas sobreviventes.

Eram leves, na cor cinza, mas com rajadas esbranquiçadas. Tinham um formato mais comprido do que as outras que, na sequência, fui encontrando pelos caminhos, em outros Jardins. Talvez tivessem, em suas origens e ancestralidades, algum parentesco com aqueles tipos de capins persistentes que vemos recorrentemente na beira das estradas daqui.

Elas estavam na beira, borda, no início ou no fim do campus universitário da Universidade de Brasília (UnB), em um terreno que havia sofrido vários incêndios nos últimos anos (Correio Brasiliense, 2015, 2019; e Metrópolis, 2020). Havia muitas delas por lá: formavam montes e pequenas montanhas de cinzas sobreviventes.

O Jardim das Ruínas lembrava mais um terreno baldio do que um espaço de propriedade de uma instituição de ensino. Além da presença daquela espécie de cinzas, no local também havia uma obra abandonada há anos, de um prédio projetado para ser uma fundação de empreendimentos científicos e tecnológicos da universidade. Armações, vidros quebrados, lixo, materiais de construção ainda espalhados por lá, e a própria obra arquitetônica inacabada, expunham um espaço em ruínas (figura 40). O local nos fazia olhar para um empreendimento científico e tecnológico que, até o momento, tecnicamente havia fracassado.

Nas paisagens abandonadas na cidade, o tempo parece correr lento, esquecido pelos que se aceleram para chegar aos lugares de produção. Para Francesco Careri (2013), terrenos baldios, descampados, áreas abandonadas, lugares de resíduo da produção, buracos ou “vazios urbanos” (Careri, 2013, p. 155) são interessantes “pedaços de uma cidade nômade dentro de uma cidade sedentária” (Careri, 2013, p. 164).



Figura 40: Registros do Jardim das Ruínas (2022). Fonte: a autora.

Diante do tempo acelerado, caminhar por dentro desses territórios vazios, em uma perspectiva de “perder tempo para se ganhar espaço”, como propõe o grupo Stalkers ou os demais bandos inspirados na proposta de Careri (2013, 2017)²⁹, pode ajudar a provocar olhares nômade sobre a paisagem urbana, permitindo-nos vivenciar a cidade como viajantes.

A cidade é um “lugar de sensações e de conflitos de onde se podem extrair materiais para criar ficções, arte e mitos urbanos” (Alÿs apud Davila, 2002, p. 79). O caminhante seria essa espécie de inventor em circulação, um construtor de mitos, narrativas, tendo como função ficcionalizar a realidade, “introduzindo fábulas no movimento da cidade para fazê-la aparecer como é, exibindo-a” (Davila, 2002, p. 79). Assim, enquanto percorria os Jardins das Ruínas, pensei em propor uma ação coletiva (em bando) no local, como uma forma de criação de ficções na cidade, exibindo-a e construindo fabulações coletivas junto às cinzas. Construindo, em conjunto, poéticas da e na paisagem.

A paisagem, conforme define Michel Collot (2013), é uma “manifestação exemplar da multidimensionalidade dos fenômenos humanos e sociais, da interdependência do tempo e do espaço e da interação da natureza e da cultura, do econômico e do simbólico, do indivíduo e da sociedade” (Collot, 2013, p. 239). Ela oferece elementos para pensarmos a complexidade da realidade, articulando a relação sujeito/mundo e sujeito/natureza.

No campo das Artes Visuais, a partir da Renascença, o conceito de paisagem foi frequentemente associado à ideia de representação fiel da natureza, sendo idealizado como uma captura do real ou uma representação equivalente ao mundo. Anne Cauquelin (2007) observa que esse entendimento essencialista ainda persiste, naturalizando o conceito, ofuscando seu caráter histórico e construído e confundindo paisagem com a própria natureza. Mesmo após movimentos artísticos, como o surrealismo, o abstracionismo, o cubismo, a land-art ou o que Collot (2013) denomina como novo-lirismo, que romperam com uma visão ordenada de representação e experiências na/da paisagem, o imaginário idealizado sobre o conceito persiste na contemporaneidade.

²⁹ Em abril de 2023, participei de uma caminhada em bando com Careri pelo Centro Histórico de João Pessoa, realizada durante três dias a partir do método da deriva. Como ação, presenteei pessoas que nos acolheram com pequenas amostras de cinzas vitrificadas coletadas nos arredores de Brasília, identificadas pela localização de origem. A experiência foi registrada no artigo *Listas e mapas da hospitalidade – relatos da experiência de andança em bando no Centro Histórico de João Pessoa / Paraíba / Brasil*, publicado nos anais do Seminário Internacional Urbicentros VI: habitar o centro (2023).

Na Antiguidade e no período Bizantino, a paisagem funcionava como suporte simbólico (ícone, retórica, signo), sem se confundir com a natureza em si. Foi apenas com os artifícios técnicos renascentistas que se passou a representar o visível, substituindo significados simbólicos (como uma torre representando o poder) por uma leitura sensível e presente da realidade. Nascia aí a ideia de paisagem como expressão de verdade e ideal de natureza (Cauquelin, 2007).

Quando a pintura renascentista passou a representar a natureza como uma “harmonia emoldurada” (Cauquelin, 2007, p. 37), resultado das leis da perspectiva, passou a se consolidar esse conceito autônomo de paisagem. Ela deixa de ser mero fundo ou ornamento, como se configurava em um período anterior, adquirindo consistência própria, tornando-se uma realidade idealizada. Nesse período, há também um recuo das figuras sagradas e humanas que ocupavam o primeiro plano, abrindo espaço para a paisagem assumir esse papel central.

Para Georg Simmel (2009), a construção da ideia de paisagem exigiu um afastamento do sentimento unitário da natureza, algo inexistente na Antiguidade ou na Idade Média. A paisagem surge, portanto, como um recorte, um fragmento da totalidade natural e uma tentativa moderna de demarcação e controle. Essa experiência se dá sempre na incompletude, na separação, reforçada pelo próprio horizonte nas pinturas, que marca o limite do que é possível alcançar, revelando a cisão entre sujeito e mundo.

Cauquelin (2007) associa essa separação ao medo do desmedido: “o horror do desmesurado, a selvageria de uma tal força irruptiva da natureza nos conduz a esse encolhimento em torno de objetos mensuráveis” (Cauquelin, 2007, p. 139). Assim, o olhar moderno define e limita o que quer ver, criando uma paisagem harmoniosa, compreensível e domesticada. Através dessa ideia de paisagem, se produz uma ideia de controle em relação à natureza.

Durante a história, o comportamento perante a natureza foi se transformando no interior das culturas: “a natureza tem sido ora assustadora, inimiga, adversária, ora amiga ou cúmplice. Já foi traduzida como essência, a primeira substância do mundo. Criou-se mesmo uma ciência da natureza. O homem já chegou a se negar como natureza (medieval) e hoje ele se vê como natureza ele-próprio” (Justino, 2005, p. 10). O comportamento da arte ou o olhar dos artistas diante do tema também cambiaram: ora pela admiração (a partir da imitação), ora pelo domínio (pela representação), pela rivalidade (na criação,) ou pela busca da construção (interface dos contemporâneos).

O que chamamos de natureza ou paisagem são termos em constante reinvenção. Atualmente, na opinião de autores como Maria José Justino (2025), nosso conceito não se resumiria mais somente a ideia da “matéria natureza” no sentido passivo, enquanto um ente separado. O conceito se alargou à ideia de uma relação no meio ambiente entre os homens, as coisas e os sistemas de informação. Essa ideia confirma o que Vilém Flusser (2011) apresenta como debate: de que a distinção entre natureza e cultura não se sustentaria mais, pois a natureza que vemos é um produto da cultura, bem como a cultura que temos é naturalizada.

Diante do atual cenário de crise ecológica, transformações tecnológicas e desagregação social, tornam-se centrais as abordagens que questionam nossos imaginários domesticadores e colonizadores da natureza. Collot (2013) propõe, nesse contexto, a possibilidade de se reconstruir um vínculo com a natureza baseado em novas bases éticas, culturais e geográficas, contra a uniformização promovida pelas técnicas modernas. Ele sugere uma “ecologia simbólica, ao mesmo tempo ética e poética, ‘po-ética’.” (Collot, 2013, p. 224). A partir dessa ecologia, aprender a trabalhar e construir sem uniformizações, levando em conta especificidades geográficas e culturais como uma maneira de responder à perda de sentido que vivemos e ao desencantamento em relação ao mundo.

Tsing (2019), por sua vez, propõe uma visão da paisagem como ponto de encontro entre atos humanos e não humanos, além de um arquivo de suas interações no tempo. Essa concepção dialoga com a perspectiva de Collot (2013), que nos instiga a reinventar o lugar das poéticas da paisagem na contemporaneidade, entendendo-o como um terreno de experimentação onde se possa reunir o que a razão moderna desuniu. Dessa forma, as poéticas da paisagem ocupariam esse lugar de reencontro e de interação entre natureza e cultura:

Como a paisagem tornou-se hoje uma importante implicação política, social e cultural, é também uma oportunidade para os poetas de se religarem à vida da cidade, à sua maneira, e de fazerem com que se ouça uma voz diferente nesse debate, para abrir uma outra via aos que terão que construir os espaços de nosso futuro. Àqueles que têm o desejo de sair de sua torre de marfim e estar junto sem se assimilar ou se perder nos lugares comuns, a paisagem oferece um espaço onde é possível se reencontrar (Collot, 2013, p. 230).

Assim, os trabalhos artísticos realizados no Jardim das Ruínas se inscrevem nesse horizonte de reflexão, como ações que buscam religar-nos à vida da cidade e à natureza, em consonância com a “ecologia simbólica” proposta por Collot (2013), e com a visão de Tsing (2019) da paisagem como espaço de encontros multiespécies. Ao recolher restos vegetais queimados e reinscrevê-los em novas práticas poéticas, tais ações elaboram lutos e transformações, abrindo lugar para encontros e desencontros com e na paisagem. Trata-se de uma proposta que transita entre a natureza, a ciência e as artes visuais, articulando compromissos éticos e estéticos: éticos, na medida em que se orientam pela defesa da vida e pela recusa de aprofundar a devastação ambiental; estéticos, por priorizarem o sensível, instaurando novos signos e modos de lidar com as dimensões visíveis e invisíveis que atravessam a experiência contemporânea da paisagem.

A primeira ação proposta, intitulada *Colheita Coletiva de Cinzas nos Jardins das Ruínas* (2022), fez parte do evento *Coordenadas Sobre-viventes*³⁰, realizado em outubro de 2022. Contou com a participação de 12 pessoas, entre elas artistas, pesquisadores, mestrandos e doutorandos do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UnB. Neste projeto, cada artista realizava uma proposição de intervenção em Brasília/DF, partindo de um espaço cotidiano e pensando a construção de uma experiência sensível na cidade.

Cada proponente escolhia o local e horário em que a ação seria realizada e um convite era feito, através das redes sociais (figura 41). Os trabalhos tinham uma duração média de duas a três horas, totalizando três dias de atividades em distintas regiões da cidade.

³⁰ *Coordenadas* é uma ação coletiva desenvolvida pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB) desde o ano de 2015, a partir de disciplinas ministradas pela Profa. Dra. Karina Dias, no âmbito da linha de pesquisa Deslocamentos e Espacialidades. No ano de 2022, o *Coordenadas Sobre-viventes* teve orientação também da artista convidada Ludmilla Alves.



Figura 41: Prints do convite para a ação Colheita de Cinzas nos Jardins das Ruínas (2022). Disponível em: <https://www.instagram.com/coordenadasunb>, Acesso em: 30 ago. 2024.

Minha proposta partiu de um poema de Marques (2017), feito a partir do protocolo de incêndio do edifício onde morava:

no protocolo de incêndio
do condomínio do edifício JK
está escrito
não fique parado na janela sem nenhuma defesa
o fogo procura espaço para queimar
e irá buscá-lo se você não estiver protegido
e também: mantenha-se vestido e molhe suas roupas
e também: feche todas as portas atrás de você
e ainda: rasteje para a saída, pois o ar é mais puro
junto ao chão
e ainda: uma vez que tenha conseguido escapar,
não retorne

Marques & Jorge, 2017. p. 29.

Um texto corriqueiro, que fala sobre como agir diante do fogo em uma residência, transformado em poema, me abriu o olhar sobre como podemos agir diante do cotidiano de destruição. Diante de um mundo em chamas, o que fazer? Como sobreviver aos incêndios atuais: rastejando, fechando portas, escapando, não olhando para trás, não retornando, como afirma o protocolo? Já que o fogo procura espaço para queimar, como ocupá-lo para que não tome tudo ao nosso redor? Como criar espaços frente ao fogo que vai tomando toda a vida?

A pesquisa artística partiu da ideia de construir gestos possíveis diante de um mundo em chamas. Perguntava-me se nossos gestos deveriam partir de um contato mais perto da terra, curvando-se para olhar de perto os escombros. Agachar, recolher o que sobrou e depois se levantar, movendo-se, sacudindo a poeira do chão. A partir dos gestos da caminhada, da coleta do que sobrou de paisagens queimadas e depois de um levantar das cinzas ao céu, realizou-se uma ação poética naquela paisagem, criando espaços frente ao fogo.

A partir do poema de Marques (2017), que havia me trazido questionamentos sobre o que fazer na situação de uma casa em chamas, criei um protocolo de ação para aquelas Coordenadas. Elaborei um texto-releitura do poema, que serviu como base para o trabalho, como forma de convite e de orientações poéticas para a caminhada e colheita de cinzas que ocorreria naquele local:

no protocolo de colheita
dos Jardins das Ruínas
está escrito:
não fique parado
pois é tempo de esperar
e também: caminhe
e colha as cinzas com as mãos
separando-as da terra delicadamente
os frutos dessa terra são leves, escuros, rasteiros
imagine-os antes verdes
agora cinzas
e depois como brilhos
e ainda: após colher o que sobrou das ruínas
chegará a hora da celebração
de um tempo que virá.

a autora, 2022.

Após a leitura do protocolo, os participantes ganharam luvas, máscaras, potes, baldes, peneiras e orientações para iniciar uma colheita coletiva de cinzas. Caminhamos juntos por um percurso de aproximadamente 500 metros e colhemos uma modesta quantidade de cinzas.

Nesta primeira ação, usei o termo “colheita”, buscando aproximar o gesto coletivo de um ato de prática agrícola, de jardinagem, de manejo com o reino vegetal. Porém, no decorrer da pesquisa, fui optando pelo termo “coleta” por estar mais relacionado às práticas científicas, sendo mais adequado, no caso dessa pesquisa, em se tratando de coletas de materiais de novas espécies de cinzas descobertas.

Sobre o gesto de recolher, catar, coletar, Agnès Varda (2000/2002), nos filmes *Os Catadores e Eu* (2000) e *Os Catadores e Eu Dois Anos Depois* (2002), apresenta um olhar bastante poético sobre esse gesto humano, percorrendo também aspectos históricos e documentais sobre a prática, principalmente na França. O filme inicia com a célebre pintura realista "*Des glaneuses*" (traduzida em português como *As catadoras* ou *As respingadoras*), de Jean François Millet (1857),³¹ e depois segue apresentando a persistência na sociedade contemporânea dos catadores, daqueles que vivem da recuperação de coisas, detritos ou sobras que os outros rejeitam (figura 42). A cineasta também se assume como uma "recuperadora" das imagens que os outros não querem ver ou fazer, de restos que são deixados para trás.

Antigamente, o ato de coletar os restos de uma plantação estava atrelado às mulheres, que apanhavam coletivamente os excedentes do trigo, por exemplo, como na pintura de Millet. O filme de Varda (2000) fala sobre o direito de catar, contando a história do código penal francês e de um decreto de 1554, na França, que regulamentou esse direito, autorizando as pessoas a coletarem as sobras após as colheitas, desde o nascer até o pôr do sol. O filme traz também imagens e histórias de ações que antes eram coletivas e que, agora, na contemporaneidade, se apresentam muito mais individuais e solitárias. A abordagem da cineasta defende o ato de baixar-se, mas não de rebaixar-se, olhando para pessoas que se constituem através do vasculhar, juntar, recuperar ou colecionar o que outros descartaram. É, nessa perspectiva, um olhar sensível para o fato de que, ao recolhermos um objeto rejeitado, damos lugar a ele, tirando-o de um lugar ordinário, movimentando-o para novos olhares, dando vida a restos.

³¹ Nesta pintura, as catadoras estão em primeiro plano na composição, em destaque, com maior contraste do que as demais figuras. Elas estão com cores de roupas semelhantes às da paisagem, parecendo equiparadas à terra, partes do campo. Estão dobradas abaixo do horizonte, representando esse não alcance ao céu, ao inatingível, por exemplo, a uma ascensão social às classes superiores. Na época, a obra foi recebida com desdém pela sociedade francesa, o que depois foi revertido, tornando-se uma pintura bastante famosa exatamente por representar pessoas do povo, originárias de camadas sociais mais baixas da sociedade rural.



Figura 42: *Des glaneuses*, Jean-François Millet (1857). Óleo sobre tela, 83,5 cm (altura); 110 cm (largura), 8 cm (profundidade), Musée d'Orsay, Fonte: <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/des-glaneuses-342>. Acesso em: 30 ago. 2024.

Catar cinzas coletivamente, peneirá-las e depois lançá-las ao alto. Esses gestos conferiram importância àqueles restos e àquela paisagem. Criou-se um gesto de levantar, um abaixar-se e depois movimentar-se ao alto, resultando em um levantar poeira, isto é, na produção de um pequeno nevoeiro de cinzas (figuras 43, 44, 45).

O gesto do levantar, no campo das Artes, foi apresentado e analisado de maneira bastante interessante por Didi-Huberman, através de sua curadoria na exposição *Levantes*, inaugurada em Paris, no museu do Jeu de Paume, no fim de 2016, e posteriormente exibida em São Paulo, no Sesc Pinheiros, em 2017. Lá estiveram expostas formas de representação de levantes, desde as gravuras de Goya até as instalações, pinturas, fotografias, documentos, vídeos e filmes contemporâneos pertinentes ao contexto social atual. Através das obras selecionadas, buscou-se observar as permanências e ressurgências de gestos formais, ao mesmo tempo poéticos e políticos, no campo das Artes Visuais, que propõem modos críticos de enfrentar as práticas de poder vigentes em épocas sombrias e que, historicamente, têm condicionado grande parte da nossa experiência perceptiva, afetiva, social e política do mundo.

Didi-Huberman (2017) afirma a importância de gestos de levantes em tempo sombrios. Gestos que reergam o desejo e levantem corpos contra a inércia mortífera da submissão:

Os tempos sombrios só são tão sombrios por baterem na nossa cara, comprimirem nossas pálpebras, ofuscarem nosso olhar. Como fronteiras que se impõem em nosso próprio corpo e pensamento. Na verdade, se olharmos a certa distância, não são apenas sombrios, **mas cinzentos**: o cinza triste do céu chuvoso e mais ainda, o cinza chumbo dos arames farpados, das armas de guerra e do próprio chumbo, que as mais cruéis prisões utilizaram. Tempos sombrios são tempos de chumbo. Eles não só impedem nossa capacidade de ver mais além. E com isso, de desejar. Mas são pesados, pesam em nossos ombros, em nossas cabeças, sufocando nossa capacidade de querer e de pensar. A partir desse paradigma do peso e do chumbo, a palavra submissão ganha um sentido mais evidente, ainda mais físico. Deve-se, no entanto, entender com isso de que o desejo contrário, a sobrevivência do desejo nesse espaço concebido para neutralizá-lo, ganha todo o sentido a partir da palavra levantar e o gesto que ela pressupõe (Didi-Huberman, 2017, pp. 15-16)³².

³² Grifo meu.



Figura 43: Registros da ação Colheita Coletiva de Cinzas nos Jardins das Ruínas (2022). Fotografia: Mariana Alves. Fonte: a autora.



Figura 44: Registros da ação Colheita Coletiva de Cinzas nos Jardins das Ruínas (2022). Fotografia: Mariana Alves. Fonte: a autora.



Figura 45: Registros da ação Colheita Coletiva de Cinzas nos Jardins das Ruínas (2022). Fotografia: Mariana Alves. Fonte: a autora.

Em tempos pesados, cinzas como o chumbo, defender a sobrevivência do desejo e o gesto de reerguer-se faz sentido para o autor. As imagens e ações artísticas que propõe movimentos do desejo em tempos cinzas, um levantar poeira em um tempo parado e submisso, podem encarnar dimensões sensíveis que tornam visíveis o peso do nosso tempo.

Um exemplo de trabalho de levante, presente nesta exposição curada por Didi-Huberman (2017), foi *Cuando la fe mueve montañas* (2002)³³, de Francis Alÿs. Neste projeto, 500 voluntários foram mobilizados para mover uma montanha por apenas alguns centímetros (figura 46).

A ação foi registrada em vídeos que apresentam o processo e relatos de alguns participantes. Em um dos vídeos, ao final, um dos participantes brinca dizendo que estão programando novos projetos coletivos, como “pintar o céu” ou “se derreter na Antártida” (tradução livre). Essa fala evidencia o quanto a proposta de Alÿs abre espaço para fabulações coletivas e nos convida a refletir sobre o lugar que ocupamos no mundo.

Com um esforço máximo para resultado mínimo, provocando uma pequena mudança na paisagem por meio de grandes esforços, o trabalho de Alÿs explora os limites entre o possível e o impossível nas práticas coletivas. Nos relatos e nas imagens presentes nos vídeos, é possível perceber o quanto a ação mobilizou as pessoas, que enfrentaram a inutilidade e o valor do gesto de mover apenas 10 centímetros de uma montanha, encarando-o como um ato poético.

Colher coletivamente cinzas também é fazer um quase-nada. Ela escapa das mãos, se esfacela e some com o vento. Tal ato não produz grandes volumes de coleta. Essa substância lembra um pó qualquer, de onde viemos e para onde iremos. É presença e ausência de materialidade. Como coletar uma nuvem de poeira. A intenção do trabalho realizado no Jardim das Ruínas era provocar atos, encerrados na experimentação coletiva do contato com aquelas materialidades, sem preocupações com as quantidades que seriam colhidas ou sem um roteiro de ação performática.

³³ O trabalho ocorreu em Lima, Peru, no ano de 2002, período sensível no país após a queda do presidente Alberto Fujimori, posteriormente condenado a 25 anos de prisão por crimes contra a humanidade. Essa ação contou com a colaboração de Cuauhtémoc Medina e Rafael Ortega e teve duração média de uns 30 minutos. Foi registrada em vídeo disponível no site do artista.



Figura 46: *Quando a fé move montanhas*, Francis Alÿs (2002). Disponível em: <http://www.revistaderivasanaliticas.com.br/index.php/edicao16/245-editorial16>. Acesso em: 30 out. 2024.

Outra referência importante para pensar a ação foi a obra de Brígida Baltar. A artista realiza ações nas paisagens utilizando elementos efêmeros da natureza, que escapam ao aprisionamento material: uma captura poética do intangível. Moacir dos Anjos (2003) afirma que o projeto *Umidades* (1994-2001), em que a artista coleta neblina, orvalho ou maresia, é de “serventia prática nenhuma” (Dos Anjos, 2003, p. 85), porém de uma potência sensível incrível.

Brígida Baltar, em sua obra, realizou um armazenamento poético de substâncias domésticas, como o pó desprendido de tijolos, cascas de tinta ou gotas de chuva que caem por frestas no telhado. Ao longo de sua carreira, explorou temas como a relação entre o corpo, o espaço e o tempo, realizando diversas ações, tanto dentro quanto fora de sua casa, entre materialidades e transformações de matérias como cerâmica, barro, tijolo, vidro, tecido, além de envolver o próprio corpo nas paisagens ou na casa (figura 47).

A casa, inicialmente, foi um material para busca, invenção e pensamento. A artista conta que imaginava as casas como plantas e pensou em tentar recriar as casas com barro cru, como se elas pudessem retornar a ser terra nova: “são casas vivas, como plantas, que nascem e morrem.” (Baltar, 2010, p. 35). Segundo a artista (2009), mesmo quando já não realizava ações naquele espaço, ela ainda se sentia conectada a ele, transformando materiais brutos e estruturais, como o tijolo, em algo maleável: “a partir do pó de casa fiz novos desenhos, construí paisagens, objetos e esculturas. Do rígido ao imaterial. Desconstruir para virar outra coisa. Ocupar espaços enquanto poeira. Obras temporárias. Surge a ideia da casa móvel, que se espalha nos pisos das galerias, nas paisagens de florestas e montanhas” (Baltar, 2009, s/n.).

Em uma segunda fase da produção da artista, Baltar amplia sua caminhada para além da casa e passa a coletar elementos efêmeros da natureza, como neblina, orvalho e maresia. Esses “pequenos gestos ordinários em vastos ambientes naturais” (Dos Anjos, 2023, p. 85) ganham uma “ativação alegórica”, trazendo à tona aquilo que, muitas vezes, é visto como substância impalpável e sem forma (figura 48).



Figura 47: *A coleta de goteiras*, Brígida Baltar (1994). Vidro, água de goteiras, casca de tinta e estante de madeira, 33,5 x 35x 5 cm. Disponível em: <https://brigidabaltar.com/pt/>. Acesso em: 20 mar. 2025.



Figura 48: *A coleta da neblina*, Brígida Baltar (1996). Fonte: site da artista.

Marcio Doctors (Baltar, 2010) afirma que a palavra central da obra da artista é deslocamento. Ele vê os trabalhos de Baltar muito mais como experiências, como processos, do que como obras em si, o que atribui riqueza ao seu corpo de trabalhos. As materialidades exploradas pela artista e suas ações se configuram como um fazer escultórico que mostra volumes dotados de vazios e um olhar sensível para a passagem do tempo, temas definidores do campo escultórico na contemporaneidade (Krauss, 1984 e 2007).

Brígida Baltar produzia bons documentos em vídeos, filmes e fotografias sobre as ações. Contudo, afirmou que, durante o trabalho de coleta da neblina percebeu que as ações não necessitavam de nenhuma técnica especial. O simples fato de estar ali, envolvida na paisagem, já as constituía; a própria presença, nesse sentido, já era uma coleta.

A experiência primeira, de estar lá, respirando as manhãs, aquele ar meio fresco, meio úmido, onde eu ia perseguindo as camadas de névoa branca que se deslocavam e se formavam novamente.... Neste momento meu projeto se realizava, enquanto ação. Eu procurei preservar aqueles momentos com cuidado para que não se tornassem aprisionados ao resultado das imagens que mais tarde eu poderia apresentar em exposições (Baltar, 2009, s/n.).

A questão de preservar os momentos com cuidado para que não se tornassem aprisionados ao resultado das imagens, trazida por Brígida Baltar, foi importante como referência para meu trabalho com as cinzas no *Jardim das Ruínas*. Mantive a preocupação com a experiência mais do que com as imagens. Projetei deixar que o grupo pudesse viver a caminhada e a coleta de cinzas como centralidades da ação artística.

No trabalho realizado no *Jardim das Ruínas* foram produzidos registros fotográficos, filmagens e a edição de trechos do protocolo, que resultaram em um vídeo com narrativas sobre a experiência da ação. Esse vídeo foi apresentado junto ao segundo trabalho desenvolvido a partir da caminhada pelos Jardins com as cinzas sobreviventes: *Caminhando sobre cinzas* (2023), uma escultura em cerâmica no formato de fita de Möbius, com as cinzas fundidas à sua superfície. A peça buscou materializar o encontro, a caminhada e a colheita coletiva, propondo ciclos de queima e renovação por meio da transformação cerâmica (figuras 49 e 50).

Ambos os trabalhos foram exibidos em duas exposições³⁴, e deram origem a dois artigos acadêmicos: um capítulo no livro *Planos utópicos: concretude e subjetividade da cidade* (Melo; Assunção, 2024), e um artigo na revista *PIXO – Revista de Arquitetura, Cidade e Contemporaneidade*, na edição *Paisagens Pós-Antropoceno: Quando o imaginário habita o real* (Reyes; Hennrich; Bartalini, 2024), na sessão “Paisagem e Experiência”, dedicada a reflexões sobre como projetar e pensar a paisagem apoiadas em experiências concretas, produzindo novos imaginários e poéticas das paisagens para além do Antropoceno.

Em *Caminhando sobre cinzas* (2023), optou-se pela cerâmica pela possibilidade de transformar as materialidades das cinzas coletadas associadas ao trabalho junto à terra e ao fogo. O barro, terra utilizada na cerâmica, é resultante de um longo e lento processo de decomposição de rochas em contato com a água e outros agentes da natureza. Após ser modelado e submetido à queima, ele se enrijece, retornando à sua condição original de pedra. Nesse sentido, parece voltar à sua origem, porém de forma modificada, atualizada e ressignificada pelo tempo, pelo toque humano e pelo fogo. Assim, a cerâmica pode ser vista como um processo de retorno à condição mineral, sendo descrita como uma “pedra feita pelo homem” (Rosa et al., 2001, p. 35), uma rocha humanizada.

³⁴ Exposição *Tópicos Brasília*, realizada no Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte/MG, entre 28 de abril a 06 de junho de 2023; e *Planos Utópicos*, realizada no Museu Universitário de Arte (MUnA) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), em Uberlândia/MG, entre 25 de agosto a 22 de outubro de 2023, ambas organizadas pelo GEPPA - Grupo de Estudos, Pesquisas e Práticas Artísticas /UnB, coordenado pela Professora Doutora Nivalda Assunção de Araújo.



Figura 49: Frames do vídeo *Colheita de Cinzas nos Jardim das Ruínas* (2023). Fotografias: Havane Melo. Vídeo disponível em: https://youtu.be/j_Vhe840sLI?si=OLhQUO7Ww64xFxRc.





Figura 50: *Caminhando sobre cinzas* (2023), escultura em cerâmica, modelagem em placa, esmalte de cinzas, queima de alta temperatura, dimensões: 30 x 15 x 10 cm.
Fotografia: Havane Melo. Fonte: a autora.

As transformações das matérias terrestres são sempre lentas e seguem longos ciclos e processos. Segundo Bachelard (2019), “a matéria pura vive, sonha, pensa e se esforça como um bom operário” (Bachelard, 2019, p. 72). Uma “mina de argila seria uma imensa masseira onde as terras diversas se amalgamam e se misturam aos fermentos” (Bachelard, 2019, p. 72), no sonho do ceramista. Isso significa que, muito antes da ação das mãos que amassam o barro, um extenso trabalho já foi realizado pela Terra:

Viver lentamente, envelhecer suavemente, eis a lei temporal dos objetos da terra, da matéria terrestre. A imaginação terrestre vive esse tempo enterrado. Poderíamos segui-lo, esse tempo de lenta e notória intimidade, desde a massa fluida até a massa espessa, até a massa que, solidificada, guarda todo o seu passado" (Bachelard, 2019, p. 73).

Respeitar esse tempo enterrado e honrar o passado da matéria e seus longos ciclos de criação são práticas constantes entre ceramistas. Para evitar a perda do material, ele é umedecido e transformado novamente em massa para modelagem, podendo ser reciclado indefinidamente. Inspirada nesse mesmo princípio, mas agora voltada para as cinzas e respeitando outros ciclos da Terra, desta vez ligados às vidas vegetais, busquei construir o vidrado que compõe a peça (figura 51).

Além do uso das cinzas sobreviventes, incorporadas como esmalte na criação da peça, concebi sua forma a partir da fita de Möbius – objeto não orientável, sem distinção entre interior e exterior, superior e inferior, simbolizando um trajeto infinito. Essa escolha dialoga com a ideia da caminhada enquanto processo contínuo, sem começo nem fim definidos.

Sob outra perspectiva, Lygia Clark (1963) também explorou o imaginário da fita de Möbius para subverter a relação tradicional entre obra e espectador, sujeito e objeto. Em *Caminhando*, a artista propõe uma experiência estética em que o participante se torna agente do próprio percurso: “Caminhando, este é o nome que dei à minha última proposição. A partir de agora, atribuo importância absoluta ao ato imanente realizado pelo participante. O caminhante traz todas as possibilidades inerentes à ação em si: permite a escolha imprevisível, a transformação de uma virtualidade em empreendimento concreto.” (Clark, 1964, p. 15).



Figura 51: Detalhe da peça *Caminhando sobre cinzas* (2023), escultura em cerâmica, modelagem em placa, esmalte de cinzas, queima de alta temperatura, dimensões: 30 x 15 x 10 cm. Fonte: a autora.

O espectador é, assim, convocado a agir: recorta uma tira de papel e caminha com a tesoura, produzindo um percurso contínuo e sem interrupções sobre a fita de Möbius (figura 52).

Segundo Tania Rivera (2008), essa proposição de Clark constitui uma reflexão sofisticada sobre as relações entre sujeito e objeto, capaz de despertar o sujeito de sua alienação e de “pôr radicalmente em questão o estatuto do objeto e do sujeito na arte, em prol de nada além de um simples ato se desenrolando no tempo” (Rivera, 2008, p. 228). A fita, nesse sentido, não é apenas forma, mas experiência de temporalidade e espacialidade: “nos faz viver a experiência de um tempo sem limites e de um espaço contínuo” (Clark, 1964, p. 15), um “itinerário interior fora de mim” (Clark *apud* Rivera, 2008, p. 227). Trata-se de um trabalho potente sobre a relação entre tempo e espaço, tema central quando pensamos o caminhar.

Caminhar é deslocamento em fluxo contínuo, passagem entre estados, ato simultâneo de criação e contemplação, ou, como afirma Careri (2013), um gesto de “leitura e escrita do espaço” (Careri, 2013, p. 32-33). Para Certeau (1994), “caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio” (Certeau, 1994, p. 183). É nesse processo que os praticantes ordinários da cidade moldam percursos e espaços, produzindo paisagens que não são apenas vistas ou visitadas, mas construídas.

Collot (2013) amplia essa perspectiva ao afirmar que “o corpo apresenta uma topologia análoga à fita de Möbius, cujas faces internas e externas são indiscerníveis; assim, ele desempenha o papel de uma interface entre a consciência e o mundo” (Collot, 2013, p. 45). A paisagem, portanto, não é espetáculo ou imagem, mas experiência encarnada, vivida pelo sujeito inteiro – corpo e alma em presença no espaço.

É nesse cruzamento que se insere *Caminhando sobre cinzas* (2021): uma narrativa visual das paisagens queimadas, construída a partir da coleta e do gesto coletivo de caminhar na cidade. A peça articula o tempo das cinzas e o tempo do corpo em deslocamento, constituindo-se como uma forma de relato que reinscreve, na matéria e no gesto, a experiência de atravessar ruínas e transformá-las em paisagem compartilhada.



Figura 52: *Caminhando*, Lygia Clark (1963). Ação artística registrada em fotografia. Fonte: site da artista.

Os trabalhos escultóricos e de ação na paisagem, como a colheita coletiva de cinzas, a modelagem do barro e a fusão das cinzas na cerâmica, configuraram-se como dispositivos de inscrição simbólica para as *Cinis superstes*. Ao receberem nome e sobrenome, serem tocadas, peneiradas, coletadas e posteriormente transformadas, essas cinzas deixaram de ser apenas resíduos anônimos de queimadas para se constituírem em matéria de memória, gesto e poética coletiva. A ação, aparentemente mínima e sem utilidade prática, ativou um campo teoricamente abandonado, instaurando nele movimento, fabulação e possibilidade de transformação. Trabalhou-se gestos, mesmo que frágeis e efêmeros, que pudessem construir coletivamente alguma forma de resistência à inércia mortífera destes tempos cinzentos, buscando-se uma associação aos levantes analisados por Didi-Huberman (2017), afirmando a sobrevivência do desejo e a potência de reerguer-se diante da devastação.

Nesse horizonte, o *Jardim das Ruínas* foi espaço de experimentação que buscou religar os sujeitos à vida da cidade e à natureza a partir de um princípio de cuidado, em sintonia com visão de paisagem como manifestação multidimensional da relação sujeito/mundo, formulada por Collot (2013), privilegiando o sensível, abrindo frestas de sentido e instaurando signos para lidar com dimensões visíveis e invisíveis da paisagem, nos encontros com multiespécies, como defende Tsing (2019).

Entre cinzas e barro, entre a lentidão geológica da cerâmica e a leveza fugidia da poeira, entre caminhada e coleta, ciência e arte, o que se propôs foi um campo de atravessamentos, onde natureza e cultura não aparecem como esferas separadas, mas como dimensões que se reencontram e se transformam mutuamente. Encontrou-se um jardim que foi lugar de passagem e de permanência, um laboratório poético em que foi possível experimentar novas formas de estar com a paisagem, de reatar vínculos e de projetar, nas cinzas do presente, sinais de transformação.

3.3 *Cinis greens* / Jardim das Rebrotas (2023)

Espécie: *Cinis greens*

Nome popular: Cinzas verdes

Local: Jardim das Rebrotas

Localizador: 15° 44' 45.8" S 47° 58' 52.9" W

Ano: 2023

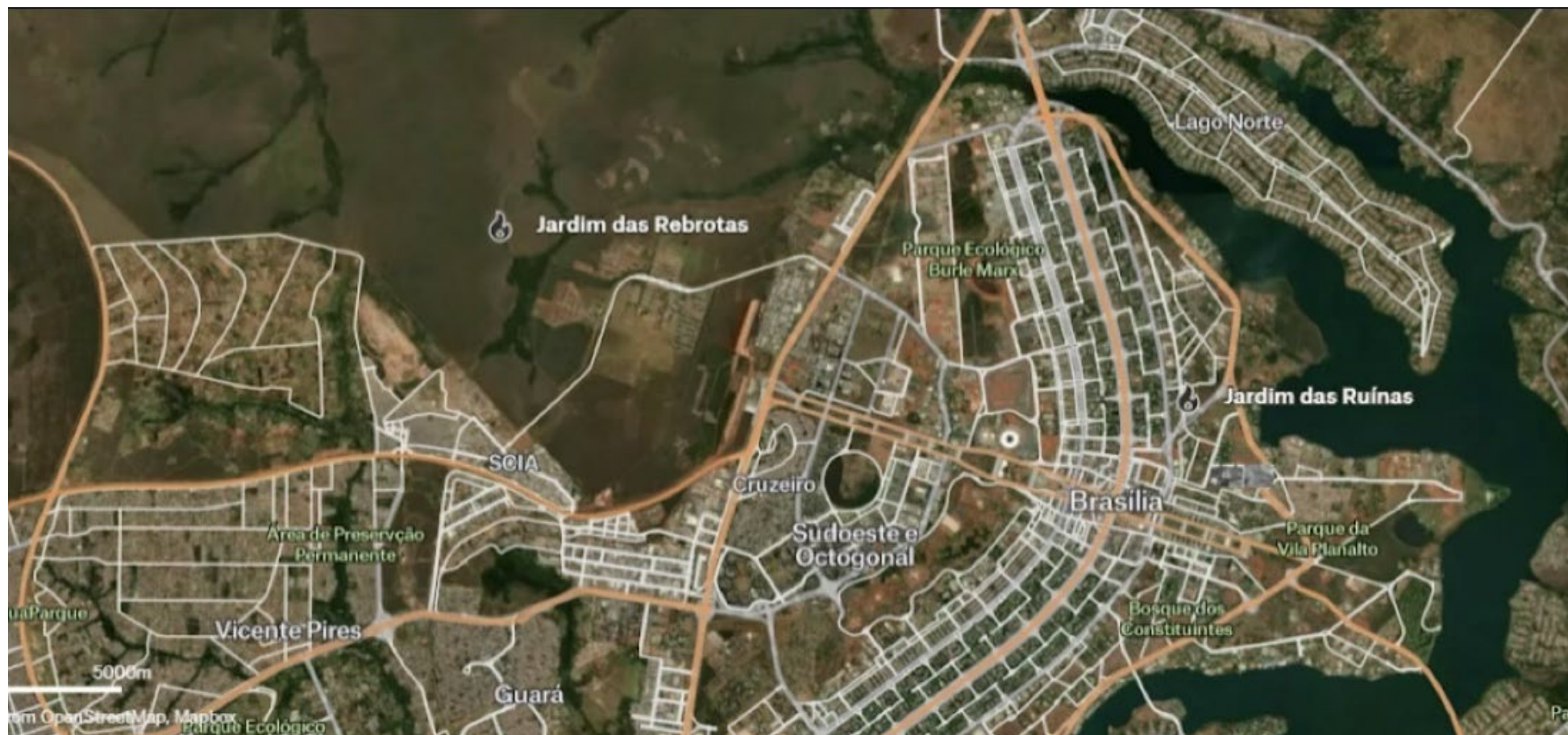


Figura 53: Print da geolocalização do Jardim das Rebrotas. Fonte: Google maps.

Em 2023, estive em outro jardim, situado dentro do Parque Nacional de Brasília. Precisei primeiramente de uma autorização com finalidade científica para o acesso e a coleta de cinzas nesta unidade, história relatada na entrada 2.4 (*Reino Ignis, Classe Favillae, Ordem Residuum, Gênero Cinis*) desta tese. Fui acompanhada de uma servidora do ICMBio e de uma fotógrafa que registrava meus trabalhos. Estive no Parque com o propósito de me encontrar com cinzas decorrentes de uma queima programada, coordenada pela brigada de incêndio local, realizada dias antes da visita.

Os manejos controlados do fogo são realizados como forma de prevenção contra incêndios maiores nestas unidades de conservação, que, de maneira descontrolada, poderiam atingir grandes proporções em área de reserva florestal. Há uma diferença, portanto, entre incêndios (nome dado aos episódios de fogo descontrolado) e as queimas controladas, prescritas e experimentais. Os incêndios, que ocorrem principalmente durante a estação seca, queimam grandes áreas, resultando na homogeneização da paisagem. Por outro lado, as queimas de maneira controlada, ocorrem no período de chuvas e usam técnicas para que o fogo atue como uma ferramenta de manejo da terra. Para promover a conservação de alguns ecossistemas onde o fogo é natural, queimas prescritas e as queimas experimentais auxiliam na compreensão dos efeitos do fogo na vegetação, fauna e serviços ecossistêmicos.³⁵

³⁵ O Manejo Integrado/Intercultural do Fogo (MIF) foi implementado em 2017 por meio da Queima Prescrita, realizada no período chuvoso para reduzir combustível e diminuir áreas queimadas e danos ambientais. As unidades de conservação do Cerrado estão passando do paradigma de “fogo zero” para o manejo sustentável do fogo, reconhecendo o uso tradicional pelas comunidades locais e seu papel na conservação dos ecossistemas abertos. Mais informações em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2024/lei/L14944.htm e https://www.gov.br/icmbio/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/planos-de-manejo-integrado-do-fogo/PLANO_DE_MANEJO_INTEGRADO_DO_FOGO__PNCV_VERSAO_2.pdf

A prática de queimadas controladas é utilizada há milhares de anos por comunidades tradicionais para o estímulo de rebrote e frutificação de espécies utilizadas no seu dia a dia. Na prática da roça de coivara, por exemplo, ainda muito comum entre comunidades indígenas, quilombolas e ribeirinhas no Brasil, o roçado é aberto na mata, abrindo uma clareira no meio da vegetação. Quando o mato tombado já está seco, é queimado e suas cinzas servem como adubo. Essa ação é realizada nos períodos de chuvas e, assim, a área fica pronta para receber as sementes. Durante milhares de anos, na cultura indígena tropical, a cada período, grupos utilizavam o fogo: abandonavam uma região para que o solo se reequilibrasse novamente, realizando uma cultura de plantio itinerante, baseada em um processo de renovação e manutenção do equilíbrio da natureza. O uso do fogo, nesse caso, é agente de transformação e preservação (Leonel, 2000).

O curador, pesquisador e crítico de arte Paulo Herkenhoff (2025) compara a prática da coivara ao interesse do artista Frans Krajcberg (figura 54) em coletar resíduos queimados para transformá-los em obras de arte. Segundo ele, na produção do artista há a tradução de um ciclo harmonioso e equilibrado com o ecossistema, em uma busca pela preservação da diversidade e da vida, estabelecendo-se uma conexão entre o mundo simbólico e o natural. Ao processar restos da natureza queimada, a obra se apresenta como reação contrária à catástrofe, como “uma chama que ainda pode iluminar e apresentar imagens” (Herkenhoff, 2025, p. 62).

Herkenhoff retoma a frase emblemática de Krajcberg: “eu exprimo a consciência revoltada do planeta” (Krajcberg apud Herkenhoff, 2025, p. 62), para relacionar os trabalhos do artista, realizados com troncos e galhos queimados, às figuras mitológicas de Prometeu e da Fênix, ambos símbolos da revolta. Fala de Prometeu porque o artista também “rouba o fogo degenerado – a morte, o abismo, (...) e se apodera de seu sentido original, invertendo significado” (Herkenhoff, 2025, p. 62). Dessa forma, ele denuncia a violência imposta à natureza em nome da vida, ao mesmo tempo em que ressignifica o fogo roubado em benefício da humanidade.

Já a aproximação com a Fênix se revela na frase do artista: “se eu pudesse espalhar cinzas sobre tudo, eu chegaria perto do que sinto” (Krajcberg apud Herkenhoff, 2025, p. 62). Assim como o pássaro mitológico, que renasce das cinzas, Krajcberg transforma um fogo que havia reduzido tudo a carvão e cinzas em potência criadora, capaz de trazer “novos poderes protetores” (Herkenhoff, 2025, p. 62).



Figura 54: Fotografia de Frans Krajcberg na Amazônia (1970). Fonte: Espaço Krajcberg na França. Disponível em: <https://pt.espacekrajcberg.fr/> . Acesso em: 04 mar. 2025.

Colher cinzas para depois queimá-las novamente, através da cerâmica, como prática desenvolvida nesta pesquisa, foi também uma tentativa de manejar o fogo a favor da criação. Um fogo controlado, capaz de captar memórias do crepitar e de anunciar novos recomeços. Queimar o já queimado tornou-se, assim, uma forma de provocar vida e transformação da matéria. A experiência no Jardim das Rebrotas, diante de uma queima controlada, levou-me a refletir sobre o manejo do fogo como gesto de cuidado com a vida e sobre a incrível capacidade de regeneração das plantas.

Ao chegar ao Jardim das Rebrotas, área afetada pelo fogo por uma queima controlada, ocorrida uma semana antes da visita, o verde já se espalhava por todo o espaço. Diferentemente do jardim em que estive em 2022, este não estava em ruínas. Onde quer que o olhar alcançasse, era possível ver a vegetação brotando da paisagem escurecida pela queimada. Rebrotas surgiam em meio às cinzas, enquanto, no chão, entre galhos e troncos queimados, o verde retomava a cena, rompendo o preto intenso do carvão (figura 55). Os restos de cinzas naquele jardim, nomeadas como cinzas verdes, falavam diretamente sobre a resiliência das plantas e sobre a força e a potência daquelas vidas.

Byung-Chul Han (2021) afirma que sente inveja das plantas, pois, dos ramos, que pareciam inteiramente mortos no inverno, uma nova vida nasce na primavera. De um toco morto, o verde brota novamente, sempre surgindo um novo começo para as plantas. Segundo o autor, as plantas se renovam, revivem e rejuvenescem de maneira diferente dos humanos:

Por que isso é negado ao ser humano? [...] Rosas-de-natal, por exemplo, são praticamente imortais, caso se as deixe em paz. Elas não gostam de nenhuma movimentação ou viagem. A mortalidade é, talvez, o preço amargo pelo fato de que nos separamos da Terra, de que circulamos livremente, que somos independentes. A liberdade é, desse modo, certamente, mortalidade (Han, 2021, p. 55).



Figura 55: Registro do Jardim das Rebrotas (2023). Fotografia: Mariana Alves. Fonte: a autora.

Stefano Mancuso (2022) é outro autor que também revela sentir inveja das plantas. Ele destaca que, embora não possam se deslocar ao longo da vida, de geração em geração elas são capazes de conquistar terras distantes, alcançar regiões inacessíveis e habitar ambientes inóspitos com notável obstinação e extraordinária capacidade de adaptação. O autor apresenta diversos exemplos que ilustram essas impressionantes habilidades das plantas de ocupar e viajar pelo planeta, citando espécies que atravessam oceanos e continentes, ou que possuem longevidade superior a mil anos. Além disso, ressalta o pioneirismo do reino vegetal, frequentemente o primeiro a se restabelecer após eventos extremos, como erupções vulcânicas ou explosões nucleares. Assim, mesmo permanecendo enraizadas, sem correr ou voar, as plantas participam de forma admirável da totalidade do planeta, espalhando-se com eficácia por todo o globo e sendo muito mais resilientes do que nós humanos, razões pelas quais os autores afirmam invejá-las.

O olhar de admiração (ou até de inveja) em relação às plantas, é algo relativamente recente no campo da cultura. Segundo Coccia (2020), houve uma transformação cultural, científica e filosófica nos últimos anos em relação ao reino vegetal, demarcando-se uma passagem da negligência histórica para com este reino a um status de grande importância conferido a ele no pensamento contemporâneo. Essa mudança, chamada de "virada vegetal", se deu, principalmente, devido à importância do reino vegetal diante da emergência climática / crise ambiental global em curso, e pelo fato de ter ocorrido uma revolução científica na área da botânica, em que cientistas demonstraram o quanto as plantas se comunicam, tomam decisões adaptativas, possuem memória e inteligência, entendida como expressão da fisiologia da vida, não apenas como uma função cerebral. Além disso, como as plantas são seres que vivem da luz, água e CO₂, sem precisar destruir outras vidas para sobreviver, o reino vegetal se tornou símbolo de um paradigma alternativo de existência, baseado em colaboração e geração de vida, não na predação. Desta forma, a planta surge como paradigma do novo pensamento ecológico, onde a relação central com o mundo vivo não é mais a caça ou a domesticação, mas a jardinagem. Em uma ideia de convivência planetária, as plantas simbolizam um modo de vida coletivo, generoso, cooperativo e regenerador, oferecendo alternativas epistemológicas, ecológicas e políticas ao modelo animal, baseado na dominação.

Desta forma, a vida vegetal seria uma vida em comunhão global com o ambiente, sendo a força "mais intensa, mais radical, mais paradigmática do estar-no-mundo" (Coccia, 2018, p. 13). Interrogar as plantas seria, assim, uma excelente forma de compreender o que significa estar no mundo. Sob essa perspectiva, olhar para as plantas é perceber o laço mais íntimo e mais elementar que a vida pode estabelecer com o mundo.

As plantas do Cerrado, por exemplo, me ensinaram muito nesta pesquisa sobre a capacidade de adaptação e de relação com o entorno. O bioma tem a característica de evoluir com a presença do fogo, quando este é realizado de maneira natural, pontual e controlada. Segundo Alessandra Fidelis (2019), especialista na regeneração pós-fogo, o cerrado é uma savana peculiar, e sua capacidade de rebrotar e florescer após uma queimada é um diferencial importante, até mesmo em relação às savanas africanas e australianas. Um dos exemplos dessa impressionante capacidade de rebrota investigada pela pesquisadora é a da planta *Bulbostylis paradoxa* (erva perene da família *Cyperaceae*, conhecida popularmente como cabelo-de-índio). Ela só floresce em grande escala após o fogo, e isso ocorre cerca de 24 horas após a queima. Floresce em uma rapidez incrível após a queimada, sendo um evento único descrito até o momento no mundo, segundo a pesquisadora.

Além da incrível capacidade de rebrota pós-fogo, as cascas espessas das árvores e a aspereza das folhas das plantas do cerrado colaboram para a resiliência dessa vegetação, funcionando como mecanismos de defesa contra as queimadas. O formato retorcido dos troncos também é uma adaptação relacionada ao fogo, com as gemas de rebrota localizadas nas laterais, e não no ápice do caule, que sofre com os incêndios causados por descargas elétricas naturais, comuns na região. Além disso, segundo especialistas, os regimes de fogo do cerrado fazem eclodir sementes adormecidas, sendo que algumas espécies necessitam do choque térmico para que se quebre a dormência vegetativa (Silva et al, 2017).

Diante da materialidade das cascas, dos troncos e da presença marcante das rebrotas no *Jardim* percorrido em 2023, construí trabalhos artísticos a partir das imagens captadas e dos materiais coletados neste *Jardim*, para além das cinzas.



Figura 56: *Rebrotas* (2023). Fotografia com cinzas. Fotografia: Mariana Alves. Fonte: a autora.

O primeiro trabalho, intitulado *Rebrotas* (2023 / figura 56), nasceu da impressão de fotografias dirigidas por mim no Jardim das Rebrotas. Nessas imagens, minhas mãos aparecem em contato com rebrotas e com o carvão de troncos queimados. As fotografias foram montadas em diálogo com o volume de cinzas recolhidas, dispostas entre o vidro da moldura.³⁶

Quando minhas mãos envolveram o tronco queimado daquela árvore retorcida do cerrado e encontrei, junto a ele, uma pequena rebrota, veio à memória a obra *Continuará a crescer exceto nesse ponto* (1968–2023), de Giuseppe Penone. Nesse trabalho emblemático, iniciado nos anos 1960 em uma floresta da região de Garessio, o artista italiano moldou sua própria mão em bronze e a encaixou no tronco de uma árvore ainda jovem, justamente no ponto em que a havia tocado. Ao longo do tempo, a árvore incorporou esse corpo estranho, moldando seu crescimento em torno dele.

Essa ação, tão simples e ao mesmo tempo tão radical, integra os gestos da arte povera, marcados pela crítica à fragmentação instaurada na modernidade e pela busca de reconexão entre arte, vida e natureza. Explorando, muitas vezes, o próprio corpo como superfície e material, Penone desenvolveu trabalhos que evidenciam a temática da reconstrução da unidade perdida entre o homem e a natureza. Em *Continuará a crescer exceto nesse ponto*, a relação homem/natureza se revela na lentidão do tempo e nas transformações silenciosas da árvore que, mesmo diante da interferência humana, continua seu processo de “vir a ser” (figura 57).

Diante do tronco carbonizado, mas também da promessa verde que brotava junto a ele, a memória dessa obra se tornou ainda mais vívida. Há algo em comum entre a árvore do cerrado e a árvore de Penone: ambas guardam as marcas da violência e da intervenção externa, mas respondem a elas com um gesto de persistência e reinvenção.

³⁶ O trabalho foi exposto no Museu Universitário de Arte (MUnA) de Uberlândia ainda com duas imagens, porém atualmente é composto por uma tríade de fotografias e em tamanho maior ao exposto naquela ocasião.



Figura 57: *Continuerà a crescere tranne che in quel punto.* Giuseppe Penone. (1968–2003). *Árvore* (*Ailanthus altissima*) e escultura em bronze. Fonte: site do artista: <https://giuseppepenone.com/en/works/>.

Em *Rebrotas* (2023), trago também a imagem do toque: o encontro com as cinzas, com uma paisagem queimada e com o nascimento que se impunha naquele momento. A materialidade das cinzas foi incorporada às fotografias como outro corpo-matéria, condensando em pó o vestígio de múltiplas vidas vegetais. Esses fragmentos convivem com a imagem de uma planta em formato de flor recém-surgida após a queima. A presença da mão humana, em diálogo com o carvão, a árvore queimada e a rebrota, fala da interação homem e natureza e da potência do mundo vegetal; em suma, daquilo que renasce mesmo quando tudo parece ter sido consumido pelo fogo.

A partir desse primeiro trabalho, desenvolvi um segundo, também enraizado na experiência no Jardim das Rebrotas, agora junto às cinzas verdes. Nesse processo, busquei trazer não apenas a materialidade das cinzas em imagens, mas sobretudo a interação com elas. Convocando o corpo do espectador para uma ação direta com as cinzas e com as imagens das rebrotas, construí o objeto interativo *Jardim de Cinzas* (2023 / figura 58).³⁷

A obra é composta por três caixas de madeira que abrigam fotografias, cinzas e pequenas pás. Ao serem manipuladas, as pás revelam lentamente a imagem das rebrotas, como se o gesto de escavar as cinzas convocasse novamente a vida a emergir.

Parti da referência de objetos conhecidos como minijardins japoneses, também chamados de jardins zen, jardins secos ou de pedras (*karesansui*). Esses objetos, quando em forma de jardim em miniatura, consistem em uma caixa de madeira contendo areia, cristais (ou pedras comuns) e um pequeno rastelo, que, ao ser utilizado, contorna as pedras e cria marcas e desenhos na areia.

³⁷ O trabalho foi apresentado em formato de vídeo, em uma web exposição intitulada *Rebrota* (2023), organizada pelo Media/Lab/UnB na III Semana Integrada do Cerrado; e, como objeto interativo, na Exposição X COMA – Outros Mundos Possíveis (2023), do Coletivo em Artes Visuais (CoMA), realizada na Galeria Espaço Piloto. Na época, foi apresentada somente uma caixa e uma imagem. Atualmente, o trabalho conta com três imagens diferentes em três caixas interativas.



Figura 58: *Jardim de cinzas* (2023). Objeto interativo / Vídeo. Fonte: a autora.
Disponível em: https://youtu.be/4c3IFpXIK5A?si=GpfcEGT_T2wtAWS6.



Os jardins zen japoneses, conhecidos como *karesansui* (jardins secos), desenvolveram-se a partir do século XIV, no período Muromachi (1336–1573), no contexto dos mosteiros budistas zen, como espaços voltados à meditação, à contemplação e à busca por serenidade. Inspirados pelos ensinamentos do Zen Budismo, esses jardins foram concebidos não como uma representação literal da natureza, mas como a evocação de sua essência por meio de arranjos simbólicos e minimalistas. Sua organização parte de princípios estéticos, como a assimetria, a simplicidade, a naturalidade e a serenidade, instaurando uma paisagem que convida ao silêncio, à introspecção e ao esvaziamento da mente.

Cada pedra, cada curva do caminho, cada vazio ou silêncio no espaço é carregado de simbologia, convidando à contemplação e à interiorização, em um diálogo constante entre o homem, o tempo e a paisagem. A disposição das pedras e os padrões desenhados na areia não têm como objetivo representar a natureza de forma literal, mas evocar sua essência. As pedras podem sugerir montanhas ou ilhas, enquanto os rastros na areia remetem às ondas e correntes da água, criando uma paisagem simbólica que convida à contemplação. Mais do que a imagem resultante, importa o gesto: o rastelo reorganiza a areia em um exercício de impermanência, em que a paisagem se desfaz e se refaz continuamente.

Ao trazer essa referência, a obra estabelece uma ponte entre o gesto meditativo dos *karesansui* e a ação de desvelar as cinzas. Se nos jardins zen a prática convida à contemplação silenciosa e ao desapego, aqui o gesto de escavar a superfície convoca também a memória do fogo, revelando imagens de paisagens queimadas e, ao mesmo tempo, destacando a persistência da vida nas rebrotas. O ato de descobrir o que está oculto sob as cinzas instaura, assim, uma experiência participativa entre o encobrir e o revelar, entre o luto e a esperança, buscando ativar no espectador uma consciência sobre destruição e renascimento.

Após a realização dos dois trabalhos com fotografias e cinzas (*Rebrotas e Jardim de Cinzas*, 2023), desenvolvi a série de esculturas intitulada *Urnas vegetais* (2023). que partiu do estudo da textura de cascas, troncos e frutos observados do *Jardim das Rebrotas* (figuras 59 e 60).



Figura 59: *Urnas vegetais* (2023), cerâmica de alta temperatura, esmaltação com cinzas, montagem com galhos, cinzas vegetais e madeira. Dimensões aproximadas: 20 x 20 cm x 1 m (altura) com a base em madeira. Fotografias: Mariana Alves. Fonte: a autora.



Figura 60: Montagem *Urnas vegetais* (2023), na exposição *O Sonho da Aranha*, realizada na Galeria Alfinete, entre 09 de dezembro a 23 de fevereiro de 2024. Fotografias: Mariana Alves. Fonte: a autora.

As peças foram concebidas em cerâmica, incorporando galhos e cinzas coletadas, além de esmaltes preparados a partir desse mesmo material.³⁸ No caso das *Urnas vegetais*, três formulações distintas de esmaltes foram elaboradas e, após a queima, cada uma resultou em tonalidades diferentes: uma com aspecto esbranquiçado, outra esverdeada e a última acinzentada. Assim, cada urna tornou-se não apenas um receptáculo para abrigar cinzas, mas também um testemunho da transformação alquímica do fogo. A partir do gesto ancestral da cerâmica, o trabalho transformou as cinzas em cores e texturas singulares para cada urna e matéria colhida.

A escolha da cerâmica como suporte para a série *Urnas vegetais* não foi apenas técnica, mas também simbólica. A argila e a cerâmica carregam uma dimensão ritualística, mítica e arquetípica em diversas culturas, estando presentes em diversas narrativas de criação do mundo e da humanidade (Lévi-Strauss, 1987). Trata-se de um material que atravessa a história das civilizações, desde os usos cotidianos mais humildes até os contextos mais sofisticados, passando pela arquitetura, pelos utensílios domésticos, pela arte e por rituais. Além de sua presença milenar, a cerâmica acompanha a humanidade também em sua dimensão tecnológica contemporânea, sendo material usado na fabricação de semicondutores e na proteção térmica de foguetes.

Nesse sentido, a cerâmica é, simultaneamente, matéria ancestral e contemporânea, conectando passado e presente. Seu poder de transformar o barro úmido e maleável em uma estrutura rígida e duradoura faz dela um meio privilegiado para lidar com a temática das cinzas e da memória. Nas *Urnas vegetais*, esse gesto de transformação ressoa em dois níveis: primeiro, pela incorporação literal das cinzas no esmalte, que, após a queima, se convertem em cor e textura; segundo, pelo simbolismo da cerâmica como guardiã de vestígios, testemunha material que atravessa o tempo e preserva rastros de existência.

³⁸ As três primeiras peças desta série participaram da Exposição *O Sonho da Aranha*, realizada na Galeria Alfinete, entre 09 de dezembro a 23 de fevereiro de 2024, com curadoria de Silvie Eidan. Em sua montagem foram usados três troncos de madeira com base. As três primeiras peças partiram do estudo de alguns elementos e formas presentes nas plantas: frutos, cascas e troncos. A série continua em processo de criação, a partir do estudo de outros elementos, como raízes, sementes e flores.

Assim, cada urna não é apenas um objeto escultórico, mas também um relicário da passagem do fogo e da vida, condensando em sua superfície a memória de destruição e a promessa de permanência.

No desenvolvimento desta série, uma pergunta me orientou: como construir um recipiente em cerâmica capaz de conter uma mata? Existiria uma urna funerária que pudesse abrigar não apenas restos humanos ou de animais, mas uma paisagem inteira, marcada pelo fogo e pela perda de inúmeras espécies vegetais? Essa indagação desloca a lógica antropocêntrica que sempre orientou o uso das urnas funerárias, concebidas historicamente para guardar corpos ou cinzas humanas, como testemunhos de nossa finitude individual.

Na pesquisa, encontrei referências em urnas de diversas civilizações, como as de Maracá, no sul do Amapá, ou as de Bura Sikka, na Nigéria, assim como na cerâmica Chimú, no Peru – estas últimas não são necessariamente urnas funerárias, mas incorporam elementos vegetais em sua ornamentação (figura 61). No entanto, em nenhuma dessas tradições havia uma urna destinada à memória do vegetal. Foi a partir dessa ausência que emergiu o gesto criativo: inventar uma urna que não guarde cinzas humanas, mas que se volte à memória das florestas e cerrados incendiados, reconhecendo-os como corpo coletivo. Talvez fosse preciso inventar novos dispositivos simbólicos para velar os mortos não humanos, reconhecendo na paisagem queimada inúmeras vidas dignas de ritual e de lembrança. Cada urna, portanto, não é apenas recipiente, mas também memorial: um lugar onde o verde transformado em cinza ganha permanência, instaurando-se um espaço de luto e, ao mesmo tempo, de visibilidade e testemunho da catástrofe ambiental que atravessamos na contemporaneidade.



Figura 61: Colagem com referências de elementos vegetais na cerâmica da cultura Chimú (Peru), acima, e de urnas funerárias de Maracá (Sul do Macapá) e Bura Sikka (Nigéria), abaixo. Fonte: <https://www.museolarco.org/galeria/frutos-del-antiguo-peru/>; <https://www.museunacional.ufrj.br/dir/exposicoes/arqueologia/arqueologia-brasileira/arqbra010.html>. Acesso em: 30 mar. 2025.

Além das referências em cerâmica, as reflexões estéticas e políticas suscitadas pela obra de Frans Krajcberg (1921–2017) exerceram uma influência significativa sobre os trabalhos desenvolvidos por meio da caminhada, da coleta e do fazer escultórico realizados a partir deste jardim (figuras 62 e 63).

Para Krajcberg, o artista deve estar no cerne de todo projeto de civilização: plena e radicalmente, denunciando a barbárie e a pilhagem dos recursos naturais provocadas pela humanidade. Ao colher os restos de uma queimada e transformá-los em esculturas, ele trabalha junto com e a favor da natureza. Segundo Justino (2005), a obra deste artista não imita nem recria a natureza, pois “a natureza nunca lhe foi exterior: ele só se faz artista no seu meio, quando faz dela a sua morada (...) a natureza, para ele, não é apenas superfície ou aparência, mas experiência vital.” (Justino, 2005, pp. 12–13).

Krajcberg nasceu na Polônia, em 1921, é descendente de família judia, viu sua mãe ser enforcada pelas forças da Alemanha Nazista e perdeu o restante da família em campos de concentração. O fogo da guerra e as cinzas nos campos de concentração são tristemente elementos presentes em sua história. O artista relata (2012) que, em 1948, veio para o Brasil, e que, a partir de então, a natureza se tornou sua família. O fogo, a morte e a natureza são partes constitutivas de sua trajetória: “Eu sou um homem queimado: O fogo é a morte, o abismo. O fogo sempre esteve comigo. Minha mensagem é trágica. Eu mostro o crime. Trago os documentos, recolho e acrescento, quero dar à minha revolta o rosto mais dramático e violento. Quero que meus trabalhos sejam um reflexo de queimadura” (Krajcberg, s/d).

A tragicidade e dramaticidade são elementos marcantes nas cores, formas e temáticas de sua obra. Segundo Murilo Ribeiro (2011), somente um artista como Krajcberg, com a autoridade de quem vivenciou os horrores do Holocausto, “poderia nos colocar de forma delicada e com tamanha sensibilidade diante da tragédia que constitui a destruição da Natureza. (...) Nas cinzas do fogo das queimadas surge a obra deste profeta do amanhã, da semente que brota e se agiganta em despudorada flor.” (Ribeiro, 2011, p. 04).

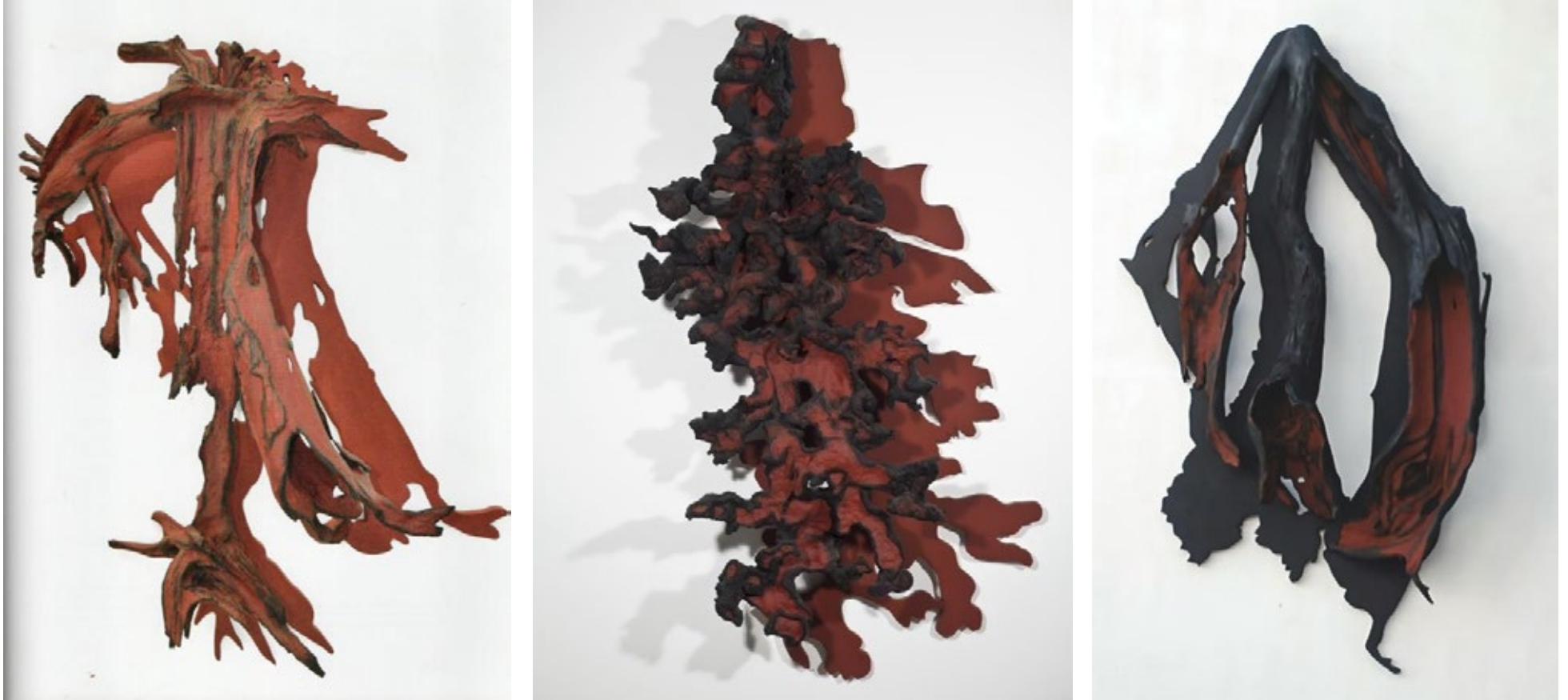


Figura 62: *S/ título*, Frans Krajcberg. Fonte: Das Artes (2022). Disponível em: <https://dasartes.com.br/materias/frans-krajcberg/>. Acesso em: 04 mar. 2025.



Figura 63: *S/ título* (Bailarinas), Frans Krajcberg, 1980. Troncos extraídos de queimadas no Mato Grosso e pigmentos naturais. Fonte: Pedrosa; Cosendey (Orgs.). Frans Krajcberg: *Reencontrar a árvore*. MASP, São Paulo: 2025.

O artista trabalhou com papéis queimados e troncos, sistemas de raízes e galhos de árvores mortas, recuperados em florestas recentemente queimadas, estruturando sua obra na tensão entre os sinais de destruição e ruína e a beleza estética e a vitalidade das formas vegetais. A partir de um olhar voltado para o trágico na paisagem, a natureza passa a entrelaçar questões culturais e políticas em sua obra, transformando sua arte não em um fim em si mesma, mas em um meio de transmitir uma mensagem, de partilhar sua “revolta”.

Krajcberg, durante o desenvolvimento de sua produção, questionou a potência de revolta e de beleza em sua obra: “Gostaria que minhas esculturas gritassem, mas como fazer isso? Às vezes, digo a mim mesmo que elas ficaram bonitas demais e que não choram mais. Às vezes, quanto mais violentas elas são, mais elas entram na estética” (Krajcberg, s./d.)³⁹. Nesta frase, o artista tensiona os limites da produção de imagens que tomam a violência e as catástrofes ambientais como tema. Preocupa-se com a mensagem que sua obra pode transmitir diante do horror, afirmando que a imagem de uma floresta incendiada, a partir do silêncio provocado pelas cinzas que restaram, remete ao mesmo cenário da guerra que vivenciou; exceto pelos corpos espalhados, a paisagem parece a mesma. Nesse movimento, Krajcberg coloca em debate a função da arte perante o horror, sobretudo diante de uma experiência que oscila entre a denúncia e a estetização, entre a violência e a forma estética.

Essa problemática ultrapassa sua obra e atravessa a produção de imagens de guerras e catástrofes, que continuam a suscitar intensos questionamentos no campo das Artes. Vivemos em um ecossistema visual saturado, em que o excesso de registros de violências e desastres gera tanto desgaste quanto banalização, sobretudo quando tais imagens são apresentadas de forma espetacularizada. Nesse contexto, Susan Sontag (2023) observa como a fotografia jornalística, em especial a de guerra, é regida pela “caçada às imagens mais dramáticas” (Sontag, 2023, p. 24), o que orienta tanto a prática dos fotógrafos quanto o consumo das audiências. O risco, no entanto, é que o choque se torne familiar e perca sua potência, transformando-se em clichê: “a imagem como choque e a imagem como clichê são dois aspectos da mesma presença” (Sontag, 2023, p. 24).

³⁹ Citação publicada no site do Espaço Krajcberg na França, disponível em: <https://pt.espacekrajcberg.fr/>. Acesso em: 27 set. 2025.

Didi-Huberman (2012) radicaliza essa discussão ao indagar de que modo a crítica da cultura pode se posicionar diante de imagens traumáticas, de eventos extremos, ditos inimagináveis. Para ele, é justamente quando algo se apresenta como impossível de pensar ou de figurar que a imaginação e o pensamento devem resistir. As imagens, lembra o autor, não são portadoras da verdade em si, mas farrapos dela, vestígios sempre incompletos. O “inimaginável”, portanto, não deve ser tomado como interdito, mas como apelo à imaginação, elemento fundamental para enfrentar as crises do testemunho. Nesse sentido, tanto na denúncia de Krajcberg quanto na crítica de Sontag, vislumbra-se a mesma questão levantada por Didi-Huberman: como fazer as imagens serem “levantes”, trabalharem contra o esquecimento, sem cair no risco da estetização ou da anestesia.

Hal Foster (2021), mesmo apresentando divergências em relação a outras discussões trazidas por Didi-Huberman, reforça esse dilema ao argumentar que vivemos em uma era marcada pela farsa, na qual trauma, paranoia e kitsch são incessantemente mobilizados. A repetição do trauma em imagens e discursos produz anestesia coletiva, enquanto a transgressão cultural, antes associada à crítica, é hoje apropriada por forças reacionárias. Retomando a máxima de Karl Marx em *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*, segundo a qual a história se repete primeiro como tragédia e depois como farsa, o autor observa que, diante de acontecimentos históricos como o 11 de setembro de 2001, instaurou-se uma lógica de espetacularização do trauma, transformando restos materiais e visuais do evento em relíquias quase teológicas. Essa sacralização desloca as imagens de sua função de testemunho para a de objeto de culto, reforçando a tensão entre arte, documento e política da memória.

Para Foster (2021), a melhor resposta ao trauma não está em estetizá-lo ou sacralizá-lo, mas em resgatar a crítica e elaborar novos imaginários possíveis. Essa defesa converge com Sontag (2023), quando esta insiste na função ética das imagens diante da dor, e com Didi-Huberman (2012), quanto à proposição deste último de que é precisamente no impensável que deve operar a imaginação como faculdade política. O desafio, portanto, não é resolver a aporia entre denúncia e estetização, mas habitá-la, fazendo das imagens atos históricos e coletivos capazes de convocar novos olhares e serem potências da revolta, como Krajcberg desejou.

Em *Diante da dor dos outros*, Sontag (2023) aprofunda essa reflexão ao destacar os limites entre denúncia e espetáculo, sensibilização e anestesia. Para a autora, “a dor da guerra não podemos compreender, não podemos imaginar. Há um fracasso nosso de imaginação, de empatia” (Sontag, 2023, p. 21). Contudo, ela alerta que não é a quantidade de imagens que insensibiliza, mas a passividade: ver o sofrimento sem possibilidade de ação concreta gera tanto impotência quanto uma falsa absolvição moral. Nesse sentido, a fotografia é mais eficaz como convite à reflexão do que como instrumento de transformação imediata.

A fotografia é frequentemente concebida como prova objetiva diante das atrocidades. No entanto, Sontag lembra que fotografar é sempre escolher: “enquadrar é excluir” (Sontag, 2023, p. 42). O recorte ou a intenção do fotógrafo não fixam o sentido da imagem, que sempre se abre à recepção e ao contexto de uso. Como observa Marta Gili (2017), a fotografia e a imagem em geral não representam apenas a realidade, mas também aquilo que o olhar humano não percebe. Elas podem esconder, negar, sofrer, à espera de um espectador que seja capaz de ouvir suas dores e alegrias.

Assim, as imagens de sofrimento não possuem sentido único. Podem suscitar compaixão, repugnância, desejo de vingança ou apenas uma consciência atônita de que coisas terríveis acontecem (Sontag, 2023). Esse caráter ambíguo revela que sua força ética depende não só do que mostram, mas do contexto, de como são apresentadas e de como são vistas. Mais do que propor soluções, sua função está em manter viva a consciência do sofrimento humano, em resistir ao esquecimento e às narrativas anestesiadas e fetichizadas. Como sintetiza Sontag: “mostrar um inferno não significa dizer-nos algo sobre como retirar as pessoas do inferno. Contudo, parece constituir um bem em si mesmo reconhecer, ampliar a consciência de quanto sofrimento causado pela crueldade humana existe no mundo” (Sontag, 2023, p. 95).

Nesse horizonte, a obra de Krajcberg, as críticas de Sontag e Foster e as proposições de Didi-Huberman convergem, pois situam a imagem como gesto histórico, incompleto e frágil, mas capaz de resistir. Sua potência não está em oferecer verdades acabadas nem saídas imediatas, mas em insistir no exercício de imaginar apesar de tudo, convocando-nos a pensar, narrar e assumir responsabilidades éticas diante do sofrimento partilhado no mundo contemporâneo.

Krajcberg, segundo Justino, nos faz olhar a natureza destruída e ver o homem, por meio de suas obras, “tornando visível aquilo que já estava aderido ao invisível” (Justino, 2005, p. 13). A autora observa que a arte, ao privilegiar o sensível, oferece uma forma particular de lidar com dimensões profundas da vida, transitando entre o visível e o invisível: “A arte é revelação e transgressão; fala e silêncio. Assenta-se no vivido, em experiência própria, única, incomparável e, ao mesmo tempo, generosa, transferível, compartilhada, coletiva. É um universo cambiante entre o eu e o outro” (Justino, 2005, p. 03). A singularidade da obra de Krajcberg não está apenas em ter sido precursora na denúncia dos problemas ambientais, mas também na forma aberta e sensível como materializa plasticamente sua temática, trazendo não-ditos, invisibilidades enquanto potências.

Embora a ênfase de seu trabalho recaia sobre o impacto da ação humana na degradação dos sistemas ecológicos, grande parte de sua força reside em invocar uma sensibilidade para a natureza em termos de seu dinamismo e suas formas, seus ciclos de nascimento, morte, deterioração e regeneração, bem como suas qualidades intangíveis, que desafiam e ultrapassam as estruturas tradicionais e antropocêntricas de percepção e representação (McNee, 2025). Nesse sentido, mesmo quando expressa um grito de revolta contra o ecocídio, sua obra “atua como uma potente mediação do nosso contato com materiais e forças elementares – fogo, madeira, minerais, luz, tempo – de maneira que desestabiliza o nosso aparato perceptivo e nos impulsiona a refletir sobre as alteridades entre a arte e a natureza, entre o mundo humano e o sobre-humano.” (McNee, 2025, p. 142). Suas esculturas erguem-se, assim, como totens que homenageiam a vegetação extinta e dialogam com essas vidas e matérias.

Ao utilizar árvores queimadas e reaproveitadas, Krajcberg transforma ruína em memorial, convocando ao luto, à admiração, à mudança e à revolta. Mesmo em meio à visão trágica da paisagem devastada, sua obra abre espaço para a esperança, revelando a possibilidade de retorno à vida pelas mãos do artista. As esculturas “gritam”, denunciam, e ao mesmo tempo guardam “uma antiga memória do crepitar”, despertando de um silêncio cheio de dor e atua como um testemunho vivo de um tempo marcado pelo desastre, e que “não poderia se erguer de forma mais poderosa em um paraíso escurecido pelas sombras” (Herkenhoff, 2025. p. 64).

Essa tensão entre denúncia e estetização também atravessou minha pesquisa. A fotografia e a arte, diante das catástrofes ambientais, podem operar como testemunho, denúncia e memória, mas, igualmente, correm o risco de alimentar o espetáculo, a indiferença e a banalização da violência. Inspirada por Krajcberg, busquei, em minhas poéticas, um diálogo respeitoso com matérias como as cinzas, com elementos como o fogo e a terra, e com vidas não humanas, em especial o reino vegetal. O desafio era produzir imagens abertas, que não reduzissem a obra à mera visibilidade de um problema ambiental, nem caíssem na armadilha de embelezar a catástrofe.

Nesse processo, procurei colocar as matérias terrestres como protagonistas, reconhecendo-as como testemunhas do mundo contemporâneo. Trabalhar com as cinzas e reencontrá-las no fogo da cerâmica foi uma tentativa de manejar um fogo controlado a favor da criação, transformando destruição em possibilidade de regeneração. Queimar o já queimado tornou-se gesto de provocar vida, refletindo sobre o manejo do fogo como forma de cuidado. Estar no *Jardim das Rebrotas* foi testemunhar a impressionante resiliência das plantas e a força de um fogo capaz de restituir vida.

As reflexões de Krajcberg, Didi-Huberman (2012), Sontag (2023) e Foster (2021) ampliaram minha compreensão sobre a circulação e o impacto das imagens, sobre os riscos da estetização e da repetição traumática, e sobre os espaços de abertura ainda possíveis diante de um mundo em chamas. Pensar o fogo e as cinzas foi, portanto, também pensar sobre a potência do renascimento vegetal e sobre a necessidade de repensar a função da arte diante da catástrofe. Na possibilidade de, através da produção artística, abrir espaços sensíveis para novos encontros e que, nesse gesto, matérias terrestres, como cinzas, troncos, folhas, rebrotas, possam assumir protagonismo como testemunhas do presente, como forças de resistência e de reinvenção diante de um planeta em chamas.

3.4 *Cinis susurrans* / Jardim das Dormências

Espécie: *Cinis susurrans*

Nome popular: Cinzas sussurrantes

Local: Jardim das Dormências

Localizador: 15° 45' 59.8" S 48° 05' 50.6" W

Ano: 2024

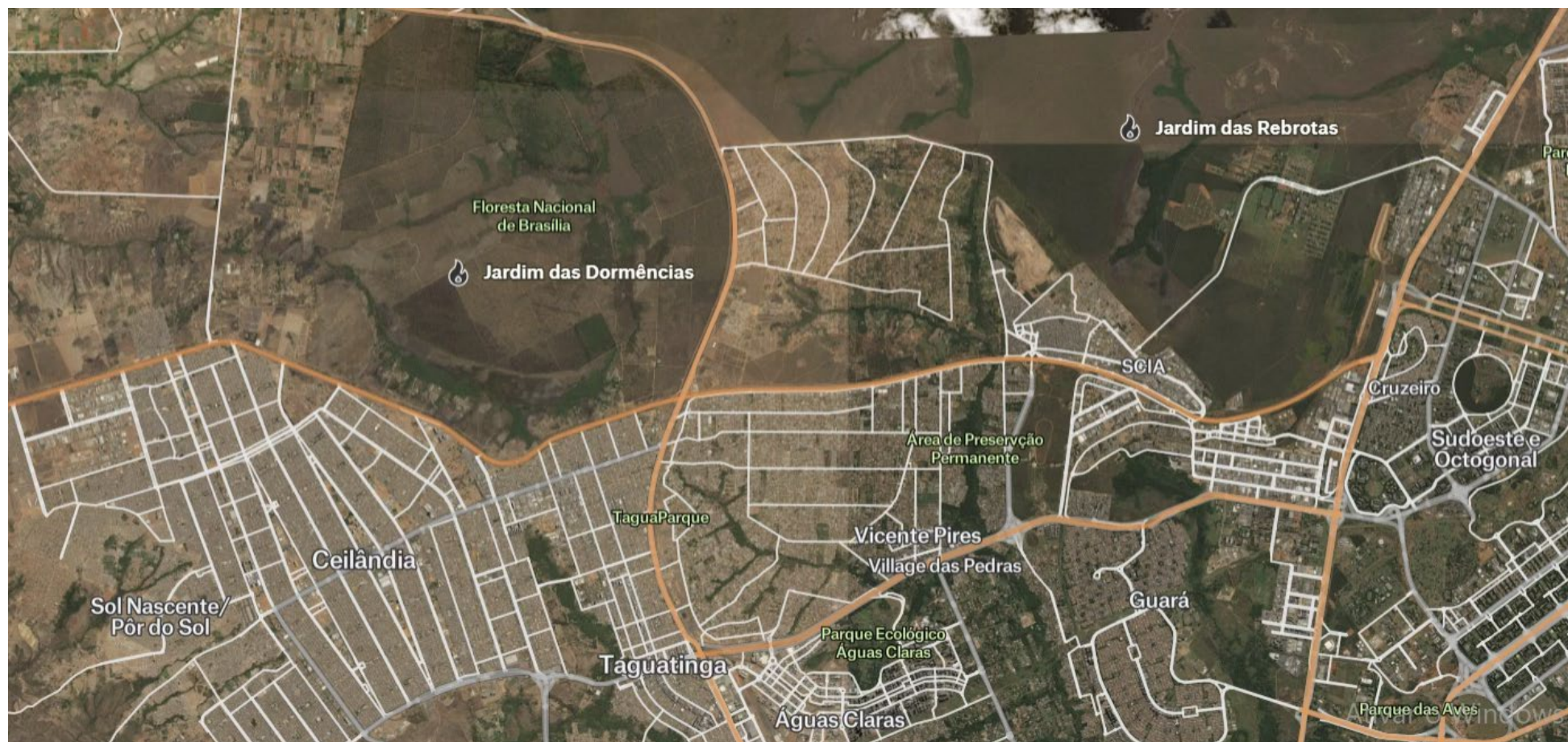


Figura 67: Print da geolocalização do Jardim das Dormências. Fonte: Google maps.

Uma queima havia acabado de ocorrer no Jardim das Dormências. Ainda estávamos no período de chuvas, em maio de 2024. O local situava-se dentro da Floresta Nacional de Brasília (FLONA), unidade que, mais tarde, na estação seca daquele mesmo ano (sobretudo entre agosto e setembro) sofreria com incêndios criminosos de grandes proporções, que chegariam a devastar quase 50% dessa área de conservação federal.⁴⁰

No entanto, no dia anterior à minha visita não havia acontecido um incêndio, e sim uma ação de manejo de fogo controlado pelos brigadistas, tal como no Jardim das Rebrotas. Aqui, porém, do local onde encontrei as *cinzas sussurrantes* emergia uma paisagem distinta daquela vista no jardim das *cinzas verdes*. As cores eram terrosas, em vez de pretas e verdes; as plantas, apenas levemente queimadas, mantinham-se vivas; e havia poucas cinzas a serem recolhidas. Os arbustos estavam apenas chamuscados, como se tivessem passado por um fogo delicado, cuidadosamente apagado antes de se alastrar (figura 68),

Desta vez, estive sozinha no Jardim. Um funcionário do ICMBio me forneceu as coordenadas de onde ainda haveria cinzas e entregou-me um crachá para circular de carro por toda a unidade. Levei materiais de coleta, um tripé e uma câmera fotográfica/filmadora para os registros.

Ao chegar ao ponto indicado, encontrei um silêncio absoluto. Não havia pessoas por perto, tampouco o som de animais. Todos pareciam ter fugido com o fogo recente. Apenas as plantas permaneciam ali, em um estado de dormência e recuperação, como se aguardassem o alívio da dor da queimadura recente, esperando o tempo necessário para retomar suas atividades e a vida.

⁴⁰ A FLONA foi criada em 1999 por um decreto presidencial, e é uma das unidades de conservação responsáveis pela sobrevivência das nascentes que irrigam a maior represa do Distrito Federal, o Descoberto, responsável por proximadamente 70% do abastecimento de água do DF. Em setembro de 2022, o então presidente Jair Bolsonaro (PL) sancionou um projeto de lei que reduziu em 40% a área da Floresta Nacional de Brasília. Para ampliar o problema, em 2024 a unidade sofreu com incêndios criminosos, sendo estes os piores eventos dos últimos 10 anos, queimando quase 50% de sua área. (G1, 2024).



Figura 68: Registro do *Jardim das Dormências* (2024). Fonte: a autora.

Assim, durante a caminhada pela vasta área levemente queimada, mergulhada naquele silêncio, procurei ouvir o que as cinzas poderiam me testemunhar: o que havia acontecido ali e o que as plantas ainda vivas tinham a revelar. Senti que elas podiam sussurrar histórias do fogo. Busquei, nas folhas levemente queimadas, sinais de dor e indícios de recuperação. A partir daí, pus-me a refletir sobre modos de escutar as plantas através de suas cinzas, ou de ler os recados deixados pelo fogo. Como me aproximar da língua falada pelo fogo e pelas cinzas? Como seria a escrita dessas cinzas, testemunho de um mundo em chamas?

As *cinzas sobreviventes* me ensinaram a importância da caminhada, do movimento, da transformação, do gesto de se curvar e depois se erguer, de levantar, diante das ruínas. As *cinzas verdes* me levaram a olhar com mais atenção para as plantas, para sua força de regeneração e atuação no mundo, ressaltando a necessidade de reconhecê-las como protagonistas em seus ciclos de renascimento e de honrá-las por meio da criação de espaços de luto. Já o encontro com as *cinzas sussurrantes* me conduziu a buscar um diálogo ainda mais íntimo com aquelas matérias e vidas, construindo uma proposta de espaço de escuta para as plantas, em busca de diálogos e formas de compreender suas escritas e mensagens ao planeta.

Realizei três trabalhos a partir da ida ao Jardim das Dormências. O primeiro foi um vídeo apresentado em plano-sequência, sem som, com o registro da ação de colher cinzas naquela área queimada. Ele foi exposto na 14ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, que teve como tema os extremos ambientais que estamos vivendo e arquiteturas para um mundo quente.⁴¹ Optou-se, neste trabalho, por dar destaque somente ao gesto de coleta e da paisagem aberta, sem cortes, mostrando a entrada e saída de quem colhe e um percurso de buscas por locais onde as cinzas haviam se acumulado (figura 69).

⁴¹ A 14ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo ocorreu dos dias 18 de setembro a 19 de outubro de 2025 no Pavilhão da Oca e seus arredores no Parque Ibirapuera, São Paulo – SP. O evento reuniu mais de duzentos trabalhos do Brasil e de vinte e nove países, convocando à reflexão sobre os desafios e caminhos para a criação coletiva de horizontes diante de um mundo em crise, articulando diferentes saberes e tecnologias, contando também com várias palestras, debates, oficinas, construções experimentais e mostras de cinema. Mais informações disponíveis em: <https://bienaldearquitetura.org.br/>.



Figura 69: Frames do vídeo Colher Cinzas, 2024, duração: 5'30", Brasília/DF. Disponível em: <https://youtu.be/EkIUTT286-4>.

O ato de colher cinzas nos coloca perto do chão, lembrando-nos daquilo que nos é comum: esse pó de onde todos viemos e para onde todos retornaremos. Nesse gesto simples, reconhece-se a circularidade da vida, a presença da morte como parte inseparável da existência e a possibilidade de renovação inscrita nas cinzas, que permanecem como memória e promessa de futuro.

Nos outros trabalhos realizados a partir das *cinzas sussurrantes*, buscou-se uma ação mais ativa do fogo no registro das memórias, em que o papel do ceramista se limita a preparar o suporte para que a fuligem atue, reduzindo a previsibilidade dos resultados. Eles foram feitos em cerâmica e produzidos com técnicas nas quais o efeito da queima ocorre quando a peça, aquecida a cerca de 1000 °C, entra em contato com materiais orgânicos, que nesse instante se inflamam. Esses elementos, ao entrarem em combustão, deixam marcas que se fixam de modos imprevisíveis, constituindo uma escritura singular. As fuligens resultantes se inscrevem no corpo cerâmico de forma definitiva, resistindo a esfregas e lavagens. Os resultados são sempre únicos e impossíveis de reproduzir de maneira idêntica, criando uma forma própria de inscrição. As técnicas utilizadas foram *raku nu*, *obvara* e *horsehair* (figuras 70, 71 e 72).

A técnica do *raku*, palavra de origem chinesa, remonta ao Japão do século XVI (Chiti, 1985), e sua produção era, inicialmente, associada à produção de tigelas para a cerimônia do chá. As chamas e a fumaça que se produz no contato das peças retiradas do forno ainda incandescentes, com materiais combustíveis como serragem ou folhas secas, criam uma atmosfera de redução (falta de oxigênio), o que gera efeitos muito característicos de craquelê (trincas nos esmaltes preenchidas por fumaça, que ficam pretas), mas também efeitos metálicos (quando óxidos metálicos nos esmaltes reagem e se transformam em superfícies brilhantes), e, ainda, ostentando um preto profundo nas áreas sem esmalte, devido à penetração da fuligem.



Figura 70: *Escritas do fogo* (2025). Modelagem em placa, queima cerâmica em *raku nu*, *horsehair* e *obvara*. Dimensões (cm): 20 x 20 x 08 (altura), contendo 46 peças em cerâmica (08 x 08 cm cada). Fotografia: Mariana Alves. Fonte: a autora.



Figura 71: *Línguas de fogo* (2025). Modelagem em placa e queima cerâmica em *raku nu*. Dimensões médias de cada peça: 20 cm (altura), 25 cm (comprimento), 10 cm (largura). Fotografia: Mariana Alves. Fonte: a autora.

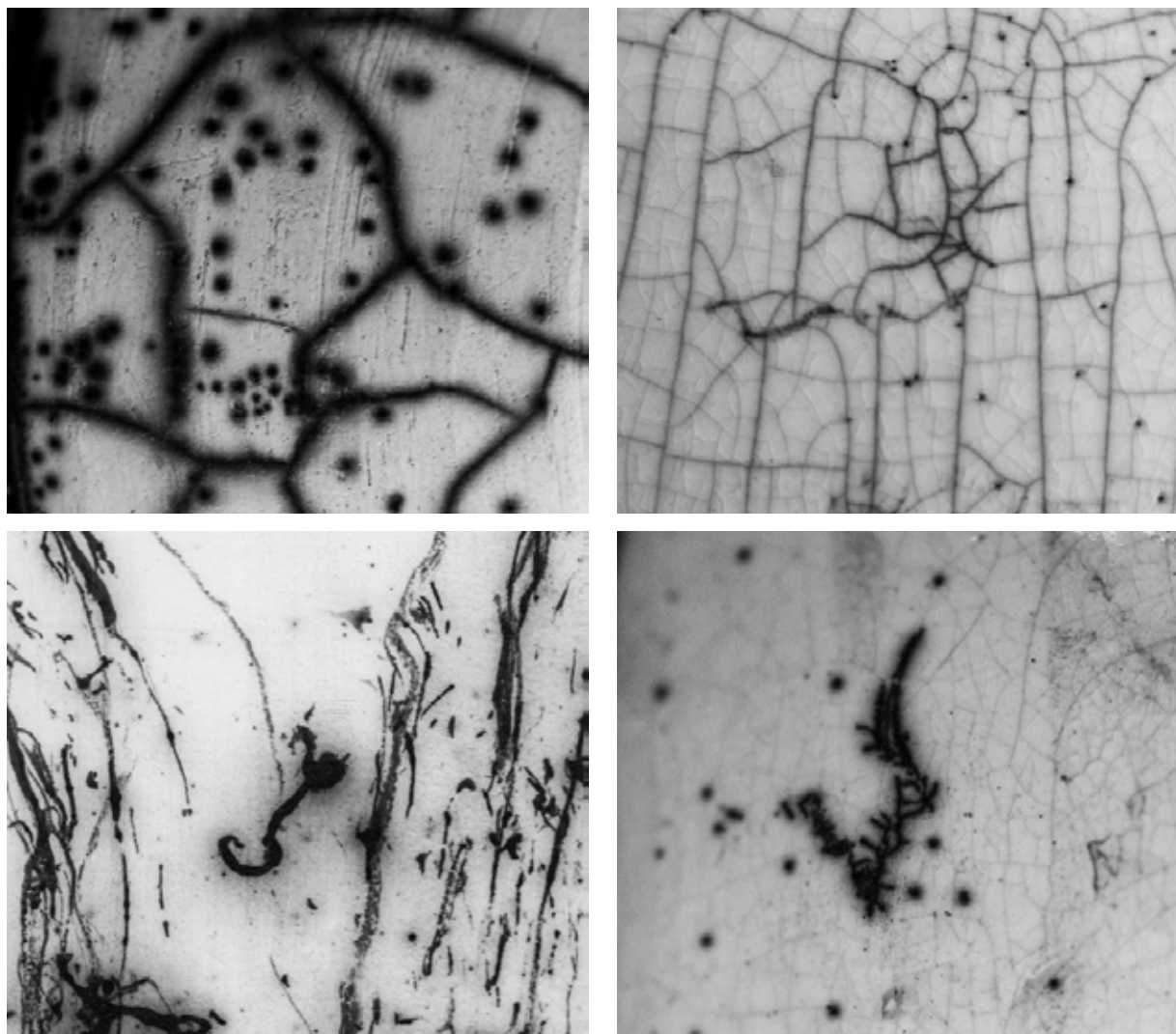


Figura 72: *S/título* (ainda em andamento, 2025), série de fotografias em preto e branco, com detalhes de peças de cerâmica em *raku nu*, *raku* e *horsehair*. Dimensões de cada impressão fotográfica: 1 m x 1,5 m. Fotografia: Mariana Alves. Fonte: a autora.

O *raku Nu* (ou *naked raku*, em inglês) é uma variação da técnica da queima *raku*; seu diferencial é que essa variação da técnica não deixa esmalte fixo na peça, por isso o nome “nu”. Após a queima de biscoito, aplica-se uma camada de caulim e, sobre essa base, passa-se uma fina camada de esmalte transparente. Essa última camada funciona como uma “máscara temporária”, e não ficará aderida no final. O fogo e a fumaça penetram pelas fissuras da camada de esmalte temporário, marcando a peça por baixo, com veios pretos (efeito *craquelê*). A camada de caulim faz com que o esmalte se solte, “desnudando” a peça. O que resta é a superfície da peça marcada pelas linhas negras de fumaça que penetraram nas rachaduras. O efeito é da criação de linhas e pontos pretos irregulares, como superfícies gráficas de contrastes de preto e branco. Diferentemente do *raku* tradicional, o efeito decorativo não decorre da permanência do esmalte, mas da ação indireta da fumaça.

A queima *obvara*, também conhecida como *raku obvara* ou *raku* báltico, surgiu no século XIV no Leste Europeu, e é uma técnica na qual peças em biscoito, sem vidrados, são pré-aquecidas e passam por uma imersão rápida, em uma solução de levedura composta por materiais orgânicos como farinha, água e fermento (Genç; Ozturk Razi; Göksel, 2018). O choque térmico, aliado à reação orgânica da solução, cria manchas e padrões que variam entre tons de marrom, bege, cinza e preto. Após a imersão, a peça é mergulhada em água para interromper o processo e fixar os efeitos. Novamente, cada peça é única, sendo o resultado dependente da temperatura, do movimento e tempo na imersão, e da própria fermentação da solução.

Já na técnica conhecida como *horsehair* (ou “cabelo de cavalo”), fios de crina de cavalo ou penas são aplicados sobre a superfície de uma peça cerâmica ainda incandescente, queimando-os instantaneamente e deixando marcas escuras e linhas sinuosas características. Essas marcas, como as das duas técnicas anteriores, não são superficiais: resultam da carbonização do material orgânico, que se fixa nos poros da cerâmica devido à temperatura da peça. O efeito é irreproduzível de maneira idêntica, já que cada fio reage de forma única ao calor e ao movimento no momento do contato entre o corpo do ceramista (as mãos) que aplica o fio, o corpo animal (a crina), e o corpo cerâmico (a terra) mediado pelo fogo.

As técnicas de *raku* revelam a cerâmica como prática artística em que a transformação material assume papel central. Por meio delas, a escrita da fuligem se constrói exatamente nas fissuras, nas trincas e rachaduras provocadas pelo choque térmico (no caso do *raku nu*), ou no calor do encontro entre o fogo e materiais orgânicos (no caso dos pelos de cavalo no *horsehair* e a matéria fermentada na queima obvara). Embora distintas em seus métodos, todas compartilham a valorização do acaso e da espontaneidade, o que confere às peças um caráter expressivo e singular. Assim, essas práticas ainda se consolidam como manifestações contemporâneas relevantes do fazer cerâmico, mantendo viva a relação ancestral entre fogo, terra e criação artística.

O trabalho *Escritas do fogo* (2025) é composto por uma caixa preta de madeira que abriga quarenta e seis peças de cerâmica, organizadas em duas colunas, com vinte e três peças em cada lado. Trata-se de uma proposta interativa, em que o participante pode retirar as peças, examinar as diferentes escritas do fogo e depois devolvê-las à caixa. Todas as peças possuem um arame na parte superior para facilitar sua manipulação. A concepção desse arquivo tridimensional, no qual se retira e retorna um “documento” para consulta, surgiu da associação das cinzas às plantas que, ao serem transformadas pelo fogo, guardam e revelam suas memórias.

A obra integrou uma exposição itinerante realizada em 2025, apresentada em três espaços expositivos (dois na cidade de Curitiba e um em São José dos Pinhais, no Paraná). A mostra, intitulada *Livros da Terra*, teve como eixo central livros de artista concebidos a partir da terra, propondo “possibilidades imaginativas de leitura e de reflexão sobre questões contemporâneas relacionadas ao meio ambiente, diversidade, memória, educação e arte”.⁴² O trabalho foi concebido como um livro-objeto em cerâmica, no qual o participante pudesse manipular as peças aproximando o olhar para “ler” os pequenos recados deixados pelo fogo.

⁴² A exposição *Livros de Terra* apresentou trinta livros-objeto feitos em suportes como cerâmica, tecidos tingidos com tinta de solo, papel artesanal, pintura e recortes. A ação foi promovida pelo projeto de extensão “Espaços em comum: práticas artísticas em cerâmica” e teve o patrocínio da ITAIPU.

Já o trabalho *Línguas do fogo* (2025) foi composto por dez peças em cerâmica modeladas em formato de línguas. A proposta expositiva consistia na disposição das peças em prateleiras pequenas de madeira (20 cm) na altura do olhar, sendo colocadas em posições diferentes, ora com a língua para cima e ora para baixo. Esta proposta foi aprovada para a exposição coletiva que ocorrerá em novembro deste ano (2025) do XI COMA (Coletivo de Artes Visuais compostos por discentes da Pós-Graduação em Artes Visuais da UnB), formado por discentes da Pós-Graduação em Artes Visuais da UnB. A edição homenageia Bia Medeiros (1950–2024), artista e fundadora do Corpos Informáticos, cuja obra marcou a arte contemporânea ao explorar corpo, performance, crítica, tecnologia e invenção. O tema deste ano, *Cartografias do corpo, fluxo, fuleragem e pensamento*, convida os trabalhos a dialogarem com o legado provocador de Bia, sua defesa da arte como atravessamento entre política, subjetividade e jogo. Em tempos de controle e normatização, ela nos inspira a adotar a gambiarra, a fuleragem ou o ruído como modo de vida e o corpo como ferramenta de reinvenção.

Proponho trazer a língua de fogo, como uma imagem polissêmica e, por isso, que pode ser associada a diferentes campos de sentido: no campo do erotismo, da comunicação ou até mesmo religioso. No campo do erotismo, a língua remete ao corpo e ao desejo, funcionando como metáfora do prazer e da intimidade. O fogo, nesse caso, intensifica o símbolo do ardor erótico. No campo da comunicação, a língua é, por excelência, o órgão da fala e, quando associada ao fogo, sugere tanto a intensidade do discurso quanto a potência criadora e destruidora das palavras. Uma “língua de fogo” pode tanto aquecer e aproximar quanto ferir e dividir. Já no campo religioso, a imagem está vinculada ao relato do dia de Pentecostes (At 2,1-4), quando o Espírito Santo desceu sobre os discípulos reunidos em Jerusalém e os apóstolos passam a falar em diversas línguas, sendo compreendidos por povos de diferentes origens. Um evento interpretado como o reverso de Babel, onde, antes, a multiplicidade de idiomas causava dispersão e incompreensão, e, agora, pela ação do Espírito, a diversidade se tornaria um lugar de unidade para que a palavra divina se espalhasse através das diferentes línguas e culturas.

O trabalho artístico *Línguas de Fogo* (2025), concebido como a materialização de uma fala do fogo inscrita na terra (cerâmica) por meio de suas fuligens, busca convidar o espectador a pensar não apenas a diversidade da linguagem humana, mas também aquelas próprias das diferentes formas de vida do planeta e das matérias terrestres. A proposta é imaginar que o mundo inteiro fala polifonicamente: os ventos, os animais, as rochas, as plantas, o fogo e as cinzas. Essas linguagens escapam à gramática da razão ocidental, o que muitas vezes nos impede de ler e de nos comunicar com as matérias e os seres, fazendo com que os modos de expressão da natureza permaneçam, para nós, envoltos em silêncio e estranhamento. Nesse horizonte, o trabalho buscou um diálogo com a Therolinguística, conceito criado pela autora de ficção científica Ursula K. Le Guin (2021) e desenvolvido por filósofos como Vinciane Despret (2021), que propõe voltar o olhar para a linguagem de outros seres e suas poéticas. No contexto desta pesquisa, trata-se de direcionar esse olhar também para os elementos da Terra, como o fogo e as cinzas, compreendendo-os como portadores de vozes e inscrições.

Envoltos na linguagem própria desses elementos terrestres, entre as lambidas do fogo e as escritas de fuligem deixadas pelas vidas vegetais, os trabalhos procuram construir um exercício de aproximação e escuta das línguas de um universo mais-que-humano.

Em um mundo em chamas, entre os vestígios do fogo e as marcas gravadas pela fuligem sobre a terra, busca-se encontrar recados destinados ao presente. O que as cinzas, testemunhas de um planeta atravessado por fraturas e queimas, podem revelar? E como ler os sinais carbonizados, compostos por linhas e pontos, escritos pelo fogo na materialidade da terra? Como traduzir aqueles pontos e linhas?

Na tentativa de interpretar essas linhas e pontos, recorri ao ato de revisitar a tríade de pinturas de Joan Miró, intitulada *A esperança de um homem condenado* (1974 / figura 73). A obra é composta por poucos elementos pictóricos, porém com o título e história carregados de simbolismos. Ela foi concluída exatamente no dia em que o jovem anarquista Salvador Puig Antich foi executado pelo regime franquista na Espanha. Uma obra atravessada pelo contexto político de violências e que reflete a tensão entre repressão e desejo de liberdade a partir da abstração e poucos elementos.



Figura 73: *La esperanza del condenado a muerte I, II e III.* Joan Miró, 1974. Dimensões: 201,25 x 351,5 cm, 267,25 x 351 cm, 267,25 x 351 cm, respectivamente. Fundación Joan Miró, Barcelona.

O título enfatiza a condição paradoxal de quem aguarda a morte, mas ainda preserva uma centelha de esperança, um tema que ressoa fortemente na produção de Miró como eco de resistência silenciosa e poética. Além disso, quando olhamos para as linhas menores que rabiscam a parte inferior da tela, estamos diante de uma relação pertinente com as paredes das celas onde prisioneiros deixam as marcas de suas presenças, trazendo escritas que não são apenas solitárias quanto ao seu fazer, mas também marcadas pela ausência de leitura, isto é, de interlocução. Pensei nestas linhas como pontos de encontro com as escritas de cinzas vegetais, para as quais também não olhamos ou nos atentamos.

Além das linhas menores e pontos, vemos em cada um destes trabalhos de Miró uma linha bem maior que se curva em torno de uma mancha, sugerindo talvez a gênese de uma forma, mas que é abruptamente interrompida. Miró afirma a intencionalidade de fazer linhas interrompidas, declarando detestar “a linha fechada, a linha que se volta contra si mesma”. Para ele, o traço simples e solitário representa uma conquista de liberdade, alcançada por meio da simplicidade.

A respeito de outra série, que tem bastante diálogo com a obra citada sobre esse prisioneiro, e em que o artista também trabalhou com longas linhas solitárias sobre um fundo vazio, *Pintura sobre fundo branco para a cela de um homem solitário* (1968), Miró explica que, embora tais linhas tenham sido traçadas rapidamente com o pincel, levaram meses ou até anos para se formarem em sua jornada:

Trabalhei por muito tempo nesta linha, desenhando-a, experimentando-a com carvão, voltando a ela várias vezes, por muitos anos. Não foi de forma alguma uma decisão intelectual que, um dia, me levou a dizer a mim mesmo que, finalmente, eu a tinha. Tenho um método muito mais pessoal e instintivo: sinto-me fisicamente desconfortável até encontrar uma maneira de criar minha poesia (...) Certa vez, olhando para minha última tentativa, meu desconforto me deixou e foi substituído pela felicidade. Peguei meu pincel e desenei a linha em uma única pincelada. Mas não a considere definitiva até depois de mais um mês de silêncio (Miró, 1993, p. 275).

O silêncio, a espera e a escuta de Miró fizeram com que suas linhas solitárias dissessem muitas coisas, talvez mais do que formas fechadas pudessem apresentar. No caso de um homem solitário em uma cela, talvez esperando ser condenado, essas linhas traçaram a simplicidade, a solidão e a morte. O artista afirmou que essas pinturas são decorações para a vida solitária e que elas poderiam ser penduradas na cela de um homem condenado à morte. E complementou: “esta simples linha me mostra que conquistei a liberdade. E para mim, conquistar a liberdade significa conquistar a simplicidade” (Miró, 1993, p. 275).

A simplicidade é sempre muito difícil de ser encontrada. No caso do meu processo de criação, sinto que precisei passar por várias formas, cores, processos e imagens até olhar para linhas e pontos inscritos pela fuligem na cerâmica em sua potência e simplicidade, para silenciar e tentar ouvir os testemunhos das cinzas. Diante dessas escrituras, propus formas de línguas de fogo, de pequenos bilhetes com recados do fogo, que podiam ser vistos de perto na interação com o trabalho, e depois fui simplificando a ideia para dar ainda maior foco somente às escritas, propondo impressões fotográficas em grandes formatos de detalhes dessas escritas (expografia ainda em construção). Creio ter simplificado, gradativamente, as formas, buscando, cada vez mais, dar destaque às linhas interrompidas, construídas pelo fogo.

A busca pela simplicidade é tema muito antigo e muito discutido nas práticas da cerâmica. Neste campo, Márcia Norie Seo (2009) realizou uma pesquisa sobre a obra de Toshiko Ishii (1911–2007), ceramista japonesa que viveu em Belo Horizonte, e que tinha forte influência da cerâmica *Bizen japonesa*⁴³, apreciada por sua adesão à estética *wabi-sabi*, que valoriza a imperfeição e a simplicidade. Essa cerâmica distingue-se pela ausência de esmalte: suas peças são queimadas lentamente em fornos a lenha, durante dias, em altas temperaturas, de modo que o fogo e as cinzas criam padrões únicos,

⁴³ A cerâmica Bizen é uma das mais antigas e tradicionais formas de cerâmica japonesa, originária da província de Okayama. Sua produção remonta ao período Kofun (séculos III a VII d.C.), quando já se evidenciavam técnicas rudimentares de modelagem e queima em fornos primitivos. Ao longo dos períodos Heian (794–1185) e Kamakura (1185–1333), a técnica evoluiu significativamente, consolidando-se como uma forma artística valorizada por suas tonalidades terrosas e padrões únicos gerados pela interação do fogo, da argila local e das cinzas (Seo, 2009).

tonalidades terrosas e marcas imprevisíveis. Essa técnica, que valoriza o acaso e a ação dos elementos, confere às peças um aspecto orgânico e singular. O processo gradual permite que as cinzas se depositem de maneira desigual sobre as superfícies, gerando variações de cor que tornam cada peça irrepitível. Além disso, técnicas como envolver as peças com cordas de palha de arroz antes da queima acrescentam linhas e manchas características, somando-se à imprevisibilidade do processo e ampliando a riqueza estética das peças (figura 74).

Inspirada por essa tradição, Toshiko Ishii denominou seu trabalho de *Bizen Mineiro*, adaptando os princípios estéticos japoneses às argilas e condições locais. Em sua obra, a simplicidade não é ausência de complexidade, mas resultado de uma relação paciente com a matéria, na qual fogo e argila se tornam coautores de composições que revelam a liberdade inscrita no processo criativo. Conhecer a técnica e a obra da artista me inspirou a buscar a simplicidade das formas e a tentar, mesmo que adaptada aos fornos a que tinha acesso (elétricos e de raku), dar visibilidade à adesão das fuligens nas peças, como as cinzas fazem na cerâmica Bizen.

Seo (2009), partindo do aprendizado e legado de Toshiko Ishii, apresentou, ao final de sua dissertação, imagens do que chamou de “minha escrita através da argila” (Seo, 2009, p. 90). Trouxe trabalhos em cerâmica produzidos por ela, nos quais explora as marcas das cinzas deixadas em forma de negativo e positivo nas peças. Em vez de mostrar apenas os rastros imprevisíveis das chamas ou fuligens, a artista construiu pequenos espaços para que as cinzas se depositem e colocou barreiras para que elas não entrassem, promovendo sombras. O gesto evidencia simplicidade e escuta, dando destaque para que a própria matéria se manifeste, isto é, permitindo que as cinzas se expressem.

A artista escreve junto às imagens de seu trabalho: “*Hiroshima. Calor, sombra.*” e observa que a forma do quadrado, em japonês, é shi, palavra que também significa morte: “*Morte. Pó. Silêncio. Silêncio por onde deslizo*” (Seo, 2009, pp. 94-96). Ao ler suas palavras e contemplar as imagens de seus trabalhos, recordo-me imediatamente das fotografias das sombras nucleares registradas em Hiroshima após a explosão da primeira bomba atômica em 1945, bem como das obras criadas com fuligem pelo artista italiano Claudio Parmiggiani.

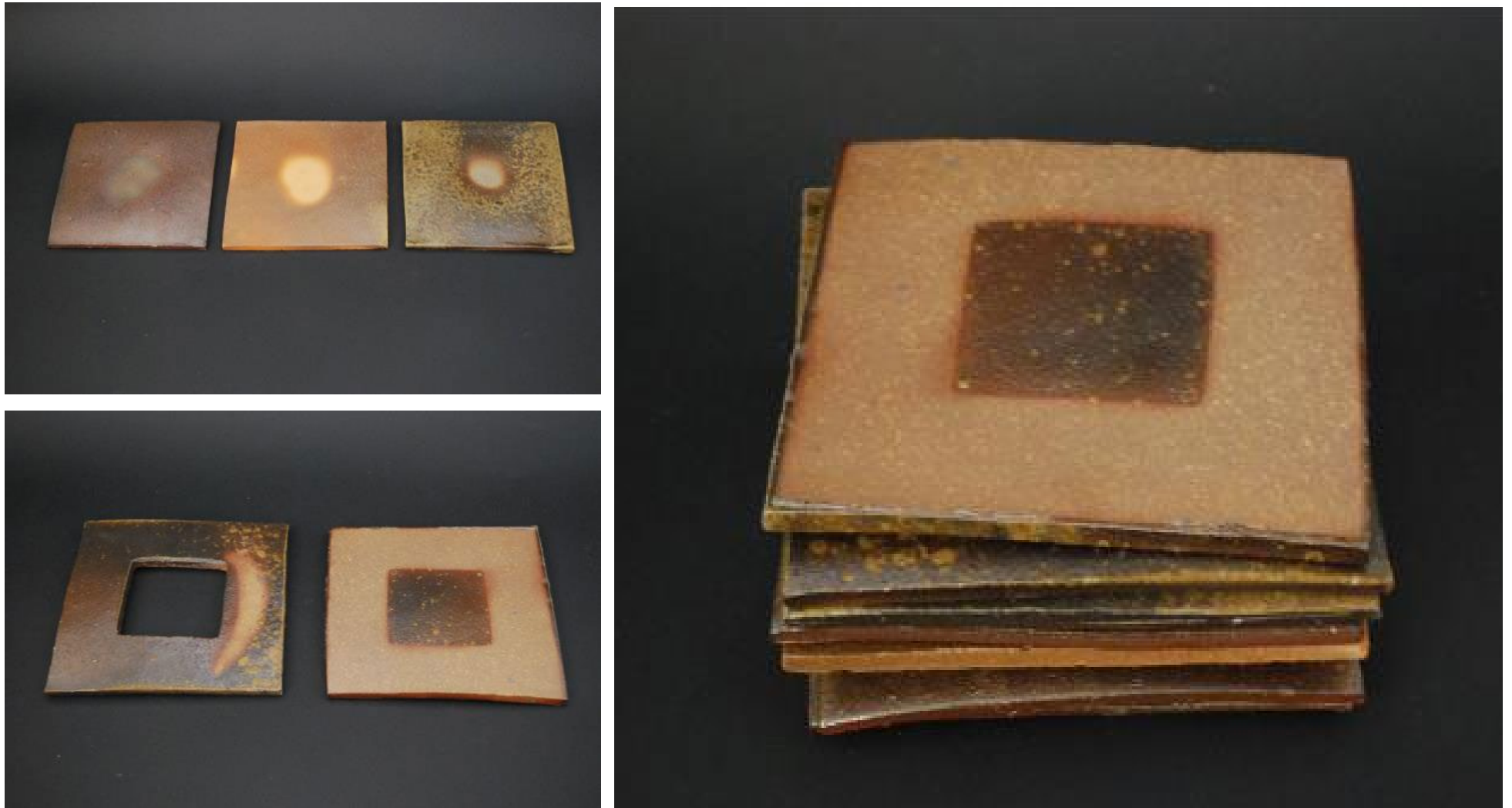


Figura 74: Fotografias de peças em cerâmica, realizadas por Márcia Norie Seo, a partir dos preceitos da cerâmica Bizen.
Fonte: Seo, 2009, pp. 95-96.

As chamadas sombras nucleares, fotografadas no Japão, foram impressões deixadas em superfícies como concreto, pedra e metal, onde corpos e objetos bloquearam a radiação térmica devastadora da explosão. A intensidade da luz e do calor escureceu as áreas expostas, enquanto as áreas protegidas permaneceram mais claras, revelando silhuetas espectrais que parecem capturar o instante da aniquilação. Esses registros visuais tornaram-se testemunhos silenciosos da destruição, do horror e da tragédia humana.

Uma das imagens mais emblemáticas é a *Human Shadow Etched in Stone*, conservada no Museu Memorial da Paz de Hiroshima. Trata-se da marca de uma pessoa que estava sentada na escadaria do Banco Sumitomo no momento da explosão, com um guarda-chuva nas mãos, e cujo corpo foi instantaneamente vaporizado, restando apenas a silhueta gravada na pedra. Outra imagem marcante é a de uma outra pessoa com uma bengala na entrada deste mesmo banco, a sombra impressa nos degraus de pedra de outro edifício local, deixada por alguém que estava no local e que desapareceu no mesmo instante (figura 75).

Essas imagens tornaram-se símbolos universais da memória da catástrofe nuclear, expostas em museus e exposições ao redor do mundo, sobretudo no Museu Memorial da Paz de Hiroshima, não apenas como documentos históricos, mas como advertências éticas contra a repetição do horror.

Mesmo passadas oito décadas, as sombras de Hiroshima continuam a funcionar como uma inscrição na matéria, uma memória mineral feita da ausência dos corpos. Elas evocam tanto a ausência quanto a permanência: presenças impossíveis que, ao mesmo tempo em que denunciam a violência, afirmam a necessidade de lembrar (Djangi, 2025). Nesse sentido, aproximam-se das operações poéticas do poeta, artista e ensaísta italiano Claudio Parmiggiani, que, ao fazer “esculturas de sombras” na série intitulada *Delocazione* (Deslocamento, 1970–1997), criou um ambiente de ausência/presença e um vazio que se convertia em linguagem e testemunho.

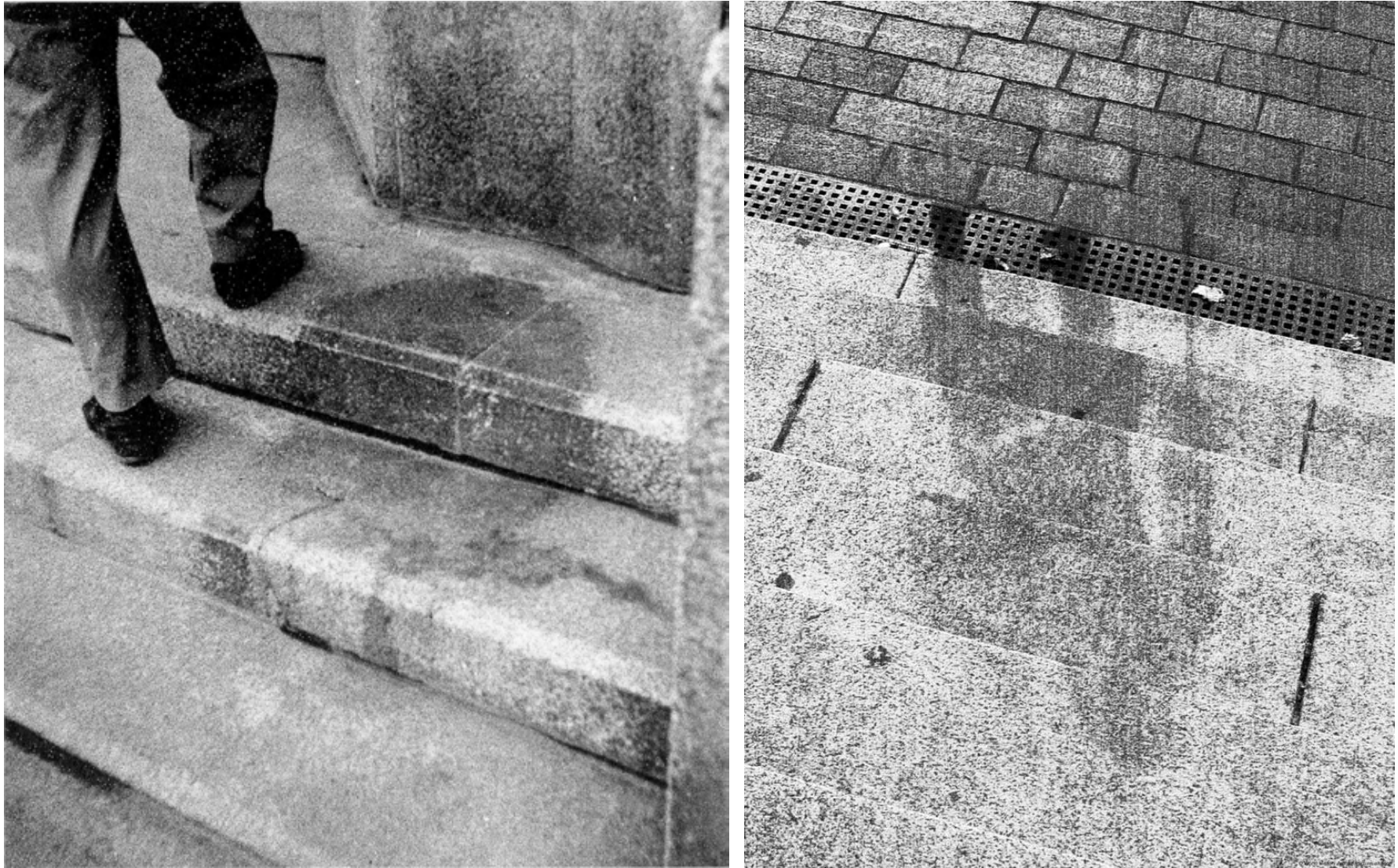


Figura 75: Fotografias de sombras nucleares de Hiroshima. Fonte: Wang In DW, 2024. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/como-bomba-de-hiroshima-deixou-marcadas-sombras-das-v%C3%ADtimas/a-68663293>.

Nesta série (figura 76), o artista propôs uma espécie de negativo fotográfico, desenhando uma “cartografia de sombras, feita de cinzas, de fumaça e fuligem” (Corona *apud* Parmiggiani, 2015, p.01). Seu gesto escultórico não é o de acrescentar, mas de retirar, deixar que o vazio e as cinzas falem. Assim, sua obra nos faz olhar a passagem e o traço deixados pelas coisas, destacando o pó que revela a auréola ou sombra daquilo que havia sido. Como uma marca fantasmática dos objetos que foram removidos, os objetos estão ali postos como potências, como uma escritura que “escava o vazio” ou uma pintura feita de fumaça:

Eu gostava de observar, destacados pelo pó, a passagem, o traço do adeus das coisas. A auréola, a ilusão, a sombra daquilo que havia sido. Olhar a marca quase luminosa que uma presença qualquer, por exemplo, de um quadro arrancado da parede, deixava naquele espaço. O espaço puro, abstrato, da sua marca imaterial. (...) Não colocava apenas perguntas sobre a finitude, mas alimentava fantasias sobre a fisicalidade do ausente, sobre a corporeidade da sombra. Não o vazio, mas escavar no vazio. Naquelas impressões espectrais, mudas, nebulosas, havia um mundo, uma aurora, quase uma perspectiva. (...) o gesto de tirar era o de fazer. Não acrescentar, mas dispersar. Semelhante a uma antiga alegoria do vento; um anjo de bochechas inchadas que sopra. Resultado: sobre uma parede, a exalação da fumaça, a agonia de uma chama, a marca de uma respiração. (...) “Como se fosse uma língua que falasse” (Parmiggiani, 2015, p. 3).

O que pode parecer simples, como as linhas solitárias de Miró, as esculturas de sombras de Parmiggiani, ou a cerâmica sem esmaltes de Toshiko e Seo, são, na verdade, atos de coragem e de confiança em um diálogo complexo com a forma e as matérias. Ao aproximar essas criações, o que se evidenciou foi que, na ausência de figuras, formas, matérias ou objetos, emerge a presença de uma linguagem rica de significados. Em poucos traços, entre cinzas e fuligens, os trabalhos marcam o que não está mais lá, mas que persiste em potência.

O encontro com o silêncio do Jardim das Dormências, com as cinzas sussurrantes de plantas queimadas e com as obras desses artistas, me fez reconhecer que trabalhar com essas matérias, como fuligens e cinzas vegetais, é também assumir a tarefa de escavar o vazio, reconhecendo-o como lugar fértil de memória, linguagem e criação. As inscrições frágeis deixadas pelo fogo na cerâmica, como nos trabalhos apresentados, pedem escuta e se oferecem como testemunho do tempo e da vida que insiste em se refazer. Desses traços emergem formas de escrita que não cabem em alfabetos humanos, mas que podem nos dar recados e ajudar a nos aproximar para ouvir vozes vegetais:

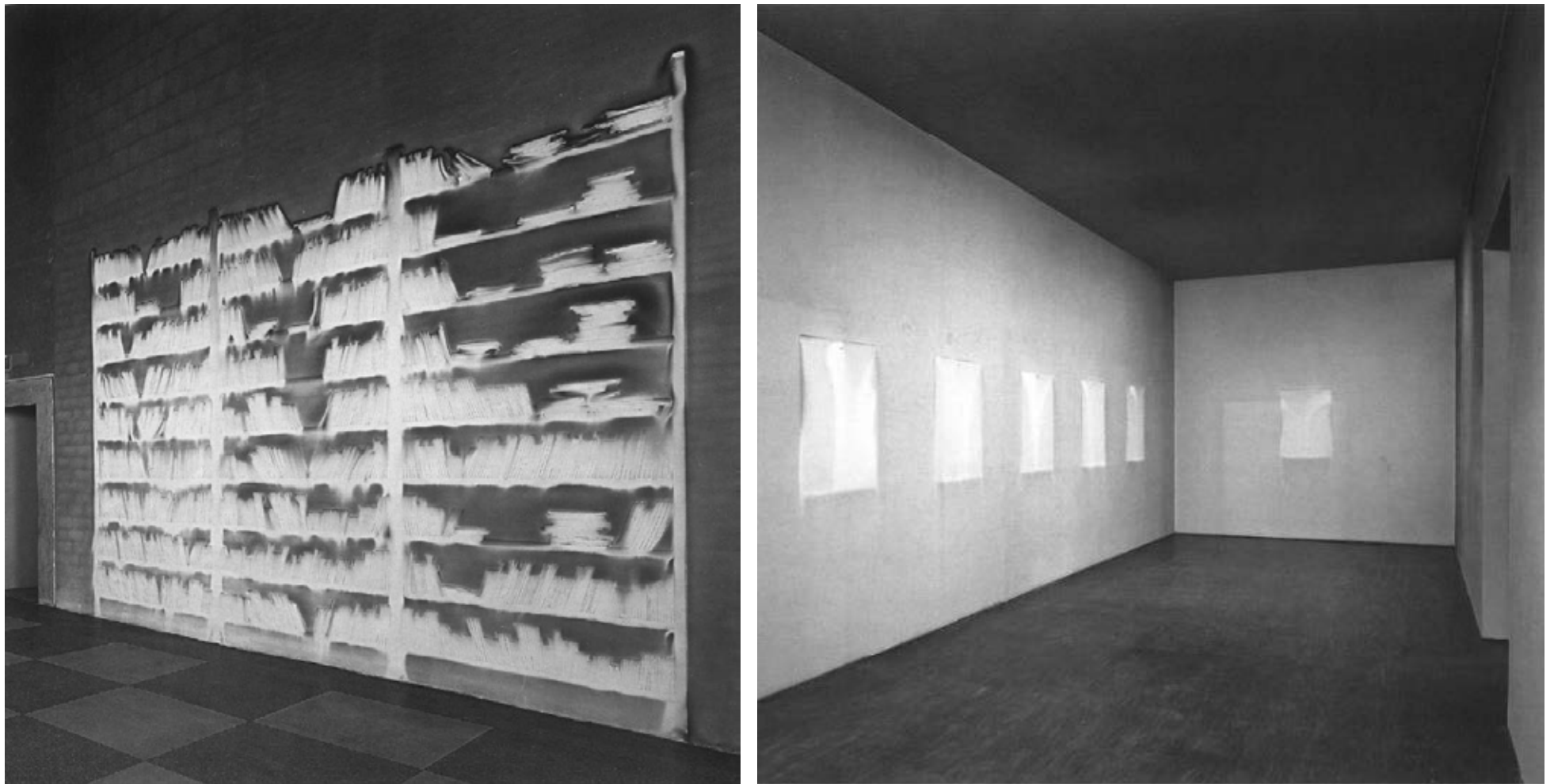


Figura 76: *Esculturas de sombra*, 2003, à esquerda, e 2007, à direita, série *Delocazione*. Claudio Parmiggiani. Fumaça, fuligem.
Fonte: Parmiggiani, 2015. Disponível em: <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2015/06/cad25.pdf>.

Urge ouvir as vozes vegetais tão diversamente traduzidas. A esfinge de um planeta respondente põe o enigma do “decifra-me ou te devoro”: seguir dobrando uma natureza mais e mais excessiva e indeterminada (e por isso tão perigosa quanto auspiciosa) ou desenvolver artes de dobrar-se com ela? Com quem e de que modo aprender a revisar os vínculos com as plantas? Ao modo das plantas, há pressa em vegetar. (...) Vegetar é crescer em contiguidade com o mundo, coabitar lugares, aderir e fazer espaços, engajar-nos com aquilo que nos circunda – ou, antes, nos atravessa. Criar raiz e lançar sementes. Desterritorializar-se. Propagar, cortar, distribuir, desmembrar-se em qualquer ponto e depois se reconectar. Polinizar, cruzar, misturar, gerar o imprevisível. Brotar na terra, crescer, florescer, frutificar e apodrecer, voltar para a terra. Transformação é o nome do jogo. Vegetar é uma estratégia. Em um cenário político em que os governos dão as mãos ao agronegócio, vegetar o pensamento é uma aposta de resistência feita de alianças rizomáticas com formas agroflorestais do passado, do presente e dos futuros (Oliveira et al., 2020, p. 08).

Assim, caminhando e coletando cinzas naquele Jardim ou nas inscrições das fuligens dos trabalhos, busquei revisitar vínculos com as plantas para encontrar formas de alianças e conexão através da arte. Ações que podem ser um convite a revermos nossas relações com o fogo, com a terra e com os próprios limites da linguagem. Dar chances para que nossos ouvidos possam “ouvir a voz da atmosfera e do solo, das águas e das pedras, dos vegetais e dos animais, do céu e da terra” (Marras, 2020, p. 46) e que isso possa “nos aliar a esses agentes que, a rigor, nunca deixaram de ser políticos, mas foram sempre mal representados por nós, modernos” (Marras, 2020, p. 46).

Seja no vídeo que documenta a coleta, nas peças de cerâmica marcadas por fuligem, ou nas propostas expositivas que convidam o público à manipulação e à leitura, o objetivo foi o mesmo: dar centralidade às cinzas de plantas como matéria de memória e de escrita. Mais que resíduos, elas são arquivos da transformação, registros de uma passagem que envolve tanto a destruição quanto a promessa de renascimento. Nas linhas interrompidas, nos pontos dispersos e nos vestígios carbonizados, há sempre uma lição sobre a fragilidade da vida e, ao mesmo tempo, sobre sua potência de recomposição. Escutar as cinzas, portanto, é escutar o planeta em sua língua feita de silêncio, fuligem e transformação.

3.5 *Cinis sementis* / Jardim das Semeaduras (2024)

Espécie: *Cinis sementis*

Nome popular: Cinzas sementes

Local: Jardim das Semeaduras

Localizador: 15o 45' 17.3" S 47o 45' 57.6' W'

Ano: 2024



Figura 77: Print da geolocalização do Jardim das Semeaduras. Fonte: Google maps.

No Jardim das Semeaduras, espaço caminhado no final de 2024, realizou-se o último trabalho artístico desta pesquisa. Quando o projeto teve início, em 2022, a primeira proposta foi realizar uma ação coletiva de colheita de cinzas. Ao final, como gesto de fechamento de um ciclo, propus uma nova ação coletiva na cidade, porém, desta vez, de semeadura de cinzas.

As cinzas semeadas nesse Jardim não foram recolhidas no próprio local, mas reunidas ao longo de todo o percurso da pesquisa. Parte delas foi coletada em áreas queimadas do cerrado, no Distrito Federal, e outras foram doadas por colegas. Todas as localizações foram registradas, compondo um mapeamento dos lugares onde estas cinzas foram encontradas ou produzidas.

A ação, intitulada Semear cinzas (2024), contou com a participação de vinte pessoas e integrou, mais uma vez, o evento da Pós-Graduação em Artes Visuais da UnB, *Coordenadas* [...], em que artistas realizam proposições na cidade com o intuito de deslocar o olhar cotidiano sobre a paisagem e experimentar outras possibilidades de vínculo com o lugar. Fiz, desta vez, um chamamento público, convidando participantes a semear cinzas de diversas plantas e regiões, distribuindo-as em uma área de monocultura da cidade.

A escolha do local teve como critério a busca por um espaço verde urbano marcado pela ausência de diversidade. Assim, optamos por uma plantação de pinus, popularmente conhecidas como florestas mortas, localizada no bairro de Itapoã⁴⁴, no Distrito Federal. Esses espaços de “reflorestamento” abrigam árvores de crescimento rápido, que empobrecem o solo e logo são cortadas. Trata-se, portanto, de um jardim verde, mas que transmite a sensação de estarmos em um território de morte vegetal.

⁴⁴ Itapoã era uma área de ocupação irregular que, desde 3 de janeiro de 2005, tornou-se uma região administrativa do Distrito Federal, sendo uma das mais recentes desta unidade federativa.

O trabalho foi fortemente inspirado no livro *O Semeador – da natureza contemporânea*, de Emanuele Coccia (2022). Para o autor, semear não é apenas um gesto agrícola ou técnico, mas uma forma de iluminação, uma “distribuição de luz astral no espaço terrestre” (Coccia, 2022, p. 30), realizada pela dispersão de fragmentos de matéria capazes de captar e reter a luz solar na “carne mineral e cinza da terra” (Coccia, 2022, p. 30). Nesse sentido, cada semente é compreendida como um dispositivo de luz, uma centelha que reconfigura o solo e, a partir dele, todo o horizonte da paisagem.

Coccia (2022) estabelece uma analogia entre o semeador e o pintor: ambos operam na manipulação da luz. Para o pintor, a paisagem não é apenas um recorte geológico, mas uma economia luminosa, um campo de forças em que a criação artística distribui e redistribui intensidades de claridade e sombra. O semeador, por sua vez, projeta no solo uma potência semelhante, “uma tentativa de redesenhar o mundo a partir da distribuição de sua luz” (Coccia, 2022, p. 31). Assim, semear e pintar convergem como gestos estéticos e políticos que colocam em jogo uma “política da luz” e uma prática que consiste em “pôr o sol e sua força astral em outros lugares do cosmos” (Coccia, 2022, p. 45).

No contexto da ação *Semear cinzas* (2024 – figuras 78, 79, 80), essa leitura de Coccia buscou ampliar o sentido do gesto coletivo. As cinzas, ao serem espalhadas sobre o solo empobrecido da monocultura de pinus, transformam-se em vestígios e sementes simbólicas que têm o potencial de reconfigurar a paisagem pela memória, pelo afeto e pela imaginação. Nesse caso, o ato de semear não está vinculado à reprodução vegetal, mas a uma prática poética de redistribuição da luz e da vida em um espaço marcado pela morte vegetal.

A ação partiu das seguintes instruções aos participantes:

Escolha uma semente feita de barro e fogo
Tente ler os recados deixados pela queima
O que é escrito pela fuligem nas fraturas da terra?
O que as cores dos vidrados anunciam?
Caminhe em grupo e semeie cinzas
Tente ler o que se anuncia e cai no solo
O que é sussurrado através das cinzas?
Lembre-se que estar no mundo significa jardinar outras espécies
Ao mesmo tempo ser objeto das suas semeaduras
Toda espécie cultiva e constrói o mundo
O que estamos semeando? Como estamos sendo jardinados?
Tente imaginar que toda vida possui uma base astral
Guarda luz do sol em seu corpo
E que essa luz é condição de vida de todos os viventes
Onde está inscrito o fogo do céu? Dentro de uma semente?
Em uma urna cheia de cinzas?
Semear é uma forma de iluminação
Um ato de espalhar luz
Pôr o sol em outros lugares
Redesenhar o mundo a partir da distribuição de luminosidade
Composição e escritura
Convido a semearmos o brilho de um fogo extinto
Redistribuindo sentidos de vidas no breu das paisagens
Contornando as repetições
Passando por solos inférteis
Espalhando centelhas que possam nos acender

A autora, 2024.





Figuras 78 e 79: Registros da ação *Semear Cinzas* (2024). Fotografia: Mariana Alves. Fonte: autora.



Figura 80: *Semear Cinzas* (2024), cerâmica, modelagem no torno, queima raku, raku nu e alta temperatura com esmalte de cinzas. Dimensões: 15 x 15 x 10 cm. Fotografia: Mariana Alves.

Além das instruções para a sementeira, foram construídas vinte peças de cerâmica, que serviram como recipientes para as cinzas, que depois seriam dissipadas. As peças foram inspiradas no formato da flor sempre-viva, bastante comum no cerrado. No entanto, durante a roda de conversa que foi feita após a finalização da ação, os participantes disseram que o formato das peças lembrou urnas funerárias e pequenos planetas. Cada pessoa escolhia uma dessas peças (semente/urna/planeta) e caminhava pelo espaço de monocultura, semeando as cinzas à sua maneira: soprando, usando as pontas dos dedos para espalhá-las aos poucos, ou jogando-as para o alto de uma vez. Estas três peças foram furtadas durante a desmontagem da exposição.⁴⁵

As peças utilizadas pelos participantes para semear as cinzas foram modeladas no torno de oleiro e submetidas a diferentes técnicas de queima: *raku*, *raku nu* e alta temperatura, neste caso para a criação de vidrados a partir das próprias cinzas. Três dessas peças, cada uma representando uma das técnicas, foram escolhidas para compor a apresentação da ação da sementeira na 14^a Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo – *Extremos: Arquiteturas para um mundo quente* (2025).

⁴⁵ Até o encerramento desta tese, o caso permanecia sem resolução. O episódio foi noticiado pela imprensa, com destaque para as reportagens de Guilherme Amado, em coautoria com Tatiana Farah, publicadas no PlatôBR (2025) e no Estado de Minas (2025), de Luciana Nogueira Melo no Plural (2025), além de Jessica Alexandrino no Diário do Centro do Mundo (2025).

As peças foram apresentadas junto a cinzas e materiais queimados coletados durante o percurso da pesquisa e estiveram compondo um espaço da mostra dedicado a práticas coletivas voltadas à transformação de resíduos orgânicos em novas materialidades, articulando dimensões estéticas, pedagógicas e científicas para promover experiências de encontro sensível com a natureza. Nesse ambiente, estavam reunidos projetos de laboratórios de biomateriais, pesquisas sobre materiais alternativos para a construção civil e trabalhos que elaboravam gramáticas da natureza, buscando integrar arte, tecnologia e educação⁴⁶. As materialidades das cinzas e suas transformações em vidrados passaram, então, a compor esse conjunto, contribuindo para o chamamento de ações comprometidas com a responsabilidade socioambiental em territórios e biomas, ao mesmo tempo em que reforçavam a valorização das confluências entre vidas humanas e mais-que-humanas.

Ao lado das três urnas/sementes/planetas envoltas por cinzas vegetais expostas naquela Bienal, uma legenda contava sobre a ação e um QR Code levava o público interessado aos textos e fotografias sobre ela. Os objetos usados na sementeira ou aquelas cinzas apresentadas no local não se configuravam como o trabalho em si, mas como pistas narrativas sobre a ação realizada na paisagem. Aquelas matérias e peças foram apresentadas como testemunhas materiais, *non-sites* ou documentações daquela ação.

Cildo Meireles, em 1969, produziu trabalhos nos quais ações como caminhar, cavar ou intervir na paisagem eram entendidas como parte de uma prática que ele denominou arte física (Meireles, 2013). Essas ações propunham a presença de um corpo físico na paisagem, operando diretamente sobre o espaço geográfico e seus materiais. Nas exposições, os trabalhos eram apresentados por meio de objetos, mapas, fotografias ou desenhos que remetiam à ação propriamente dita, funcionando como vestígios ou extensões da experiência vivida no local. Sua prática dialoga com as proposições da *Land Art*, compartilhando com ela o interesse pela transformação da paisagem como gesto artístico.

⁴⁶ Nesta área da Bienal foram realizadas mini oficinas de biomateriais, propondo uma experiência prática sobre como pesquisa, criatividade e natureza se conectam para imaginar futuros mais sustentáveis. A ação, desenvolvida pelo Laboratório de Bidesign | Circularidade e Biomateriais, contou com a parceria da Secretaria Municipal de Inovação e Tecnologia do Estado de São Paulo, por meio da Rede Fab Lab Livre SP, o projeto Gramáticas da Natureza, a Novidário e a Arte 8.

A obra *Caixas de Brasília / Clareira* (1969), de Cildo Meireles, é um marco singular dentro do contexto da chamada arte física, acionando o corpo como agente transformador do espaço geográfico (Meireles, 2013). Realizada nas margens do Lago Paranoá, em Brasília, a intervenção consistiu na abertura de uma clareira a partir da queima da vegetação do local, cujos resíduos (cinzas e terra) foram recolhidos e depositados em três caixas de madeira de trinta centímetros. Duas dessas caixas foram enterradas no próprio local da ação, enquanto a terceira passou a integrar a exposição da obra, acompanhada por um painel com fotografias da intervenção e um mapa da cidade indicando o local exato da clareira (figura 81).

Ao ser exibida em espaços institucionais como museus ou bienais, *Caixas de Brasília* apresenta não a ação em si, mas testemunhos materiais dessa ação: fragmentos, imagens e mapas que remetem a um acontecimento performativo inscrito na paisagem. Esses elementos funcionam como narrativas e não como substitutos da obra, que permanece, em parte, oculta, enterrada, inacessível ao público. Essa estratégia desestabiliza a ideia de obra de arte como objeto autônomo e visível, deslocando seu sentido para o campo da memória, da ausência e da experiência territorial vivida.

Essa lógica de ocultamento e deslocamento da obra aproxima Meireles da produção dos artistas vinculados à *Land Art*, especialmente Robert Smithson. O conceito de non-site, desenvolvido por Smithson (2009), é particularmente útil para compreender *Caixas de Brasília*, pois os fragmentos naturais e as imagens expostas não são meras representações, mas parte integrante da obra, que se completa na relação dialógica entre o espaço expositivo e o espaço original da intervenção.

Em *Caixas de Brasília*, a relação entre o visível e o invisível é fundamental. O gesto de enterrar duas das caixas no local da ação instaura um enigma insolúvel, pois o essencial da obra (o ato de intervenção na paisagem, a clareira, o fogo, o terreno) está fora do alcance da audiência. O que resta no espaço expositivo são fragmentos: cinzas, madeira, mapas e fotografias que operam como documentações poéticas de uma ação passada. Como sugere Herkenhoff (2001), a obra não busca reconstituir o local no museu, mas sim fazer referência a ele, ativando a imaginação do público e promovendo uma reflexão crítica sobre território, poder e memória.



Figura 81: *Arte Física: Caixas de Brasília/Clareira* – Cildo Meireles (1969). Sequência de fotografias e mapas, três caixas de terra. Fotografia: Pat Kilgore. Disponível em: <http://revistacarbono.com/artigos/04carbono-entrevista-cildo-meireles/>. Acesso em: 25 set. 2025.

A escolha do local da intervenção, Brasília, carrega também uma forte carga simbólica. Recém-construída, a capital brasileira era imbuída de sentidos utópicos e messiânicos, associada à profecia de Dom Bosco e aos ideais modernos de uma nova civilização. No entanto, como lembra o próprio Meireles (2013), a cidade rapidamente se tornou um espaço de vigilância e repressão, apropriado pelo regime militar, a partir de 1964. A repressão vivida durante a execução da obra, com a chegada imediata da Polícia do Exército e dos bombeiros após o acendimento da fogueira, revela o caráter controlado do espaço urbano de Brasília e reforça a dimensão política da ação. O artista relata, em entrevista, que a obra representava uma tentativa de "tomar posse de um território livre", mas que foi necessário negociar com os órgãos de repressão para levar embora as caixas da intervenção (Meireles, 2013).

Essa operação, que divide a obra entre o que é mostrado e o que é escondido, também questiona a própria função do museu como lugar de exibição plena. A fragmentação da obra e sua parcialidade desafiam a expectativa de totalidade e controle que normalmente orienta a fruição estética. Em vez disso, *Caixas de Brasília* propõe um outro regime de visibilidade, onde o essencial está fora do campo da visão, nos domínios da paisagem, do tempo e do imaginário. O resultado é uma experiência que combina arte, política, território e memória, e que permanece viva enquanto enigma e provocação.

O fogo, elemento central na pesquisa com cinzas ou nesta obra de Meireles, opera, neste caso, como elemento crítico à devastação política vivida em Brasília no período na ditadura, relacionando-se aos desaparecimentos promovidos pelo regime ou ao que submergiu na construção desta capital modernista. Ao queimar a vegetação e enterrar parte da obra, o artista articula uma crítica poética à construção da cidade e à lógica de apagamento das camadas anteriores da paisagem e da história. Enterra as cinzas daquele tempo, revelando, no ato de esconder, o que estava acontecendo em relação à censura e mortes.

No contexto da ação coletiva de semeadura de cinzas, realizada em uma área de monocultura de pinus no Itapoã, em Brasília, uma das urnas/sementes/planetas, contendo cinzas em seu interior e esmaltada com cinzas, foi enterrada pelos participantes. Escolhida por participantes da ação, a urna foi cuidadosamente enterrada, com sua localização registrada, compondo mais um gesto do trabalho. Trata-se de um ato de entrega ao solo, de retorno à terra, que articula simultaneamente referências à morte, à memória, ao cuidado e ao futuro (figura 82).



Figura 82: Registro na ação *Semear Cinzas* (2024). Fotografia: Mariana Alves. Fonte: autora.

O gesto de enterrar opera em uma ambivalência fundamental: por um lado, remete a rituais funerários, associados à perda, ao luto e à devolução simbólica do corpo à natureza; por outro, inscreve-se também no campo da sementeira, onde a terra acolhe uma promessa de continuidade, transformação e germinação. A artista Brígida Baltar, em sua obra *Enterrar é plantar* (1994), mobiliza exatamente essa dualidade. Ao enterrar roupas, cartas, livros e fotografias (objetos pessoais, íntimos, carregados de histórias) e plantar árvores sobre eles, Baltar ativa um ritual de transmutação, onde perda e renascimento se entrelaçam (figura 83). A artista menciona ter lido certa vez que “enterrar é plantar”, e faz dessa máxima o cerne de sua ação poética (Baltar, 2010, p. 36).

Como observa Márcio Doctors (2010), o ato de enterrar objetos pessoais não representa uma negação da matéria, mas uma apropriação estética da artista: “você plantou o sentido de sua obra, indicando que a matéria mundo pode ser apropriada pela arte, que a submeteu a um ciclo de mutações em que a ‘destruição’ (entendida como desconstrução) alimenta a ‘construção’” (Doctors, 2010, p. 16). Nesse sentido, tanto a ação coletiva de enterrar um objeto criado como instrumento de sementeira no Itapoã quanto o trabalho de Baltar compartilham da ideia circular e processual do fazer artístico, onde a arte não é produto acabado, mas ciclo, transformação, passagem.

No caso da obra *Enterrar é plantar*, esse movimento subterrâneo adquire uma dimensão sensível e temporal: os objetos enterrados desaparecem da vista, mas continuam a existir como matéria em transformação, simbolicamente nutrindo a árvore que cresce acima deles. A memória se torna vegetal. A decomposição, aqui, não é apagamento, mas reconfiguração. O que se planta não é apenas uma semente botânica, mas uma intenção, uma carga simbólica que encontra, no tempo e na terra, o seu lugar de reverberação.

Da mesma forma, na ação no Itapoã, as cinzas (resíduos de queimas anteriores, restos de matéria vegetal), não são descartadas como fim, mas redistribuídas como gesto de reinício. A escolha coletiva de enterrar uma urna, deixando sua localização registrada, mas invisível ao olhar imediato, exige do espectador/público um gesto de confiança no invisível.



Figura 83: Enterrar é plantar (1994), Brígida Baltar. Ação e registro em slide. Disponível em: <https://brigidabaltar.com/pt/obras/#379>.
Fonte: site da artista.

A terra, nesse contexto, não é apenas suporte ou palco, mas agente da obra: ela guarda, transforma, preserva e (re) cria. Em um mundo onde a destruição ambiental e os apagamentos são constantes, os atos de enterrar propõem um novo ciclo de criação. Em um ato de impermanência, significa centrar o olhar nas transformações das matérias como experiência de criação.

O percurso desta pesquisa foi me mostrando, que, se, no início, a colheita das cinzas mobilizava memórias de perdas e incêndios, ao final, o ato de semeá-las propôs a reabertura de caminhos e a possibilidade de redistribuição da vida. Nesse movimento, as cinzas deixaram de ser apenas resíduos da destruição para se tornarem matéria de reconfiguração, luminosidade dispersa sobre um território, como o Jardim das Semeaduras, marcado pela monotonia vegetal e pelo empobrecimento do solo.

A semente coletiva, realizada em Itapoã, não se limitou ao ato performativo, mas abriu um espaço de imaginação compartilhada. Cada urna/planeta/semente manipulada pelos participantes carregava não só cinzas, mas mensagens de promessas de transformação. O enterramento de uma dessas peças reitera a ambivalência entre fim e início, morte e germinação, inscrevendo no solo uma potência invisível que escapa à captura imediata, mas que permanece viva como memória e enigma.

Ao mesmo tempo, a inserção da obra em espaços institucionais, como a Bienal Internacional de Arquitetura, revela a tensão produtiva entre a ação vivida na paisagem e seus testemunhos materiais. As urnas expostas, envoltas em cinzas, não substituem o gesto coletivo, mas o narram em fragmentos, uma experiência na e com a paisagem. Nesse sentido, a obra se abre à experiência do público pela convocação ao imaginário.

Trabalhar com cinzas é lidar com fins e restos, mas também com começos; é reconhecer que toda destruição carrega em si a possibilidade de criação. O gesto de semear cinzas, portanto, não encerra, mas reinscreve: redesenha a paisagem e os vínculos, desloca a percepção e abre passagens para futuros possíveis. Na esperança de que a ação possa ter proposto aberturas, tocando em solos inférteis, mas espalhando a centelha do que pode ainda nos acender, semeando brilhos de um fogo extinto, redistribuindo sentidos de vida no breu e nas paisagens.



ATO 4

SOPRAR AS BRASAS

*Se queres encontrar o fogo, procura-o nas cinzas.
Walter Benjamin (apud Feldman, 2016).*

Um poema deve soprar as brasas e manter viva a queimadura, acendendo novos fogos em nós e abrindo espaço para que se alastrem em um novo arder. Pela poesia, o que queima não se acomoda: abre portas instáveis e criativas para futuros possíveis. Partindo do conselho dos poetas, que defendem salvar o fogo em meio a uma casa em chamas, fui construindo caminhos poéticos para manter viva a centelha que move, cria e transforma o cotidiano.

A pergunta sobre como manter as brasas acesas, já que elas inevitavelmente se apagam ao se transformarem em cinzas, ecoou como ponto de partida e chegada desta pesquisa. Caminhar sobre as cinzas do cerrado e criar a partir dos restos recolhidos foi experimentar a condição paradoxal de um mundo em ruínas e, ao mesmo tempo, a potência de um gesto que insiste em preservar a queimadura. Diante de um planeta que arde em guerras e se aquece sob a devastação ambiental e social, a questão não era apenas olhar para o que resta do fogo, mas para o que ainda pode ser aceso: qual a função da arte em tempos de cinzas?

Diante desse questionamento sobre o que fazer depois que tudo queimou, enquanto artista ceramista retomei meus saberes técnicos sobre os manejos do fogo que transformam cinzas em esmaltes ou produzem inscrições de fuligem nas rachaduras das peças, para tecer respostas possíveis. Observei que, nos gestos da Terra, também vemos respostas: nos movimentos que produzem fraturas e inscrevem marcas no planeta, na poeira que sobra após grandes explosões ou nas montanhas férteis que se erguem através do fogo. Assim, busquei estar lado a lado de materialidades terrestres para encontrar caminhos para estas perguntas.

Procurei dar protagonismo a matérias como cascas, sementes, troncos, galhos, terras, cinzas e fuligens, observando nelas os movimentos e inscrições que o mundo vegetal realiza no planeta. Nesse gesto, a proposição de focar nas cinzas como agentes e imagens-testemunho deslocou sua condição de resíduos para protagonistas de narrativas.

Nesse percurso, caminhei por paisagens queimadas e encontrei obras de artistas que trabalham a partir da caminhada, da coleta, da transformação de materialidades ou de gestos de levante. Transitei, ainda, por debates sobre a produção, circulação e impacto das imagens de catástrofes, compreendendo que não são neutras: podem sensibilizar, mas também anestesiar; denunciar, mas também alimentar o espetáculo. É nesse intervalo que se situa o desafio da arte: criar imagens abertas, que não se limitem a expor o problema, mas mantenham viva a chama crítica, atuando como testemunhas que interrogam o tempo e o espaço presentes.

Feldman (2016) recorda que as cinzas ocupam lugar central na teoria de Walter Benjamin, para quem a crítica seria uma espécie de “alquimia”, capaz de encontrar nas cinzas das obras de arte e das expressões culturais uma chama. Não por acaso, Georges Didi-Huberman também se interessa pelas cinzas, pelo que resta, resiste e sobrevive, como a intermitência de vagalumes na escuridão, tal como escreve em *A sobrevivência dos vagalumes* (2009). Inspirados por Benjamin – “se queres encontrar o fogo, procure nas cinzas” (Benjamin apud Feldman, 2016, p. 13) –, podemos pensar que, para encontrar brilhos em meio à escuridão, é preciso olhar para os restos. Olhar como arqueólogos: atentos, críticos, interrogativos, recolhendo o que permanece mesmo após a catástrofe, conferindo valor de documento e de imagem-testemunho ao que resiste. Olhar para as cinzas.

Didi-Huberman lembra: “para saber, é preciso imaginar-se” (Didi-Huberman, 2012, p. 15). Isso significa que conhecer ou pensar exige partir do sensível. Imaginar precede o conhecer, tornando a imaginação potência na produção de conhecimento. Essa teoria defende imaginar mesmo nas ruínas, como centelha de esperança em meio a uma realidade atroz. Foi sob essa consigna – imaginando para conhecer – que se estruturou a produção desta tese, criando imaginários a partir das cinzas para tentar acessar este tempo em chamas que vivemos e manter vivas as brasas que resistem à escuridão.

Ao percorrer quatro jardins nesta pesquisa – um em ruínas, outro repleto de rebrotas, o terceiro em estado de dormência e o último de semeadura coletiva – construiu-se um percurso poético e crítico nas paisagens queimadas do cerrado. As obras criadas a partir das caminhadas e coletas nesses locais, desde esculturas cerâmicas com cinzas até ações coletivas de colheita e semeadura, reafirmaram a ideia de que as cinzas não representam apenas destruição, mas são matéria de fabulação, reinvenção estética e política.

Nesses lugares, encontrei cinzas sobreviventes, testemunhas de perdas, mas também de transformações; cinzas verdes, que confirmaram o poder das rebrotas; cinzas sussurrantes, que anunciaram recados para o planeta; e cinzas sementes, que projetaram novos futuros. Junto a elas, foram realizados diversos processos de aprendizagem.

No *Jardim das Ruínas*, o ponto de partida foi a aproximação com as cinzas sobreviventes (*Cinis superstes*), deslocando-as de resíduos anônimos para matéria de memória, gesto e poética coletiva. A prática de caminhar, recolher e peneirar abriu brechas para fabulações em meio ao espaço devastado, instaurando vínculos sensíveis com a paisagem. Em diálogo com Brígida Baltar, em suas coletas poéticas do efêmero, e com Francis Alÿs, em suas ações coletivas aparentemente inúteis, surgiram dois trabalhos: *Colheita de Cinzas nos Jardins das Ruínas* (2022), no qual o ato de lançar cinzas ao alto se transformou em gesto simbólico de levante e resistência em tempos cinzentos; e *Caminhando sobre Cinzas* (2023), escultura em cerâmica com esmalte de cinzas, em forma de fita de Möbius, que materializou ciclos de destruição e renovação, reafirmando a potência da arte como prática de transformação diante da devastação e de criação junto às poéticas da paisagem.

No *Jardim das Rebrotas*, junto às cinzas verdes, o foco deslocou-se para a incrível resiliência e capacidade de regeneração do mundo vegetal, bem como para o papel da arte na relação com as demais espécies. A prática dialogou com a obra e o pensamento de Frans Krajcberg, cuja trajetória evidencia a tensão entre destruição e regeneração da natureza, denunciando a violência humana e transformando resíduos queimados em arte memorial. A pesquisa também se apoiou nas reflexões de Sontag, Didi-Huberman e Foster sobre a representação do trauma e da catástrofe, destacando a função ética e crítica das imagens diante do sofrimento. Dessa experiência, nasceram obras como as fotografias *Rebrotas* (2023), o objeto interativo *Jardim de Cinzas* (2023) e a série de esculturas *Urnas Vegetais* (2023), que incorporaram cinzas e materiais do jardim, explorando a regeneração e a memória da vegetação, assim como o manejo do fogo a favor da criação.

Junto às cinzas sussurrantes, realizei uma imersão solitária em uma paisagem marcada por uma queima controlada, cujo silêncio propiciou a escuta do testemunho de vidas vegetais afetadas pelo fogo. A experiência resultou em trabalhos que exploraram o gesto de colher e a linguagem das cinzas, como o vídeo em plano-sequência *Colher Cinzas* (2023), no Jardim das Dormências, e a série em cerâmica *Escritas do Fogo e Línguas do Fogo* (2025), produzida com técnicas como *raku nu*, *obvara* e *horsehair*, registrando inscrições e marcas que se tornaram uma escrita singular das plantas e do próprio fogo, expressão de uma memória não humana.

A partir dessas criações, propôs-se uma escuta radical das linguagens vegetais e terrestres, articulando referências como a cerâmica Bizen, as sombras nucleares de Hiroshima, as esculturas de fuligem de Claudio Parmiggiani e as linhas solitárias de Joan Miró. Trabalhar com cinzas tornou-se, assim, uma forma de tatear o vazio e o silêncio, reconhecendo nas ruínas os rastros da vida e propondo uma aliança sensível entre humanos e o mundo mais-que-humano, em um exercício de escuta e reconexão com a Terra e suas múltiplas formas de expressão.

Por fim, no *Jardim das Semeaduras*, as cinzas reunidas ao longo do percurso foram transformadas em matéria simbólica de reinício e espalhadas coletivamente em um território marcado pela monocultura e pela morte vegetal. Inspirada na compreensão do ato de semear como forma de iluminação, a ação *Semear Cinzas* (2024) propôs um deslocamento poético do gesto agrícola para uma prática coletiva de reconfiguração, trazendo luz ao breu da paisagem. No ato de semear, uma das urnas foi enterrada, evocando simultaneamente rituais de luto e promessa de continuidade, em diálogo com a obra *Enterrar é Plantar* (1994), de Brígida Baltar. A apresentação do trabalho, a partir das peças utilizadas na ação, dialogou com a noção de non-sites de Robert Smithson, e com as *Caixas de Brasília* (1969), de Cildo Meireles. Assim, a obra reafirma a arte como prática física, territorial e transformadora, na qual vestígios e gestos plantados se tornam possibilidades de reencantamento da paisagem diante do esgotamento ambiental.

No encontro com paisagens queimadas, obras de artistas, teorias, relações com outros seres ou materialidades em transformação, e na produção artística junto às cinzas, aprendeu-se e produziu-se saberes sobre a potência da arte enquanto testemunha nestes tempos sombrios. As experiências nesses jardins evidenciaram que as cinzas não representam apenas destruição, mas também matéria de aprendizagem e reinvenção. Nelas ecoam perdas, mas também germinam novos vínculos; elas testemunham dores, mas também anunciam possibilidades.

Dessa forma, a pesquisa buscou protagonizar as cinzas em seus discursos visuais e materiais, como imagens-testemunho que preservam rastros, ressoam vozes silenciadas e convocam a imaginação. As cinzas falam da devastação, mas também da resistência; guardam o luto, mas também oferecem sementes. Sua linguagem, como em sua escrita feita de fuligens nas fraturas da terra, constitui uma gramática própria capaz de expandir nossas visões sobre o planeta e a natureza.

Os trabalhos com as cinzas, ao se tornarem agentes de fabulação e testemunho, podem gerar discursos que ultrapassam a denúncia e se configuram como exercícios de cuidado, memória e imaginação. A arte, nesse contexto, não é apenas representação da catástrofe, mas prática de transformação que mantém vivas as brasas, abre espaço para a esperança e nos convida a habitar o planeta de forma mais sensível e responsável. Se vivemos em tempos de cinzas, cabe à arte soprar as brasas, manter acesa a chama da imaginação e da crítica.

Concluo, retomando a primeira canção citada na tese, de Mateus Aleluia, que canta ver um fundo cinza na linha do horizonte, mas pontua não aceitar quando dizem que o fim é cinza, nos convocando a vê-lo como um início em cor. Esse chamado ressoa aqui como gesto final e, ao mesmo tempo, como recomeço: olhar para a linha do horizonte cinza e reconhecer nela a promessa de novos ciclos. Ciclos ao lado das demais espécies, de fazeres coletivos e atentos às materialidades do planeta enquanto testemunhas do passado e agentes do futuro (figura 85). As cinzas, ao invés de clausura, revelam-se como passagem; ao invés de fim, como abertura. É nesse movimento circular de destruição e germinação, de luto e invenção, que a arte se afirma: como prática que insiste em reacender futuros, testemunhar o presente e reinventar mundos.



Figura 85: Área incendiada na cidade de Brasília/DF (2022). Fotografia: Mariana Alves. Fonte: a autora.

REFERÊNCIAS

Livros

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato:** ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. Tradução de Andrea Santurbano, Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

AGAMBEN, Giorgio. **Quando a casa queima.** Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Belo Horizonte: Âyiné, 2021.

ALYS, Francis. **Numa dada situação.** São Paulo: Cosac & Naify, 2010. Disponível em: https://www.francisalys.com/books/Tornado_fullbook.pdf. Acesso em: 25 mar. 2025.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** Coleção Os pensadores. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BACHELARD, Gaston. **Fragmentos de uma poética do fogo.** Tradução de Norma Telles. Organização e Notas: Suzanne Bachelard. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade:** ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

BACHELARD, Gaston. **A Psicanálise do Fogo.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, selo Martins. 2008.

BALTAR, Brígida. **Passagem Secreta.** Versão / translation Paulo Andrade Lemos, Renato Rezende. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.

BERGE, Damião. **O logos heraclítico:** introdução ao estudo dos fragmentos. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1969.

CARERI, Francesco. **Walkscapes:** O caminhar como prática estética. São Paulo: Editor Gustavo Gili, 2013.

CARERI, Francesco. **Caminhar e Parar.** Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem.** Tradução Marcos Marciolilo, São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano. Vol. 1:** artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CHITI, Jorge Fernández. **Dicionario de Cerámica**. Buenos Aires: Condorhuasi, 1985.

CHITI, Jorge Fernández. **Manual de Esmaltes Cerámicos**. Buenos Aires: Condorhuasi, 2009.

CLÉMENT, Gilles. **Jardins, paisagens e gênio da natureza**. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2024.

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

COCCIA, Emanuele. **O semeador - Da natureza contemporânea**. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2022.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon editora digital, 2010.

DAVILA, Thierry. **Marcher, Créer, Déplacements, flâneries, derives dans l'art de la fin du XX e siècle**. Paris: Editions du Regard, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 1**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. **La difunda ceniza / Feu la cendre**. edición bilingüe. Traducción de Daniel Álvaro y Cristina de Peretti. Buenos Aires: La Cebra, 2009.

DERRIDA, Jacques; DUFOURMANTELLE, Anne. **Da hospitalidade**: Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade. São Paulo: Editora Escuta, 2003.

DESPRET, Vinciane. **Autobiografia de um polvo**: e outras narrativas de antecipação. Tradução de Milena P. Duchiate. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, G. **Imagens apesar de tudo**. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Editora 34. 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Catálogo da Exposição Levantes**. São Paulo: Editora Sesc, 2017.

FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (org). **Escritos de artistas – anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

FLUSSER, Vilém. **Naturalmente**: vários acessos aos significados de natureza. São Paulo: Annablume, 2011.

FOSTER, Hall. **O Retorno do Real**: A Vanguarda no Fim do Século XX. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: CosacNaify, 2014.

GILI, Marta. Prefácio. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). **Catálogo da Exposição Levantes**. São Paulo: SESC São Paulo, 2017.

HAN, Byung-Chul. **Louvor à Terra**: uma viagem ao jardim / ilustrações de Isabella Gresser. Tradução de Lucas Machado. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2021.

JUSTINO, Maria José. **Frans Krajcberg**: a tragicidade da natureza pelo olhar da arte. Curitiba: Travessa dos Editores, 2005.

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

KRAJCBERG, Frans. **Natureza Extrema** (João Pessoa, junho de 2012). Exposição no Espaço das Artes da Estação Cabo Branco, Ciência, Cultura e Artes. Prefeitura Municipal de João Pessoa, 2012.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas na Universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. (Orgs.). **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, Coleção Visualidade, 04, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A oleira ciumenta**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MAIOLINO, Anna Maria. O encontro com a arte brasileira. In: ZEGHER, Catherine de (ed.). **Vida afora/A life line**: Anna Maria Maiolino: Vida. New York: The Drawing Center, 2002.

MANCUSO, Stefano. **Revolução das plantas**: um novo modelo para o futuro. Tradução de Regina Silva. São Paulo: Ubu, 2019.

MANCUSO, Stefano. **A incrível viagem das plantas**. São Paulo: Ubu, 2022.

MARQUES, Ana Martins; JORGE, Eduardo. **Como se fosse a casa (uma correspondência)**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

MELO, Havane; ASSUNÇÃO, Nivalda. **Planos utópicos**: concretude e subjetividade da cidade. Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Artes Visuais, 2024.

MIRÓ, Joan. **Joan Miró 1893-1993**. Fundació Joan Miró. New York: Bulfinch, 1993.

OLIVEIRA, Joana Cabral de; AMOROSO, Marta; LIMA, Ana Gabriela Morim de; SHIRATORI, Karen; MARRAS, Stelio; EMPERAIRE, Laure. **Vozes vegetais**: Diversidade, resistência e histórias da floresta. São Paulo: Ubu Editora / IRD, 2020.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Org.) **Pistas do método da cartografia**: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2020.

REY, Sandra. **Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais**. Porto Alegre: Porto Arte, v. 7, p. 81 a 95, nov. 1996.

ROCHA, Eduardo; SANTOS, Taís B. (Orgs.) **Verbolário da caminhografia urbana**. Pelotas/RS: Editora Caseira, 2024.

ROGERS, Phil. **Ash glazes**. 1. ed. London: A&C Black, 1991.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética**: uma (nova) introdução; fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 2 ed. São Paulo: EDUC, 2000.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SIMMEL, Georg. **A Filosofia da Paisagem**. Tradução de Artur Morão. Coleção: Textos Clássicos de Filosofia, Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2009.

SEBALD, W. G. **Os anéis de Saturno**: Uma peregrinação inglesa. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

TSING, Anna Lowenhaupt. **Viver nas ruínas**: paisagens multiespécies no Antropoceno. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. **Salvar o fogo**. São Paulo: Todavia, 2023.

VIGOTSKI, L. S. **Psicologia da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

WISNIK, Guilherme. **Dentro do nevoeiro**. São Paulo: UBU Editora, 2018.

Artigos

ARAÚJO, Nivalda Assunção de; CANETTI, Ana Lúcia. Caminhar por terras, sementes e cascas: processos de criação a partir da coleta de matérias orgânicas. In: **30° Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**, (Re)Existências - 30° Encontro Nacional da ANPAP, 2021. Disponível em: www.even3.com.br/anais/30enanpap2021/382569-caminhar-por-terras-sementes-e-cascas--processos-de-criacao-a-partir-da-coleta-de-materias-organicas/. Acesso em: 05 jul. 2023.

ARAÚJO, Nivalda Assunção de; CANETTI, Ana Lúcia. Caminhar, Colher e transformar cinzas: poéticas em paisagens queimadas, 2022. **Revista Píxo**. v.8, p.410 - 425. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/pixo/issue/view/1272>. Acesso em: 10 out. 24.

CANETTI, Ana Lúcia; PENNA, Ana Beatriz. Casa-Ônibus e Casa-Micromundos: experiências e existências como hóspedes e anfitriãs em uma residência artística virtual, 2023. In: **31º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**, Existências - 31º Encontro Nacional da ANPAP. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/31enanpap2022/511502-casa-onibus-e-casa-micromundos--experiencias-e-existencias-como-hospedes-e-anfitriãs-em-uma-residencia-artistica-/>. Acesso em: 05 jul. 2024.

CANETTI, Ana Lúcia. Listas e mapas da hospitalidade - relatos da experiência de andança em bando no Centro Histórico de João Pessoa / Paraíba / Brasil. In: **Seminário Internacional Urbicentros VI**: habitar o centro, 2023. Disponível em: <https://urbicentros.org/anais> e arquivo em: <https://drive.google.com/file/d/1oW6VedPGY6DcwiZKwFG6fh5fjsf6zjy9/view>. Acesso em: 05 jul. 2024.

CARERI, Francesco. **Oficina Mapa da Hospitalidade**, 2023. Disponível em: <https://urbicentros.org/of2-3>. Acesso em: 04 jul. 2023.

COCCIA, Emanuele. A virada vegetal. In: **Calibán** - Revista Latino-Americana de Psicanálise, Volume 18-1, p. 218-222. Montevideo, 2020. Disponível em: https://calibanrlp.com/wp-content/uploads/2020/10/caliban-18-Fronteiras-pt_compressed.pdf. Acesso em: 04 set. 2025.

DOS ANJOS, Moacir. A espessura da coleta. In: DOCTORS, Marcio. **Paisagem Secreta**. Disponível em: http://www.editoracircuito.com.br/_books/brigida.pdf. Acesso em: 03 ago. 2018.

FELDMAN, Ilana. Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de Shoah a O filho de Saul. In: **Revista ARS**, São Paulo, ano 14 n. 28., Jul-Dec 2016.

FLORES, Guilherme Gontijo. A revolta do poema. In: **Caderno de Leituras**, v. 90, p. 2-19, jun. 2019. Disponível em: <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2019/08/cad90-arevolta.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2022.

GENÇ, Soner; OZTURK RAZI, Esra; GÖKSEL, Muhammet. *The effects of Obvara firing technic, on biscuits, colored and glazed body*. **Anadolu Universitesi Sanat & Tasarim Dergisi-Anadolu University Journal Of Art & Design**, v. 8, n. 1, p. 156-169, 2018. Disponível em: <https://www.oalib.com/research/6755036>. Acesso em: 13 set. 2025.

GONÇALVES, Vinicius de Oliveira; SALLES, Cecília Almeida. Anna Maria Maiolino sob a perspectiva da crítica de processo: vestígios da criação. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, no. 77. São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rieb/n77/2316-901X-rieb-77-143.pdf>. Acesso em: 20 mai. 2021.

HARAWAY, Donna. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes*. **ClimaCom Cultura Científica** - pesquisa, jornalismo e arte | Ano 3 - N. 5 / abril de 2016.

HERKENHOFF, Paulo. Caixas de Brasília: Clareira. In: **Arte Contemporânea Brasileira**: anos 70. Rio de Janeiro: MAM-RJ, 2001.

HERKENHOFF, Paulo. **Frans Krajcberg**: sombras no paraíso. In: PEDROSA, Adriano; COSENDEY, Laura. (Orgs.). **Frans Krajcberg**: Reencontrar a árvore. MASP, São Paulo: 2025.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil**, da PUC-Rio, edição no 01, 1984.

LEONEL, Mauro. O uso do fogo: o manejo indígena e a piromania da monocultura. **Estudos Avançados**, 14(40), 231-250, 2000. Disponível em: <https://revistas.usp.br/eav/article/view/9556/11125>. Acesso em: 05 jul. 2025.

MARRAS, Stelio. O vozerio da pós-verdade e suas ameaças civilizacionais. In: OLIVEIRA, Joana Cabral de; et. al. (Orgs.). **Vozes vegetais: Diversidade, resistência e histórias da floresta**. São Paulo: Ubu Editora / IRD, 2020.

MCNEE, Malcolm K. Krajcberg e a arte da natureza em um mundo em chamas. In: PEDROSA, Adriano; COSENDEY, Laura. (Orgs.). **Frans Krajcberg: Reencontrar a árvore**. MASP, São Paulo: 2025.

MEIRELES, Cildo. Entrevista concedida a Marina Fraga e Pedro Urano. **Revista Carbono: ciência, natureza, arte**. Rio de Janeiro, n. 4, 2013.

OLIO, Graciela; TORO, Claudia; ALONSO, Anabel González. **Cerâmica Expandida. Un concepto indisciplinado**. Departamento de Artes Visuales. DAV-UMA, 2017. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/search?q=olio>. Acesso em: 01 out. 2024.

PALMEIRA, Moacir; MATTOS, Geísa. Entre cinzas e brasas que resistem: 50 anos de antropologia e lutas políticas. **Revista De Ciências Sociais**, 51(3), 359–383, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.36517/rscs.51.3.e01>. Acesso em: 17 jun. 2023.

RIVERA, Tania. Ensaio sobre o espaço e o sujeito. Lygia Clark e a Psicanálise. **Revista Ágora**, v. XI, n. 2 jul/dez, Rio de Janeiro, 2008.

ROSA, Andréia Santos, et al. Barro e Fogo – A Arte da Cerâmica em Cunha. In: **XXX Congresso Brasileiro da Comunicação**. Campo Grande /MS – setembro de 2001.

SILVA, Laura et al. Levantamento Bibliográfico: Um Estudo sobre as queimadas no cerrado brasileiro no período de 2010 a 2016. **Enciclopédia Biosfera**. Centro Científico Conhecer. Goiânia, v. 14 n. 26; p. 1030, 2017. Disponível em: <https://www.conhecer.org.br/enciclop/2017b/biol/levantamento%20bibliografico.pdf>. Acesso em: 05 set. 2025.

SISBIO. **Sistema de Autorização e Informação em Biodiversidade**. Disponível em: <https://www.gov.br/icmbio/pt-br/assuntos/centros-de-pesquisa/primatas-brasileiros/o-que-fazemos/sisbio>. Acesso em: 10 set. 2024.

SMITHSON, Robert. Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey. **Revista Arte&Ensaio**, #22. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ, v. 19 n. 19, Rio de Janeiro, 2009.

TIBURI, Márcia. Brasil Cinza. **ARQTEXTO** (UFRGS), Porto Alegre, v. 1, n.1, p. 42-49, 2004. Disponível em: https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_5/04_Marcia%20Tiburi.pdf. Acesso em: 01 ago. 2023.

Teses e Dissertações

ALMEIDA, Anderson Diego Silva. **Coleção Perseverança, a memória arde**: a mão afro-alagoana além da Quebra do Xangô. Tese (doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2021.

CANETTI, Ana Lúcia. **Jovens encarcerados e os sentidos de suas experiências criadoras**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/94266/278946.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 03 ago. 2023.

MARQUES, Angélica de Sousa. **Esmaltes cerâmicos de cinza**: um dispositivo relacional como possibilidade de reconexão ser humano/natureza por meio da arte. Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, 2023.

MURAKAWA, Vanessa Yoshimi. **Cinzas do Brasil**: esmaltes cerâmicos do bagaço de cana-de-açúcar. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2013. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/110345>.

SEO, Márcia Norie. **A terra que virou poesia**: a arte da cerâmica em Toshiko Ishii. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2009.

RAMALHO, Moisés. **Os yanomamis e a morte**. Tese (Doutorado). - Universidade de São Paulo, 2008. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-04052009-154152/publico/MOISES_RAMALHO.pdf.

Discografia

ALELUIA, Mateus. Amor cinza. **Álbum Cinco Sentidos**. 2009.

BOWIE, David Bowie. Ashes To Ashes. **Álbum Scary Monsters**. 1980.

Documentos eletrônicos

ALYS, Francis. **Site do artista**. Disponível em: <https://francisalys.com/>. Acesso em: 10 jul. 2021.

BALTAR, Brígida. **Conversa de Regina Melim com Brígida Baltar**. 9 de dezembro de 2009, Florianópolis, SC. Disponível em: <https://brigidabaltar.com/uploads/2021/02>. Acesso: em 30 mar. 2024.

BALTAR, Brígida. **Site da artista**. Disponível em: <https://brigidabaltar.com>. Acesso em: 30 mar. 2024.

BBC NEWS BRASIL. **Como destruição do Cerrado é ofuscada por 'prioridade' à Amazônia**. Julia Braun, 11 de junho de 2023. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/cjkzpk1le77o>. Acesso em: 13 jun. 2023.

BÍBLIA ON. **Gênesis**. Disponível em: <https://www.bibliaon.com>. Acesso: em 30 mar. 2024.

BRASIL DE FATO ENTREVISTA. **“Bolsonaro é o Nero dos incêndios na Amazônia”, diz ambientalista Felipe Milanez**. Marina Duarte de Souza e Catarina Barbosa, 27 de setembro de 2020. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2020/09/27/bolsonaro-e-o-nero-dos-incendios-na-amazonia-diz-pesquisador-felipe-milanez>. Acesso em: 13 jun. 2023.

BRASIL DE FATO ENTREVISTA. **“Ailton Krenak: ‘Acabou o céu azul, a gente conseguiu cobrir o país com fuligem’- Intelectual indígena responsabiliza atual cenário de incêndios por todo país à herança cultural do governo Bolsonaro”**, Lucas Salum, 10 de setembro de 2024. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2024/09/11/ailton-krenak-acabou-o-ceu-azul-a-gente-conseguiu-cobrir-o-pais-com-fuligem>. Acesso em: 13 mar. 2025.

CANETTI, Ana Lúcia. **Canal Youtube: vídeos Colheita coletiva de cinzas (2022) e Jardim de cinzas (2023)**. Disponível em: https://youtu.be/4c3IFpXIK5A?si=GpfcEGT_T2wtAWS6 e https://youtu.be/j_Vhe840sLI?si=OLhQUO7Ww64xFxRc.

CANETTI, Ana Lúcia. **Site dea artista**. Disponível em: www.analuciacanetti.com.br. Acesso em: 10 ago. 2024.

CANETTI, Ana Lúcia. **Caminhografias escultóricas**. Disponível em: <https://padlet.com/analucinhacanetti/caminhografias-escult-ricas-h5lnypdqv9gjuyu1>. Acesso em: 10 out. 2024.

CATALOGUE OF LIFE. **Catálogo da vida**. Disponível em: <https://www.catalogueoflife.org>. Acesso em: 30 ago. 2024.

CLARK, Lygia. **Caminhando**. 1963. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/189/caminhando>. Acesso em: 19 jun. 2023.

CLÉMENT, Gilles; COCCIA, Emanuele. **Bate-papo Selvagem: Jardim**. 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cCoS84d5q74>, Acesso em: 10 out. 2024.

CORREIO BRAZILIENSE. **Incêndio atinge vegetação próxima à Universidade de Brasília (UnB), Bombeiros levaram cerca de uma hora para conseguir controlar o fogo. Não há informações sobre o que provocou as chamas**. Publicado em 24 de junho de 2019. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2019/06/24/interna_cidadesdf,765407/incendio-atinge-vegetacao-proxima-a-universidade-de-brasilia-unb.shtml. Acesso em: 10 out. 2024.

DIÁRIO DO CENTRO DO MUNDO. **Artista cobra ressarcimento após obra ser roubada na Bienal de Arquitetura de SP**. Por Jessica Alexandrino. Publicado em 04 de dezembro de 2025. Disponível em <https://www.diariodocentrodomundo.com.br/artista-cobra-ressarcimento-apos-obra-ser-roubada-na-bienal-de-arquitetura-de-sp/>.

DW. **Como bomba de Hiroshima deixou marcas sombras das vítimas**. Por Felipe Espinosa Wang. Publicado em 25 de março de 2024. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/como-bomba-de-hiroshima-deixou-marcas-sombras-das-v%C3%ADtimas/a-68663293>. Acesso em: 10 out. 2024.

EL PAÍS. **Hay indicios significativos para que autoridades brasileñas, incluido Bolsonaro, sean investigadas por genocidio.** Por Eliane Brum. Publicado em 25 de junho de 2020. Disponível em: <https://elpais.com/internacional/2020-07-25/hay-indicios-significativos-para-que-autoridades-brasilenas-incluido-bolsonaro-sean-investigadas-por-genocidio.html#?rel=mas>. Acesso em: 10 ago. 2024.

ESTADO DE MINAS. **Obra de arte é roubada da Bienal de Arquitetura em SP:** Artista Ana Lúcia Canetti perdeu três peças cerâmicas feitas com cinzas de queimadas do Cerrado. Por Guilherme Amado e Tatiana Farah. Publicado em 04 de dezembro de 2025. Disponível em <https://www.em.com.br/cultura/2025/12/7306916-obra-de-arte-e-roubada-da-bienal-de-arquitetura-em-sp.html>

G1 **Incêndio queimou quase metade da área da Floresta Nacional de Brasília; fogo está controlado. Por Rita Yoshimine & Iana Caramori.** Publicado em 06 de setembro de 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2024/09/06/incendio-queimou-cerca-de-metade-da-area-da-floresta-nacional-de-brasilia-fogo-esta-controlado.ghtml>. Acesso em: 12 set. 2025.

GALERIA LUISA STRINA. **Anna Maria Maiolino: 2014 - 2021.** Disponível em: <https://www.galerialuisastrina.com.br/artistas/anna/>. Acesso em: 15 abr. 2021.

JÄGER, Peter. **Bowie gen. nov., a diverse lineage of ground-dwelling spiders occurring from the Himalayas to Papua New Guinea and northern Australia (Araneae: Ctenidae: Cteninae).** 2022. Disponível em: <https://mapress.com/zt/article/view/zootaxa.5170.1.1>. Acesso em: 10 out. 2024.

KRAJCBERG, Frans. Espaço **Frans Krajcberg. Revoltas.** Espace Frans Krajcberg, [Paris]. Disponível em: <https://pt.espacekrajcberg.fr/revoltes>. Acesso em: 09 out. 2024.

LE GUIN, U. K. **A autora das sementes de acácia e outras passagens.** Revista da Associação de Therolinguística. Tradução de Gabriel Cevallo. Revisão de Fernando Silva e Silva, 2021. Disponível em: <https://edicoes.kinobeat.com/wp-content/uploads/2021/09/Traducao-oficial-A-autora-das-sementes-de-acacia-.pdf>. Acesso em: 10 out. 2024.

MAPBIOMAS. **Brasil queimou área equivalente a Colômbia e Chile juntos.** 2022. Disponível em: <https://mapbiomas.org/brasil-queimou-area-equivalente-a-colombia-e-chile-juntos--entre-1985-e-202>. Acesso em: 13 jun. 2023.

MAPBIOMAS. **Área queimada no Brasil cresce 79% em 2024 e supera os 30 milhões de hectares.** 2025. Disponível em: <https://brasil.mapbiomas.org/2025/01/22/area-queimada-no-brasil-cresce-79-em-2024-e-supera-os-30-milhoes-de-hectares/>. Acesso em: 10 fev. 2025.

MEDINA, Cuauhtémoc. Remoinho Primavera. In: ALÿS, Francis. **Numa dada situação.** São Paulo: Cosac & Naify, 2010. Disponível em: https://www.francisalys.com/books/Tornado_fullbook.pdf. Acesso em: 25 mar. 2025.

MEDIUM. **A caminhada de Yves Klein ao imaterial.** Por Erica Duarte. 30 de maio de 2020. Disponível em: <https://medium.com/araet%C3%A1/a-caminhada-de-yves-klein-ao-imaterial-4fb99d474a5d>. Acesso em: 10 out. 2024.

METRÓPOLIS. **Bombeiros são acionados para combater incêndio próximo à Unb: Fogo começou em vegetação na lateral da via L3.**

Por Marcus Rodrigues. Publicado em 14 de julho de 2020. Disponível em: <https://www.metropoles.com/distrito-federal/bombeiros-sao-acionados-para-combater-incendio-proximo-a-unb>. Acesso em: 10 out. 2024.

MOBILE. **Cinemateca Brasileira sofre incêndio após negligência do governo federal.**

Publicado em 29 de julho de 2021. Disponível em: <https://movimentomobile.org.br/caso/relatorio-de-ong-denuncia-centralizacao-administrativa-e-influencia-politica-e-ideologica-no-setor-cultural-bem-como-ameacas-a-artistas-2/>. Acesso em: 10 ago. 2023.

NASA. **FIRMS (Fire Information for Resource Management System).**

Disponível em: <https://firms.modaps.eosdis.nasa.gov/map/#d:today;@-47.51,-15.83,10.09z>. Acesso em: 10 out. 2024.

NATIONAL GEOGRAPHIC. **80 años del bombardeo de Hiroshima: aún se puede ver la sombra de una víctima de la bomba atómica.**

Por Parissa DJangi. Publicado em 06 de agosto de 2025. Disponível em: <https://www.nationalgeographicla.com/historia/2025/08/80-anos-del-bombardeo-de-hiroshima-aun-se-puede-ver-la-sombra-de-una-victima-de-la-bomba-atmica?>. Acesso em: 14 set. 2025.

ONU NEWS. **Novo estudo prevê aumento de incêndios florestais em 50% até o fim do século.**

Publicado em 23 de fevereiro de 2022. Disponível em: <https://news.un.org/pt/story/2022/02/1780682>. Acesso em: 10 out. 2024.

OUTRAS MÍDIAS. **Viveiros de Castro vê o incêndio no Museu Nacional: “Gostaria que aquilo permanecesse em cinzas, em ruínas, apenas com a fachada de pé, para que todos vissem e se lembrassem. Um memorial”.**

Publicado em 29 de dezembro de 2018. Disponível em: <https://outraspalavras.net/outrasmidias/viveiros-de-castro-ve-o-incendio-no-museu-nacional/>. Acesso em: 10 out. 2024.

PARMIGGIANI, Claudio. **Naufração da biblioteca queimada - cartografia de sombras.**

Seleção, tradução e apresentação de Joana Corona. Caderno de Leituras n.25, 2014. Edições Chão da Feira. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno25/>. Acesso em: 10 out. 2024.

PENONE, Giuseppe. **Sitedoartista.** Disponível em: <https://giuseppepenone.com/en>. Acesso em: 04 set. 2025.

PEOPLE'S PALACE PROJECTS. Disponível em <https://peoplespalaceprojects.org.uk/pt/projects/das-cinzas/>. Acesso em 20 out. 2025.

PLATÔBR. **Obra de arte é roubada da Bienal de Arquitetura em SP:**

Artista Ana Lúcia Canetti perdeu três peças cerâmicas feitas com cinzas de queimadas do Cerrado. Por Guilherme Amado e Tatiana Farah. Publicado em 04 de dezembro de 2025. Disponível em <https://platobr.com.br/46737-2>.

PLURAL. **Entenda o caso: Obras de Ana Lúcia Canetti são roubadas da Bienal de Arquitetura de São Paulo.**

Peças em cerâmica criadas com cinzas de queimadas do Cerrado sumiram durante a desmontagem da 14ª edição do evento. Por Luciana Nogueira Melo. Publicado em 08 e dezembro de 2025. Disponível em <https://www.plural.jor.br/obras-de-ana-lucia-canetti-sao-roubadas-da-bienal-de-arquitetura-de-sao-paulo/>.

PORTAL DE PERIÓDICOS DA CAPES. Disponível em: <https://www.periodicos.capes.gov.br/>. Acesso em: 10 out. 2024.

REVISTA GALILEU. **Novas espécies de aranhas são nomeadas em homenagem a David Bowie. Publicado em 04 de agosto de 2022.** Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/Biologia/noticia/2022/08/54-novas-especies-de-aranhas-sao-nomeadas-em-homenagem-david-bowie.html>. Acesso em: 11 out. 2024.

RFI. **Fumaça de queimadas na Amazônia chega a Buenos Aires.** Publicado em: 10 set. 2024. Disponível em: <https://www.rfi.fr/br/am%C3%A9ricas/20240910-fuma%C3%A7a-de-queimadas-na-amaz%C3%B4nia-chega-a-buenos-aires>. Acesso em: 10 out. 2024.

TATE MUSEUM. **L'hotel, Sophie Calle** (1981). Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/sophie-calle-2692>. Acesso em: 19 set. 2024.

WRI BRASIL. **Os dados mais recentes confirmam: os incêndios florestais estão piorando.** James MacCarthy, Jessica Richter, Sasha Tyukavina, Mikaela Weisse e Nancy Harris. Publicado em 30 agosto de 2024. Disponível em: <https://www.wribrasil.org.br/noticias/os-dados-mais-recentes-confirmam-os-incendios-florestais-estao-piorando>. Acesso em: 10 out. 2024.

Exposições

14ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo – Arquiteturas para um mundo quente. Curadoria: Renato Anelli, Karina de Souza, Marcos Cereto, Clelio Rabelo, Marcella Arruda, Jerá Guarani. 18 de setembro a 19 de outubro de 2025. Oca do Parque Ibirapuera de SP. Disponível em <https://bienaldearquitetura.org.br/>.

34ª Bienal de São Paulo – Faz escuro mas eu canto. Curadoria: Jacopo Crivelli Visconti, Paulo Miyada, Carla Zaccagnini, Francesco Stocchi, Ruth Estévez. 4 de setembro a 5 de dezembro de 2021. Pavilhão da Bienal de SP. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/exposicoes/7311>.

Atenção a tensão. Universidade Federal do Mato Grosso. 2020. Disponível em: <https://atencaoexpo.wixsite.com/abertura/ficha-t%C3%A9cnica>.

Conversas. Mentoria e curadoria: Helena Lopes. Coordenação: Suyan de Mattos. Expografia de Vinícius Brito. Março de 2023. Atelier Helena Lopes, Brasília/DF. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CqbD0_-PdZC/?img_index=2&igsh=cHI4MXB2b3VndGIh.

Elementar: fazer junto. Curadoria: Valquíria Prates, Mirela Estelles e Cauê Alves. De 15 de junho a 13 de agosto de 2023. Museu de Arte Moderna de São Paulo. Disponível em: <https://mam.org.br/exposicao/elementar-fazer-junto>.

Expo ação Terras Ouvintes. Coordenação e curadoria: Isabelle Catucci e Programa de Extensão Espaços em comum: práticas artísticas em cerâmica. De fevereiro a março de 2024. Galeria DeArtes da UFPR (Universidade Federal do Paraná). Disponível em: <https://emcomumufpr.weebly.com/terrasouvintes.html>.

Foto Sínteses. Curadoria: Nivalda Assunção de Araújo. Fevereiro de 2023. Casa de Cultura da América Latina (CAL), Brasília/DF. Disponível em: <https://ddc.unb.br/noticias-principal/298-exposicao-fotos-sinteses>.

Livros de Terra. Coordenação e curadoria: Programa de Extensão Espaços em comum: práticas artísticas em cerâmica. De setembro a novembro de 2025. Galeria DeArtes da UFPR (Universidade Federal do Paraná), Biblioteca do Centro Politécnico da UFPR e Galeria Municipal de Artes de São José dos Pinhais/PR. Disponível em: <https://ufpr.br/exposicao-itinerante-livros-de-terra-estreia-dia-4-de-setembro-na-ufpr/>.

O Sonho da Aranha. Curadoria: Silvie Eidan. De 09 de dezembro a 23 de fevereiro de 2024. Galeria Alfinete, Brasília/DF. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/divirtasemais/2023/12/6664849-exposicoes-propoem-refletir-sobre-a-natureza-e-seres-nao-humanos.html>.

Obra Barro. Curadoria/texto/expografia: Cris Cabus. Coordenação/curadoria: Suyan de Mattos. Maio a setembro de 2023. Museu das Bandeiras – Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), Goiás/GO. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CsXjHqxsXpV/?img_index=1. Planos Utópicos. Museu Universitário de Arte (MUnA) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), em Uberlândia/MG, entre 25 de agosto a 22 de outubro de 2023.

Rebrota. Organização Media/Lab/UnB na III Semana Integrada do Cerrado, 2023. Disponível em: <https://rebrotamedialab.unb.br/Jardim/>.

Sob as cinzas, brasa - 37º Panorama da Arte Brasileira. Curadoria: Cauê Alves, Claudinei Roberto da Silva, Cristiana Tejo Vanessa K. Davidson. De 23 de julho de 2022 a 15 de janeiro de 2023. Museu de Arte Moderna de SP. Disponível em: <https://mam.org.br/exposicao/37o-panorama-da-arte-brasileira-sob-as-cinzas-brasa/> e <https://mam.org.br/wp-content/uploads/2022/11/mam-panorama-catalogo-miolo-1.pdf>.

Tópicos Brasília. Curadoria: Capra Maia e Nivalda Assunção de Araújo. Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte/MG. De 28 de abril a 06 de junho de 2023.

X COMA: outros mundos possíveis. Organização: Coletivo em Artes Visuais da Pós UnB– CoMA. Galeria Espaço Piloto / UnB, 2023.

XI COMA: cartografias do corpo, fluxo, fuleragem e pensamento. Organização: Coletivo em Artes Visuais da Pós UnB– CoMA. Galeria Espaço Piloto / UnB, 2025.

Filmes

Frans Krajcberg, O grito da Natureza. Direção: Paula Saldanha, 2010.

Os catadores e eu. Título original: *Les Glaneurs et la glaneuse*. Direção: Agnès Varda, 2000.

Os catadores e eu dois anos depois. *Les glaneurs et la glaneuse... deux ans après*. Direção: Agnès Varda, 2002.

ANEXOS – FICHAS TÉCNICAS DOS TRABALHOS



Ficha técnica 1

Título: Coleção no 1 e no 2: Arqueologias de um caminhar.

Local de produção/data: Brasília/DF, 2021.

Linguagem: Escultura.

Dimensões: Armário com 60 x 65 cm de altura placas com 06 x 06 cm aproximadamente.

Materiais utilizados: Armário com nichos em madeira contendo matérias orgânicas coletadas e placas modeladas em argilas coloridas.

Técnicas: Modelagem em placa e montagem.

Descrição: O trabalho partiu da coleta de resíduos orgânicos encontrados nas calçadas de cidades como Curitiba – PR e Brasília – DF. A coleção busca registrar os encontros com essas materialidades recolhidas durante percursos caminhados no período da pandemia de Covid-19, quando as ruas dessas cidades permaneciam vazias, silenciosas e marcadas pela escassez de encontros entre pessoas.



Ficha técnica 2

Título: Tríade de um caminhar.

Local de produção/data: Brasília/DF, 2021.

Linguagem: Cerâmica.

Dimensões: Composição com dimensões de 25 x 22 x 30 cm.

Materiais utilizados: Argilas coloridas.

Técnicas: Modelagem em placa e queima de baixa temperatura.

Descrição: As peças em formato de fitas de Möbius foram modeladas em argila, e em suas superfícies foram impressas texturas de cascas e sementes recolhidas nas ruas das cidades de Curitiba – PR e Brasília – DF, durante o período da pandemia de Covid-19. O ato de caminhar com sementes e cascas sobre o barro úmido transformou-se em um exercício de reviver um percurso repleto de relevos e reviravoltas, andanças de ponta-cabeça, subidas e descidas, tropeços, atravessamentos de buracos e marcas deixadas no solo.



Ficha técnica 3

Título: Cidade Jardim.

Local de produção/data: Brasília/DF, 2023.

Linguagem: Escultura em cerâmica.

Dimensões: 80 x 25 x 25 cm.

Materiais utilizados: Argila, sementes e esmaltes de baixa temperatura.

Técnicas: Modelagem em placa, queima de baixa temperatura.

Descrição: Durante uma caminhada pela cidade, observamos algumas sementes espalhadas pela calçada, conhecidas popularmente como sementes do “falso pau-brasil”, “olho-de-pavão” ou “carolina”. Um dos caminhantes havia morado nessa cidade quando criança e recordou-se de colher essas mesmas sementes, reconhecendo nelas sua lembrança mais antiga. O trabalho é dedicado a esse percurso e à memória deste caminhante, evocando a ideia de que a cidade também pode ser percebida como um jardim

Exposições: *Terras Ouvintes* (2024), organizado pelo Programa de Extensão *Espaços em comum*: práticas artísticas em cerâmica, da referida universidade, realizado de fevereiro a março de 2024, na Galeria DeArtes da UFPR. Catálogo disponível em: <https://emcomumufpr.weebly.com/terrasouvintes.html>.



Ficha técnica 4

Título: Caminho pela cidade.

Local de produção/data: Brasília/DF, 2023.

Linguagem: Escultura / Instalação.

Dimensões: Montagem com 08 m x 60 cm x 1,5 m.

Materiais utilizados: Argila, gesso, cupinzeiro, spray, porcelana, concreto, argamassa, sementes, cascas e galhos de plantas.

Técnicas: Modelagem em argila, cerâmica de baixa temperatura, construção com materiais diversos.

Descrição: O trabalho parte da caminhada pela cidade como método de proposição, leitura e escrita do espaço. A paisagem escultórica se constrói a partir do olhar atento e encantado para os detalhes dos trajetos cotidianos, somado à coleta de materiais descartados ou encontrados pelo caminho. A proposta é dar novas formas, dimensões e planos a esses encontros, explorando cores, texturas, materiais, presenças e ausências dos espaços percorridos. No concreto das calçadas ver um abrigo para a matéria orgânica recolhida. Um jogo entre natureza e cultura.

Exposições: *Conversas* (2023), com mentoria e curadoria de Helena Lopes, coordenação de Suyan de Mattos e expografia de Vinícius Brito, realizada em março de 2023 no Atelier Helena Lopes, Brasília/DF.



Ficha técnica 5

Título: Estudos sobre o avesso.

Local de produção/data: Brasília/DF, 2021.

Linguagem: Escultura.

Dimensões: 26x 16 x 04 cm.

Materiais utilizados: Blocos modelados em argila vermelha e esmalte cerâmico, concreto e gesso com pedaços de cupinzeiros.

Técnicas: Modelagem em placa, queima de baixa temperatura.

Descrição: Trabalho composto por três formas de construção visual com cupinzeiros: mergulhados e retirados do gesso, impressos na argila e totalmente imersos no concreto. Foram realizados estudos das superfícies, avessos e texturas das matérias, reivindicando o vazio como lugar ativo e a materialidades das terras como potências em visualidades.

Exposições: *Conversas* (2023), com mentoria e curadoria de Helena Lopes, coordenação de Suyan de Mattos e expografia de Vinícius Brito, realizada em março de 2023 no Atelier Helena Lopes, Brasília/DF.



Ficha técnica 6

Título: (De)composições em “caminhos de desejo”.

Local de produção/data: Brasília/DF, 2021.

Linguagem: Ação artística / Fotografia.

Dimensões: Variável conforme exposição.

Materiais utilizados: Cupinzeiros.

Técnicas: Modelagem em placa, queima de baixa temperatura.

Descrição: Caminhos de desejo é um dos nomes dados aos atalhos, picadas, desvios e rastros desenhados por pedestres nas cidades. Através da ação de interferência nestes caminhos, estaria ali sendo construído um novo desvio, um novo traço? Que relações, olhares e afetos estas composições e deslocamentos podem estabelecer junto aos caminhantes.



Ficha técnica 7

Título: Morada ao avesso.

Local de produção/data: Brasília/DF, 2021.

Linguagem: Escultura.

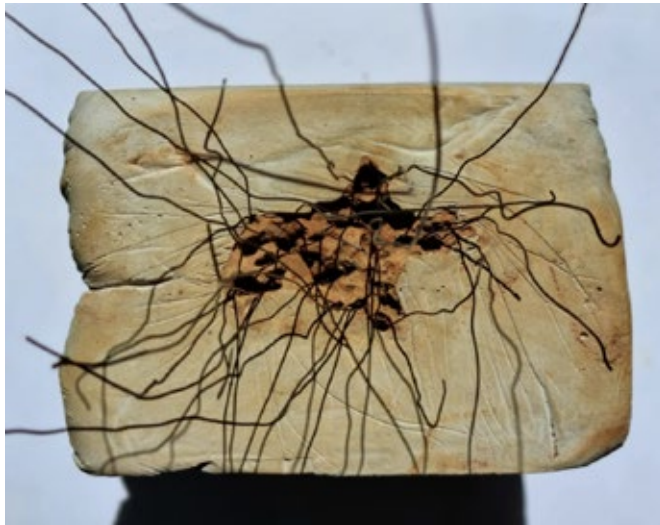
Dimensões: 80x 35x 30 cm.

Materiais utilizados: Cupinzeiros, bloco de concreto (argamassa) e arames.

Técnicas: Construção / Montagem.

Descrição: O trabalho faz referência à cidade de Brasília enquanto uma morada. Por dentro das terras vermelhas do cerrado e da presença do cimento da cidade, propôs-se uma casa que se construiu ao avesso. Fez-se lar no corpo matérico que suportou e equilibrou uma pesada e bela estrutura, mas que sempre expõe seus metais retorcidos, suas aberturas no concreto e suas terras ao contrário.

Exposições: *Obra Barro* (2023), com curadoria/texto/expografia de Cris Cabus, coordenação/curadoria de Suyan de Mattos, no Museu das Bandeiras – Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), Goiás/GO e Prêmio Brasília de Artesanato 2025, na Casa Cor Brasília, no mês de outubro de 2025, catálogo em <https://premiobrasiliadeartesanato.com.br/catalogo>.



Ficha técnica 8



Título: Colheita coletiva de cinzas nos Jardins Das Ruínas.

Local de produção/data: Brasília/DF, 2022.

Linguagem: Ação artística e vídeo.

Dimensões: Variáveis conforme o espaço de projeção do vídeo.

Materiais utilizados: Luvas, máscaras, baldes, peneiras, potes para a ação. projetor de vídeo, televisão ou tablet com fone para exposição.

Técnicas: Edição de vídeo.

Descrição: Vídeo registro de uma ação artística realizada na cidade de Brasília no ano de 2022. Nesta ação, a proponente convida um grupo de pessoas, a partir de um protocolo de ação poética, para realizarem uma caminhada e uma colheita coletiva de cinzas em uma área verde queimada da cidade. O vídeo tem duração de 05 minutos e é composto por fotografias, vídeos e trechos do protocolo proposto na ação. As imagens foram editadas e apresentadas em preto e branco. Além disso, há a edição de som a partir de sobreposição de sons de queimadas e de passos de caminhadas ao ar livre.

Link do vídeo: https://youtu.be/j_Vhe840sLI?si=OLhQUO7Ww64xFxRc

Exposições: *Planos Utópicos* (2023) / Museu Universitário de Arte (MUnA), Uberlândia/MG e *Tópicos Brasília* (2023) / Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte/MG, catálogo em https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/50878/1/LIVRO_PlanosUtopicosConcretude.pdf.



Ficha técnica 9

Título: Caminhando sobre Cinzas.

Local de produção/data: Brasília/DF, 2022.

Linguagem: Escultura em cerâmica.

Dimensões: 20 x 20 x 10 cm.

Materiais utilizados: Argila e cinzas.

Técnicas: Modelagem em placa, esmaltação com cinzas coletadas, queima de alta temperatura (1240 graus).

Descrição: Diante de uma terra arrasada e queimada, colher as cinzas e transformá-las. Caminhando sobre cinzas trabalhou com a modelagem em argila e utilizou cinzas vegetais colhidas em uma área queimada da região de Brasília/DF. A textura que apresenta mais brilho na peça escultórica é decorrente da transformação destas cinzas em vidrados, após a queima cerâmica de alta temperatura. A peça propõe um caminhar através do formato da fita de Möbius, um objeto não orientável, onde não tem parte de cima ou de baixo, dentro ou fora, em um fluxo contínuo sobre a terra, cinzas e transformações.

Exposições: *Planos Utópicos* (2023) / Museu Universitário de Arte (MUnA), Uberlândia/MG e *Tópicos Brasília* (2023) / Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte/MG, catálogo em https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/50878/1/LIVRO_PlanosUtopicosConcretude.pdf.



Ficha técnica 10

Título: Rebrotas.

Local de produção/data: Brasília/DF, 2023.

Linguagem: Fotografia e composição com cinzas

Dimensões: 40 x 50 cm.

Materiais utilizados: Impressões fotográficas, moldura, dupla camada de vidros e cinzas vegetais coletadas em áreas queimadas de Cerrado.

Técnicas: Fotografia e montagem.

Descrição: O trabalho é composto por três fotografias, montadas com cinzas coletadas no Parque Nacional de Brasília. As cinzas são colocadas entre a imagem e o vidro da moldura, acumulando um volume entre elas e construindo linhas e o acúmulo desta matéria abaixo do quadro onde as imagens apresentam o corpo na relação com o pó de cinzas coletado.

Exposições: *Planos Utópicos* (2023) / Museu Universitário de Arte (MUnA), Uberlândia/MG, catálogo em https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/50878/1/LIVRO_PlanosUtopicosConcretude.pdf.



Ficha técnica 11

Título: Jardim de Cinzas.

Local de produção/data: Brasília/DF, 2023.

Linguagem: Objeto interativo ou vídeo

Dimensões: 40 x 50 cm.

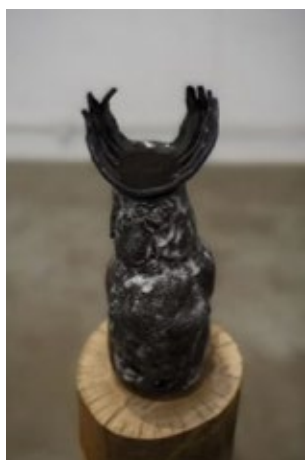
Materiais utilizados: Caixa com moldura em madeira, impressões fotográficas, vidro, pás de plástico e cinzas vegetais coletadas em áreas queimadas de cerrado.

Técnicas: Fotografia, montagem e edição, em caso de exposição em vídeo.

Descrição: O trabalho propõe a interação do espectador com imagens fotográficas de rebrotas e coletas de cinzas realizadas em uma área queimada do Parque Nacional de Brasília. Parte-se da referência de objetos conhecidos como jardins zens ou jardins japoneses, onde o participante manipula areia e pedras em uma caixa, promovendo marcas e desenhos. Porém, no caso da obra apresentada, o espectador, através da manipulação das cinzas vai produzindo um jogo de cobrir e descobrir as imagens coloridas de rebrotas no breu de paisagens queimadas no Cerrado.

Link do vídeo: https://youtu.be/4c3IFpXIK5A?si=GpfcEGT_T2wtAWS6

Exposições: Rebrotas (2023) / III Semana Integrada do Cerrado, online e X COMA: outros mundos possíveis (2023) / Galeria Espaço Piloto - UnB, Brasília/DF.



Ficha técnica 12

Título: Estudos sobre o avesso.

Local de produção/data: Brasília/DF, 2023.

Linguagem: Escultura em cerâmica.

Dimensões: 20 x 20 cm x 1 m (altura), com a base em madeira.

Materiais utilizados: galhos, cinzas vegetais, base em madeira, cerâmica.

Técnicas: Cerâmica de alta temperatura (1240 graus), esmaltação com cinzas vegetais e montagem.

Descrição: Como fazer caber uma mata dentro de um recipiente cerâmico? Quais seriam os formatos de urnas funerárias para corpos vegetais? A série de esculturas em cerâmica com esmalte de cinzas busca dar lugar às cinzas de áreas de vegetação queimada do Cerrado, explorando formas de luto e rituais sobre a morte. As peças são feitas por meio da técnica de esmaltação com cinzas, onde as cinzas vegetais, ao serem queimadas em alta temperatura, são transformadas em vidrados, produzindo efeitos de cor e textura nas esculturas. Além disso, na construção das peças, foram incorporadas cinzas que não passaram pelo processo de queima cerâmica, bem como galhos coletados em áreas queimadas.

Exposições: *O Sonho da Aranha* (2024) / Galeria Alfinete, Brasília/DF.



Ficha técnica 13

Título: Colher de Cinzas.

Local de produção/data: Brasília/DF, 2024.

Linguagem: Ação artística e vídeo.

Dimensões: Variáveis conforme exposição.

Materiais utilizados: Câmera fotográfica/ filmadora.

Técnicas: Edição de vídeo.

Descrição: Vídeo com 5'30" em plano-sequência que registra ação artística de coleta de cinzas em área queimada da Floresta Nacional de Brasília (FLONA), em 2024. Colher cinzas em uma paisagem devastada é fazer um quase nada. Elas escapam das mãos, desfazem-se, somem ao vento. Não produzem grandes volumes de coleta. É como segurar uma pequena nuvem de poeira vegetal em uma área imensa, antes verde, recolhendo restos de uma memória e rastros do que já se foi. As cinzas são representantes de presenças e ausências de materialidades, sendo, ao mesmo tempo, testemunhas e destino do que se arruína. Colher cinzas é estar perto do chão, da Terra, coletando o que nos é comum; aquele pó qualquer de onde todos viemos e para onde todos iremos.

Link do vídeo: <https://youtu.be/EkIUTT286-4>

Exposições: 14^a Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo (2025), outubro de 2025 na Oca do Ibirapuera – SP.



Ficha técnica 14

Título: Escritas do fogo.

Local de produção/data: Brasília/DF, 2025.

Linguagem: Objeto interativo em cerâmica.

Dimensões: 20 x 20 x 08 (altura), contendo 46 peças em cerâmica (08 por 08 cm cada).

Materiais utilizados: Cerâmica e caixa de madeira.

Técnicas: Modelagem em placa, queima cerâmica em raku nu, horse hair e obvara.

Descrição: A obra consiste em uma caixa preta contendo 46 peças cerâmicas manipuláveis, que convidam o participante a explorar inscrições formadas pela ação do fogo, como se consultasse documentos em um arquivo. Utilizando as técnicas de raku nu, horsehair e obvara (nas quais peças cerâmicas são retiradas do forno a 1000 °C e expostas a choques térmicos ou à combustão de materiais orgânicos), o trabalho produz trincas, fuligens e marcas únicas que se tornam registros materiais e simbólicos do nosso tempo. Em um mundo em ruínas, essa escrita do fogo, feita de cinzas e vestígios, propõe uma leitura poética e crítica da realidade, onde o artista se alia às matérias da Terra para testemunhar e documentar a memória contemporânea.

Exposições: *Livros da Terra* (2025), realizada em três espaços expositivos — dois em Curitiba e um em São José dos Pinhais, no Paraná — organizada pelo projeto de extensão “Espaços em comum: práticas artísticas em cerâmica”, patrocínio da ITAIPU, realizada entre os meses de setembro a novembro de 2025.



Ficha técnica 15

Título: Línguas de fogo.

Local de produção/data: Brasília/DF, 2025.

Linguagem: Cerâmica.

Dimensões: 20 cm (altura), 25 cm (comprimento), 10 cm (largura), em média.

Materiais utilizados: Cerâmica.

Técnicas: Modelagem em placa e queima cerâmica em raku nu.

Descrição: O trabalho é composto por 10 peças cerâmicas feitas com a técnica de queima *raku nu*, na qual as peças são retiradas do forno a 1000 °C e sofrem choques térmicos que provocam trincas no esmalte aplicado sobre o caulim. Essas fissuras permitem que a fumaça de materiais vegetais em combustão penetre e inscreva marcas únicas na cerâmica, criando uma escrita feita de linhas e pontos. Essa linguagem, forjada entre fogo e fuligem, propõe um convite à escuta das vozes das matérias e elementos da Terra, como um exercício sensível de aproximação a um mundo mais do que humano.

Exposições: *Cartografias do corpo, fluxo, fuleragem e pensamento* - XI COMA (Coletivo de Artes Visuais compostos por discentes da Pós-Graduação em Artes Visuais da UnB), Galeria Espaço Piloto, Brasília/DF, novembro de 2025.



Ficha técnica 16

Título: Semear Cinzas.

Local de produção/data: Brasília/DF, 2025.

Linguagem: Ação coletiva e escultura em cerâmica.

Dimensões: Peças 10 x 15 cm x 15 cm (altura).

Materiais utilizados: Cerâmica, cinzas vegetais.

Técnicas: Cerâmica de alta temperatura (esmalte de cinzas) e baixa temperatura (raku e raku nu), modeladas em torno de oleiro.

Descrição: O trabalho é composto por três peças em cerâmica usadas em uma ação coletiva, na qual vinte participantes semearam cinzas em uma área de monocultura de pinus, em Brasília/DF. Cada pessoa escolhia uma peça contendo cinzas vegetais colhidas em diferentes regiões do Cerrado e as distribuía pelo local. A ação propõe uma semeadura de brilhos de um fogo extinto, redistribuindo sentidos de vida no breu das paisagens. Ao contornar a repetição da monocultura e tocar solos inférteis, espalha-se a centelha de algo que ainda pode nos acender.

Exposições: 14ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo (2025), outubro de 2025 na Oca do Ibirapuera – SP.