

PERFORMANDO COM PLANTAS NO ANTROPOCENO OB-CÊNICO

ANNETTE ARLANDER

PERFORMANDO COM PLANTAS NO ANTROPOCENO OB-CÊNICO

PERFORMING WITH PLANTS IN THE OB-SCENE ANTHROPOCENE

ANNETTE ARLANDER¹

Annette.arlander@uniarts.fi
<https://orcid.org/0000-0002-9752-8850>

Resumo

Há alguma maneira para que a forma de arte antropocêntrica e antropomórfica por excelência – o teatro ou a *performance* – possa se expandir para além de seu viés humano e humanista? O termo Antropoceno é de alguma forma útil para os estudos de teatro e *performance* ou para a *performance* como pesquisa? As afirmações das quatro teses sobre o feminismo pós-humano propostas por Braidotti podem, sem dúvida, ser trazidas à cena, mas elas têm relevância para o desenvolvimento ou compreensão de práticas de *performance* fora da cena e descentralizadas, como aquelas que tentam explorar formas e locais alternativos de *performance*, como o performar com plantas? Neste texto, examino as teses afirmativas de Braidotti e exploro sua utilidade no que diz respeito à análise de *performances*, utilizando alguns de meus experimentos no projeto de pesquisa artística *Performing with plants* como exemplos, e pondero quais são as implicações e possíveis usos dessas teses para nossa compreensão das *performances* com entidades mais-que-humanas, com as quais compartilhamos nosso planeta.

Palavras-chave: *Performance*. Teatro. Não humano. Pós-humano. Análise de *performance*. Feminismo antropocênico. Braidotti. Antropocênico. Antropomórfico. Performando com plantas.

Abstract

Is there a way for the anthropocentric and anthropomorphic art form par excellence, the theatre, or performance art for that matter, to expand beyond their human and humanist bias? Is the term Anthropocene in any way

¹ Annette Arlander é artista, pesquisadora e pedagoga, uma das pioneiras da arte da *performance* finlandesa e pioneira em pesquisa artística. Entre 2018-2019, foi professora de *performance*, arte e teoria na Stockholm University of the Arts. É pesquisadora visitante na Academy of Fine Arts University of the Arts Helsinki.

*useful for theatre and performance studies or performance-as-research? The assertions of Braidotti's four theses can undoubtedly be put on stage, but do they have relevance for developing or understanding performance practices off-stage and off-center, such as those trying to explore alternative ways and sites of performing, like performing with plants? In this text, I examine Braidotti's affirmative theses and explore their usefulness with regard to performance analysis, use some of my experiments in the artistic research project *Performing with plants* as examples, and consider what the implications and possible uses of these theses are for our understanding of performances with other-than-human entities, which we share our planet with.*

Keywords: *Performance. Theatre. Non-human. Posthuman. Performance analysis. Anthropocene feminism. Braidotti. Anthropocentric. Anthropomorphic. Performing with plants.*

O que mais o atual debate sobre o Antropoceno traz para a *performance*, além de palcos “vazios” com areia, fumaça ou água atuando como representações de paisagens pós-apocalípticas? Existe outro caminho para a forma de arte antropocêntrica e antropomórfica por excelência – o teatro ou a arte performática – se expandir além de seu viés humano e humanista? O termo tem alguma utilidade para os estudos de teatro e *performance* ou para a *performance* como pesquisa? E o que isso tem a ver com performar com plantas? Explorar maneiras de performar com plantas poderia mitigar o antropocentrismo da arte da *performance*?

Na antologia *Anthropocene feminism* (Grusin, 2017), Rosi Braidotti (2017, p. 21) “fornece uma cartografia das interseções entre feminismo e o dilema pós-humano” ao sugerir que o feminismo não é um humanismo; que o “*Anthropos*” foi descentralizado, que a vida não humana, zoe, em vez de *bios*, deve ser nossa preocupação, e “que a sexualidade é uma força além, abaixo e após o gênero”.

Suas quatro teses para um feminismo pós-humano são: o feminismo não é um humanismo; o “*anthropos*” está descentralizado; zoe é o princípio dominante; a sexualidade é uma força além do gênero. Essas teses podem, sem dúvida, ser levadas à cena e discutidas no palco, mas elas têm relevância para o desenvolvimento ou compreensão de práticas de *performance* fora do palco e descentralizadas, como aquelas que tentam explorar maneiras e locais alternativos de atuação, como o performar com plantas? Neste texto, examinamos as teses afirmativas de Braidotti e exploramos sua utilidade com a ajuda de alguns experimentos em um projeto de pesquisa artística intitulado *Performing with plants*, considerando assim as implicações dessas teses para nossa compreensão de *performances* com outras entidades mais-que-humanas com as quais compartilhamos nosso planeta.

Além da crítica feminista à noção do Antropoceno (Alaimo, 2016) e a forma com a qual ela funde todos os humanos como igualmente responsáveis, vários nomes alternativos foram sugeridos para nossa situação, como *Capitaloceno*, *Chthuluceno* (Haraway, 2016) ou até mesmo *Plantropoceno* (Myers, 2017), este último para indicar que os

humanos precisam reconhecer sua profunda inter-relação com plantas. A forma como Jussi Parikka (2014) explora o tempo profundo da teoria da mídia em seu *Antrobsceno* também é útil para uma discussão sobre a *performance* contemporânea. Para ele, a geologia é relevante, por um lado, como “as capacidades que permitem a existência da mídia digital”, ou seja, “a materialidade metálica que liga a terra à mídia tecnológica”. Por outro lado, tão importante quanto o tempo profundo, são “os tempos de degradação e renovação dos não humanos terráqueos” além das “obscenidades da ecocrise” que ocorrem no “antrobsceno” (p. 62-63). Segundo Parikka, o Antropoceno é um conceito ambiental radical que se refere a “uma ambientalidade compreendida e definida pela ‘condição tecnológica’” (p. 2). E se expande da “ecologia natural para um emaranhado entre questões tecnológicas, noções de subjetividade e agência”, bem como critica uma visão de mundo centrada no ser humano, envolvendo “considerações de racionalidade que são incapazes de falar sobre não humanos como constituintes de relações sociais” (p. 2) – uma crítica relevante quando se performa com plantas. Na visão de Parikka, falar sobre “[o] Antropoceno é uma maneira de demonstrar que a geologia não se refere exclusivamente ao solo sob nossos pés”, mas “constitui relações sociais e tecnológicas, bem como realidades ambientais e ecológicas” (p. 2). Para ele, “a adição do termo ‘obsceno’ é autoexplicativa”, considerando “as práticas insustentáveis, politicamente duvidosas e eticamente suspeitas que mantêm a cultura tecnológica e suas redes corporativas” (p. 2). Usando a forma ‘antrobsceno’, ele pretende “ênfaticamente aquilo que já sabíamos, mas por vezes evitávamos agir sobre”, ou seja, “o impulso causado pelo ser humano em direção a uma sexta extinção em massa de espécies” (p. 2).

Neste texto, podemos, por um lado, seguir Parikka ao pensar no caráter “obsceno” de nos entregar a visões apocalípticas de extinção humana – como se isso pudesse de alguma forma compensar a sexta extinção de outras espécies causada pela invasão e poluição humanas. Por outro lado, podemos nos referir às raízes históricas da expressão *ob skene* ou *off-stage*, em que as atrocidades das tragédias gregas ocorriam,

invisíveis para o público, que apenas recebia relatos dos diversos mensageiros eloquentes recitando-os em verso poético. Muitos dos desastres do Antropoceno ocorrem literalmente fora de cena, fora de vista, frequentemente em áreas remotas ou então invisivelmente bem diante de nossos olhos. Poderíamos entender o termo ainda mais literalmente, como referência a práticas de *performance* que ocorrem fora da cena no sentido convencional, ao ar livre e muitas vezes fora de vista, na fronteira do que normalmente é entendido como *performance*. Isso é verdade pelo menos para o caso que servirá como nosso material e ponto de partida para explorar essa noção, uma série de *performances* como parte do projeto *Performing with plants*.

Um contexto pertinente a essa exploração, bem como ao próprio projeto, é o crescente interesse nos estudos das plantas, que, até certo ponto, pode ser visto como um aprofundamento da ascensão dos estudos dos animais (Derrida, 2002; Haraway, 2008) e do pensamento pós-humanista (Wolfe, 2010; Braidotti, 2013). As discussões têm se voltado para os direitos das plantas (Hall, 2011), filosofia ou teoria das plantas (Marder, 2013, 2015; Irigaray, Marder, 2016; Irigaray, 2017), linguagem das plantas (Nealon, 2016) e plantas *queer* (Kranz, Schwan, Wittrock, 2016; Gagliano, Ryan, Vieira, 2017). Atualmente, há uma “virada vegetal” (Sandilands, 2017) nas áreas da ciência, filosofia e humanidades ambientais, com uma abundância de relatos populares de pesquisas científicas recentes que abordam a senciência, inteligência e comunicação das plantas (Myers, 2017). Um campo emergente de estudos críticos das plantas (Chamovitz, 2017; Mancuso, Viola, 2015; Wohlleben, 2016; Gagliano, 2018) pode ser vinculado ao retorno das artes à vida vegetal (Gibson, Brits, 2018) e à presença de plantas na arte (Gibson, 2018). Discussões sobre plantas e *performances*, no entanto, estão, em sua maioria, ligadas à ecologia em termos gerais.² Com algumas exceções, como o interesse na “*performance* vegetalizada”³ e algumas tentativas de realizar *performances* com árvores, zimbros, pinheiros ou cardos (Nikolic,

² Por exemplo, Davis (2011), Kac (2011) ou Aloï (2018).

³ Por exemplo, *Performing Ethos* (2015) ou *Performance Research* (2012).

Radulovic, 2018). Ainda não há nenhuma edição da *Performance Research* “Sobre Plantas” ou “Sobre Vegetação”.

Assim, o desafio central evocado pelo interesse contemporâneo na noção do Antropoceno é exatamente este: como estabelecer relações com outros seres e entidades com os quais compartilhamos nosso planeta? E no contexto da *performance*: como podemos performar junto, incluir, ou ao menos reconhecer a contribuição de seres além de humanos nas nossas? (Arlander, 2010, 2015, 2018a, 2018b, 2019). Apesar do crescimento de pesquisas sobre a senciência das plantas e da atenção popular sobre o tema, faltam estudos sobre relações entre plantas e *performances*.⁴ Em nenhuma hipótese um *performer* saberá o que uma árvore deseja, a não ser em um nível muito genérico. Como então atuar/performar com plantas e contribuir para o desenvolvimento de algo semelhante a um Planthropocene (Myers, 2017) [Plantropoceno], um futuro habitável para humanos e plantas?

Poderíamos identificar várias estratégias possíveis ao relacionar plantas e *performance*, e a maioria delas poderia ser estendida a outras formas de vida, como fungos, bactérias etc. Se partirmos de uma compreensão limitada de *performance*, na qual *performers* e espectadores são facilmente distinguíveis, temos pelo menos duas opções:

As plantas performam para os seres humanos. Isso pode ocorrer simplesmente através da exibição de flores e frutos (Pollan, 2002), na sonificação de seus processos de vida⁵ ou pelos desenhos feitos por árvores a partir de ferramentas específicas.⁶ Os seres humanos performam para as plantas. Além de exemplos clássicos de tocar música para plantas, a fim de intensificar seu crescimento, existem projetos menos pragmáticos de *performance* contemporânea, entre eles Dance for Plants (2016).

Se, por outro lado, desejamos abordar uma compreensão mais teatral da *performance*, o que frequentemente envolve performar como sendo outra pessoa, duas outras estratégias podem ser adicionadas:

⁴ Por exemplo, *Performing Ethos* (2015) ou *Performance Research* (2012).

⁵ Veja, por exemplo, Maeder (2016).

⁶ Veja, por exemplo, Närhinen (2000).

Seres humanos performam como se fossem plantas. Entre os exemplos históricos estão as coreografias com temas florais de Loie Fuller.⁷

Plantas performam como se fossem seres humanos. A vegetação se torna material para esculturas de seres humanos, como na obra *Lives of Grass* de Mathilde Roussel (2010).

Podemos adicionar uma quinta categoria a essas estratégias, que é o “performando com”, que, pode ser dividida em alguns tipos, dependendo de sua localização:

Plantas performam com seres humanos.

- Nos espaços de exibição criados por seres humanos, como os palcos ou galerias: Essi Kausalainen performando com suas plantas domésticas;⁸ Paul Rae e Kaylene Tan realizando uma performance com um bonsai em *Tree Duet* (Davis, 2011, p. 55); um exemplo provocante é a performance de longa duração realizada por Spela Petric, *Skotopoiesis* (Petric, 2015), onde a sombra da artista em pé forma lentamente sobre um agrião em fase de crescimento.

- Em locais onde as plantas crescem, como florestas e campos: dançarinos aéreos como Anna Rubio⁹ performando com árvores, ativistas que vivem em árvores para impedir que elas sejam derrubadas (Philp, 2018). Na performance participativa *Standing with the Saguars* (Eisele, 2014), os espectadores foram convidados a se posicionar ao lado de um cacto saguaro no deserto e a registrar suas experiências.

- Emaranhados como parte de um mesmo organismo, como acontece em algumas manifestações de bioarte. Um exemplo fascinante é o “plantimal” chamado *Edunia* criado por Eduardo Kac (2011), uma flor geneticamente modificada que é um híbrido do artista com uma petúnia.

Os exemplos de *performance* com plantas sobre os quais iremos nos debruçar ao longo deste texto pertencem à categoria 5b, *performances* com plantas nos lugares onde elas crescem – de uma forma mundana, desprovida de grandiosidade.

Os seguintes exemplos do performar com árvores, ou tocos de árvores, fizeram parte do projeto *Performing with Plants* que aconteceu na Universidade de Artes de Estocolmo, descrito nos planos a seguir: trata-se de pesquisa artística interessada em desenvolver e especificar a questão sobre como performar a paisagem hoje. Uma nova perspectiva materialista e pós-humanista nos leva a repensar a noção de paisagem e

⁷ *Such as Violet* (1892), *The Flowers* (1893), e *Une Pluie de Fleurs* (1898) por Fuller, mencionado em Schwan (2016, p. 271).

⁸ Em seu trabalho mais recente, *My name is Monstera*, Kausalainen (2019) convida outras pessoas para performar.

⁹ Por exemplo, em *All the Trees I Met*, Rubio (2014-2016).

a considerar o modo como o mundo circundante consiste em criaturas, formas de vida e fenômenos materiais com vários graus de vontade, necessidade e agência. Quais formas de performar ou ativar a paisagem poderiam ser relevantes nessa situação? Uma possibilidade é abordar elementos individuais na paisagem, tais como árvores específicas, e explorar o que pode ser feito junto com elas, por exemplo, como performar juntas para a câmera. Repensar nossa relação com o meio ambiente é uma tarefa central para artistas atualmente. Pesquisas artísticas podem contribuir por meio de sua capacidade de permitir e gerar formas híbridas de pensar e agir. Esse projeto participa nesta discussão por meio: a) do desenvolvimento de práticas artísticas e produção de trabalhos de arte que podem questionar criticamente convenções e hábitos existentes em nossa relação com o meio ambiente e; b) da reflexão teórica baseada na exploração prática, o que significa colaborar com plantas e em especial com árvores. A importância do projeto apoia-se no final das contas na importância das plantas elas mesmas - elas estão produzindo a pré-condição de vida no planeta baseada em oxigênio (Arlander, 2016). As *performances* aconteceram durante 2018, o ano chinês do Cachorro, que corresponde ao período entre 16 de fevereiro de 2018 e 3 de fevereiro de 2019, em Lill-Jansskogen ou Bosque do Pequeno Jan no Centro de Estocolmo, entre os *campi* do Instituto Real de Tecnologia e da Universidade de Estocolmo. Quatro locais foram visitados repetidamente, dois tocos de coníferas e dois pinheiros, às vezes três vezes por semana. As *performances* foram documentadas por uma câmera de vídeo num tripé com o intuito de ser editadas como *time-lapse* posteriormente. Ao remover a entrada e a saída das imagens cria-se a impressão de uma ação contínua ou pose. Duas dessas *performances* são analisadas aqui, nomeadamente, *sentar-se nos tocos de coníferas*, enquanto, *os encontros com os pinheiros* foram discutidos em outro texto (Kac, 2011). Em primeiro lugar, eu sentei num velho toco de conífera com o tronco caído ainda preso a ele, relativamente próximo da câmera (Figura 1). Em segundo lugar, eu sentei num pequeno toco de uma conífera no solo entre coníferas altas, dessa vez longe da

câmera (Figura 2). Em ambas as *performances* eu estava vestindo um cachecol de lã rosa-claro e estava de costas para a câmera.

Essas repetidas visitas poderiam ser analisadas como *performances* em diversos níveis: em termos de repetição como um modo de performar; em termos de *performances site-specific* para transeuntes no espaço urbano; em termos de posar para a câmera como uma testemunha silenciosa e um marcador de lugar para futuros espectadores; ou em termos de aparecer com plantas no sentido mais geral. Como poses individuais conformam-se como *performances* surpresa para os pedestres que passam, repetidas visitas apresentam-se como uma recorrente e, portanto, reconhecível *performance* para os usuários frequentes daquela área. Além disso, elas têm poder performativo porque funcionam como uma atividade formadora de hábitos para o artista *performer*. O vídeo serve como documentação seletiva de um evento ao vivo ou, como um modo de reunir e preparar o material para os vídeos como *performance*. A ação de editar é também uma *performance*, embora não seja exibida publicamente como tal. Apresentar o vídeo editado em vários contextos e circunstâncias, assim como *online*, constitui *performances* propriamente ditas. A documentação semanal do processo com imagens paradas e postagens no *blog do site* do projeto poderia ser chamada de *performance* como pesquisa artística. E por fim, escrever aqui um relato do processo e dos vídeos forma uma *performance* acadêmica também. Neste contexto, contudo, nosso foco principal é a *performance* no nível das imagens de vídeo. Posar para a câmera junto com os tocos de árvores é uma forma de aparecer junto não só nos bosques, mas também no espaço da imagem.

A *performance* mais importante, em nível de Antropoceno ou Plantropoceno, é provavelmente o intercâmbio de oxigênio, dióxido de carbono, e outros químicos que nós performamos, não só as coníferas e eu, mas também o resto da vegetação do entorno. Poderíamos nomeá-los intercâmbios transcorpóreos, usando a expressão cunhada por Stacy Alaimo (2010, p. 3). Ela entende “corporalidade humana como

transcorporalidade, em que o humano está sempre entrelaçado ao mundo mais-que-humano”, e, sendo assim, ela “destaca até que ponto a substância do ser humano é, em última análise, inseparável do meio ambiente (p. 3). Transcorporalidade enfatiza “movimento entre corpos” e “revela os intercâmbios e interconexões entre as naturezas corporais” (p. 2). Alaimo observa que isso também é útil para cultivar “um senso tangível de conexão com o mundo material, a fim de encorajar um *éthos* ambientalista e neutralizar a tendência de desconectar e tratar as questões ambientais como tópicos controláveis, excêntricos e dispensáveis” (p. 16).

Na sequência, quando olhamos para esses exemplos com as quatro teses de Braidotti em mente, não estamos nos concentrando nas trocas transcorpóreas, mas permanecendo no nível da *performance* dentro do quadro do vídeo editado, que é, obviamente, espacial e temporal. No contexto de uma revista ele tem que ser comunicado por meio de imagens fixas, aqui, um dos primeiros clipes de cada vídeo.

Frente a grandes problemas globais como a crise climática, o performar com plantas (ou com qualquer outra coisa) talvez pareça ser a última coisa com que precisamos nos preocupar. Vamos, no entanto, dar uma olhada como as teses de Braidotti podem significar em termos de *performance*. Podemos também tentar outro caminho e usar as quatro teses de Braidotti como uma ferramenta analítica. O que pode ser entendido como prática de *performance* com a ajuda dessas quatro teses se as tivermos como aspectos de um trabalho específico a explorar? Ou, transformá-las em questões analíticas?

Figura 1: Ano do Cachorro no Bosque do Pequeno Jan (Toco da conífera)



A seguir, apresento um resumo de cada uma das “Quatro teses sobre o feminismo pós-humano” de Braidotti.

“Feminismo não é humanismo”.

Braidotti (2017, p. 21) nota que lutas políticas emancipatórias tendem a se basear em ideias de igualdade que assumem uma humanidade universal não-problematizada.

Mesmo para o marxismo, o ‘Homem’ era a força motriz para uma evolução social e cultural. A ideia de um ‘Homem’ como medida de todas as coisas, do humanismo europeu e da modernidade ocidental, tem sido desafiada, questionada e criticada por vários movimentos sociais e teóricos, e também pelo “mestre do ápice anti-humanismo Michel Foucault” (p. 22). Braidotti aponta como o feminismo e as análises pós-coloniais têm nos ajudado a ver as raízes históricas e a parcialidade de uma suposta categoria universal para a razão do Homem (p. 22). Após a crítica feminista sobre “masculinidade abstrata, branquitude triunfante e hábil-corporeidade hegemônica”, ela acrescenta que não é possível falar de uma categoria unificada incluindo mulheres, povos indígenas e outros sujeitos marginalizados; cada posição de sujeito deve ser entendida como internamente fraturada pela “diferença dentro da mesma” (p. 22-23). Braidotti (p. 24) nos lembra da sugestão de Donna Haraway de que “algumas diferenças são lúdicas, mas outras são bases de sistemas de dominação histórico-mundiais”. E “a epistemologia [F]eminista trata de conhecer a diferença (p. 24). Também é possível ver o humanismo como um projeto a ser concluído; pode-se criticar o humanismo em nome do humanismo, seguindo Edward Said, observa ela, embora alguns neo-humanistas, como as ecofeministas, também propaguem diversidade (Braidotti, 2017, p. 25). Para Braidotti o feminismo é, no entanto, resolutamente anti-humanista ao rejeitar o humanismo nacionalista eurocêntrico.

Pensar em estratégias alternativas em *performance* em resposta à primeira tese de Braidotti, “feminismo não é humanismo”, é relativamente



Figura 2: Ano do Cachorro no Bosque do Pequeno Jan (Toco da conífera)

simples. É possível conceber *performances* que critiquem o ponto de vista eurocêntrico do humanismo tradicional, ou *performances* com uma agenda feminista, *queer*, decolonial ou antirracista. O teatro é relativamente adequado para encenar debates nesse sentido. A *performance* arte, com seu foco no corpo do artista, tem sido uma ferramenta central para vários tipos de *performances* sobre identidade política. Em termos de análise, a afirmação “feminismo não é humanismo” poderia ser transformada em uma questão: Há seres humanos envolvidos na *performance* e são eles concebidos em termos universalistas? Quais são seus papéis, personagens e ações?

“O antropos está fora do centro” (Braidotti, 2017, p. 26). Debater contra o humanismo parece mais fácil do que superar o antropocentrismo, diz Braidotti. Ela reconhece que as humanidades são, em algum sentido, constituídas pelo antropocentrismo e têm problemas em adotar escalas temporais e espaciais das perspectivas planetárias e de tempo profundo e um quadro geocêntrico em vez de antropocêntrico (p. 27). Se as humanidades têm problemas em se transformar em pós-humanidades, o teatro e a *performance* não estão em melhor situação. A tarefa não é apenas empoderar os “Outros” humanos a partir de gênero e raça, mas agora animais, insetos, plantas, células, bactérias, o planeta e o cosmo estão se tornando parte da arena política de discussão (p. 26). O descentramento do humano desafia “a separação entre bios, como exclusividade da vida humana, do zoe, a vida de animais e entidades mais-que-humanas” (p. 26). Ficamos com a continuidade de vidas humanas e mais-que-humanas, incluindo várias formas de mediação tecnológica (p. 26). Braidotti observa como Haraway estabeleceu uma nova agenda já em meados da década de 1980 com seu manifesto *Cyborg*, rejeitando o antropocentrismo em favor de conexões relacionais entre humanos e mais-que-humanos ou artefatos tecnológicos. Ela tentou desvincular a ligação entre mulheres ou não europeus e a natureza, e apontou a necessidade de uma crítica feminista e antirracista que pudesse abranger uma compreensão de continuidade natureza-cultura tecnologicamente mediada (Braidotti, 2017, p. 28). Braidotti reconhece

que a desidentificação do antropocentrismo pode ser difícil e exige relacionamentos complexos (p. 30). Como forma de avançar, no entanto, ela defende “um abraçar ativista zoe: de vida mais-que-humana” (p. 30).

O que a segunda tese, “O antropos está fora do centro”, pode significar em termos de *performance* é mais difícil de conceber. Humanos estão geralmente em foco na maior parte das *performances*. Existem exemplos de *performances* sem *performers* em cena¹⁰ e *performances* nas quais animais estão em cena uma parte proeminente, mas são exceções à regra. No teatro de bonecos não é necessário que humanos estejam no palco, mas estão representados pelos bonecos. Muitos grupos se esforçam para incluir uma perspectiva não humana ou mais-que-humana, como o grupo finlandês Other Spaces (Toisissa..., 2004), evocando entidades outras-que-humana, usando o corpo humano como ferramenta, e penetram mundos desconhecidos com a ajuda da imaginação humana. Os corpos humanos, no entanto, tanto dos *performers* quanto dos participantes, permanecem no centro das atenções. Deslocar o antropos do centro do palco não é fácil.

Usando os termos de Braidotti, poderíamos dizer que os seres humanos permanecem antropomórficos, mesmo quando não são explicitamente antropocêntricos. A afirmação “O antropos está fora do centro” poderia ser reformulada como uma pergunta: Os seres humanos estão no centro ou no foco na *performance*? Qual é a relação deles com outros seres ou elementos que recebem atenção?

“Zoe é o princípio dominante” (Baidotti, 2017, p. 31). Adotar o princípio zoe não nos isenta de riscos, pois o capitalismo avançado está, na verdade, descentralizando o antropocentrismo por meio de redes tecnocientíficas, adverte Braidotti. Esses “investimentos em ‘vida’ como um sistema informal”, com a contínua “intervenção biotecnológica em seres humanos, animais, sementes, células e plantas”, buscam o “controle científico e econômico e a mercantilização de tudo o que vive” (p. 31). Assim, o poder de informação sobre matéria viva constitui um valor

¹⁰ Ver, por exemplo, van Baarle (2016).

capital. Como resposta para essa situação, Braidotti propõe um “igualitarismo de espécies”, porque “nós somos parte do que costumamos chamar de ‘natureza’”, incorporado e integrado, apesar da suposta qualidade transcendental da consciência humana (p. 32). Ela propõe alianças entre espécies em termos da “produtividade e a força imanente do zoe, ou vida em seus aspectos não-humanos” (p. 32). Para ela, zoe representa uma vitalidade dinâmica e geradora de auto-organização. Braidotti explica seu posicionamento político referindo-se ao monismo spinoziano como uma forma de “dinamicidade, não essencialismo e a marca relacional de um vitalismo materialista” que permite pensar na diferença não como dicotomia, mas sim como rizomática, como processos de diferenciação em vez de binarismos como sexo/gênero ou natureza/cultura (p. 34). Ela defende uma ontologia relacional centrada na zoe e não antropocêntrica, sem negar a estrutura antropologicamente vinculada ao ser humano (p. 32). Reconhecer que nosso modo específico de incorporar e integrar situações é antropomórfico é o primeiro passo para superar o antropocentrismo, observa Braidotti. A distinção entre antropomorfismo – ter uma forma humana – e antropocentrismo – ser centrado no ser humano – é relevante para as artes da cena. O sujeito pós-humano tem capacidades relacionais para além da nossa espécie, afirma Braidotti, porque matéria viva, como a carne humana, está conectada ao restante da vida orgânica, aos animais e à Terra e, portanto, é inteligente e auto-organizável (p. 33). E à vegetação, devemos adicionar, as plantas, das quais nós somos completamente dependentes, tanto para nossa alimentação quanto para o ar que respiramos. Para Braidotti, o cerne da virada pós-antropocêntrica é a igualdade zoe-centrista, porque oferece uma “resposta materialista, secular, fundamentada e não sentimental à mercantilização oportunista da vida de espécies diferentes, que é a lógica do capitalismo avançado” (p. 32). Devemos, no entanto, reconhecer que, embora a vida seja geocêntrica e orientada pela zoe, observa ela, para os seres humanos ela precisa ser “antropomórfica, ou seja, integrada e incorporada, enfatizada, afetiva e relacional” (p. 35). Só poderemos nos

tornar criativamente centrados na zoe se aceitarmos nossos limites antropomórficos, ela acrescenta.

A terceira tese, “zoe é o princípio dominante”, talvez seja a mais relevante quando discutimos sobre performar com plantas. Todos os tipos de trabalho com entidades vegetais implicam o reconhecimento de nossa participação comum em zoe. Em seu crescimento persistente, as plantas são demonstrações vivas de sua força vital. Esta tese é também a que mais ressoa com os trabalhos com tocos de coníferas e pinheiros que uso como exemplos. Tornar-se zoe-centrado é, no entanto, mais fácil de dizer do que de fazer, como veremos. A afirmação “zoe é o princípio dominante” sugere que perguntemos: outras formas de vida estão presentes ou são apresentadas na *performance* e de que maneira?

“Sexualidade é uma força além do gênero”. De acordo com Braidotti (2017, p. 35), o capitalismo contemporâneo é um “sistema pós-gênero” que pode acomodar androgenia e a redução da divisão sexual em grande medida. Isso não é negar o fato, adiciona, de que em escala mundial, as diferenças entre sexualidade e gênero são polarizadas, talvez até mais fortemente do que antes (p. 38). O capitalismo atual também é pós-racial no sentido de não classificar pessoas ou culturas com base na pigmentação da pele, mas continua sendo profundamente racista (p. 35). Braidotti sugere que deveríamos repensar sexualidade sem gêneros e retornar à “estrutura polimorfa e, de acordo com Freud, ‘perversa’ (no sentido de lúdica e não reprodutiva) da sexualidade humana” (p. 36). Sexualidade é uma força vital que é capturada e inscrita na dicotomia sexo-gênero (p. 37), mas não redutível a ela (p. 36). Para Braidotti, gênero como uma forma de governança deveria ser interrompido ao se tornar mulher, se tornar minoritário ou ao se tornar imperceptível (p. 37). Ou, tornar-se planta, talvez? (Houle, 2011, p. 95). Ela sugere que façamos experimentos com intensidade e com zoe para descobrir o que nossos corpos pós-humanos e assexuados poderiam vir a ser (Braidotti, 2017, p. 38). Braidotti enfatiza o conceito de diferença não essencialista e vê o princípio da diferença como constitutivo do sujeito pós-humano, assim como uma responsabilidade ética pós-antropocêntrica (p. 38). Ela nos

incentiva a reconhecer os múltiplos laços que nos unem a vários outros em relações complexas. Essa relacionalidade ética destrói todas as fantasias de unidade, totalidade e unicidade, acrescenta Braidotti, mas também destrói as narrativas edipianas de perda irreparável, falta e separação. De maneira afirmativa, Braidotti enfatiza o poder gerador das relações e nos lembra dos “fluxos de encontros, interações, afetividade e desejo” que a diferença como positividade implica (p. 38).

A quarta tese, “sexualidade é uma força além do gênero”, é também relevante para a prática da *performance*, a qual usualmente utiliza e intensifica afetos e desejos. E ela é deliberadamente utilizada e explorada por artistas da *performance* como Annie Sprinkle e Elisabeth Stevens e seu projeto SexEcology, de 2014,¹¹ em casamentos ecosexuais com entidades naturais, como *Wedding to the Dirt*, que soa decididamente como planta. A tese “a sexualidade é uma força além do gênero” poderia nos desafiar a perguntar de forma mais geral: qual é o papel da sexualidade ou do gênero na *performance*? Como a vitalidade é expressa?

Considerando as *performances* com os tocos de conífera, o que podemos aprender sobre eles com a ajuda dessas teses e das perguntas delas derivadas? Para começar, podemos perguntar: os seres humanos estão envolvidos na *performance* e são pensados em termos universalistas? Qual é seu papel ou ação? Há uma figura humana em um papel muito dominante nas imagens, sentada em um toco de conífera, ambos relativamente perto da câmera (na primeira imagem) ou como uma figura menor entre as árvores (na segunda imagem). Talvez não seja óbvio que se trata de uma mulher porque ela senta imóvel de costas para a câmera, mas o lenço rosa-claro e o penteado provavelmente seriam indícios suficientes para muitos espectadores. Poderíamos até pensar na afirmação de John Berger (apud Alaimo, 2016, p. 75) sobre os homens olhando para as mulheres, as mulheres observando a si mesmas sendo olhadas, que se transformam em um objeto de visualização, uma visão. Embora a figura humana esteja sentada de costas para nós, da mesma

¹¹ Disponível em: <http://sexecology.org/#>. Acesso em 1 maio 2020.

forma que o *rückenfiguren* da pintura romântica alemã (Andrews, 1999, p. 143), conduzindo o olhar do espectador para a paisagem, isso também pode ser entendido como um gesto para minimizar as características individuais e a importância da figura humana, como uma ferramenta para contrapor o humano. Ao abstrair a figura humana em “uma figura humana” está em jogo uma tendência universalizante, uma indiferença às especificidades de raça, gênero, idade, localização e outras. Em segundo lugar: os seres humanos estão no centro ou em foco na *performance*? Qual é a relação deles com outros seres ou elementos que recebem atenção?

A figura humana, o antropos nessas imagens, não está fora do centro, mas, na verdade, muito em foco, apesar de sua imobilidade, ou talvez por causa dela. Na primeira imagem, a figura sentada cobre uma grande área da imagem e, embora o enorme abeto derrubado sobre o qual ela está sentada provavelmente chame muito a atenção, a figura humana certamente não está fora do centro. O fato de que o abeto, com seu tronco diagonal, recebe algum destaque pode ser entendido como uma tentativa de mudar isso. O enorme tronco também poderia servir como um lembrete dos efeitos devastadores das atividades humanas na floresta, embora, nesse caso, ele provavelmente tenha sido deixado na madeira para promover a biodiversidade, fornecendo alimentação para vários insetos, fungos e outras criaturas. O gesto de sentar no toco da árvore é, na verdade, bastante mórbido se pensarmos na árvore como um ser vivo ou “pessoa” (Hall, 2011); por que sentar em um cadáver? Na segunda imagem, o ser humano está literalmente fora do centro, à esquerda, e é muito menor, mas ainda assim é o ponto focal ou o “argumento” da imagem (Andrews, 1999, p. 5). Ela desempenha o papel principal como uma espécie de personagem de conto de fadas, com os abetos servindo de pano de fundo, a floresta escura em que ela está perdida ou qualquer outra narrativa que queiramos desenvolver em torno da composição.

Em terceiro lugar, e quanto à zoe? Há outras formas de vida presentes ou apresentadas na *performance* e de que maneira?

Embora a presença humana seja bastante dominante nessas imagens (mais do que o pretendido, na verdade), ela de alguma forma retrata zoe, os processos vitais em andamento. Ao repetir o mesmo enquadramento da imagem de um videoclipe para o outro e, assim, destacar as mudanças temporais no ambiente ao longo das estações, o princípio de crescimento do ambiente se torna visível. Durante os meses de verão, a pequena tramazeira que cresce em primeiro plano na primeira imagem assume momentaneamente o centro da cena, quando suas folhas preenchem o espaço da imagem, cobrindo parcialmente a figura humana. Além disso, a casca do tronco da conífera, que se desprende lentamente e, de repente, cai no chão, proporciona uma ação além da humana. Ao permanecer imóvel, a figura humana dá espaço para outros atores ou agentes se moverem. Com sua imobilidade, ela está permitindo e participando dos ritmos da zoe. E por último: qual é o papel da sexualidade ou do gênero na *performance*? Como a vitalidade é expressa? Talvez seja difícil ver qualquer sexualidade ou desejo evidente nessas imagens, embora possamos presumir que há muita sexualidade no sentido de força vital envolvida no crescimento e na decomposição da floresta. A questão do gênero da figura humana já foi discutida em relação ao humanismo. O desejo ou a necessidade humana de participar da zoe, em uma troca com outros seres no ambiente, para o bem ou para o mal, dependendo dos agentes específicos envolvidos (mosquitos, bactérias etc.), poderia ser entendido como um tipo de desejo sexual. A maneira habitual de entender a sexualidade por meio do sistema social de gênero dificulta a concepção de nosso relacionamento com o meio ambiente como sexual. A troca afetiva está definitivamente em jogo quando se retorna ao mesmo lugar e às mesmas plantas repetidamente durante um ano. Todos os tipos de conotações românticas e vínculos emocionais podem ser imaginados entre o ser humano e a árvore, como sugere a noção de “abraçador de árvores”. E como em uma experiência de força vital compartilhada, a sexualidade é onipresente, como uma vontade de respirar e crescer, como um deleite sensual. Das quatro teses e das perguntas delas derivadas, a terceira – zoe é o princípio dominante – é

provavelmente a mais relevante para esses exemplos. Um modo de descrever as *performances* poderia ser observar que a figura humana realiza seu ato imóvel com os tocos de árvores para ajudar o espectador a ver a *performance* contínua de zoe que ocorre ao seu redor durante o ano. Apesar de ser antropomórficos e, até certo ponto, antropocêntricos por meio de sua presença, esses vídeos são, antes de tudo, exemplos da *performance* da zoe.

Essas quatro teses são úteis, além das suas possíveis utilizações como ferramentas analíticas, para tentar entender o que significa performar com plantas? Braidotti (2017, p. 39) imagina uma comunidade unida, não por laços negativos de vulnerabilidade partilhada, violência ancestral ou dívidas impagáveis, mas por compaixão e reconhecimento da interdependência com os outros, os quais, na era do Antropoceno, não são, em sua maioria, antropomórficos.

Também não foram em qualquer outra era, até onde sabemos. Braidotti (2017, p. 39) sugere, no entanto, que temos de resistir a um cosmopolitismo facilmente formulável. Além de ser pós-antropocêntrica, unificando todas as formas de vida sob as exigências do mercado, a economia global é também neo-humanista, criando novas alianças humanas com base no medo, observa ela.

Para Braidotti (2017, p. 40), isso significa que o pós-humano não é pós-político, mas relacional; as questões ambientais envolvem necessariamente forças humanas e mais-que-humanas. Uma comunidade com plantas?

O problema de performar com plantas poderia ser considerado, mediante uma visão dualista de mundo, um encontro com “o Outro” que permanece para sempre incompreensível, fora de alcance, irrevogavelmente diferente, e que exige o nosso respeito por essa diferença. Não há maneira de entrar num diálogo em pé de igualdade com uma conífera, e menos ainda com um toco de conífera. Pensar as árvores como a máxima de outros é, no entanto, apenas uma possibilidade. Estudos científicos recentes sobre o comportamento e a genética das plantas têm revelado que partilhamos muitos processos

vitais com plantas, devido à nossa descendência comum de organismos unicelulares.

Além disso, as plantas parecem ter capacidades, anteriormente consideradas somente pertencentes aos humanos, ou aos animais subsequentes, como a aprendizagem associativa e alguma forma de memória (Mancuso, Viola, 2015; Chamovitz, 2017; Gagliano, Ryan, Vieira, 2017). Por isso, a ontologia monista de Braidotti, como um *continuum* entre o humano e o não-humano, em que as diferenças são rizomáticas em vez de dualistas, e a sua ideia de *Zoe* em vez de *Bios* como princípio dominante cada vez mais fazem sentido. A relação com entidades não humanas é crucial aqui. Por mais que pensemos em ser uma força geológica, os responsáveis e os culpados do obscuro Antropoceno, não somos os únicos protagonistas envolvidos nesse espetáculo mórbido.

A noção de Planthroposceno, proposta pela antropóloga Natasha Myers (2017), é um lembrete para colocar nossa autoimportância em perspectiva, e útil para complementar as teses de Braidotti quando consideramos a *performance* com as plantas.

Myers (2017, p. 2) observa que, a origem do Antropoceno se localiza “na invenção da agricultura” ou na “devastação do colonialismo”, com “a Revolução Industrial e a vasta expansão da agricultura de plantação e formas de acumulação por desapropriação”, ou conecta-se à “exuberância extrativa do petrocapitalismo” ou às “revoluções química e industrial da agricultura”, tudo isso provocando “consequências devastadoras tanto para as plantas como para as suas populações”.

O que ela, “meio atrevida e séria ao mesmo tempo”, chama de Planthroposceno “é uma aspiração a uma episteme, uma forma de viver em que as pessoas reconhecem a sua profunda inter-relação com as plantas” (Myers, 2017, p. 3). O Planthroposceno “não nomeia uma era limitada no tempo” (p. 3), mas é antes “um apelo para mudar os termos do encontro, para nos aliar a esses seres verdes” (p. 4), observa. Embora Myers se concentre nos jardins e no *design* de jardins, sua análise é relevante para outras *performances* com plantas. “Um jardim bem cuidado, seja num balde ou a bordo de uma estação espacial, proporciona um palco

para plantas e pessoas performarem seus poderes entrelaçados (p. 1). Os jardins mostram “as várias formas como as pessoas encenam as suas relações com as plantas – sejam elas ... íntimas, extrativistas, violentas ou instrumentalizadoras” (p. 1). O mesmo se pode dizer dos parques, bosques e, por que não? das *performances* em parques também. Os exemplos aqui discutidos poderiam ser reconhecidos como íntimos e não como violentos ou extrativistas, mas não deixam de ser instrumentalizadores até certo ponto. Sentar-se num toco de conífera significa usá-lo como estrutura de suporte, e posar para uma câmara num tripé com ele (sem pedir consentimento) são ambas *performances* que utilizam o toco ou a planta de alguma forma, embora tentando deixá-los onde e como estavam. Não há trocas de benefícios mútuos comparáveis à jardinagem.

Myers (2017, p. 4) joga com as palavras “seen”, vendo, e “scene”, cena, e “as formas como alguns projetos de jardins têm o potencial de encenar tanto novas cenas como novas formas de ver (e até semear)” colaborações entre pessoas e plantas. Ela está interessada em propostas “que encenam futuros habitáveis tanto para as plantas como para as pessoas” (p. 3).

Sua utilização de palavras como “encenação” leva-nos a considerar como isso poderia ser feito na e com a *performance*. E seu lembrete explícito de que “somos das plantas; que o nosso futuro depende da criação de futuros habitáveis com as plantas” (Myers, 2017, p. 4) pode nos ajudar a lembrar a importância de fazer isso.

Com as questões geradas pelas quatro teses de Braidotti sobre o feminismo pós-humano, podemos voltar aos problemas com que começamos; podem elas nos ajudar a analisar as *performances* do obscuro Antropoceno? Talvez, possivelmente... Para concluir, repito-as aqui, na esperança de que outros possam experimentá-las.

Os seres humanos estão envolvidos na *performance* e são concebidos em termos universalistas; qual é o seu papel e ação?

Os seres humanos estão no centro ou no foco da *performance*; qual é a sua relação com outros seres ou elementos que recebem atenção?

Há outras formas de vida presentes ou apresentadas na *performance* e de que forma estão?

Que papel desempenha a sexualidade ou o gênero na *performance*; como é expressa a sua vitalidade?

E, finalmente, com o desafio de Myers de encenar futuros habitáveis para plantas e pessoas, podemos voltar à questão da *performance* com plantas: poderá a exploração de formas de performar com plantas minimizar o antropocentrismo da *performance* arte? Com base na minha experiência de me sentar em tocos de coníferas, gostaria de responder com uma tentativa – sim, talvez.

Referências

ALAIMO, Stacy. *Exposed. Environmental politics and pleasures in posthuman times*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2016.

ALAIMO, Stacy. *Bodily natures. Science, environment, and the material self*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2010.

ALOI, Giovanni (ed.). *Why look at plants? The botanical emergence in contemporary art*. Leiden/Boston: Brill Rodopi (Critical Plant Studies, 5), 2018.

ANDREWS, Malcolm. *Landscape and Western art*. New York: Oxford University Press, 1999.

ARLANDER, Annette. Visiting a tree. In: LOUKOLA, Maiju; MÄKIRANTA, Mari. *Voices ruukku peripheries/katveet issue: Floating Peripheries Conference 2010 – Sites and Situations*, 2020. Disponível em: <https://www.researchcatalogue.net/view/757632/757633/0/0>. Acesso em 1 maio 2020.

ARLANDER, Annette. Resting with pines in Nida – attempts at performing with plants. *Performance Philosophy*, v. 4, n. 2, p. 452-475, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.21476/PP.2019.42232>. Acesso em 1 maio 2020.

ARLANDER, Annette. Performing with plants. In: ROUHIAINEN, Leena (ed.). *Perilous Experience CARPA 5 Colloquium Proceedings*. Nível 9. 2018a. Disponível em: <http://nivel.teak.fi/carpa5/annette-arlander-performing-with-plants/>. Acesso em 1 maio 2020.

ARLANDER, Annette. Breathing and growth – performing with plants. *Dance and Somatic Practices*, n. 10.2, p. 175-187, 2018b.

ARLANDER, Annette. Performing with plants – At uppträda/samarbeta med väster. Research application, project website, 2016. Disponível em: <https://www.researchcatalogue.net/view/316550/316551>. Acesso em 1 maio 2020.

ARLANDER, Annette. 'Becoming Juniper'. Landschaft performen als künstlerische Forschung [Becoming Juniper as Artistic Research]. In: FISCHER-LICHTE, Erika; HAHN, Daniela (eds.). *Ökologie und die Künste*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2015, p. 141-157.

ARLANDER, Annette. Performing with trees: landscape and artistic research. In: FREEMAN, John (ed.). *Blood, sweat & theory – research through practice in performance*. London: Libri Publishing, 2010, p. 158-176.

BRAIDOTTI, Rosi. Four theses on posthuman feminism. In: GRUSIN, Richard (ed.). *Anthropocene feminism*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2017, p. 21-48.

BRAIDOTTI, Rosi. *The Posthuman*. Oxford, UK: Polity Press, 2013.

CHAMOVITZ, Daniel. *What a plant knows. A field guide to the senses*. Updated and expanded edition. New York: Scientific American/Farrar, Straus and Giroux, 2017.

CULL, Laura. The ethics of interspecies performance: empathy beyond analogy in fevered sleep's sheep pig goat. *Theatre Journal*, v. 71, n. 3, September 2019. Disponível em: <https://www.jhuptheatre.org/theatre-journal/online-content/issue/volume-71-number-3-september-2019/ethics-interspecies>. Acesso em 1 maio 2020.

DANCE FOR PLANTS research collective. 2016. Disponível em: <http://www.danceforplants.com>. Acesso em 1 maio 2020.

DAVIS, Lucy. In the company of trees. *Antennae: The Journal of Nature in Visual Culture*, 17, p. 43-62, Summer, 2011.

DERRIDA, Jacques. The animal that therefore I am (more to follow). Trans. Davis Wills. *Critical Inquiry*, v. 28, n. 2, p. 369-418, Winter, 2002.

EISELE, Kimi. How to duet with a saguaro. *Performing Ethos*, v. 5, n. 1-2, p. 53-64, 2014.

GAGLIANO, Monica. *Thus spoke the plant. A remarkable journey of groundbreaking scientific discoveries and personal*

encounters with plants. Berkeley, CA: North Atlantic Books, 2018.

GAGLIANO, Monica; RYAN, John C.; VIEIRA, Patricia (eds.). *The language of plants – science, philosophy, literature*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2017.

GIBSON, Prudence. *The plant contract: art's return to vegetal life*. Leiden/Boston: Brill Rodopi (Critical Plant Studies 3), 2018.

GIBSON, Prudence; BRITS, Baylee (eds.). *Covert plants. Vegetal consciousness and agency in an anthropocentric world*. Santa Barbara, CA: Brainstorm Books, 2018.

GRUSIN, Richard (ed.). *Anthropocene feminism*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2017.

HALL, Matthew. *Plants as persons. A philosophical botany*. New York: Suny Press, 2011.

HARAWAY, Donna J. *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Durham/London: Duke University Press, 2016.

HARAWAY, Donna J. *When species meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

HOULE, Karen L. F. Animal, vegetal, mineral: ethics as extension or becoming? The case of becoming plant. *Journal for Critical Animal Studies*, v. 9, n. 1-2, p. 89-116, 2011.

IRIGARAY, Luce. What the vegetal world says to us. In. GAGLIANO, Monica; RYAN, John C.; VIEIRA, Patricia (eds.). *The language of plants – science, philosophy, literature*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2017, p. 126-135.

IRIGARAY, Luce; MARDER, Michael. *Through vegetal being. Two philosophical perspectives*. New York: Columbia University Press, 2016.

KAC, Eduardo. Natural history of the enigma. *Antennae: The Journal of Nature in Visual Culture*, n. 18, p. 85-89, Autumn, 2011.

KAUSALAINEN, Essi. My name is Monstera. 2019. Disponível em: <https://madhousehelsinki.fi/events/Monstera?locale=em>. Acesso em 1 maio 2020.

KRANZ, Isabel; SCHWAN, Alexander; WITTROCK, Eike (eds.). *Floriographie. Die Sprachen der Blumen*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2016.

MAEDER, Marcus. Trees: pinus sylvestris. *Journal for Artistic Research*, 11, 2016. Disponível em: <https://www>.

researchcatalogue.net/view/215961/215962/0/0. Acesso em 1 maio 2020.

MANCUSO, Stefano; VIOLA, Alessandra. *Brilliant green. The surprising history and science of plant intelligence*. Washington: Island Press, 2015.

MARDER, Michael. The place of plants: spatiality, movement, growth. *Performance Philosophy*, v. 1, p. 185-194, 2015. Disponível em: <http://www.performancephilosophy.org/journal/article/view/28>. Acesso em 1 maio 2020.

MARDER, Michael. *Plant-thinking: a philosophy of vegetal life*. New York: Columbia University Press, 2013.

MYERS, Natasha. From the Anthropocene to the Planthropocene: designing gardens for plant/people involution. *History and Anthropology*, 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/02757206.2017.1289934>. Acesso em 1 maio 2020.

NÄRHINEN, Tuula. Windtracers. 2000. Disponível em: <http://www.tuulanarhinen.net/artworks/wind.html>. Acesso em 1 maio 2020.

NEALON, Jeffrey T. *Plant theory. Bio power and vegetable life*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2016.

NIKOLIĆ, Mirko; RADULOVIC, Neda. Aesthetics of inhuman touch: notes for 'vegetalised' performance. *Ruukku*, n. 9, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.22501/ruu.372629>. Acesso em 1 maio 2020.

PARIKKA, Jussi. *The Anthrobscene*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

PERFORMANCE Research. Stephen Bottoms; Aaron Franks; Paula Kramer (eds.). Special issue 'On Ecology', v. 17, n. 4, 2012.

PERFORMING Ethos. V. 5, n. 1- 2, July 2015.

PETRIČ, Špela. Confronting vegetal otherness: Skotopoiesis, 2015. Disponível em: <http://www.spelapetric.org>. Acesso em 1 maio 2020.

PHILP, Drew. America's tree sitters risk lives on the front line. 2018. Disponível em: <https://www.theguardian.com/environment/2018/may/26/tree-sitters-appalachian-oil-pipeline-virginia-west>. Acesso em 1 maio 2020.

POLLAN, Michael. *The botany of desire: a plant's-eye view of the world*. London: Bloomsbury Publishing, 2002.

ROUSSEL, Mathilde. Lives of grass. 2010. Disponível em: <https://anti-utopias.com/art/mathilde-rousseau-lives-of-grass/>. Acesso em 1 maio 2020.

RUBIO, Anna. All the trees I met. 2014-2016. Disponível em: http://www.frontiersinretreat.org/activities/anna_rubio_all_the_trees_i_met. Acesso em 1 maio 2020.

SANDILANDS, Catriona. Fear of a queer plant? *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*. V. 23, n. 3, p. 419-429, 2017.

SCHWAN, Alexander. Wilting flowers in dance. Choreographic approaches to floral ephemerality. In: KRANZ, Isabel; SCHWAN, Alexander; WITTRÖCK, Eike (eds.). *Floriographie. Die Sprachen der Blumen*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2016, p. 259-285.

TOISSISSA Tiloissa – Other Spaces Live Art Collective. 2004. Disponível em: <https://toississatiloissa.net/en/>. Acesso em 1 maio 2020.

VAN BAARLE, Kristof. The performer is absent: spaces of absence in contemporary performing arts. In: ARLANDER, Annette (ed.). *The Non-human and the Inhuman in Performing Arts – Bodies, Organisms and Objects in Conflict. Proceedings of Carpa 4 – Colloquium on Artistic Research in Performing Arts*. Nível 6, 2016. Disponível em: <https://nivel.teak.fi/carpa4/the-performer-is-absent-spaces-of-absence-in-the-contemporary-performing-arts-kristof-van-baarle/>. Acesso em 1 maio 2020.

WOHLLEBEN, Peter. *The hidden life of trees – what they feel, how they communicate – Discoveries from a secret world*. Vancouver: Greystone Books, 2016.

WOLFE, Cary. *What is posthumanism?* Minnesota: University of Minnesota Press, 2010.

Recebido em: 31 de outubro de 2023

Aceito em: 5 de janeiro de 2024