

ESGUEDELHAR: TRAZENDO À VIDA UM CORPO-LINHA-SELVAGEM

MARIANA VILELA E SUSANA DIAS

ESGUEDELHAR: TRAZENDO À VIDA UM CORPO-LINHA-SELVAGEM

DISHEVELING: BRINGING A BODY-LINE-WILD TO LIFE

MARIANA VILELA¹

nnanavl@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-7691-5539>

SUSANA DIAS²

susana@unicamp.br
<https://orcid.org/0000-0001-5814-7847>

Resumo

A prática artesanal de fiar, especialmente o processo de esguedelhar, mobiliza esta pesquisa em um desejo de pensar cada relação que se estabelece entre corpos e materiais, cada modo de existir heterogêneo que se instaura, cada mundo que se inaugura. Apostamos em uma força pragmatista do pensamento, que percebe e dá a ver e sentir um pensamento em ato que ocorre nas práticas. Queremos experimentar o fiar em sua potência ontoepistemológica de criar novos modos de ser e pensar, atribuindo primazia aos processos de formação em vez de aos produtos finais, preferindo os fluxos dos materiais às propriedades e aos estados da matéria. Desse movimento de dar atenção às práticas emergem corpos mergulhados em relações ativas com os meios, abertos a devires emaranhados fiandeiras-jardineiras-cozinheiras-escritoras e propensos ao cultivo de um estado selvagem das linhas, dos corpos e da própria escrita-pesquisa.

Palavras-chave: Fiar. Esguedelhar. Arte. Corpo-linha-selvagem.

¹ Doutoranda (2022-2026) em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, onde desenvolve pesquisa sobre as artes do fio no Brasil e na América Latina. Mestre em Literaturas Modernas e Contemporâneas pelo mesmo programa (2021). Publicou *Escrever Leonilson: expansão da poesia* (2022) pela Relicário Edições.

² Pesquisadora no Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor), professora do PPG Divulgação Científica e Cultural do Labjor-IEL-Unicamp, líder do grupo multiTÃO, coordenadora da Rede Latino-americana de Divulgação Científica e Mudanças Climáticas e editora da revista *ClimaCom*.

Abstract

The artisanal practice of spinning, especially the process of disheveling, moves this research with the desire to think about the relationship that is established between bodies and materials, the heterogeneous mode of existence that is built, and the worlds that become pregnant. We rely on a pragmatist mode of thought, which perceives and makes visible and felt the thought in action that takes place in practices. We want to experience relying on its onto-epistemological potency to create new ways of being and thinking, giving primacy processes of creation rather than final products, privileging the flow of materials rather than the properties and states of matter. From this movement of paying attention to practices, bodies immersed in active relationships with the means emerge, open to entangled becomings of spinners-gardeners-cooks-writers and prone to the cultivation of a wild potency of the lines-thread, bodies and research-writing itself.

Keywords: *Spinning. Disheveling. Art. Body-line-wild.*

Esguedelhando a si e os materiais

Ela está sentada, de pernas abertas, miúda na cadeira que embala fabulações inquietantes. A seu lado duas cestas: uma de lã recém-tosquiada e outra com bolotas de algodão colhidas do pé. Fica um tempo com olhar fixo no material, um de origem animal, e outro vegetal, resolve começar pela lã. No colo, a fralda branca estendida recebe um tufo do bruto material. Respira, fecha os olhos e começa a tocar as fibras grudunhadas e quase pode sentir a ovelha, seu olhar sereno, seu andar lento, sua mania de rebanho, a maciez das fibras, juntas parecem nuvens com patas. Percebe o suor dos ovinos em forma de sebo que agora impregna seus dedos. Lembra de sua vó que gostava de passar lanolina em seus cabelos quando pequena, dizendo que era para deixar os fios mais fortes. Quando grávida lhe mostrou como passar a benéfica gordura nos mamilos virgens, para evitar que eles rachassem em contato com a boquinha do bebê, era uma dor lancinante dizia a avó, que tinha sido parteira e conhecia bem as agruras do puerpério.

Grumo a grumo, mãos num ligeiro rearranjo de caos. Trouxe os olhos para as pontas dos dedos, para a beira da pele. Podia sentir o calor ramificando das mãos para o restante do corpo, um calor animal. O trabalho é minucioso, os dedos põem-se a escarafunchar as fibras, grumo por grumo, e retirar materiais que ao tato são duros, agressivos, machucam. Agia, às vezes, como uma cozinheira que cata as pedras do feijão antes de ir à panela, que sabe que pedrinhas não alimentam o corpo e quebram dentes. De vez em quando um cheiro ácido e rançoso subia-lhe às narinas e imediatamente era transportada para o curral da fazenda onde fora criada, no sul do país. O cheiro como uma janela para as memórias corporais era algo que a intrigava. Um simples odor e lá estava de corpo e alma revivendo uma memória!

Permanecia na tarefa meticulosa de selecionar tudo aquilo impróprio para o fio, tudo o que poderia machucar a pele. Enquanto as mãos trabalhavam mergulhava em devaneios toscos, imaginava-se

uma mulher-ovelha, andando de quatro, com os cabelos longos e enrolados por todo corpo, à medida que ruminava vinha o mundo a grudar nela, devagar, bem devagar. Pequenos seres faziam de seus cabelos-pelos-fibras selva de cultivo, alguns destes pequeninos, que se faziam desbravadores, irrompiam os limites e caíam nos olhos, entravam-lhe nas narinas. Ela espirrava e se coçava e raspava seu dorso grande e volumoso na cerca de arame farpado, deixando rastro, resto de si. Quase podia sentir seus pelos-cabelos saírem das aberturas de seus poros; teriam ali milhares de micromãos que se punham a produzir uma porção incessante de fios? Balançou a cabeça e se viu novamente sentada na cadeira de balanço esmiuçando o material, fazendo dos grumos nuvens: cúmulos-nimbos e estratos-cúmulos.

Esguedelhou-se semanas a fio na tarefa ordinária de separar algodão e lã de cisco, de pedrinhas, galhinhos e folhinhas. Tirando tudo o que não faz fio. Reduzindo. Na insistência do tato, aqueles resíduos começaram a confrontá-la. A perspectiva automatizada da matéria animal e vegetal, que considera esses resíduos como sujeira e o esguedelho uma operação de limpeza, já não fazia sentido. Seriam mesmo sujeiras, já que são materiais orgânicos que podem ser devolvidos à terra, e servir de alimento para ela? Afinal, o que seria uma sujeira? E a palavra "sujeira" começou a gritar em suas memórias. Lembrou novamente de sua vó, que a acudiu quando se viu com uma borra de sangue na calcinha. Achava que estava com a tal "sujeira" que tanto ouvira os homens da casa falar, e aquilo a apavorara. Queria se livrar daquela impureza que teimava em tingir de vermelho escuro o branco da sua calcinha de algodão. Não queria ser uma menina "suja" e pôs-se a chorar. Sua avó a envolveu num abraço balançante e disse que aquilo não era sujeira, mas a menarca, o primeiro ciclo menstrual, que agora ela não era mais criança, era uma menina-moça. Mas então por que os homens, e até mulheres, ficavam falando que uma vez por mês as mulheres ficavam "sujas" e eram seres "impuros"? Olhou novamente para os galhinhos e pedrinhas que retirava do grumo de lã e se perguntou se não estaria nela uma certa versão do pai, do irmão,

do avô que insistia em vê-la impura. Tremeu, inquieta, com essa possibilidade. Se em alguns momentos fiar acionava memórias humanas havia, também, no gesto de fiar, a abertura para a chegada de outra memória, talvez uma memória-corpo-linha-selvagem, que ativava uma experiência de pensar inédita, intimamente conectada com os materiais vivos.

Enquanto fiandeira ela sabia como conseguir um fio fino e macio, um fio próprio para tecer peças de vestuário, que envolvem, abraçam e aconchegam os corpos. Para essa qualidade é importante manter somente a fibra animal ou vegetal, portanto sem galhinhos e pedrinhas. Enquanto fiandeira sabia, também, que tudo dependia da função para a qual se destinaria o fio. Se, em vez de um cachecol, fosse tecer uma escultura de fios para a próxima exposição no Rio de Janeiro, poderia abraçar os olhos dos visitantes com um tear multiespécies, em que galhinhos, pedrinhas, ciscos e até a gordura poderiam fazer fio. Essa visão a fez afirmar para si mesma que aqueles resíduos não são, em hipótese alguma, sujeiras, e que, além disso, não necessariamente impedem de fazer fio e tecer. Pôde afirmar, também, ainda que essa fosse uma questão a pensar com mais atenção, que o processo de esguedelhar não é mera limpeza do material.

Terminou a lâ do primeiro cesto e pegou o outro, que continha as bolotas de algodão, que havia colhido na manhã do dia anterior em seu jardim. Antes do manuseio dos capulhos era importante secar ao sol, para evitar fungar posteriormente o fio. Pôs-se a esguedelhar o material, agora diferente do anterior. Mãos pouco treinadas talvez não sentissem a diferença da lâ para o algodão, mas suas mãos hábeis e experientes sabiam o que cada fibra pedia delas. Enquanto a lâ exigia gestos mais firmes para abrir-lhe as entranhas e adentrar o mais dentro do animal, o algodão convidava às superfícies e a gesto mais delicado. O cheiro amadeirado subia-lhe às narinas fazendo-a percorrer em lembrança as alamedas irregulares de seu jardim-caos, cultivado em parceria com plantas e bichos. Não carregava o peso do perfeccionismo e seu jardim (para outros olhos) estava mais para um matagal. Não se importava,

não tinha vocação para adestradora de plantas. O aprendizado do esguedelho estava ligado não ao controle, mas à capacidade de seguir o algodão e a lã, de seguir uma matéria viva, de seguir plantas e bichos, de tornar-se digna de entrar em relação com eles, numa doação que, no entanto, não oferecia garantias de antemão: podia não retirar os resíduos adequadamente, o fio podia não ser, ou romper-se, a peça final podia ficar torta, o adoecimento do corpo podia impedi-la de fiar, mudanças no clima podiam afetar a vida do algodoeiro e das ovelhas...

Não havia garantias, mas um com-fiar persistente. Seguia na prática do esguedelho e pensava em palavras-linha, que iam se tecendo e destecendo, riscando e rasgando sua mente. Instante ínfimo no múltiplo do verbo. Por vezes sem nexos, sem eixos, apenas nebulosos pensamentos periclitantes. A cada semente retirada das fibras brancas um instante vivo. Como poderia um ser inteiro estar contido ali? Não seria uma semente o sonho de um universo por vir? À medida que ia vasculhando o macio do algodão na ponta dos dedos, narrativas ancestrais saíam em toadas de canto, sabe-se lá de onde, de qual recôndito dela. Ali, sentada em miúdo gesto, a esguedelhar o algodão, ela podia sentir-se conectada a tantas outras mulheres que vieram antes dela e outras que virão, numa dobra de tempo múltiplo. Lembrou-se da primeira vez que foi fazer fio. Ela não sabia a técnica, mas seu corpo sim! Assustou-se com a destreza de suas mãos e com a postura de seu corpo. Viu-se como a boneca Matrioska, como se dentro dela habitasse sua mãe, sua avó, sua bisavó, trisavó, tataravó e as filhas de sua filha, passado e futuro, ali, no deslizar da ponta dos dedos. Respirou. Encheu-se de ar. Aos poucos, os grumos embolados iam virando nuvens, e o chão de sua sala, o céu. Quando se deu conta se viu pairando por cima das nuvens, havia muitas. Esticou o corpo com ousada elegância e pôs-se a dançar. Em seguida pegou as cardas, duas escovas grandes, parecidas com aquelas de escovar animais domésticos, só que maiores. Num ritmo constante e gesto coreografado, friccionando as cardas e as matérias vegetais e animais, alinhava as fibras. Vários movimentos repetidos até que o material se componha em linhas paralelas, como

nuvens agora de outro tipo, mais esparsas. Após acumular essas nuvens no chão, ao seu lado, sentou-se num banquinho com as pernas abertas com um fuso de vareta entre elas a fiar um rio felpudo que escorre pelas mãos, pelo ventre até o chão em forma de novelo. Delicadamente pega as nuvens com a mão direita e com a esquerda começa a girar o fuso. O giro faz torcer a nuvem, espremendo-a em fio. À medida que o fuso gira, o ventre se apruma sentindo o púbis em contato com a madeira do banco, o novelo cresce por debaixo do ventre. Percebe que ser fiandeira é ser uma parideira de fios.

O fiar como potência ontoepistemológica diante do Antropoceno

A linha nos ensina que é preciso demorar-se em suas práticas: ancestrais, femininas e substancialmente eróticas. Num tempo outro, mais lento, pois o que a linha pede da gente é lentidão, vagareza. Como se o instante se dilatasse na dança cautelosa dos dedos e materiais e se condensasse no tato: numa fração de eternidade. Os gestos que, muitas vezes, são considerados repetitivos e monótonos vão se mostrando plenos de diferença e criação, o tempo se abre e se alarga, dobra e se contrai, se cruza e se encontra. O tempo todo o tempo dura, perdura, instaura (Derdyk, 2010). Vaza pelos dedos, torce e se contorce, entretece e segue acontecendo.

A prática artesanal de fiar, de fazer fio, mobiliza esta pesquisa em um desejo de pensar cada gesto envolvido nessa prática, cada relação que se estabelece entre corpos e materiais, cada modo de existir heterogêneo que se instaura, cada mundo que se inaugura. Queremos experimentar o fiar em sua potência ontoepistemológica, ou seja, em sua potência de criar novos modos de ser e pensar, atribuindo primazia aos processos de formação em vez de aos produtos finais, preferindo os fluxos dos materiais em vez das propriedades e dos estados da matéria. Artistas, olhamos para a técnica ancestral do fiar como possibilidade de criação e não apenas como uma prática do passado. Apostamos, para isso, em uma potência

pragmatista do pensamento, que percebe e dá a ver e sentir, a potência de um pensamento em ato que ocorre nas práticas (Lapoujade, 2017). Acreditamos que dar atenção às práticas é um modo de dar atenção aos corpos mergulhados em relações ativas com os meios (Ingold, 2015; Greiner, 2008). Sentimos como a prática de fiar nos convoca a uma devoção às possibilidades que se engravidam entre linhas, corpos, pesquisa e vida (Ingold, 2015), nos convoca a pensar em um estado selvagem (Krenak, 2022) das linhas, dos corpos e da própria escrita-pesquisa.

É no entrecruzamento dessas ideias que nascem os fios com os quais se costura um corpo-linha-selvagem. Esse é um conceito-prática que nos parece potente para pensar diante do Antropoceno (Haraway, 2016), um tempo presente de destruição sem precedentes, que exige novos modos de ler uma terra/Terra viva e ferida, modos capazes de interrogar e se desviar das apostas que fixaram e desmaterializaram os mundos, tornando-os inertes. Diante do Antropoceno precisamos aprender a *fiar-com*. E aprender a fiar vai se mostrando como um aprender a retomar práticas milenares e femininas e desviar dos movimentos tristes (e muitas vezes violentos) que relegaram esse fazer: aos humanos em oposição aos não humanos, ao lugar da prática em oposição ao pensamento, ao lugar do artesanato em oposição à arte, ao lugar do saber cotidiano em oposição às ciências. O *fiar-com* para além de uma técnica utilitarista.

Aprender a *fiar-com* é envolver-se nos fios da metamorfose, em que nos posicionamos aquém, antes mesmo dessas oposições, e honramos a possibilidade de que todo fio seja percebido e experimentado como potência de encontro, costura, bordado, tessitura e tecitura entre heterogêneos, como possibilidade de “perceber-fazer floresta” (Dias, 2020). As linhas ensinam que viver é sempre um viver-com-em-companhia em um constante emaranhamento.

Para fiar é preciso coletar o material, que pode ser algodão ou lã de algum animal. Neste último caso é preciso lavar bem lavada para retirar o sebo (suor do animal), galhos, pedras e bichinhos. Quando o fio é feito

artesanalmente, a lã pode ser posta em algum ribeirão para que a água corrente passe por entre as fibras e leve embora pedaços do ambiente do animal que teimam em grudar em suas fibras e pelos. Após esse primeiro momento da coleta do material, segue-se o esguedelho. Para esguedelhar a fibra é preciso tempo, presença e dedicação. O material pede uma leitura tátil. O verbo se concentra na ponta dos dedos. Depois do esguedelho, faz-se a carda, momento de friccionar a matéria com duas escovas duras e produzir pequenas nuvens alinhadas para, então, iniciar a junção desses pequenos aglomerados de linhas, por meio de torção e tensão adequadas à produção de um fio mais longo, um fio que permita fiar a matéria nova e diferentemente.

Dar atenção à prática de esguedelhar

Queremos trazer o esguedelho como gesto, verbo, pensamento em ato contínuo, pela sua potência criadora, no qual não há somente seres, mas processos, mudanças, transformações, metamorfoses, em que se percebe que “o grande fato é a incompletude existencial de todas as coisas” (Lapoujade, 2017, p. 61). Para isso, daremos atenção, simultaneamente, às relações materiais e corporais envolvidas, ao que acontece com os materiais (Ingold, 2015) e com os corpos (Greiner, 2008), às virtualidades que são acionadas e aos diferentes modos de existir de materiais e corpos que se instauram (Lapoujade, 2017), e à *performance* relacional *Horta Benviver*, que Mariana Vilela realiza como um modo de leitura tátil do outro, seja ele humano e não humano.

Esguedelhar é um verbo que se conjuga na ponta dos dedos das mãos, quando se percebem os dedos como ferramentas, quando se percebe o corpo inteiro concentrado nos dedos. É um esmiuçar, vasculhar e escarafunchar o algodão ou a lã para retirar tudo aquilo que não faz fio e que pode ferir o corpo. Cada chumaço de algodão ou tufo de fibras revela-se único entre os dedos, exigindo que os movimentos sejam sempre diferentes para retirar folhas, galhos, sementes, ciscos... Exigindo dedos que executam uma infinidade de micromovimentos: giros, rasgos,

amassamentos, estiradas, puxões, desfiadas, pinçamentos... Convocando corpos que parecem parados – a mulher sentada no chão em frente ao cesto repleto dos tufo colhidos –, mas que, em verdade, investem sutilmente em inúmeros gestos mínimos, convocando velocidades, ciclos e movimentos no mesmo lugar.

No esguedelho as mãos são tão ativas quanto o algodão e a lã. São corpos entre corpos, corpos em relação e movimento constante. O algodão e a lã passeiam entre os dedos, os dedos se movem sobre as fibras em diversos ângulos diferentes, a fiandeira caminha com as pontas dos dedos sobre os emaranhados e percebe toda e qualquer agressão à pele-mundo. O foco do esguedelho é o improvisado constante. Improvisar não é fazer qualquer coisa, mas abrir-se ao estado do sempre-presente, seguindo um ritmo, um compasso e criando operações que acontecem entre corpos, e não a mera repetição mecânica de uma rota já percorrida. Como se fiadeiras, algodões e ovelhas se encontrassem numa espécie de *jam sessions* para *com-fiar* juntas. Como se visão, tato e locomoção se fundissem numa ampliação e alteração perceptiva, uma outra forma de ver, ao mesmo tempo, o material, o corpo e o mundo.

“A locomoção, não a cognição, deve ser o ponto de partida para o estudo da atividade perceptiva”, defende Ingold (2015, p.88). Um dos aspectos que ele ressalta sobre a potência do tato está ligado à possibilidade de perceber a matéria em movimento, em vez de a sentir e experimentar fixa e inerte, o que sempre recoloca uma oposição entre sujeito e objeto. Esguedelhar é desviar-se da tradição branca, ocidental e moderna que coloca a visão e a audição acima do tato, desconectadas deste e de outros sentidos.

Na história do mundo ocidental, no entanto, o conhecimento tátil e sensorial da linha e da superfície que guiará profissionais através de seus materiais variados e heterogêneos, como peregrinos através do terreno, deu lugar a um olho para a forma geométrica, concebida no abstrato anteriormente à sua realização em um meio material homogeneizado (Ingold, 2015, p. 303).

Para “estar vivo”, aprendemos com Tim Ingold (2015, p. 87), é preciso “uma abordagem mais literalmente aterrada da percepção”. É preciso

reativar tanto a potência do tato entre os sentidos quanto a “textilidade do fazer” (p. 301). É preciso se perguntar: quais as diferenças entre perceber o mundo também com as mãos e perceber apenas com os olhos? O que acontece ao fazer as coisas com as mãos?

Ao escancarar as fibras do material, num verso, reverso, direito e avesso, performando junto com o algodão e a lã, vamos nos tornando ovelha e algodoeiro, sebo e fibras, transformando substantivos em verbos. Esguedelhar é abrir o material para o ar entrar, respirar o meio, o mundo. “Mundificar” (Haraway, 2016). Uma palavra inventada pela zoóloga e filósofa das ciências Donna Haraway, um convite a transformar substantivos em ações. “Mundificar”, argumenta a autora, implica uma forma de cuidado e atenção às relações entre os seres humanos e não humanos e o meio, uma forma mais responsável e atenta às complexidades da vida na terra/Terra, ativando, dessa forma, um devir terra-planta-animal-linha, em que o corpo não se percebe separado do meio, do mundo.

Ingold (2015, p. 302) diz que os artesãos são “andarilhos, viajantes, cuja habilidade está em sua capacidade de encontrar a corrente de devir do mundo e seguir seu curso enquanto a dobram ao seu propósito evolutivo”. Dar atenção às linhas é abrir-se aos devires, que são sempre uma propensão às passagens, de passar entre, de estar entre, um entre meios (Dias, 2020). Com isso, há a possibilidade de escapar das oposições rígidas e fixas, abertura aos gestos intervalares, com capacidade de povoar e multiplicar as visibilidades do entre.

O contato das mãos com o algodão e a lã possibilita um entre, movimentos intervalares propensos para modos de aterrar. Aterrar não é repor um sedentarismo, imobilidade e hierarquia entre sujeitos e objetos, mas ativar uma sensibilidade para uma matéria-fluxo, é conectar-se a uma terra/Terra viva, ferida e em movimento. Esguedelhando o material é possível entrar em relação com as histórias e estórias e meios em que animais, plantas e humanos vivem.

Podemos passear com dedos sobre as fibras emaranhadas da plantação de um algodão agroflorestal. Linhas de algodoeiro em

consórcio com outras espécies: coco, mamão, abacaxi, plantas de adubação verde como o feijão-guando e feijão-de-porco, espécies madeireiras como angico e aroeira verdadeira. Diminuímos a velocidade do toque e encontramos um algodoeiro selvagem, um arbusto que chega até uns sete metros de altura, cujas hastes finas com folhas grandes têm flores amarelas delicadas e efêmeras. Bem diferente daquele plantado em monocultura, que atinge um tamanho ideal para a colheitadeira (em torno de 1,5m), que faz parte das *commodities* agrícolas brasileiras e foi responsável por um grande número de corpos negros escravizados e ainda hoje no Brasil promove trabalho análogo ao de escravo. Monoculturas promovem terras arrasadas, erodidas, empobrecidas; não admitem coexistências, e isso é muito violento para as plantas. Retira delas algo que lhes é inerente: a proliferação da diversidade. Pode-se dizer que a monocultura escraviza as plantas, as submete a uma experiência de estresse com os pesticidas, sem possibilidade de companhias diferentes, para realizar trocas umas com as outras ou se associar a outros seres que garantem sustentabilidade e permanência de vida saudável. Como disse a líder indígena Célia Xakriabá, na *live* Antropoceno e Ancestralidade (2020): “Toda monocultura mata: mata o território, mata o nosso pensar, mata o nosso olhar, mata a escuta, mata o nosso alimento” (apud Dias et al., 2022).

Além disso, há um depois do fio: tecelagem e fabricação das roupas. Esta última etapa concentra números alarmantes de trabalho análogo ao de escravo no Brasil e no mundo. As “Oficinas do suor”, exposição de Sérgio Carvalho e curadoria de Rosely Nakagawa, na Oficina Cultural Oswald de Andrade, São Paulo, em 2023, nos convida a refletir sobre essa cadeia fabril precarizada e repleta de irregularidades. Na série de fotografias impressas em tecidos em grande formato, podemos ver trabalhadores em meio às peças confeccionadas em ambientes domésticos e com pouco espaço. Amontoados de gentes, panos, máquinas e roupas. O que sobra? Resíduos-retalhos amontoados em sacos nas colunas do espaço expositivo.

A promiscuidade entre local de trabalho e a residência, albergando diversas famílias e/ou pessoas ao mesmo tempo de forma aglomerada, as longas jornadas extenuantes, o pagamento por peça a valores irrisórios e aviltantes e inexistentes condições de higiene e segurança no trabalho são as principais características das oficinas do suor (Bignami, 2023).

Segundo Renato Bignami (2023), auditor fiscal do Trabalho em São Paulo e que participa junto com o artista apresentando um texto histórico-jurídico sobre as “Oficinas do Suor”, com o resgate das duas trabalhadoras bolivianas na área urbana de São Paulo em 2010, foi possível o “reconhecimento de que o Sistema do Suor configurava de fato todas as hipóteses das condições análogas às de escravo previstas no ordenamento nacional”. Importante um adendo sobre a indústria da moda no Brasil pela perspectiva da bacharel em direito Beatriz Rossi (2020, p. 18), que atua na Fashion Law:

Segundo o Ministério do Trabalho e do Emprego (MTE) de SP, a indústria de confecção de vestuário do Estado de São Paulo, entre 2010 e 2016, foi o setor mais flagrado exercendo atividades com características de escravidão contemporânea: funcionários com documentos retidos pelos contratantes, alojamento com pouca iluminação, sem armários ou camas, longas jornadas de trabalho de 12 horas diárias ou mais, sem alimentação, água potável e equipamento de proteção.

Não obstante, a indústria da moda é a segunda mais poluidora do mundo, atrás apenas da petrolífera. Levantamento publicado pela Global Fashion Agenda, organização sem fins lucrativos, aponta que mais de 92 milhões de toneladas de resíduos têxteis foram descartados em anos recentes. E a projeção é de aumento de 60%, ou mais de 140 milhões de toneladas nos próximos oito anos (Luz, 2020).

O movimento de esguedelhar, esmieuçar o material, escarafunchá-lo, misturar-se a ele ensina à artista-fiandeira que o ato-gesto de esguedelhar é encontrar-se com histórias e estórias terríveis (ou não) dos materiais. O encontro pressupõe movimentos. Muitos. Múltiplos. Alguns doem a carne, fazem chorar, outros fazem chover, fazem revolução, arrepiam a pele... Não é possível esguedelhar sem entrar em conexão com a violência infringida pelos processos industriais de fiar os corpos de plantas, animais, terras, águas e gentes. Esguedelhar é, como diz Haraway

(2023), ter que “ficar com o problema” e recusar, ao mesmo tempo, as narrativas que nos querem impotentes e desconectados da Terra. Esguedelhar é sentir, também, aquilo que não faz fio, que não fia-com...

Não se pretende aqui criar uma oposição entre artesanal e industrial, já que estamos num mundo em que não vivemos sem os produtos e processos industriais. A tentativa, porém, é de situar-se antes das dicotomias e abrir linhas de devires; o convite aqui é trazer uma reflexão situada diante dos produtos e seus processos em um engajamento afirmativo à vida; precisamos honrar cada material, e honrar os materiais é saber a origem deles.

Conecto a experiência do esguedelho à *performance-ação-relacional Horta Benviver*, realizada por Mariana Vilela e um grupo de pessoas-plantas-terras em um terreno baldio ao lado de sua casa em Ribeirão Pires/SP, ao longo de 2017. A terra foi a matéria viva que ativou relações e afetos entre os vizinhos e participantes do projeto. Artistas e moradores envolvidos em uma plástica social, cuja ideia era fazer uma horta comunitária a partir do cultivo de sistema agroflorestal. Baseava-se a ação em alguns princípios:

- envolver a população local (classe média alta) e artistas convidados na produção de alimentos sem agrotóxicos, com base no sistema agroflorestal;
- abrir-se à escuta da pluralidade de técnicas e saberes. Reconhecer e valorizar o solo e a geografia do terreno;
- utilizar as plantas e os recursos disponíveis no entorno, privilegiando as Pancs (plantas alimentícias não convencionais) no cultivo;
- experimentar relações não hierárquicas e não depender de recursos públicos.

Era terra e ao mesmo tempo a tela para uma pintura social, em que os afetos entre os participantes, as ferramentas e plantas eram os pigmentos, possibilitando as várias texturas e cores da obra. Tudo começou quando uma grande tempestade derrubou inúmeras árvores do terreno ao lado, abrindo uma grande clareira na mata. Mariana começou

a tecer uma forte trama afirmativa com os moradores locais, na maioria pessoas de classe média alta, e artistas conhecidos para fazer ali uma horta comunitária. Poucos foram os vizinhos que toparam fazer parte do projeto, muitos responderam que era “mais fácil comprar alimentos orgânicos no Pão de Açúcar”. Eram cerca de oito pessoas quando começaram a trabalhar na terra, retirar os troncos caídos e fazer os caminhos, posto que a ideia não era fazer canteiros e sim os caminhos, todo o resto seria os canteiros, que receberiam contornos orgânicos com os galhos empilhados ou em estacas. Havia o trabalho semanal com os artistas, e uma vez por mês o grupo fazia um mutirão com todas as pessoas envolvidas.

O manejo da terra está intimamente conectado ao esguedelhar, pois é preciso revolver o material, reorganizá-lo, abrir espaço para o plantio. A terra, o algodão e a lã nos ensinam que é preciso água, ar, alimento, abrigo e amor, para germinar, crescer e frutificar, assim como nós!

A jardineira-fiandeira-artista busca esguedelhar a terra, uma orientadora de fluxos vegetais-animais, como tática tátil, buscando dar a ver não só com os olhos, mas, sobretudo, com o corpo todo. A artista-fiandeira-jardineira sabe que há “que se atentar para o que os materiais pedem e podem” (Dias, 2022). Sentada-agachada, em gesto de esguedelhar da lã, do algodão ou da terra, instaura um corpo que é capaz de ver-ler com os dedos, com os pés, com as mãos; um corpo que se põe lentamente ativo. À medida que ela vai entrando em contato com o material, cada vez mais e mais, o material modifica a jardineira, a fiandeira, a artista, convocando a reorganizações internas, abertura de novos planos



Figuras 1 e 2:
Imagens do acervo
da artista

virtuais. A artesã da terra, das fibras e do corpo vai se percebendo um material entre outros materiais, vai se fazendo corpo entre outros corpos vivos. Ela sabe que o material é uma coisa viva, que tem ânima e que passa a viver na relação com seu corpo. Esse animismo resulta dos encontros entre mulher e algodão e..., entre mulher e ovelha e..., entre mulher e terra e... Encontros que são fazeres. Fazeres que transformam a matéria inerte em material vivo. Como dizem Lapoujade e Souriau, “O material é a matéria que se torna espírito” (...) “o que distingue o material de uma simples matéria é que ele é animado de forças, de dinamismos internos que fazem dele uma realidade viva, quase física” (Lapoujade, 2017, p. 54).

O ato de esguedelhar ensina à artista-fiandeira-jardineira que é preciso tornar-se sensível àquilo que ofende, machuca, abusa, àquilo que promove uma parada, uma fixação, que represa e que não permite a vida passar e proliferar em suas múltiplas conexões, simbioses e colaborações entre seres ou coisas. Implica exercitar o ato de redução. Tal como a mulher na roça, a fiandeira sabe que é preciso fazer uma “capina seletiva”, arrancando as plantas que já cumpriram seu papel na sucessão ecológica e que precisam dar lugar a outras, e o corte e poda das árvores (Steenbock, Vezzani, 2013, p. 127). Deixando plantas que podem conviver com outras e protegendo as que podem seguir proliferando vida, por meio dos alimentos, das relações com os animais, das possibilidades de fazer coisas com elas... Esguedelhar é uma espécie de capina seletiva – assim como a mulher toma cuidado para arrancar o capim sem espalhar e desmanchar muito a terra, também a fiandeira remexe delicada mas firmemente o algodão e a lã para retirar os ciscos e resíduos sem retirar junto muita penugem. Isso porque a redução no esguedelho é um gesto de cuidado para que haja um máximo de potencialização da vida em movimento dos seres-coisas-mundos, ou seja, uma potencialização do que eles podem vir a ser com muitos.

Ao mesmo tempo que reduz o material, o ato de esguedelhar produz metamorfose e crescimento do material. Aquilo que seria uma mera penugem que envolve a semente da planta (algodão), e que seria decomposta ou jogada fora, revela-se, igualmente, uma semente. Nesse

sentido, esguedelhar é dar a ver a força de semente de algo, no caso, das fibras em bolotas que se originam na cápsula da planta, ou capulhos. É possível acessar uma potência virtual do material de se tornar outro, diferente. A fiandeira quebra uma dormência do algodão gerada pela percepção de que seria apenas uma proteção da semente. Em suas mãos o algodão também vira semente. Esguedelhar é se perguntar: o que tem potência de semente? Como ver essa potência de gérmen em qualquer material? Uma semente pode ser pensada como um emaranhado de linhas, um novelo, se observarmos o algodão desde uma perspectiva microscópica. Já macroscopicamente, uma semente é um ponto, um ponto que faz linha quando colocado em movimento pela germinação. No esguedelho, o algodão vai se revelando um ponto que a fiandeira coloca em movimento, abrindo-o para um devir-semente, de onde brotam as linhas, feito água entre as rochas. As linhas crescem pelas mãos e vão se tornando perceptíveis. Processo que se intensificará ainda mais na carda.

O filósofo Lapoujade (2017), enredado ao filósofo da arte Souriau, afirma que um dos modos de dar a ver algo é recorrer ao procedimento da redução. Sendo que “a redução que ele quer seria a antítese exata da redução fenomenológica, na medida em que se trata de ressaltar, a cada vez, o ponto de vista expresso por esse ou aquele modo de existência”. A redução seria, assim, um processo de purificação: “É preciso purificar o campo da existência de tudo aquilo que impede de ver. (...) O que é preciso retirar, enfim, para ver?” (49).

A filosofia empenhou-se de várias maneiras na questão da redução, cada corrente filosófica afirmou suas condições de redução para modos de percepção das essências. Seguiremos aqui a linha que não separa a redução dos planos de experiência pura que ela instaura, em que a experiência só é pura porque é altamente contaminada, em que desviamos de essencializações e substancializações em prol dos devires.

Quem, porém, instaura o plano de experiência pura? Para Lapoujade (2017, p. 52) há sempre um personagem a revelar esses planos:

[Os personagens] Têm em comum certa inocência que faz com que sejam sem pressupostos, abertos a todas as potencialidades da experiência pura. Sua maneira de ser “puros” é, paradoxalmente, estarem abertos para a maior heterogeneidade possível, profundamente “impuros”, nesse sentido, capazes de todas as metamorfoses, de viajar por várias perspectivas e circular através delas. O personagem empirista não é mais então aquele que, através de um esforço sobre si mesmo, tem acesso às substâncias ou às essências, pela simples e boa razão que, nesse novo plano, não há mais “si mesmo”, não há mais substâncias ou essências.

Nossa aposta aqui é trazer a fiandeira, o algodão e a ovelha como personagens que auxiliam a dar a ver mundos compostos de tramas complexas, posto que não são seres “íntegros”, mas misturas entre mulheres-plantas-animais-terra-céus-ferramentas-casas... Personagens que são o próprio fazer em movimento; o pensar, sentir e agir.

Esguedelhar é dar atenção aos materiais em jogo e ao ato de redução, que tem a ver menos com a ação de limpeza e mais com escolhas, para dar a ver aquilo que tem força de fazer linha. Como bem assim o faz a jardineira-artesã, que se debruça sobre a terra e com as mãos em manejo torna-se uma orientadora de fluxos vegetais, subvertendo a imagem do jardim como espaço controlado, onde as plantas são meras mercadorias.

Esguedelhar é, também, começar a liberar as linhas para tornar perceptível no material as suas forças, e não só suas formas. Como apresenta Ingold (2015), pensar desse modo é retirar de cena o modelo de pensamento hilemórfico, dando passagem a uma ontologia que privilegia os processos de formação em vez das coisas acabadas, levando em consideração a matéria como algo vivo, que, de alguma maneira, contribui para que a forma se dê, mas uma forma que não tem fim, que é sempre processo, *continuum*. Envolve sair da perspectiva de hierarquia e oposição entre sujeitos e objetos, que fica restrita a uma relação de consequência simplificadora, para dar a ver e sentir relações mais complexas, em que os humanos são materiais entre materiais, em que humanos, algodões e ovelhas são corpos entre corpos, ferramentas entre ferramentas, artistas entre artistas, em diálogos constantes: materiais-corpos-ferramentas-artistas. Dessa forma, o pensamento recobra sua potência de restaurar a

vida num mundo que tem sido efetivamente morto. O pensamento volta a fazer corpo com os mundos vivos.

O corpo é por onde tudo começa. A artista-fiandeira-jardineira aprende com ovelhas-algodões-terras que seu corpo é uma ferramenta de cultivo para fiar ficções, que quando performa busca a radicalização da presença pelos encontros. Um “corpo artista” (Greiner, 2008) entre tantos outros artistas não humanos. Christine Greiner (2008), que há anos trabalha com artistas da cena e do movimento, propõe pensar e pesquisar sobre as especificidades do “corpo artista”. Para ela, o corpo artista é todo ele criador de pensamento, não só a cabeça pensa, mas pernas, mãos, vísceras, fígado, panturrilha, pontas dos dedos, etc. Esse corpo tem vocação para “desestabilizar outros arranjos, já organizados anteriormente, de modo a acionar o sistema límbico (o centro da vida) e promover o aparecimento de novas metáforas complexas no trânsito entre corpo e ambiente”. Greiner, motivada pelos artistas que a circundam, está interessada em “como de alguma forma arte e corpo artista colaboram para os estudos contemporâneos do corpo e a formulação de novas epistemologias” (p. 109-111). Apesar de vários cientistas estarem mais interessados em mapear o que acontece em um corpo, e mais especificamente no cérebro, quando em contato com uma obra artística, Greiner consegue, a partir de neurocientistas, puxar linhas interessantes abordadas pelos cientistas que dão a ver o corpo todo como potência criativa. Pautada pelo artigo “The science of art: a neurological theory of aesthetic experience”, de 1999, Greiner (p. 111) ressalta que:

No caso da experiência artística, haveria ainda uma ativação do sistema límbico, o centro da vida. Assim como a atividade sexual e a experiência da morte (próxima ou anunciada), a atividade estética representaria em nosso processo evolutivo, uma ignição para a vida. Uma espécie de atualização de um estado corporal sempre latente e fundamentalmente necessário para a nossa sobrevivência.

O corpo artista propõe-se à “atividade estética”, acionado pelo sistema límbico, e se coloca em direção à vida. Certamente esse corpo artista não é exclusivo dos artistas, mas, antes, de qualquer pessoa e seres

que estão em desenvolvimento de ações criativas e práticas que envolvam o corpo.

Volto à fiandeira com seus gestos miúdos, atenta ao corpo a corpo com os materiais e o meio (sempre vivos); em ato de liberar-se, assim como faz com as fibras, propõe um “corpo artista” (Greiner, 2008), promove a tecitura de novas linhas complexas no trânsito entre corpo-material-ambiente. Quando nos convoca a pensar, sentir e agir com o corpo todo concentrado nas pontas dos dedos, não apenas pelo sentido da visão, mas, sobretudo, com o sentido do tato, e, com isso, possibilitando uma experiência estética, a fiandeira instaura uma força erótica, selvática, de vida, e essa experiência tende a se reorganizar num corpo, num corpo impuro, em fluxo e sempre em processo.

Esguedelhar a escrita-pesquisa

A escrita é uma labuta artesanal, uma artesanía cósmica. As pesquisadoras põem-se a esguedelhar os materiais previamente coletados. Os materiais, por sua vez, se coletam entre eles, esguedelham as escritoras e escrevem junto. As escritoras põem-se a esguedelhar as palavras, ideias e conceitos, os gestos, lugares e escolhas... para fiar a escrita. A escrita ganha vida e, a todo tempo, interroga as escritoras-materiais: O que não faz fio na escrita? O que manter, o que retirar? Como reduzir e purificar podem se tornar ampliar e contaminar? Que tipo de arte textual as escritoras e escritas, corpos e linhas, em mútuas afetações, podem entretecer quando mergulhados no tecido da vida?

Ao pensar nas relações entre corpos e linhas, a palavra selvagem chegou devagarinho, pediu passagem e se instalou junto, como quem convocava uma certa qualificação acontecimental: corpo-linha-selvagem. Uma palavra que não chega de modo tranquilo, vem cheia de movimentos colonialistas já dados e já criticados. Selvagem já foi considerado aquilo que não tem logos, que não têm existência válida, “o resto do lado de fora” (Krenak, 2022, p. 53), a sub-humanidade, logo aquilo

que podia ser agredido e dizimado: as crianças, as mulheres, os negros, os indígenas, as plantas, os animais, as florestas...

Selvagem foi uma palavra que aprendemos a esguedelhar com Ailton Krenak (2020, 2022) que, em vez de a abandonar, tornou-a matéria ativa de seu pensamento e de suas ações como filósofo e artista. Isso porque Ailton quer dar a perceber que “a vida é selvagem e também eclode nas cidades” (Krenak, 2022, p. 71). Ele ensina a retirar os funcionamentos abusivos da palavra selvagem, reativando suas linhas de força, recusando as oposições entre naturezas e culturas e levando a sério a ideia de que selvagem é a vida...

Quando falo que a vida é selvagem, quero chamar atenção para uma potência de existir que tem uma poética esquecida, abandonada pelas escolas que formam os profissionais que perpetuam a lógica de que a civilização é urbana, e tudo que está fora das cidades é bárbaro, primitivo e a gente pode tacar fogo (Krenak, 2020, p. 65).

Esguedelhando o selvagem e retirando um funcionamento colonialista e moderno dessa palavra, Krenak (2022) convoca a pensar em uma “florestania”, uma implicação ativa entre comunidades de florestas e das cidades. Uma experiência que conteste as ordens urbanas, sanitárias e que permita acessar e multiplicar as gramáticas do mato e reflorestar nosso imaginário, nossas mentes e nossos corações. Florestania não como um conceito, mas como uma confluência de práticas que se engajem à vida, trazendo a floresta para dentro da cidade, um fazer-perceber florestas sensíveis-éticas-políticas. Há um chamado de Krenak à florestania de escritas, fiações, agriculturas, cozinhas, tecelagens, costuras, etc.

Além de fiandeira, há algo também de cozinheira nos modos como Krenak pensa e escreve. Há algo entre pensar e cozinhar que se produz durante a leitura. Sente-se como sua escrita é um exercício das artes de catar os sentidos já dados, descascar os funcionamentos barulhentos, moer os movimentos robotizados, desencaroçar a mediocridade, desfiar a humanidade, desentranhar novos modos de viver e sentir. Há na escrita de Krenak a ativação de um trabalho manual com a escrita, em que sentimos

como perdemos o tato diante desse tempo marcado por catástrofes. Ele, entretanto, não apenas denuncia tais movimentos, mas nos oferece alimentos, nos convoca a jardinar os mundos e a nós mesmos. Recuperando a capacidade de perceber e prestar atenção ao que acontece nessa terra/Terra que somos, à qual pertencemos.

Seria a cozinheira uma fiandeira alquímica dos sabores? Seria a jardineira uma fiandeira ecológica dos encontros? Fiandeiras, cozinheiras e jardineiras têm em suas práticas cotidianas o trabalho manual, nas quais os gestos se concentram nas pontas dos dedos das mãos e colocam o corpo todo ativo em processo dialógico com todos os sentidos. Podemos pensar que a cozinheira dona de casa, ao pensar um cardápio, põe-se a coletar os ingredientes, a catar e retirar tudo aquilo que não permite um prato saboroso. Nessa prática há um esguedelho alquímico, que traz à beira da pele dos dedos o gesto de redução para começar a liberar as linhas de odores e sabores. A cozinheira não controla o processo ou os ingredientes, pelo contrário, muitas vezes segue o fluxo do material vivo, alimentos e temperos e cocria com eles. Quantas vezes você mesma já não subverteu uma receita porque os ingredientes e as circunstâncias pediam outras proporções e combinações?

Aprendemos nesta escrita que para se desenvolver um corpo-linha-selvagem é necessário esguedelhar... É preciso sentir um corpo composto de um nós complexo e indissociável ao meio. Uma trama em que seres humanos e mais que humanos tecem mundos a partir de relações e conexões de vida, não só entre homogêneos, mas, sobretudo, entre heterogêneos. Explosão de linhas em tramas afirmativas que inventam novas relações entre si, entre outros corpos (de humanos e mais que humanos) e o meio, em fluxos dinâmicos e constantes.

Para instaurar um corpo-linha-selvagem é preciso esguedelhar o humano, retirar a humanidade do centro das narrativas, puxar as linhas que permitem *com-fiar* um futuro vivo e em movimento no qual humanos e não humanos se enredam em cocriações afetivas. Isso porque, como lembra Krenak (2022, p. 37) nas “narrativas de mundo onde só o humano age, essa centralidade silencia todas as outras presenças”.

Querem silenciar inclusive os encantados, reduzir a mímica isso que seria “espiritizar”, suprimir a experiência do corpo em comunhão com a folha, com o líquen e com a água, com o vento e com o fogo, com tudo que ativa nossa potência transcendente e que suplanta a mediocridade a que o humano tem se reduzido. Para mim isso chega a ser uma ofensa. Os humanos estão aceitando a humilhante condição de consumir a Terra. Os orixás, assim como os ancestrais indígenas e de outras tradições instituíram mundos onde a gente pudesse experimentar a vida, cantar e dançar, mas parece que a vontade do capital é empobrecer a existência (Krenak, 2022, p. 37-38).

O corpo-linha-selvagem compõe batalhas silenciosas com as forças de controle dos corpos, da manutenção das oposições, da fixidez dos seres, que fazem do Antropoceno não somente uma era geológica, mas um regime discursivo dominante, em que as narrativas visuais e discursivas espalham a supremacia do humano em relação a outros seres e coisas, seja em noticiários, escolas, livros didáticos, produções audiovisuais de grande repercussão e, até mesmo, o circuito de artes. Esguedelhar é um ato político.

Tecer um corpo-linha-selvagem passa por retirar tudo aquilo que não faz a vida proliferar, que tem pulsão de morte. Tudo que insiste na morte da matéria precisa sair. Isso porque esguedelhar é dar atenção aos materiais vivos e em constante formação. Por isso, a insistência nesse corpo como um espaço político-ético-estético, um sistema de troca constante que cria mundo ao mesmo tempo que dele participa, que se faz em linhas selvagens, propondo tramas vitais e afirmativas emaranhando-se em um estar-viver-junto multiespécie. A linha criativa nos convida às repetições engajadas, inusitadas, sempre tramadas com outros seres e coisas de forma a abrir espaço para a selvageria aberrante dos encontros... “Não vamos deixar de morrer ou qualquer coisa do gênero, vamos, antes, nos transfigurar, afinal a metamorfose é o nosso ambiente, assim como das folhas, das ramas e de tudo o que existe” (Krenak, 2022, p. 43).

Sebo, luz pasto e coxo. Segue em rebanho. Rumina. Rumina. Rumina. Inúmeros fios alongados de cor bege encardido aglomeram-se. Em grumos. É aconchego. Os cascos pisam a terra orvalhada.

Sente o mundo a lhe grudar nos pelos, nas fibras, que agora já lhe pesam o dorso. Brotam por milhares de micro-orifícios do espesso couro.

Junto de si sente seu rebanho. Gosta de permanecer perto, são a continuação de seus pensamentos. Rumina, rumina, rumina e Rumina. Pasta. Rumina

Referências

BIGNAMI, Renato. *Oficinas de suor*. São Paulo. 2023. Exposição de Sérgio Carvalho.

DERDYK, Edith. *Linha de costura*. 2 ed. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.

DIAS, Susana. Perceber-fazer floresta: a aventura de entrar em comunicação com um mundo inteiro vivo. *ClimaCom – Florestas* [online], Campinas, ano 7, n. 17, 2020. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/susana-dias-florestas/> Acesso em nov. 2023.

DIAS, Susana et al. Plantas companheiras de escrita: desbordando o Antropoceno. *ClimaCom – Políticas Vegetais* [online], Campinas, ano 9, n. 23, dez. 2022. Disponível em: <https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/plantas-companheiras>. Acesso em nov. 2023.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. 3 ed. São Paulo: Annablume, 2008.

HARAWAY, Donna. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. *ClimaCom – Vulnerabilidade*, ano 3, n. 5, 2016. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/antropoceno-capitaloceno-plantationoceno-chthuluceno-fazendo-parentes>. Acesso em nov. 2023.

INGOLD, Tim. *Linhas: uma breve história*. Trad. Lucas Bernardes. Petrópolis: Vozes, 2022.

INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição*. Trad. Fábio Creder. Petrópolis: Vozes, 2015.

JAMES, William. *Pragmatismo*. Trad. Jorge Caetano da Silva. São Paulo: Editora Martin Claret, 2005.

KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KRENAK, Ailton. *A vida é selvagem*. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020 (Cadernos Selvagem).

LAPOUJADE, David. *As existências mínimas*. São Paulo: n-1 edições, 2017a.

LAPOUJADE, David. *William James. A construção da experiência*. São Paulo: n-1 edições, 2017b.

LUZ, Solimar. Indústria da moda é a segunda maior poluidora do mundo, aponta estudo. *Agência Brasil – Rádio Agência*, 14 out. 2020. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/economia/audio/2022-10/industria-da-moda-e-segunda-mais-poluidora-do-mundo-aponta-estudo>. Acesso em nov. 2023.

ROSSI, Beatriz Hamburgo. *Fashion Law: o trabalho escravo na cadeia produtiva da moda. Trabalho de conclusão de curso para obtenção do título de bacharel no curso de Direito da Universidade Presbiteriana*. São Paulo, 2020.

STEENBOCK, Walter; VEZZANI, Fabiane. *Agrofloresta: aprendendo a produzir com a natureza*. Curitiba: Fabiane Machadi Vezzani, 2013.

Recebido em: 31 de outubro de 2023

Aceito em: 5 de janeiro de 2024