



revista

# INTERFACES

Entre linguagens. Perspectivas para  
a emergência de um conhecimento  
vivo, diverso e integral

v.33, n.1  
janeiro-junho, 2023  
e-ISSN2965-3606

revista

# INTERFACES

Centro de Letras e Artes  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

A **Revista Interfaces** foi produzida pelo Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro em dezembro de 2022, pela Coordenação de Integração Acadêmica de Pós-graduação. Cidade Universitária - Edifício Jorge Machado Moreira - Térreo - CEP: 21949-900 - Rio de Janeiro - RJ. E-mail: posgrad@cla.ufrj.br

Apoio



Roberto de Andrade Medronho  
**Reitor**

Afranio Gonçalves Barbosa  
**Decano do Centro de Letras e Artes**

Carlos Augusto Moreira da Nóbrega  
**Coordenador de Integração Acadêmica de Pós-graduação do Centro de Letras e Artes**

#### **EQUIPE EDITORIAL**

Carlos Augusto Moreira da Nóbrega  
**Editor Responsável**

Leonardo Fuks  
Maria Lizete dos Santos  
Maria Clara Amado Martins  
**Editores Associados**

**EDIÇÃO**

Ermelinda Azevedo Paz Zanini (1998-2002) – Margareth da Silva Pereira (2002-2006) – Flora De Paoli Faria e Sonia Cristina Reis (2007-2010) – Celina Maria Moreira de Mello, Sonia Cristina Reis e Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina (2011-2016) – Fabiano Dalla Bona (2017-2022) – Carlos Augusto Moreira da Nóbrega (2023-2026)

**CONSELHO EXECUTIVO**

**Escola de Belas Artes** – Prof. Carlos A. M. da Nóbrega

**Escola de Música** – Prof. Pauxy Gentil-Nunes

**Faculdade de Arquitetura e Urbanismo** – Profa. Mônica Santos Salgado (Proarb), Profa. Eliane de Almeida da Silva Bessa (Prourb)

**Faculdade de Letras** – Profa. Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold

**CONSELHO EDITORIAL**

Alejandra Vitale (Univ. de Buenos Aires, Argentina), Anna Gural-Migdal (University of Alberta, Canadá), Carlos Eduardo Falcão Uchôa (UFF), Carole Gubernikoff (Unirio), Cecília Conde (CBM), Celina Maria Moreira de Mello (UFRJ), Claudia Poncioni (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, França), Cristiane Rose de Siqueira Duarte (UFRJ), Dinah Maria Isensee Callou (UFRJ), Evanildo Bechara (Uerj), Flora De Paoli Faria (UFRJ), Geraldo Ramos Pontes Júnior (Uerj), Jean-Yves Mollier (Univ. Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, França), Jean-Pierre Blay (Université de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, França), José Luiz Fiorin (USP), Joseph Jurt (Univ. Freiburg, Alemanha), Leonardo Mendes (Uerj), Márcio Doctors (Unesco), Márcio Venício Barbosa (UFRN), Maria Antonieta Alba Celani (PUC-SP), Marilena Giammarco (Univ. Pescara, Itália), Mauro César de Oliveira Santos (UFRJ), Mauro Porru (Ufba), Meri Torras Francés (Univ. Autònoma de Barcelona, Espanha), Orna Messer Levin (Unicamp), Paulo Venancio Filho (UFRJ), Sheila Ornstein (USP), Sylvia Ficher (UnB), Vera Lúcia Casa Nova (UFMG)

**DESIGN e DIAGRAMAÇÃO** – Isadora Pacini, Renata Novoa

**CAPA** – Conversa entre o mistério e o sagrado

**FOTOGRAFIA** – Paola Barreto

**ASSESSORIA TÉCNICA** – Fátima Alfredo

e-ISSN2965-3606

Revista Interfaces © 2023 Centro de Letras e Artes – Universidade Federal do Rio de Janeiro

*Esta publicação segue as normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, adotado no Brasil em 2009.*

**REVISÃO** – Maria Helena Torres

Catálogo: Sistema de Bibliotecas e Informação – SIBI/UFRJ

R349

Revista Interfaces / Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes – Ano 26, vol.33, n.1 (janeiro-junho – 2023) – Rio de Janeiro: UFRJ/CLA, 2023 – semestral.

e-ISSN 2965-3606

ISSN: 1516-0033 (até 2018)

1. Arte – Periódicos brasileiros. 2. Arquitetura, Urbanismo e Design – Periódicos brasileiros. 3. Literatura e Linguística – Periódicos brasileiros. 4. Música – Periódicos brasileiros. 1. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes.

CDD: 705



Centro de Letras e Artes da Universidade Federal  
do Rio de Janeiro  
Av. Pedro Calmon, 550 – Edifício Jorge Machado  
Moreira – Térreo – Cidade Universitária – Rio de  
Janeiro – RJ – CEP: 21941-630  
decania@cla.ufrj.br

## SUMÁRIO

### SUMMARY

#### **7** Editorial *Editorial*

Carlos Augusto Moreira da Nóbrega

#### **11** Dossiê *Dossier*

#### **12** A arte e suas dimensões ética, política e estética em tempo de emergências

*Art and its ethical, political and aesthetic dimensions in a time of emergencies*

Walmeri Ribeiro

#### **29** Como navegar o caósmos | Um olhar esquizo sobre a percepção, a linguagem e o pensamento na esquizofrenia

*How to navigate the Chaosmos | A schizo perspective on perception, language and thought in schizophrenia.*

Dani Spadotto

#### **56** Aspectos filosóficos da teoria da montagem: da dialética marxista ao perspectivismo ameríndio

*Philosophical aspects of montage theory: from marxist dialectics to Amerindian perspectivism*

Dionatan Rosa

#### **80** Operatividade: uma possibilidade para a transdisciplinaridade

*Operativity: a possibility for transdisciplinarity*

João Carlos Machado

#### **105** Helen e Newton Harrison na fronteira entre arte, ciência e natureza

*Helen and Newton Harrison on the frontier between art, science and nature*

Claudio de Melo Filho

**124** **Uma poética da natureza e da resistência**  
*Nature and resistance's poetics*

Magalys Fernandez Pedroso

**148** **A arte de viver nas ruínas da pele: sobre um fantástico feminismo especulativo**  
*The arts of living in ruins: on fantastic speculative feminism*

Marina Ferreira Belo Lopes

**166** **Arte, cura e liberdade: entrevista com Louis Oké-Agbo**  
*Art, healing and freedom: an interview with Louis Oké-Agbo*

Paola Barreto Leblanc

**FLUXO CONTÍNUO**  
*CONTINUOUS FLOW*

**180** **A “Ortopedia Arquetônica” e a invisibilidade da mulher no espaço habitado**  
*The “Architectural Orthopedics” and the invisibility of women in the inhabited space*

Acácia Regina Resende Setton, Suzann Flávia Cordeiro de Lima e Airton Rocha Omena Júnior

**206** **Memórias outras da ditadura: repressão e trauma histórico em “Alguma coisa urgentemente”, conto de João Gilberto Noll**  
*Other memories of the dictatorship: repression and historical trauma in “something urgently”, a short story by João Gilberto Noll*

Camila Teixeira Gabriel Baião

**EDITORIAL**  
*EDITORIAL*

CARLOS AUGUSTO MOREIRA DA NÓBREGA



## EDITORIAL

### EDITORIAL

#### CARLOS AUGUSTO MOREIRA DA NÓBREGA<sup>1</sup>

gutonobrega@eba.ufrj.br  
<https://orcid.org/0000-0003-4631-2934>

O presente volume da *Revista Interfaces* resulta de uma perspectiva editorial pautada no contexto transdisciplinar do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A partir de uma visão plural, que se manifesta por meio de uma editoria compartilhada entre representantes da Faculdade de Letras, da Escola de Música, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e da Escola de Belas Artes, *Interfaces* reitera seu papel disseminador de ideias no contexto da produção acadêmica, com ênfase na diversidade, na originalidade e na inovação, sem, contudo, ignorar a potência da memória e dos ritos que nos unem como sociedade e cultura. Apresenta, nesse contexto, nova identidade visual, contemporânea, que busca imprimir sua marca no cenário das mais relevantes publicações acadêmicas, inspirada na experiência acumulada ao longo de seus 29 anos de existência. Além da nova marca, a revista apresenta diagramação renovada, que emprega leveza para lidar com a densidade de conteúdo de seus artigos. Entre texto e imagem, o novo *design* abraça a tarefa de trazer mais espaço e abertura às reflexões do leitor.

Inauguramos o presente número, com o dossiê “Entre linguagens. Perspectivas para a emergência de um conhecimento vivo, diverso e integral”, que almeja pensar o entrecruzamento de pontos de vistas, epistemologias e abordagens transdisciplinares que possam nos guiar

---

<sup>1</sup> Carlos Augusto Moreira da Nóbrega (Guto Nóbrega) é doutor em artes interativas pelo programa The Planetetary Collegium - Universidade de Plymouth - UK (2009). Pós-doutor em Arte e Tecnologia pelo PPGAV/ UnB (2019). É professor associado na Escola de Belas Artes /UFRJ, membro do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ e da UnB e atua como vice-decano do Centro de Letras e Artes / UFRJ. Fundou e coordena o NANO – Núcleo de Arte e Novos Organismos. É bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

como instrumentos de navegação neste novo mundo em (re)construção. A contemporaneidade nos apresenta desafios que demandam inovações futuristas sem, contudo, perder de vista nosso passado ancestral. Com base em tal paradigma, nosso dossiê se constitui de uma compilação de artigos que abordam o tema de maneiras diversas.

“Aspectos filosóficos da teoria da montagem: da dialética marxista ao perspectivismo ameríndio” oferece uma visão expandida da montagem a partir de uma visão de mundo polissêmica. Veremos, em outro artigo, como a noção de imaginação material de Gaston Bachelard converge – junto com a noção de “operatividade”, conceito investigado pelo autor – para a transdisciplinaridade. Memórias ancestrais e a voz da natureza são evocadas em “Uma poética da natureza e da resistência”, artigo que pensa, sobretudo, a não dicotomia entre homem e natureza a partir de uma perspectiva indígena. “Como navegar o caósmos” nos convida a rever a esquizofrenia a partir do modo de “pen-ser artístico”, nos levando a considerar a sensibilidade estética e o corpo artista partes integrantes de um ser esquizo. Em “Helen e Newton Harrison na fronteira entre arte, ciência e natureza”, arte e ciência são articuladas de maneira orgânica e emaranhada, a partir de uma prática poética que tem o engajamento ambiental como seu domínio. “A arte de viver nas ruínas da pele: sobre um fantástico feminismo especulativo” nos instiga a considerar a literatura ficcional feminista uma forma de tratar os problemas oriundos da modernidade ou, como nos sugere Donna Haraway, “ficar com o problema”, os quais envolvem questões relativas à violência na América Latina e seus atravessamentos. Conhecimento corporificado e as relações emergentes entre corpo/território/tempo, são temas abordados em “A arte e suas dimensões ética, política e estética em tempo de emergências”, cujo argumento ressalta a importância de cultivar territórios sensíveis como frente imaginária e política às crises globais. A seção Entrevista nos brinda com uma perspectiva proveniente da costa ocidental africana, que nos motiva a pensar a arte a partir da ancestralidade, do entrecruzamento de práticas ritualísticas de magia e cura, de maneira interconectada e indissociável da vida. Em Fluxo Contínuo, seção de artigos para além do

contexto do dossiê, trazemos “Memórias outras da ditadura: repressão e trauma histórico em ‘Alguma coisa urgentemente’, conto de João Gilberto Noll” e “A ‘ortopedia arquitetônica’ e a invisibilidade da mulher no espaço habitado”.

Este volume, inaugurando o uso de ilustração na capa de nossa revista, traz o ensaio visual da artista-pesquisadora Paula Barreto, um registro de sua vivência cultural do terreiro de culto Egungun Ilê Asipá, no Benim

Boa leitura!



**DOSSIÊ**  
*DOSSIER*

# A ARTE E SUAS DIMENSÕES ÉTICA, POLÍTICA E ESTÉTICA EM TEMPO DE EMERGÊNCIAS

WALMERI RIBEIRO

# A ARTE E SUAS DIMENSÕES ÉTICA, POLÍTICA E ESTÉTICA EM TEMPO DE EMERGÊNCIAS

## ART AND ITS ETHICAL, POLITICAL AND AESTHETIC DIMENSIONS IN A TIME OF EMERGENCIES

WALMERI RIBEIRO<sup>1</sup>

walmeriribeiro@id.uff.br

<https://orcid.org/0000-0002-6274-5361>

### Resumo

Este ensaio baseia-se no compartilhamento de experiências e ações realizadas em projetos desenvolvidos pela plataforma Territórios Sensíveis, para que, à luz dessas experiências, possamos discutir conceitos como conhecimento corporificado e as relações emergentes entre corpo/território/tempo. Analisamos, ainda, a forma como as artes podem contribuir para as discussões e ações em torno das questões ambientais a partir de “formas” ético-políticas de fazer arte, e pontuamos as formas pelas quais as dimensões micropolíticas e imaginárias podem ser reforçadas ou restauradas frente às atuais crises globais.

**Palavras-chave:** *Conhecimento corporificado. Corpo poroso. Práticas performativas em artes. Território.*

### Abstract

*This essay is based on the sharing of experiences and actions carried out in projects developed by the Territórios Sensíveis (Sensitive Territories) platform, so that in light of these experiences we can discuss concepts such as: embodied knowledge, socially and environmentally engaged artistic practice and the emerging relationships between body/territory/time. We also analyze how the arts can contribute to the discussions and actions around environmental issues from ethical-political “ways” of making art, and we point out the ways in which the micropolitical and imaginary dimensions can be reinforced or restored in face of the current global crises.*

**Keywords:** *Embodied knowledge. Porous body. Performative practices in arts. Territory.*

---

<sup>1</sup> Walmeri Ribeiro é artista-pesquisadora, professora da Universidade Federal Fluminense, onde coordena o Laboratório de Pesquisa em Performance, Mídia Arte e Questões Ambientais – BrisaLAB. Pós-doutora pela Concordia University (2017), bolsista de pesquisa Faperj, é também professora dos Programas de Pós-Graduação em Artes PPGCA|UFF e PPGAV|EBA|UFRJ.

No livro *Minimal ethics for the Anthropocene*, a artista e pesquisadora Joanna Zylińska (2014) nos convida a pensar o Antropoceno a partir da perspectiva das artes, apontando os processos exploratórios, extrativistas, colonizantes e dominadores, como propulsores das crises que vivemos na atualidade, e, ressalta, entre elas, a crise do pensamento crítico. Essa crise, no entanto, nos alerta a autora, está diretamente relacionada à crise da imaginação. E uma sociedade tolhida da força do imaginário facilmente é controlada e esvaziada de sua potência de agir. Pensar, imaginar e sonhar em tempo de emergências constituem, portanto, certamente, a ação mais política que podemos ter em relação ao que vem sendo nomeado Antropoceno.<sup>2</sup>

Diante desse contexto, pensar a arte e sua potência afetiva, estética e política como forma de invenção de novos modos possíveis de existência e coexistência, assim como de um empoderamento social e político, individual e coletivo, torna-a não só necessária, mas urgente, “útil”, como diria Tania Bruguera (2019).

Pensar arte em tempo de crise, no entanto, nos convida também a repensar nossas práticas artísticas e sua força afetiva e política. Nos convida a reinventar nossas ações, tornando-as práticas conectivas.

Claire Bishop (2012), em seu livro *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*, apresenta o que nomeou “virada social nas artes”, diferenciando-a, de um ponto de vista crítico, do que comumente é chamado de arte socialmente engajada. Para Bishop, pensar sobre essa virada social das artes é também uma utopia de

---

<sup>2</sup> O amplo e polêmico conceito de Antropoceno, que vem se tornando cada vez mais difundido na sociedade, ainda que em terreno arenoso de compreensão, foi proposto por Paul Crutzen no final da década de 1990, fundamentando a ideia de que, desde a Revolução Industrial, vivemos uma nova era geológica, a Era do Antropoceno. Contestada pela comunidade científica, essa denominação só foi “aceita” em meados de 2011. O conceito de Antropoceno, no entanto, vem ganhando força e relevância, diante das discussões em torno da emergência climática e do aquecimento global pelas alarmantes publicações de dados nas principais revistas científicas mundiais e, claro, pelos efeitos visíveis no planeta. Por outro lado, as ciências sociais, a antropologia, a filosofia e a arte, passaram a utilizar o Antropoceno como um conceito para discutir as crises políticas, sociais, humana e humanitárias que estamos atravessando, trazendo para esse campo de discussão a noção de crise, catástrofe e urgência. Sobre Antropoceno sugiro a leitura de dois livros recém-lançados no Brasil: *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno* (Latour, 2020) e *Viver nas ruínas do Antropoceno* (Tsing, 2019).

repensar a relação da arte com o social e o seu potencial político, pois, a discussão estabelecida pela autora trata menos de uma questão estética e mais de “formas” ético-políticas de fazer arte, a partir da participação e do engajamento do participante, em processos de criação que se dão em acontecimento, num fazendo, em continuidade de ação.

Para ampliar esta discussão mergulho em teorias e pensamentos vinculados ao campo de estudos da performance. A virada social das artes, como proposta por Bishop, não aborda o social como conteúdo, como tema, mas sim como forma, pois, não se trata do fazer, mas do “como” fazer. Um “como” que propõe novos modos de criação, engajamento, conexão, fluxo de produção artística, assim como a própria ruptura com a ideia de objeto ou obra, tão presente na prática artística. A construção desse modo de fazer arte exige a proposição de novos métodos e procedimentos de criação, de um novo vocabulário tanto para artistas quanto para curadores e críticos – isto é, uma nova forma de pensar e agir diretamente relacionada à potência da arte e sua ação propositora na construção sensível de um pensamento crítico e da ativação do imaginário.

Ao trabalhar com o acontecimento, a processualidade torna-se um importante fator na construção desse modo de fazer arte, de engajar o outro, de criar conectividade, lançando-o como um propositor e não apenas como espectador ou participante. Desse ponto de vista, a chamada virada social das artes implica um modo de criação que se dá só e apenas a partir da experiência e do compartilhamento de ideias, questões, modos de vida, em toda a sua dimensão sensível, política e social.

Como disse, a performance, como campo de estudos, está na base do pensamento desse “como”. Aqui, no entanto, não me refiro somente à performance arte ou à performance como prática performática, mas, sim, à performance como prática performativa de investigação, criação e ação nas conjunturas sociais, políticas e ambientais. Essas práticas estão diretamente em diálogo com as propostas do que em inglês chamamos



de PaR – *performance as research* (Arlander, 2018) e são balizadas por dois conceitos-chave: processualidade e experiência.

A processualidade, como nos propõe Northon Whitehead (1978) em sua filosofia processual, não se dá na continuidade em devir, mas nas mudanças e rupturas contidas na continuidade. Whitehead enfatiza, ainda, que a experiência não nasce simplesmente no fluxo, no *continuum*, mas sim é fruto de rupturas, cortes, da fragmentação que impulsiona a criação de novas temporalidades, encontros e acontecimentos.

A experiência em toda a sua dimensão e intensidade, como uma operação cognitiva, nos conduz a questões, *inputs*, assim como ao aprimoramento de novas formas artísticas, tanto para a criação quanto para o compartilhamento do conhecimento emergente com público mais amplo. Esse é um fazer que se desdobra em si mesmo, abrindo espaço para a invenção de novas proposições, ações e diálogos.

Projetos e ações artísticas fundamentados na prática performativa de criação são lançados a um modo de conhecimento mais processual, perspectivo, participante, colocando o próprio conhecimento em movimento para a abertura de novas ideias e possíveis desdobramentos, que podem se dar no campo da arte propriamente dito ou em diálogo entre a arte e outros campos do conhecimento.

Por outro lado, é importante pensar que ao falar em práticas performativas de criação estamos implicando diretamente o corpo em toda a sua dimensão e potência investigativa e inventiva. Pensar um corpo em performance é pensar um corpo capaz de produzir conhecimento incorporado (*embodied knowledge*), fruto de um corpo em movimento, imbricado em determinado tempo e território, imerso em experiências que só acontecerão a partir da relação entre o corpo/sujeito e os territórios experienciados. Um corpo em performance é um corpo em *processo*, assim como o conhecimento que dele emerge.

Em busca desse modo de fazer – associado às propostas de Claire Bishop sobre a virada social das artes e, partindo, da perspectiva das práticas performativas de criação, da emergência de um conhecimento incorporado e do encontro com o outro, como forma de repensar a

relação da arte com o social e o seu potencial político –, desde 2014, me lancei num processo de pesquisa e criação em artes, em diálogo com questões abarcadas pelo conceito de Antropoceno, interessada, sobretudo, no impacto das mudanças climáticas na vida cotidiana de comunidades tradicionais pesqueiras. Dessa investigação emergiu Territórios Sensíveis,<sup>3</sup> plataforma de pesquisa e criação em artes e ciências, que reúne artistas-pesquisadores, cientistas e comunidades locais para que juntos possamos atuar de forma performativa e colaborativa na investigação e construção de diálogos entre o campo das artes e as questões ambientais.

Com projetos e ações fundamentados nas teorias e práticas da performance, sobretudo, da PaR, temos como objetivo (re)pensar práticas artísticas de criação e de fruição, investigando formas ético-político-estéticas de fazer arte, assim como o engajamento social e ambiental das artes frente aos desafios contemporâneos. Ao acreditar na dimensão política e na potência sensível do fazer artístico, agindo na construção de campos de afeto, buscamos, com nossas ações, estimular formas de imaginar, sonhar e agir política e poeticamente na construção de novos e possíveis modos de existência e coexistência entre humanos e não humanos.

As ações, desenvolvidas em forma de laboratórios de pesquisa e criação artística, são balizadas por conceitos e práticas como emergência, processualidade, experiência, corpo poroso, conhecimento corporificado (*embodied knowledge*), tornar corpo ou corporificar (*embodiment*) (Spatz, 2017; Massumi, 2002) e territorializar (*emplacement*) (Pink, 2015), partindo de ações performativas, imersivas e colaborativas que se desdobram em performances, intervenções *site-specific*, obras visuais e sonoras, instalações e publicações.

Nosso foco de pesquisa e criação está voltado para a atuação em Zonas de Sacrifício (Klein, 2014), completamente devastadas, poluídas e atingidas pelos impactos de um projeto moderno de “civilização”,

---

<sup>3</sup> [www.territoriosensiveis.com](http://www.territoriosensiveis.com)

centrado no extrativismo e no progresso, que “cega todos os órgãos sensoriais vitais e cria corpos insensíveis, acostumados à violência” (Aráoz, 2020).

Como, então, ressensibilizar nossos corpos? Como criar formas de [sobre]viver, de imaginar e de sonhar em meio às veias abertas do Antropoceno? Qual a contribuição e o lugar da arte frente a esses desafios? Quais as práticas artísticas necessárias em tempos de crise?

Com este ensaio, mais um desdobramento de nossas ações, convido você, leitor, a investigar conosco possíveis caminhos para essas questões.

### **Práticas performativas e a potência de um corpo poroso**

Outrar-se. Deixar-se contagiar. Se construir, construindo.  
Assim, no gerúndio. Em movimento (Ribeiro, 2021, p. 69)

Como tornar um corpo disponível ao encontro de algo que ainda está por emergir? Como o potencializar, tornando-o poroso às relações de troca e de escuta para com o outro e para com o território experienciado? Como ampliar todo o aparato sensorial e perceptivo de um corpo, lançando-o à experiência?

Venho há alguns anos me dedicando às relações entre arte e meio ambiente, arte e antropoceno, arte e mudanças climáticas, diante da exploração desenfreada e da completa desconexão que criamos entre o Corpo-Território-Eu e os Corpos-Território-Natureza-Mundo.

Em 2019, ao convidar um grupo de artistas para participar do projeto Territórios Sensíveis|Baía de Guanabara,<sup>4</sup> lancei o que naquele momento nomeei “dispositivo-convite para um mergulho nos rastros e veias abertas do Antropoceno” (Ribeiro, 2020). Atuando num duplo sentido, como proponente de uma ação coletiva, mas também como

---

<sup>4</sup> Esse projeto foi contemplado com o prêmio Cultural and Artistic Response to Environmental Change, Prince Claus Fund e Goethe Institut e com a bolsa Jovem Cientista do Nosso Estado-Faperj – E-26/202.778/2019.

artista-pesquisadora – que encontra no corpo e na arte da performance seu modo de propor diálogos e poéticas –, encontrei o mangue do Jequiá.

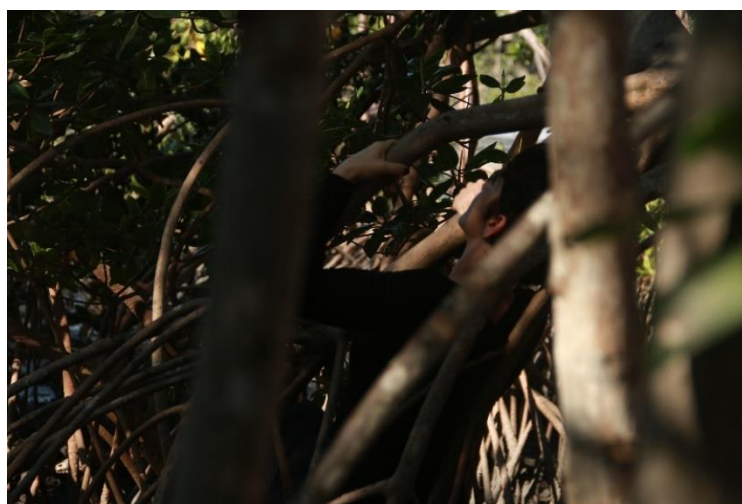
Localizado às margens do rio Jequiá, um dos afluentes da baía de Guanabara, o mangue do Jequiá, como é nomeado pela comunidade de pescadores da Colônia Z-10, é também parte do apagamento e sufocamento pelo qual passa essa comunidade.

Junto às questões comuns dos processos de favelização – construções desordenadas, falta de infraestrutura sanitária e urbana, abandono do poder público –, a centenária Colônia de Pescadores Z-10 encontra-se completamente sufocada e exposta à poluição das águas do rio Jequiá e da baía de Guanabara. A área de manguezal ou o que dela restou, além do esgoto *in natura* lançado pelas casas da comunidade, recebe, diariamente, toneladas de lixo sólido e todo o impacto dos constantes derramamentos de petróleo e seus derivados que acontecem na baía de Guanabara.

O cheiro forte que vem do mangue, presente na vida cotidiana dessa comunidade, assim como a poluição e seu impacto na saúde de cada um dos moradores, torna-se imperceptível, diante de corpos asfixiados pelo sistema neoliberal (Mbembe, 2020) e pela petropolítica em curso no território Fluminense.

Frente a essas questões, o respirar tornou-se um gesto performativo, uma ação sensorial e política pelo direito de respirar de humanos e não humanos. Durante alguns dias, entre uma ação coletiva e outra, em busca de uma possível relação de coexistência, passava algumas horas em performance no/com o mangue do Jequiá (Figura 1) Um simples estar, sentir, olhar, cheirar, respirar juntos.

Dessa experiência, ou melhor, desse encontro e convivência com o mangue do Jequiá, emergiu, inicialmente, a



**Figura 1:** Mangue do Jequiá, Territórios Sensíveis, 2019

**Foto:** Sofia Mussolin.

pergunta-estímulo “O que podemos aprender com o mangue para [sobre]viver nas ruínas do Antropoceno?”.

A partir desse questionamento, propus duas ações

performáticas. Num primeiro momento, realizei uma performance com as crianças da Colônia, convidando-as para uma experiência-mangue. Respirar, meditar, sentir, escutar, sonhar. Como podemos respirar com o mangue? O que ele nos traz? De uma meditação ativa e de uma experiência sensorial, emergiram surpresas, sonhos e aprendizados transformados em desenhos e frases. Uma descoberta do mangue como parte dos corpos-casa. Uma descoberta do movimento do mangue, dos sons e da intensidade dessas raízes voadoras.

Impulsionada pela resposta das crianças – mas também inquieta com o completo desconhecimento dos ali residentes sobre a existência e importância do sistema manguezal –, num segundo momento, convidei os moradores que vivem nas casas à beira do mangue, os colaboradores e os artistas do projeto para participar de uma ação performática junto ao mangue e aos muros/fronteiras que o sufocam.

Num simples gesto de manter-se em pé, respirar com os olhos fixos num ponto do manguezal. Permanecer. Virar à direita. Manter a respiração e seu ritmo. Olhar num ponto fixo do muro. Permanecer. Virar à esquerda. Olhar novamente para o manguezal.



**Figura 2:** O que podemos aprender com o mangue para [sobre]viver nas ruínas do Antropoceno? Territórios Sensíveis, 2019

**Fotos:** Alessandro Paiva  
<https://takemetotheriver.net/motion-to-recover/colonia-z-10-residency>

Uma experiência que nos lançou, mais uma vez, ao gesto político de respirar, mas também a um repensar nossos gestos e hábitos, nossos modos de habitar, de viver e de construir “territórios-corpo” e “corpo-territórios” (Haesbaert, 2020).<sup>5</sup> Com o mangue do Jequiá, individual e coletivamente, fomos atravessados por um conhecimento emergente sobre força, flexibilidade, porosidade e capacidade de criação e reinvenção de vidas.

O gesto performativo torna-se aqui uma lupa, lançada sobre as questões políticas, sociais e poéticas emergentes de processos imersivos, como os que estamos abordando neste texto. Assim, o que aqui estou chamando de gesto performativo é um gesto, simples, mínimo, capaz de ativar uma grande e importante discussão ou deslocamento, que se desdobra em novos modos de agir, de enfrentar e de olhar para o mundo circundante. Geralmente, esses gestos performativos emergem do encontro e das trocas realizadas entre artistas e os participantes/propositores.

É importante ressaltar que a potência de variação dos gestos mínimos (Manning, 2016), como o que realizamos nessas ações performáticas, pode ativar mudanças e deslocamentos, seja na qualidade do que nomeamos presença, participação, atenção, seja nos nossos modos de vida e de existência, criando outras formas de pertencimento e de conexão. Ou ainda, como pontuado por Bruno



**Figura 3 e 4:** O que podemos aprender com o mangue para [sobre]viver nas ruínas do Antropoceno?

**Fonte:** Territórios Sensíveis, 2019  
<https://vimeo.com/581214045>

<sup>5</sup> Vários são os(as) autores(as) que irão conceituar, sob diferentes pontos de vista, ‘Território’ e ‘Corpo-Território’ ou ‘Corpo como Território’. É, contudo, com a concepção latino-americana do termo, como nos apresenta o geógrafo brasileiro Rogério Haesbaert (2000), que dialogo nesta escrita. Tomando o Corpo como Território, mas também o Território como Corpo; “é sintomático, contudo, que sejam os indígenas e as mulheres (muitas delas também indígenas) os principais protagonistas a tratar o território como corpo, ou melhor, a problematizar a concepção de “corpo-território” na América Latina e utilizá-lo como ferramenta de luta” p. 76

Latour (2020), ações simples podem nos lançar a potências de agir, provocando mudanças, ainda que pequenas, ao nos colocar em movimento.

Após a realização dessas ações, as sensações, pulsões e o conhecimento emergente dessa experiência passaram a ressoar em meu modo de viver, de sentir, de pensar e de imaginar. Se me lancei nessa experiência com as perguntas Como tornar um corpo disponível ao encontro de algo que ainda está por emergir? Como o potencializar, tornando-o poroso às relações de troca e de escuta para com o outro e para com o território experienciado? Como ampliar todo o aparato sensorial e perceptivo de um corpo, lançando-o à experiência?, dela saí com a clareza, a importância, mas também o desafio de pensar sobre o que é esse corpo poroso e sua potência de agir na construção de mundos outros.

Num primeiro momento – em referência ao texto de Natasha Ginwala e Vivian Zihel (2020), que descrevem o mangue como um corpo suspenso, poroso, diante de sua vida flutuante, determinada pelas marés –, chamei-o de corpo Mangue. Mas, não, este corpo não pode ser um corpo Mangue, mas sim uma proposta poética que se desdobra de uma relação de coexistência, de aprendizado com o corpo-território-Mangue. Um corpo em suspensão, em mobilidade constante, afetado e afetando os ritmos e fluxos dos territórios nos quais está imerso.

Neste momento, faço uma pausa para respirar.

Levei alguns anos após essa experiência até conseguir traduzir o *embodiment* – ou seja, aquilo que se tornou corpo, um conhecimento corporificado – em palavras e, então, conceituar essa experiência fruto das relações entre corpo, território e tempo. Para esse tipo de prática artística, tempo e permanência são fundamentais.

Retomando a prática, voltando ao diálogo e às proposições com as comunidades que vivem às margens da baía de Guanabara, depois de quase dois anos distante, também retornei às imagens, aos textos, às anotações e, sobretudo, ao conhecimento corporificado que havia me acompanhado por todo esse tempo. E, apenas a partir desse momento,

inicie a tentativa de escrever sobre esses corpos e suas relações, nomeando-o um corpo poroso:

Um corpo poroso não é um corpo cotidiano, mas, tampouco é apenas um corpo em deslocamento, em movimento. Um corpo poroso é uma forma de ser e estar no mundo, de se conectar, de se misturar, criando zonas de contaminação e contágio, sem bordas, sem fronteiras, sem hierarquias entre espécies. Um corpo que busca por um outar-se, um construir-se, construindo, em conexão. Um corpo poroso é um corpo disponível, permeável, em estado de atenção plena. Um corpo capaz de sentir, escutar e incorporar (tornar corpo) micromovimentos, microsonoridades, tatilidades e temporalidades, bem como, os macromovimentos e a amplitude do todo no qual está inserido. O corpo poroso é, portanto, um estado de existir e agir no mundo. Um estado de ser numa poética do Outrar-se e de construir Mundos-Outros, Outrando-se (Ribeiro, 2021, p. 70).

Na construção desse pensamento conceitual, dois pontos se tornaram importantes para pensar esse corpo poroso e sua potência de agir: a preparação desse corpo para o encontro, tornando-o disponível à afecção que o leva à ação; e o corpo poroso como uma potência poética na construção do outar-se. Ou seja, um desdobrar-se em relação e coexistência, na construção, ainda que imaginária, de outros mundos possíveis.

### **Estar em performance [ou] como construir novos modos de existência**

Estar em performance é compreendido, neste ensaio, como um estado de ser e de estar no mundo e de fazer mundo. Um estado de atenção plena, de conexão, de ampliação de um aparato sensorial e perceptivo, que lança os corpos aos encontros, às trocas e à potência de agir no mundo.

É importante, no entanto, ressaltar as bases conceituais e teóricas que balizam e alimentam essa proposta artística e conceitual.

As práticas performativas, como um sistema complexo, tornam-se também uma ética na construção de práticas artísticas. Fundamentadas na processualidade, incerteza e na emergência poética, propõem que de



um corpo em performance emergem questões políticas, estéticas, poéticas, assim como, um conhecimento corporificado. Gestos, ações e questões emergentes podem se desdobrar em produções do campo da arte, como: apontamentos dramaturgicos, composicionais, cenas, performances, intervenções artísticas em espaços públicos, instalações, instalações audiovisuais, textos, imagens, sons, desenhos etc.; mas desdobram-se também como ações políticas quando pensamos em como construir novos modos de existência. Modos urgentes diante das crises que nos assolam diariamente.

Em 2013, em face de uma grande virada performativa em meu trabalho de pesquisa e criação artística, me vi frente ao desafio de investigar novas metodologias de pesquisa e criação, mudando completamente minha ética de trabalho. Ao me aproximar das discussões e diálogos entre arte e Antropoceno, passei então a trabalhar em ambientes chamados de “naturais” como florestas, mangues, brejos, praias, rios, mares e marés, mas, sobretudo, a trabalhar com corpos cotidianos, de pessoas comuns, moradores de comunidades tradicionais pesqueiras e de territórios percorridos. Rompi com procedimentos e técnicas que até então utilizava no treinamento de atores e *performers* e, lentamente, num processo de experiência imersiva, me aproximei das práticas meditativas ativas.

A meditação ativa, ou seja, uma meditação em movimento, propõe a atenção plena, um estar no aqui e agora, ampliando todo o aparato sensorial, perceptivo e cognitivo do corpo. O estar em movimento, em performance, numa meditação ativa, potencializa esse corpo, gerando o que estou aqui chamando de porosidade, e com isso disponibiliza-o a uma poética do encontro. É tornar esse corpo atento e aberto aos estímulos que surgem das relações de troca com o outro, um outro composto por humanos e “não humanos”, um outro que podemos denominar paisagem multiespécies (Tsing, 2019). Dessas relações, de experiência, numa dimensão incorpórea, ou seja, de intensidade, emergem procedimentos e ações ético-estéticas, assim como um conhecimento corporificado.

Tornar nosso corpo cotidiano um corpo poroso exige desejo e disponibilidade. É, por um lado, um mergulhar em si, modificando-se. Esse mergulhar em si, no entanto, é fruto de uma relação de coexistência, na qual o 'em si' está sempre em relação com o outro. Pois o corpo poroso, como já dito, é um modo de existir. Um corpo poroso traz consigo a dimensão poética e espiritual de um fazer mundo. É um modo de estar em conexão dialógica com o todo, sem hierarquias, imposições, expropriações, explorações e colonizações. Um corpo poroso está em relação, em conexão, em diálogo, em processo, em horizontalidade, em um contínuo outrar-se.

A ativação de um corpo poroso é uma ação artística, mas é também uma ação política.

### **Uma dobra...**

Convido você, leitor, a uma experiência corpo poroso. Um convite a silenciar, sentir, escutar, cheirar e mergulhar em uma experiência imersiva. E, assim, imergir.

Tire os seus sapatos.  
Sente-se no chão numa posição confortável.  
Respire fundo.  
Cuide das suas costas.  
Feche os olhos.  
Respire.  
Inspiro e abro espaço em meu corpo. ....  
Respiro e percebo-me aqui e agora.  
Esta é uma prática de ser e estar.  
Repare no movimento do seu corpo.  
Mantenha este movimento.  
Tornar-se-á mais profundo e mais lento.  
Continue a respirar por dez minutos.  
Abra os olhos devagar e com cuidado.

Saia do seu espaço confortável.

Em silêncio, encontre um lugar onde queira fazer esta experiência.

Mantenha a sua respiração ativa.

Ao caminhar, mantenha a respiração, a atenção sobre o movimento do ar no seu corpo.

Respire fundo.

Expire.

Enquanto caminha, observe os movimentos, as pequenas coisas, os pequenos corpos, os corpos humanos, observe os sons, os cheiros, os micromovimentos do seu corpo e os micro e macromovimentos do entorno.

Observe

Quando encontrar o seu lugar

Pare e apenas olhe para a paisagem durante alguns minutos

Respire fundo

Inspire.

Expire.

Quando estiver pronta(o) para entrar... vá para lá, entre nesse lugar, faça o caminho para ficar aqui e agora.

Sustente a respiração...

Leve o seu tempo

Aqui e agora

Estamos construindo uma comunidade, juntos.

humanos e não humanos

Leve o seu tempo

Fique aqui e agora

Quando quiser sair... saia

Essa é uma prática de viver no momento presente.

Essa é uma prática de construção de territórios-corpos e corpos-territórios.

Essa é uma prática de sentir, ouvir, cheirar e construir uma nova forma de relação entre o seu corpo e o corpo da biosfera.

Essa é uma prática de transformar os nossos corpos adormecidos e dessensibilizados em corpos porosos, sensíveis, capazes de perceber mais do que as ações, vozes, sons e a presença humana.

Essa é uma prática de estar em performance e construir outros possíveis modos de existência e coexistência.

## Referência

ARÁOZ, Horácio. M. *Mineração, genealogia do desastre: o extrativismo na América Latina como origem da modernidade*. São Paulo: Elefante, 2020.

ARLANDER, Annette. *Introduction to future concerns: multiples future of performance as research?* London/New York: Routledge, 2018.

BISHOP, Claire. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso, 2012.

BRUGUERA, Tania. *Talking to power/Hablandole al poder*. San Francisco: YBCA Center for Arts, 2017.

GINWALA, Natasha; ZIHERL, Vivian. Sensing grounds: mangroves, unauthentic belonging, extra-territoriality. *e-flux journal*, 2020. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/45/60128/sensing-grounds-mangroves-unauthentic-belonging-extra-territoriality/>. Acesso em jun. 2020.

HAESBAERT, Rogério. Do corpo-território ao território-corpo (da terra): contribuições decoloniais. *geo graphia Revista do Programa de Pós-graduação em Geografia-UFF*, 2020. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/43100>. Acesso em abr. 2021.

KLEIN, Naomi. *This changes everything: capitalism vs the climate*. London: Allen Lane, 2014.

LATOIR, Bruno. *Diante de Gaia: oito conferências sobre natureza e Antropoceno*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Ubu editora/Ateliê de Humanidades editorial, 2020.

MBEMBE, Achille. The earthy community. E-Flux: <https://www.e-flux.com/architecture/coloniality-infrastructure/410015/the-earthly-community/>. 2020

MANNING, Erin. *The minor gesture*. Durham: Duke University Press, 2016.

MASSUMI, Brian. *Parables for the virtual: movement, affect, sensation*. London: Duke University Press, 2002.

PINK, Sarah. *Doing sensory ethnography*. New York: Sage Publications, 2015.

RIBEIRO, Walmeri. Poéticas do outrar-se: a potência de corpos porosos na criação de mundos possíveis. In:

NÓBREGA, Guto; FRAGOSO, Malu (orgs.). *Hiperorgânicos: consciência e natureza*. Rio de Janeiro: Circuito, 2021, v. 3, p. 55-72.

RIBEIRO, Walmeri. *Dispositivo-convite para um mergulho nos rastros e veias abertas do Antropoceno. Territórios Sensíveis/ Baía de Guanabara*. Rio de Janeiro: Circuito, 2020.

SPATZ, Ben. Embodiment as first affordance: tinkering, tuning, tracking. *Performance Philosophy*, v. 2, n. 2, p. 257-271, 2017. DOI: <https://doi.org/10.21476/PP.2017.2261>.

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

ZYLINSKA, Joanna. *Minimal ethics for the Anthropocene*. Michigan: Open Humanities Press, 2014.

WHITEHEAD, Alfred North. *Process and reality*. New York: Free Press, 1978.

**Recebido em:** 10 de abril de 2023

**Aceito em:** 21 de junho de 2023

**COMO NAVEGAR O CAÓSMOS | UM OLHAR  
ESQUIZO SOBRE A PERCEPÇÃO, A LINGUAGEM  
E O PENSAMENTO NA ESQUIZOFRENIA**

DANI SPADOTTO

# COMO NAVEGAR O CAÓSMOS | UM OLHAR ESQUIZO SOBRE A PERCEPÇÃO, A LINGUAGEM E O PENSAMENTO NA ESQUIZOFRENIA

## HOW TO NAVIGATE THE CHAOSMOS | A SCHIZO PERSPECTIVE ON PERCEPTION, LANGUAGE AND THOUGHT IN SCHIZOPHRENI

DANI SPADOTTO<sup>6</sup>

danispadotto@ufrj.br  
<https://orcid.org/0000-0001-6776-3326>

### Resumo

Neste artigo apresentamos a esquizofrenia não como patologia, como postulado pelas ciências da mente, mas como um modo de *pen-ser* artístico que permeia a sociedade e a cultura. Para isso, analisamos como a pessoa esquizofrênica percebe, pensa e produz linguagem, bem como suas sensibilidade e formas de criar conhecimento se manifestam na arte e na filosofia na contemporaneidade, instaurando um tipo de humor (*stimmung*) esquizofrênico. Partimos do pressuposto de que o esquizo possui sensibilidade estética e corpo artista, pois, ao se empenhar na manutenção de sua vida, ele põe em xeque as estruturas e categorias estabelecidas e cria novas formas de estar no mundo e com ele se relacionar – formas intimamente ligadas aos modos de fazer artístico, ou seja, o esquizo cria o fora com sua linguagem poética e torna partilhável seu encontro fundamental com o mundo. Nos apoiamos em bibliografia plural, em que as contribuições de Guattari, Deleuze e dos pensadores que se seguiram exercem protagonismo.

**Palavras-chave:** Esquizofrenia. Estética. Arte. Filosofia.

### Abstract

*This article presents schizophrenia not as pathology, as postulated by the sciences of mind, but as an artistic way of pen-ser that permeates society and culture. We analyze how schizophrenic people perceive, think and produce language and how their sensitivity and ways of creating knowledge manifest themselves in contemporary art and philosophy, configuring a kind of schizophrenic Stimmung. We assume that the schizo has an aesthetic sensitivity*

---

<sup>6</sup> Atualmente conduzo pesquisa de doutorado sobre esquizofrenia, cultura e arte contemporânea no PPGAV-EBA-UFRJ + FSCH Nova Lisboa. Minha prática gira em torno da fotografia, da performance e do vídeo. Dentre as principais exposições destaco a BienalSUR – MAAC Guayaquil (2019) e o Ciclo Anual de Performances Clemente Padin – SUBTE Montevideo (2018).

*and an artistic body because as she/he maintains her/his life, she/he questions structures and conditional categories while creating new ways of being in the world and relating to it – forms that are intimately linked to ways of artistic making, that is, the schizo creates the outside with her/his poetic language and makes her/his fundamental encounter with the world shareable. We rely on a plural bibliography, in which the contributions of Guattari, Deleuze and the thinkers that followed play a leading role.*

**Keywords:** *Schizophrenia. Aesthetics. Art. Philosophy.*



Da equação eu parte do Kosmos ao axioma Kosmos parte do eu (Andrade, 2011, p. 67).

O esquizofrênico é um sujeito que por uma razão qualquer entrou em conexão com um fluxo desejante que ameaça a ordem social, mesmo que apenas ao nível de seu entorno imediato. Este intervém imediatamente para dar um basta nisso. Trata-se aqui da energia libidinal em seu processo de desterritorialização, e não da estagnação deste processo (Guattari, 1985, p. 84).

Desde o lançamento dos livros *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*, em 1972, e *Mil platôs*, em 1980, escritos pelo filósofo Gilles Deleuze e pelo psicanalista Félix Guattari, o termo esquizofrenia expande-se para além da caracterização negativa de patologia individual presente nas nosografias psiquiátricas e psicanalíticas, e suas qualidades passam a figurar como processo produtivo e inventivo de conexão múltipla e ampliação dos limites da vida e da política (Massumi, 1996, p. 1). Vale ressaltar que a prática psicanalítica de Guattari em La Borde<sup>7</sup> rompeu com as relações de poder próprias à clínica, visando favorecer dinâmicas de grupo e relações humanas cheias de expressão para que não caíssem em automatismos e estereótipos, mas liberassem o sujeito para uma prática revolucionária (p. 2). Nesse sentido, seu papel foi central no movimento antipsiquiatria que tem seu início na década de 1960 na França e na Itália, sendo também seminal para o movimento de maio de 1968. Deleuze, por sua vez, opôs-se radicalmente ao pensamento kantiano ao aliar-se a Baruch Spinoza, Friedrich Nietzsche e Henri Bergson, delineando sua filosofia da diferença calcada no pensamento nômade (p. 2). Dessa forma, *O anti-Édipo* resulta de uma análise sociocultural fina e da vontade de invenção de formações culturais revigoradas, e *Mil platôs* constitui-se como um experimento construtivo fundamentado nos modos de pensar esquizofrênico (p. 3-4).

Seguindo esse panorama, propomos que na esquizofrenia, para além dos sintomas negativos – algo que não interessa à presente discussão

---

<sup>7</sup> La Borde é uma clínica psiquiátrica francesa fundada no início da década de 1950 pelo psiquiatra e psicanalista Jean Oury e onde Félix Guattari trabalhou e desenvolveu suas práticas esquizoanalíticas.

-, existe uma positividade torta, cujas qualidades tendem a rupturas e transgressões que abrem espaço para que o novo possa germinar. Não apenas novas formas de viver, mas novas formas de pensar, de estar em sociedade, de organizar-se politicamente e de criar conhecimento. Essa abertura fomenta outros pensadores da filosofia e das artes a direcionar seus olhares para a cultura e para a produção artística, especialmente para os procedimentos de criação popularmente utilizados por artistas contemporâneos (Jameson, 1991, p. 53) a fim de verificar ou identificar nessas produções um tipo de humor (*stimmung*) esquizofrênico.

Dito isso, este artigo é um experimento artístico de uma pensadora esquizo que pretende olhar para a sensibilidade esquizo através das lentes da filosofia e, sobretudo, das artes, a fim de construir um corpo que é também incorporal, fazendo constelar tais qualidades tal qual um *assemblage*. Mas por que a escolha da arte e da filosofia? Porque a arte e a filosofia lidam com o caos como princípio de criação. Enquanto a primeira compõe com ele para torná-lo sensível (Deleuze, 2010, p. 263) e material, a segunda o recorta e o ordena até torná-lo pensamento, um *caósmos mental* (p. 267). São essas disciplinas habilidosas, portanto, em não apenas refletir o mundo, mas criá-lo. Tais procedimentos também são realizados pelo corpo esquizo, que, irremediavelmente atado à sua habilidade de criação com o caos, dá vida a imagens que permeiam tanto a realidade compartilhada quanto a realidade do delírio, a sons que dançam e estrebucham ritornelos, a movimentos de enlace narrativos que concatenam pensamentos velozes. Esse exercício é, portanto, disparado pelo desejo de apresentar a produção de pessoas esquizo – assim como este texto – como resultante de um tipo de razão estética que coloca lado a lado as sensações, o sensível e o pensamento, o que, por sua vez, se estabelece em vívida relação com seu contexto sociocultural. Dessa forma, por um viés ontoepistemológico, ampliamos o entendimento sobre a produção (artística) esquizo, de modo que ela não se encerre na concepção de arte como expressão psicológica do mundo interior (Bakhtin apud Costa in Fabião, 2015, p. 261).

Finalmente, com o intuito didático, estruturamos o texto na forma de platôs, sendo cada um deles correspondente às três características da esquizofrenia que trataremos aqui: percepção, linguagem e pensamento. Reiteramos que nosso intuito não é diagnosticar sintomas clínicos ou sociais a partir da análise de trabalhos artísticos ou de conceitos filosóficos, mas sim demonstrar que a sensibilidade esquizo permeia a produção artística e teórica independentemente do diagnóstico de quem a produz.

## **A percepção**

Diferentemente de uma pessoa comum, que tem a percepção habituada com a estrutura de linguagem e graduada para perceber partes do todo, a equalização perceptiva alargada do corpo esquizo faz dele um corpo mais sensível, mais suscetível aos estímulos mínimos. Isso, por sua vez, confere espessura à paisagem ao seu redor, comportando um plano de imanência da coisa percebida em suas virtualidades possíveis e fomentando um modo de compor com os outros corpos que corrobora a experiência intensiva do cotidiano.

Sabe-se que a percepção não é uma faculdade cognitiva que age isoladamente; ela imbrica, por exemplo, atenção, distração, hábito, reflexo e memória. Sua função é perseverar a vida; assim, ela selecionará no espaço as relações que a consciência julga próprias para satisfazer as exigências do pensamento (Gil, 2018, p. 113), recortando do fluxo contínuo da realidade movente pequenos acidentes a fim de performar uma fantasia de imobilidade para assentar o sujeito no mundo e para erigir certezas sobre o real que deem condições de ação ao ser da experiência (Rossetti, 2004, p. 30). Vale dizer que a estabilidade perceptiva de um observador sem subjetividade, fixo e matematicamente previsível, que fragmenta a realidade para focar, isolar e transformar, e que é fruto da abstração científica da perspectiva linear que estruturou grande parte do pensamento moderno, desmoronou. A partir do século 19, o observador do mundo e nele inserido assume-se enquanto sujeito dotado de interioridade, e sua instabilidade dá-se a ver também em obras de arte

como *Rain, steam, and speed – The Great Western Railway* (1844) de J. M. W. Turner, em que o horizonte, ainda existente como marco de orientação que permitiu a expansão colonialista e capitalista, aparece pintado incerto, aéreo, fugidio (Steyerl, 2011). De outro modo, com o advento do cinema, também no século 19,<sup>8</sup> a linearidade espaçotemporal é posta em xeque através da montagem, e a representação do campo perceptivo experimenta a dissociação entre imagem e palavra, passos importantes para a compreensão de outros modos de perceber e lidar com o sensível.

É, porém, com o cubismo – quando o corpo é desarranjado de seu antropomorfismo (como em obras de Pablo Picasso) – e com o surrealismo – quando o corpo se fragmenta e se compõe com outros corpos não humanos (como em Max Ernst) – que podemos compreender a experiência psicótica do corpo. Um corpo que, atado ao todo imanente da realidade movente, percebe, pois, seus movimentos e conexões; um corpo em que a pele é um universo em profundidade (Deleuze, 1974, p. 89) e que se torna, ele mesmo, um grande órgão perceptivo. Um corpo que rompe com o antropomorfismo e com a hierarquia do organismo que tem a cabeça como seu corolário.

---

<sup>8</sup> Segundo Louis Sass (1992, p. 364), “Um olhar para a dimensão histórica reforça a impressão de uma associação entre a esquizofrenia e as formas sociais e culturais da modernidade. Devido à ausência de estatísticas epidemiológicas confiáveis antes do século 19, apenas evidências indiretas podem ser usadas para avaliar a prevalência da esquizofrenia no Ocidente ao longo do tempo. As evidências que existem sugerem que as doenças esquizofrênicas nem mesmo apareceram, pelo menos em quantidade significativa, antes do final do século 18 ou início do 19. Se assim for, sua frequência crescente teria ocorrido logo após o período mais intenso de mudança rumo à industrialização na Europa, uma época de profunda transição em que os tradicionais modos rurais de vida comunal davam lugar a formas mais impessoais e atomizadas de organização social moderna”. Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *A look at the historical dimension reinforces the impression of an association between schizophrenia and the social and cultural forms of modernity. Because of the absence of reliable epidemiological statistics before the nineteenth century, only indirect evidence can be used to assess the prevalence of schizophrenia in the West across time. What evidence there is suggests that schizophrenic illnesses did not even appear, at least in any significant quantity, before the end of the eighteenth century or the beginning of the nineteenth. If so, their increasing frequency would have occurred just after the most intense period of change toward industrialization in Europe, a time of profound transition when traditional rural modes of communal life were giving way to the more impersonal and atomized forms of modern social organization.*

Com isso, ganhamos a possibilidade de compreender que a percepção desse corpo desorganizado perde aquilo que tem de habitual em favor de uma percepção pelo inconsciente. Percepcionar pelo inconsciente é como entrar em contato com o inconsciente dos outros corpos sem passar pela mediação da consciência e da linguagem; é perceber que aquele corpo não se encerra em sua organicidade, mas carrega um “quem das coisas”, expressão de Guimarães Rosa. É perceber movimentos relacionais existentes entre imagens e visionar um conceito que dê conta de tais composições, de modo que não se trata apenas de criar imagens, mas visionar sistemas de composição entre as imagens. Há, portanto, um estado de criação e um estado de formulação em que o organismo, o código semiótico, a norma social e a doxa não funcionam.

Embora não estejam presentes na consciência, estes conjuntos ou subconjuntos de relações não visíveis são ‘vistos’, a cada vez, por um certo poder a que chamamos, por comodidade, o *inconsciente* (substantivo). Ao inconsciente das coisas (adjectivo) corresponde o inconsciente psíquico (substantivo). Este tem particularidade impressionante de ‘perceber’ ou de ‘ver’ sem que esse acto se exponha na consciência. Pelo contrário, é subterraneamente, na sombra, por assim dizer, *sob* a consciência, que o inconsciente apreende as relações não visíveis, também inconscientes, entre as coisas (Gil, 2018, p. 113-114).

Ver esquizo é perceber tudo-ao-mesmo-tempo, como diz Rosalind Krauss (1997, p. 232) ao referir-se ao modernismo. Então, o que acontece é que nos estados psicóticos, o conjunto perceptivo esquizo não distingue figura de fundo, quem olha de quem é olhado.<sup>9</sup> Assim como não distingue as percepções do espaço externo geométrico e euclidiano daquele espaço interno composto por sensações e afectos em intensidades, espaço liso e infinito preenchido pelo tempo.

---

<sup>9</sup> Por outro lado, a pessoa esquizofrênica também tem forte autoconsciência e hiperreflexividade – outras sensibilidades do modernismo – o que lhe permite aprender com a experiência e reconhecer, com o passar do tempo, os disparadores e os momentos de virada da normalidade ao estágio psicótico. Essa habilidade faz com que a pessoa esquizofrênica crie neuro-habilidades que possibilitam que ela navegue por seus estágios delirantes e distinga o que *vai-de-si*.

A perspectiva como representação espacial é abolida em função de uma localização sem coordenadas; a multiplicidade de pontos de vista desestabiliza o horizonte, e o espaço é incorporado pelo corpo esburacado que percebe. É como flutuar no espaço sideral sem os conhecidos pontos de ancoragem e orientação e estar emaranhado na inseparabilidade deformante da função espaço-tempo que alia a massa dos corpos à força da sensibilidade e do pensamento.

Poderíamos então propor que, com a liberação do campo perceptivo dos imperativos de orientação que sustentam nossa experiência espacial (distância, ângulo e iluminação, por exemplo), a pessoa esquizo cria um espaço em devir, abrindo-se às multiplicidades imperceptíveis de corporais e incorporais. Esse espaço liso criado com esse campo perceptivo é habitado por elementos (imagens) autônomos que estabelecem conexões múltiplas entre si, ligações essas que podem, como dito anteriormente, romper com a percepção habitual, como na obra *Idées Claires* (1958) de Magritte, em que um rochedo flutua, assim como a nuvem, sobre o mar.

Mas como perceber o imperceptível, portanto?

Eliminando toda a forma, toda a concreção molar, todo o órgão a mais no corpo, intensificando o movimento até se extrair dele o infinito. Chega-se assim à desterritorialização absoluta ou à imanência absoluta. 'A percepção achar-se-á confrontada com seu próprio limite; será entre as coisas, no conjunto da sua vizinhança, como a presença de uma ecceidade numa outra.' Tornamo-nos, então, puras linhas abstractas, seres luminosos, fibras de universo. 'O Cosmos como máquina abstracta.' Quem percebe assim o imperceptível, tornando-se ele mesmo imperceptível? O artista, o louco, a criança, o espinosista, o feiticeiro (Gil, 2018, p. 185).

## A linguagem

Em sua performance *No Title* (Figura 1), Mette Edvardsen faz um estudo sobre como a linguagem pode *informar* o espaço concreto; como a linguagem pode dar vida a algo através da imaginação ou pela memória ao mesmo tempo em que trata sobre sua impermanência. A performance se inicia com Mette parada de olhos fechados no centro do palco vazio. O

fato de estar de olhos fechados implica abdicar do nosso sentido hegemônico, ao mesmo tempo que se encontra no centro das atenções, denotando uma espécie de entrega e descontrole do campo visual em favor da experiência conduzida pelo incorporal do pensamento, das sensações e da linguagem.

O primeiro movimento é enunciado: “O começo se foi, os espaços vazios se foram”,<sup>10</sup> e assim ela segue enunciado que uma porção de coisas se foi. Ainda de olhos fechados aos 15 minutos da performance, ela diz: “as visões se foram; a imagem se foi; os contornos se foram, as cores se foram; a reflexão se foi; a emissão se foi; o calor se foi; a orientação se foi; a direção se foi; a frente se foi”.<sup>11</sup> Concomitante a essa fala, a luz do teatro vagarosamente se apaga por completo, estabelecendo uma equidade sensitiva entre artista e plateia.

A linguagem, em sua dimensão poética, assim como aquela reivindicada pelo esquizofrênico, possui a capacidade de fazer aparecer o fantástico ou desaparecer o concreto, revelando, ao mesmo tempo, que este mundo ordenado por signos que produzem uma representação de realidade para possibilitar a vida social não é, de fato, a realidade em si (O que é o real? Sob qual perspectiva?).

Nesse sentido propomos um novo olhar para o termo criado por Appolinaire. Se para o escritor, o surrealismo é uma inscrição imaginária sobre o real, na qual o fluxo de consciência se desdobra diante da experiência concreta, protestando contra o realismo (Goldberg, 2007, p. 102), para nós, a vida em sociedade, ao ser mediada por um conjunto de códigos e performatividades (que algum dia alguém – a Razão, o Estado, a Igreja – imaginou e instituiu como lei), instaura “*um real sobre o real*” que, dada a sua estrutura, é a emergência da própria experiência surrealista. De modo que, quando o esquizo se desvencilha dos constrangimentos impostos pelos regimes desses signos despóticos, o que ele faz é abrir um flanco no surreal cotidiano para deixar brotar o real da vida.

---

<sup>10</sup> No original: *The beginning is gone, the spaces empty are gone.*

<sup>11</sup> No original: *Visions are gone, image is gone, outlines are gone, reflections are gone, emission is gone, warmth is gone, orientation is gone, direction is gone, the front is gone.*

“Desembaraçar-se não somente de toda realidade, de toda verossimilhança, mas até mesmo de toda lógica, se ao cabo do ilogicismo percebemos ainda a vida” (Artaud apud Ramos, 2008, p. 389).

Partindo desse pressuposto, devemos nos interrogar primeiro como o esquizo lida com a linguagem escrita ou verbal. Antes, porém, esclarecemos: para que a função semiótica do signo seja garantida, todo o seu devir significante é apagado da consciência pela ação do inconsciente. “Assim, um signo significa porque se isola em si mesmo, individuando-se no meio da massa dos ‘significantes’, podendo, então, exercer sua função semiótica particular” (Gil, 2018, p. 274).

Como mencionado, se a pessoa esquizo percebe pelo inconsciente, ele próprio (o inconsciente) não consegue esconder de si essa multiplicidade significante. Ou seja, o esquizo destrói o processo de individuação do signo, que passa a ter caráter imanente, fazendo o sentido emergir de acordo com a *relação que surge entre as imagens, de acordo com as circunstâncias*. Como a linguagem é um sistema, o esquizo cria para si sistemas singulares para atribuir sentido a cada conjuntura.

O inconsciente não realiza, portanto, um qualquer tipo de pensamento puro (como o raciocínio lógico), mas opera sobre as imagens (de todo o tipo: visuais, auditivas, sensações-imagens tácteis, olfactivas, etc.), decompondo-as, dirigindo os seus elementos em múltiplas direcções e associando-as diferentemente. Isso é mais do que perceber e ligar imagens pelas suas propriedades concretas, é associar elementos heterogêneos através de traços abstractos (como o som do fonema ‘cão’ se liga ao animal e à constelação do mesmo nome).

O inconsciente não constitui um sistema de signos, mas antes, um sistema de movimentos, operações e acções que ordenam imagens. De certo modo, é ainda ‘natural’, qualquer coisa de imanente à natureza e ao corpo; mas que já os transcende, na medida em que os organiza não ‘naturalmente’ (Gil, 2018, p. 278).

É importante enfatizar que tais operações levadas a cabo pelo inconsciente ocorrem em todas as pessoas, sejam elas esquizofrênicas ou não. A diferença é que o esquizofrênico, à medida que *esquiza* e deixa de ser orientado pela consciência e pelo ego, torna-se hábil em percebê-las em si e nos outros, estabelecendo uma espécie de telepatia. Pois bem,



esse sistema esquizo que trata de linguagem sem, contudo, passar por ela, age por operações de envolvência, combinando livremente os elementos heterogêneos que o povoam. Mas o que é operar envolvências? A partir da leitura de José Gil, sugerimos que a percepção esquizo do “tudo-ao-mesmo-tempo” abre o campo perceptivo de tal modo que as imagens (auditivas, visuais, sensações-imagens, táteis, olfativas etc.) ganham autonomia, flutuando no espaço liso do pensamento. O que acontece então é que o inconsciente analisa e envolve esses elementos heterogêneos, criando suas associações livres e suas narrativas a partir da intuição “a fim de dar inteligibilidade para seus próprios processos” (Gil, 2018, p. 279-280).

Esse procedimento, no entanto, tem algumas consequências. Uma delas é que o signo passa a ser tratado como corpo concreto, apartado de seus lastros semióticos, para figurar em composições estéticas. Fredric Jameson (1991, p. 47) chama essa operação de escritura esquizofrênica, ou *écriture*. Segundo ele, algumas obras de arte produzidas entre as décadas de 1960 e 1970, como as de John Cage ou *TV Garden* (1974) (Figura 2), de Nam June Paik, propõem um exercício de descontinuidade e de disjunção que aponta um estilo, uma performatividade operacional de diferenciação e fragmentação, mas que paradoxalmente consegue transmitir a mensagem global. Nesse estilo esquizo, a obra de arte passa a ser concebida como um conjunto de subsistemas desconexos entre si, mas que mantêm relações de coexistência e tensão entre suas diferenças.

Mallarmé defendia uma poesia que se aproximasse da condição da música, na qual o som puro quase eclipsaria toda referência; e chamou a atenção para a aparência gráfica de um poema – não apenas para as marcações positivas das letras, mas também para os espaços negativos entre elas, que ele comparou a um “alfabeto luminescente de estrelas” escrito no “campo escuro” do poema céu. Ele também pedia uma arte de efemeridade, uma poesia de infinita ambiguidade e sugestividade que representasse “não a coisa, mas o efeito que ela produz”<sup>12</sup> (Sass, 1992, p. 199).

<sup>12</sup> No original: *Mallarmé advocated a poetry that would approach the condition of music, in which pure sound would nearly eclipse all reference; and he drew attention to the graphic appearance of a poem – not only to the positive markings of the letters but even to the negative spaces between them, which he compared to a “luminescent alphabet of stars” written across the “dim field” of the heavens. He also called for an art of*

Os paralelos entre essa visão hiperbólica de Mallarmé e a autonomização da linguagem na esquizofrenia são bastante óbvios. Pessoas esquizofrênicas também prestam atenção exagerada à aparência gráfica ou ao som das palavras (*"Looks like clay. Sounds like gray"*) e também são altamente sensíveis a trocadilhos (*"demise"/"dim eyes"*). Ter uma consciência elevada de ambiguidades; sentir-se sobrecarregado e confuso pela multiplicidade de significados potenciais na linguagem (*"cada trecho que leio me faz pensar em dez direções diferentes ao mesmo tempo"*)<sup>13</sup> (p. 200).

Derrida insiste na ilegitimidade de restringir o significado de qualquer parte de uma cadeia significante – de uma frase, período, palavra ou mesmo sílaba – ao significado particular que possa parecer mais óbvio ou apropriado em seu contexto linguístico real. Uma vez que é sempre possível trazer à tona outros significados potenciais inscrevendo ou enxertando o elemento significante em outras cadeias de significantes, segue-se, Derrida argumenta, que *"nenhum contexto pode encerrá-lo"* – e que devemos nos abrir para todos os outros significados que este elemento poderia ter parte (nos precipitando assim em uma espécie de derrapagem cognitiva). Subjacente a essas respostas à linguagem está a adoção de uma postura peculiarmente hipotética e desengajada: em vez de direcionar nossa consciência para o que um falante pode realmente ter pretendido transmitir, Derrida faria nossa consciência se desviar para as coisas que poderiam ser significadas por certas palavras ou frases isoladas se o contexto fosse diferente<sup>14</sup> (p. 204).

Processos semelhantes parecem estar envolvidos na tendência do esquizofrênico de estar agudamente consciente dos significados alternativos das palavras, significados que normalmente são ignorados devido à sua irrelevância contextual (p. 204).<sup>15</sup>

---

*ephemerality, a poetry of infinite ambiguity and suggestiveness that would depict "not the thing but the effect it produces.*

<sup>13</sup> No original: *The parallels between this hyperbolic Mallarméan vision and the autonomization of language in schizophrenia are fairly obvious. Schizophrenic people also pay inordinate attention to the graphic appearance or sound of words ("Looks like clay. Sounds like gray"), and they too are highly sensitive to puns ("demise"/"dim eyes"). They are also inclined to have a heightened awareness of ambiguities; to feel overwhelmed and confused by the multiplicity of potential meanings in language ("each bit I read starts me thinking in ten different directions at once").*

<sup>14</sup> No original: *Derrida insists on the illegitimacy of restricting the meaning of any part of a signifying chain – of a sentence, phrase, word, or even syllable – to the particular meaning that may seem most obvious or appropriate in its actual linguistic setting. Since it is always possible to bring out other potential meanings by inscribing or grafting the signifying element onto other chains of signifiers, it follows, Derrida argues, that "no context can enclose it" – and that we ought to open ourselves to all the other meanings this element could have. What Derrida is recommending here is a peculiar mode of linguistic consciousness – first narrowing, as it focuses in on isolated parts, then expanding as it incites an unchecked proliferation from the "traces" that seem to be discovered in each part (thereby precipitating us into a kind of cognitive slippage). Underlying these responses to language is the adoption of a peculiarly hypothetical and disengaged stance: rather than directing our awareness toward what a speaker might actually have intended to convey, Derrida would have our awareness drift toward the things that could have been meant by certain isolated words or phrases if the context were different.*

<sup>15</sup> No original: *Similar processes seem to be involved in the schizophrenic's tendency to be acutely conscious of alternative meanings of words, meanings that are normally ignored due to their contextual irrelevance.*

Além da poesia concreta e de trabalho de artes visuais, como *Objetos Gráficos* (1967) (Figura 3), de Mira Schendel, que criam constelações com letras, se voltarmos nosso olhar para a poesia produzida na década de 1970, veremos também que a exploração da materialidade da linguagem se deu com a escrita de poemas-código. Muitas dessas poesias estavam interessadas em mostrar menos um sentido ou narrativa do que apresentar o funcionamento da linguagem quando interseccionada com a linguagem maquínica, especialmente com os códigos digitais rodados no computador, visto o *boom* da tecnologia digital naquele momento. É o que nos mostra Kenneth Goldsmith (2011) em seu livro *Uncreative writing: managing language in the digital age*.

Vejamos o exemplo do poema “Lift Off” (1979) de Charles Bernstein e, em seguida, um texto poético escrito por uma artista esquizo:

HH/ie,s obVrsxr;atjrn dugh seineocpcy i iibalfmgmMw  
er,,me”ius ieigorcy⊔jeuvine+pee.)a/nat” ihl”n,s  
ortnsihcldseløøpitemoBruce-  
oOiwwewaa39osoanfJ++,r”Pz (Goldsmith, 2011, p. 17).

(...)

Olho-tele-Olho

(...) declaração muitas vezes ignorada none encontrado  
line-height border-radius white-space alpha topleft style css1108  
1.7:454:792 jquery zoom no processamento padding left page  
wrapper footer div not found flagmask typo;} pingback alternate  
application/rss+xml function addload event so many events he  
loves events onload events events events e vento window=else  
styleshit //s0.wp. com/\_static/??-ejaculation-sic-pelas-oh!!!-  
minhas-pernas até os joelhos /00efjdfgksertsdhh <!if leite  
kubrick - jetpack open graph tag --> content > they are so  
contente while I’m dying! footcom without icon 13911188133g

Nota-se uma ou outra palavra, como o nome Bruce – editor de Charles Bernstein –, envoltas em sequências fragmentárias de equações e somatória de erros no primeiro exemplo, e algumas palavras entremeadas por um tipo de linguagem HTML no segundo. Gostaríamos de chamar a atenção para o segundo texto, pois, mesmo na fragmentação e codificação dessa escrita esquizofrênica, reside uma lucidez que denota conhecimento sobre a instrumentalização do olhar própria do

capitalismo cognitivo e semiótico em que vivemos na contemporaneidade. Nesse sentido, a performatividade dessa escrita aponta para uma atitude disruptiva e produtora de dissenso. A escrita não descreve o que vemos numa tela, mas performa uma crítica à manipulação dos códigos para o que é dado a ver.

Nesse exemplo, fica evidente o desacordo entre o sensível esquizo, a linguagem maquínica e seus processos de subjetivação. Enquanto o primeiro demonstra fragilidade e sofrimento em sua destituição egóica, a comunicação conectiva foi projetada sob a égide de uma relação persecutória e narcísica – baseada no acúmulo de dados pessoais para oferta de conteúdo – que não produz nada além de consenso e afetos tristes. Enquanto o esquizo busca relações de afeto, fragilidade e cuidado, a outra se erige numa linguagem conectiva e funcional pautada pelo domínio e poder. Para Franco Bifo Berardi, o modelo conectivo da linguagem das redes só oferece desvantagens:

A vida, a linguagem, a produção são permeadas e interligadas por uma disseminação de dispositivos (*dispositifs*) visando submeter o comportamento linguístico a procedimentos e finalidades preconcebidos, cuja tarefa é tornar ações e enunciados previsíveis e administráveis, e finalmente redutíveis ao objetivo maior de acumulação e expansão capitalista<sup>16</sup> (Berardi, 2013, p. 25).

Outro dado relevante sobre esse mesmo aspecto material da linguagem digital é que, diferentemente das mídias analógicas, em que a edição se dá concretamente, ou seja, para editar um filme, por exemplo, é necessário recortar e colar a tira do negativo; com as mídias digitais, a edição se dá no nível da linguagem, de modo que para modificar uma imagem ou o que aparece na tela do computador ou aplicativo, a manipulação é feita na escrita do código. É a linguagem que altera a mídia (Goldsmith, 2011, p. 23-24).

---

<sup>16</sup> No original: *Life, language, production are penetrated and interconnected by a dissemination of devices (dispositifs) aiming to submit the linguistic behavior to pre-conceived procedures and finalities, whose task is to make actions and enunciations predictable and manageable, and finally reducible to the overarching goal of capitalist accumulation and expansion.*

Assim, as palavras ocultas dos códigos performam uma alteração no corpo da imagem, no corpo da música, no corpo do aplicativo. A palavra para o esquizo também tem o poder de alterar sua percepção do próprio corpo. Palavras-tiro ou palavras-facadas capazes de disparar mudanças corporais, virtuais para quem pretende uma fenomenologia do corpo delirante, mas atuais para quem as sente.

Além de palavras que carregam significados semânticos, são, portanto, como objetos materiais (Goldsmith, 2011, p. 270), isto é, um sistema de palavras que engendra diferentes formas, tais como imagem, texto, música, um botão, um aplicativo (assim como no exemplo dado por José Gil, a palavra cão pode remeter ao animal, à constelação, a um adjetivo pejorativo, a uma mordida), consiste, ademais dessa composição, em palavras que performam sua opacidade em pelo menos dois níveis:

- não são dadas a ver, uma vez que o que interessa é a mídia, e não a escrita do código que performará na *interface*;

- mesmo se fossem visíveis, sendo lidas segundo a escrita tradicional, elas nos diriam pouco ou quase nada além de sons e formas (semelhante ao delírio que diz ilogismos, quando analisado fenomenologicamente por meio de sua manifestação no corpo que delira).

A contralexia, conforme nomeia Bernard Caburet, descreve a gana (experimentada também pelo sujeito esquizo) pela investigação e invenção de outros funcionamentos para a linguagem. Segundo ele, contralexia consiste “na arte de ler o sentido verdadeiro das palavras nas dobras que o uso coercitivo impõe” (Lima, 2008, p. 368), ou em lhes inventar novos sentidos, assim como o faz a linguagem poética.

## **O pensamento**

O homem ocidental, como centro do pensamento reflexivo, dualista e hegemônico que fundou, ainda hoje tem dificuldades em

admitir que um corpo que se apresente ou atue diferentemente do seu abrigo uma alma como a sua. Não à toa, muitas foram as vezes em que comparou os loucos e os povos originários a animais de instintos selvagens incontroláveis, enquanto ele seria reflexo de civilidade, disciplina e boa moral.

O projeto moderno civilizatório é herança, como argumentaram Sass e Deleuze, da filosofia de Immanuel Kant (1724-1804). Kant propôs *judgar* faculdades como o entendimento, a imaginação, o conhecimento refletindo sobre suas finalidades a partir da razão e de seu método crítico (Deleuze, 2018). Com Kant, aprendemos como pensar 'correta e funcionalmente; com ele, a razão ocupa o lugar transcendental de Deus (Deleuze, 2018). A partir de então, a razão (pura) passaria a legislar para garantir o progresso, a virtude e a realização. A moral kantiana, ainda platônica e cristã, tem a forma colada a um conteúdo que, nesse caso, se apresenta *a priori* como lei. Kant jamais julgaria (já que se trata de uma filosofia do juízo) a loucura como bela; na melhor das hipóteses, sublime, se pudesse considerar que as faculdades no humano louco estariam em composição dissonante. A sociedade é então conduzida à razoabilidade que rechaça qualquer manifestação que fuja a esse sistema. Não é coincidência, portanto, que Antonin Artaud tenha escrito *Para acabar com o juízo de Deus*, pois trata-se de uma crítica a esse sistema filosófico racional sob o qual a sociedade ocidental moderna foi erigida, e com ele aprofunda-se o flanco entre a razão e outras formas de conhecer, numa composição dualista entre razão e loucura, bem e mal, luz e obscurantismo.

Com o iluminismo kantiano, o divino doa sua luz à razão humana. Todo um vocabulário surge para designar a verdade e a realidade como clareza de raciocínio – elucidar o assunto, esclarecer os argumentos. Nesses termos a loucura, com seu raciocínio sensível e imaginativo, é localizada no espectro escuro da razão, seu oposto (Lepecki, 2016, p. 57). Uma operação epistemológica semelhante foi levada a cabo nos processos colonizadores, com a cultura e os saberes dos povos raptados sendo subsumidos à crença e ao pensamento mítico. A caça às bruxas é

outro exemplo de perseguição, dessa vez direcionado às mulheres cujos saberes ancestrais associavam-se aos elementos naturais, algo que essa razão iluminista insistiu em qualificar como magia. Vejam, não estamos negando a natureza desses saberes ou seu modo de pensar, reivindicando assim uma parcela de luz à loucura; estamos admitindo que, na loucura, a criação de conhecimento compõe os elementos de outra forma. Isso significa dizer que operamos a racionalidade a partir de outras premissas, e, portanto, não se trata de *falta* de razão, como o pensamento moderno insiste em propor.

É fato que cada sociedade delimita o que é normal e o que não é.<sup>17</sup> Sabemos que a esquizofrenia, como patologia, é fenômeno predominantemente ocidental. Estudos em etnopsiquiatria, como os de George Devereux (Sass, 1992, p. 362-364), sugerem que sociedades que passaram por intenso processo de modernização, ocidentalização e industrialização possuem maiores índices de esquizofrenia do que sociedades pré-industriais ou indígenas que não sofreram aculturação. Para o xamã ameríndio amazônico, por exemplo, um ser que não se deixa afetar pelos encontros que a vida em sociedade suscita é, segundo os valores xamânicos, insignificante.

Conhecer é personificar, é compreender a intencionalidade do sujeito quando inserido em um dado evento (Viveiros de Castro, 2015, p. 27). Eduardo Viveiros de Castro, ao falar a respeito do xamanismo ameríndio, cita Guimarães Rosa para explicar, como já mencionado neste texto, que conhecer é “saber o *quem* das coisas”. O xamã ocupa o ponto de vista da pessoa (que pode ser uma rocha, uma onça, um pássaro, um outro humano etc.) para desvendar suas intenções. O objeto a ser conhecido é, na verdade, uma pessoa dotada de intenção. Conhecer,

---

<sup>17</sup> Segundo Ruth Benedict (Pelbart, 1989, p. 202), cada sociedade delimita o que é normal e o que é anormal, e tal noção de normalidade é portanto, relativa à cada cultura, contudo Benedict atribui caráter negativo ao desviante. Segundo a etnopsiquiatria psicanalítica de George Devereux, cada cultura tem seu “modelo de inconduta” para usar a expressão de Ralph Linton (p. 173). Devereux tipifica tais modelos de acordo com desordens de característica étnica, sagrada ou idiossincrática (para descrição ver Pelbart, 1989, p. 197). Partindo desse raciocínio Peter Pál Pelbart (p. 201) resume: “[a] loucura seria ao mesmo tempo cópia e desvio em relação à sociedade que lhe dá origem. (...) cópia ao nível da estrutura da doença, e desvio ao nível do comportamento do doente”.

nesses termos, é colocar-se no lugar dessa pessoa para compreender então seu modo de agenciar seus pensamentos e suas ações no ambiente.

Poderíamos nos enveredar pela trilha do perspectivismo ameríndio e apresentar o quão semelhante ao pensamento xamânico é o pensamento na esquizofrenia; no entanto, continuaremos nos apoiando no pensamento ocidental, inclusive como meio de o criticar desde dentro. Nessa seara, buscamos pensadores que nos ajudem a compreender o pensamento esquizofrênico não através da observação do corpo delirante, mas da experiência esquizofrênica de navegação entre os momentos de ruptura psicótica e os momentos de composição de pensamento. Por isso, não passaremos pela fenomenologia; afinal, para a filosofia fenomenológica de Merleau-Ponty (1999), por exemplo, a alucinação ou o delírio são resultados de um mal juízo da consciência, pois uma vez pautado por uma percepção falsa do mundo vivido, o louco crê no seu juízo vazio (p. 63), vivendo num mundo privado e empobrecido, apartado do mundo comum e do espaço geográfico (p. 386).

Para Merleau-Ponty (1999, p. 63), perceber verdadeiramente é traçar uma significação inerente aos signos, em que o juízo é acessório e, dessa maneira, não admite o conjunto de relações virtuais inconscientes que esses signos emanam (Gil, 2018, p. 114), exceto no caso da imagem poética, do sonho e do mito que, segundo Merleau-Ponty (1999, p. 382), “não estão ligados ao seu sentido por uma relação de signo a significação”.

Por razões semelhantes, também não convocaremos a corrente fenomenológica da psiquiatria de Eugène Minkowski, que procura descrever a experiência vivida do sujeito relacionando-a às qualidades expressivas do espaço e do tempo vivido (Pita, Moreira, 2020, p. 5). Nesses termos, o esquizofrênico é considerado desorganizado, porque, no momento em que seu eixo de orientação está pautado pelos afectos que atravessam seu mundo interior, ele perderia o contato vital com o mundo que o circunda (p. 6). Segundo Minkowski (apud Pita, Moreira, 2020, p. 7), a experiência espaçotemporal na esquizofrenia seria melhor descrita como uma sensação de congelamento), em vez de sensação e vivência da



fluidez movente, como costuma ser descrita por alguns esquizofrênicos. Para essa corrente da psiquiatria, os delírios configuram-se como a convicção exacerbada numa realidade exclusiva em que a argumentação do outro não surte efeito sobre a ideia do sujeito que delira (Merleau-Ponty, 1999, p. 390).

Eugène Minkowski, leitor de Bergson, diz que, para compreender fenomenologicamente a esquizofrenia, é necessária uma atenção à oposição entre inteligência e instinto (Pita, Moreira, 2020, p. 6). No entanto, Bergson faz questão de evidenciar que aqueles que confundem instinto com intuição estão fazendo uma leitura equivocada de sua obra. Vejamos o que ele diz:

Não diremos nada dos que queriam que nossa intuição fosse instinto ou sentimento. Nenhuma linha do que escrevemos se presta a tal interpretação. E em tudo o que escrevemos há a afirmação contrária: nossa intuição é reflexão (Bergson apud Rossetti, 2004, p. 46).

Bergson afirma que instinto e intuição conhecem as coisas por dentro; contudo, apenas na intuição a consciência é desperta e reflexiva, sabendo do todo movente, assim como sabe de si mesma e de seu próprio saber (Rossetti, 2004, p. 47). Para Bergson a força de criação do *élan vital* (energia primordial plena de virtualidade e movimento), seu impulso vital, dividiu-se, num primeiro momento, em três categorias: torpor vegetal, instinto e inteligência, localizando-os respectivamente no reino vegetal, na vida animal e no humano. Todas essas qualidades têm por objetivo conhecer. O ato de conhecer, por conseguinte, está ligado à faculdade da consciência. Assim, o torpor vegetal estaria relacionado à inconsciência, o instinto à consciência adormecida e a inteligência à consciência desperta (p. 43). Bergson define essa divisão de acordo com a capacidade de movimento e a sensibilidade. Quanto mais mobilidade um ser possui e quanto mais ele for atravessado pelos acontecimentos do mundo, mais possibilidades de escolha e maior a necessidade de traçar estratégias para dar cabo de suas ações, e, logo, ainda mais será exigido do pensamento. É

a partir desse pressuposto que Bergson traça o caminho do *élan vital* passando pelo reino animal, em que instinto e inteligência coexistem.

Dado o fato de que a inteligência é um conhecimento das relações dependente da percepção, sua função originária foi operacional, enquanto o instinto, sendo um conhecimento da vida por dentro e em sintonia com o universo vital, foi capaz de captar por simpatia as propriedades do mundo. Quando a inteligência se exterioriza e volta-se para si mesma, ela desperta as virtualidades adormecidas do instinto, transfigurando-o em intuição. “É exatamente com o ser humano que a consciência ganha o domínio de si e se liberta. Assim, é no ser humano que encontramos uma continuidade da criação por meio de sua intuição” (Rossetti, 2004, p. 47).

Isso posto, discordamos de Minkowski quando ele afirma que o esquizofrênico perde contato vital com a realidade (Pita, Moreira, 2020, p. 5) e não consegue viver a duração do movimento da vida, ficando estagnado no espaço-tempo (p. 7). Pois, pela perspectiva da pessoa esquizo, primeiro o contato vital com a realidade se dá por simpatia, ou seja, o esquizo é parte do todo movente e o percebe desde dentro, portanto seu pensamento é intuitivo. Nessa percepção alargada, sua inteligência capta os movimentos imanentes e elementos do todo movente para agir sobre eles e com eles (Rossetti, 2004, p. 30). Nesse caso, o que ocorre com o esquizo é que esses fragmentos de realidade incluem mais elementos heterogêneos do que a percepção não esquizo consegue abarcar. O esquizo capta também os movimentos de intencionalidade colados em tais elementos e, por conseguinte, engendra relações que para a psiquiatria e para a razão moderna são delirantes. Segundo, uma vez que o esquizo é parte do todo movente, com seu pensamento intuitivo e sua percepção alargada, a fronteira entre o dentro e o fora é afrouxada, e o conteúdo do mundo atravessa avassaladoramente o corpo esquizo – a vida em movimento é mesmo sublime em proporção espaçotemporal. O que, por sua vez, para não ser sugado por esse torvelino, se conecta ao seu único ponto de ancoragem, sua experiência interior, que, regida pela intuição, permite à pessoa esquizo saber-se parte desse todo imanente da

realidade movente, e, como disse Bergson (apud Rossetti, 2004, p. 47), saber do todo movente assim como de si mesmo e de seu próprio saber. De modo que não há falta de contato vital com a realidade, mas excesso. A metaconsciência esquizo advém de tal vivência intuitiva que rompe com a hierarquia entre consciência e inconsciente, fazendo-os trabalhar em parceria.

Outro ponto é que, para a fenomenologia, o mundo não é o que pensamos, mas o que vivemos. Em outras palavras, se o pensamento de mundo só existe porque a consciência, em sua intencionalidade, é capaz de refletir<sup>18</sup> e de descrever a experiência concreta e intersubjetiva do e no mundo. O delírio, nesses termos, seria considerado o irrefletido, uma vez que ele (o delírio) não habita o mundo intersubjetivo como propõe a fenomenologia. A partir daí, Minkowski conclui que a esquizofrenia é uma patologia da intersubjetividade, e o esquizo perde o contato com as regras sociais partilhadas pelo senso comum (Pita, Moreira, 2020, p. 5-7).

Com o conteúdo do inconsciente operando juntamente com a consciência, o esquizo não segue o modelo de reconhecimento que o habilitaria socialmente na partilha do sentido comum. Pelo contrário, seu pensamento é forçado a pensar e viver uma espécie de reencontro fundamental<sup>19</sup> com o mundo, pois é afetado por sua hipersensibilidade e excesso de sensações. Além disso, ao ter acesso à multiplicidade virtual presente na esfera inconsciente, o esquizo é obrigado a criar seus próprios sistemas singulares para dar significado ao que é sentido, rompendo assim com a doxa.

Nessa direção, o pensamento esquizo cria sistemas, mas não se trata de sistemas do tipo lógicos. Em seu desacordo com o mundo, a

---

<sup>18</sup> Segundo Ken Gale (2018, p.137), “A reflexividade emerge de práticas reflexivas que pretendem, de alguma forma, espelhar a realidade: a representação resultante desse pensamento configura práticas de significação, identificação e intencionalidade (...). A difusão insidiosa do tropo reflexivo nas ciências humanas e sociais, por meio do uso de estratégias de representação, tenta deslocar os eus para outro lugar e produzir igualdade e categorias estabelecidas de diferença”.

<sup>19</sup> Segundo Ana Godinho (Gil, 2015, p. 341-354), Deleuze chama reencontro fundamental “o que faz realmente nascer a sensibilidade no sentido, é a própria sensibilidade em presença do que não pode ser senão sentido, o encontro com os limites, ‘é o que é o primeiro pensamento, é violência”.

escuta esquizo abre-se para os acontecimentos ao redor, forçando o pensamento a criar um repertório que lhe permita identificar disparadores para estados psicóticos, bem como analisá-los, identificando como operam e quais elementos são postos em relação, e assim inventando novos modos de *pen-ser*. Essa neuroplasticidade é um manancial para complexos sistemas poéticos que unem imaginação, entendimento e um tipo de razão estética, o que por sua vez habilita o esquizofrênico a navegar por diferentes estados mentais concomitantemente à sua vida sociocultural e política.

Para José Gil (2018), Antonin Artaud foi capaz de navegar sua loucura utilizando-a literariamente e instaurando um pensamento sistemático que, embora composto por blocos delirantes, alargou e fomentou as esferas da racionalidade (p. 121). Segundo Gil, Artaud consegue “controlar” seu pensamento louco a partir de sua intensidade poética, fazendo coincidir escritura e vida (p. 124). O emaranhamento entre vida e arte que germina a partir da resiliência frente a longos períodos de sofrimento reverbera cognitivamente e desloca o pensamento que, por conseguinte engendra outras experiências igualmente desestabilizadoras; aqui a arte se manifesta, antes de qualquer coisa, enquanto fenômeno mental (Greiner, 2005, p. 138).

Assim, para lidar com o caos instaurado pelos processos de desterritorialização e reterritorialização, tais sistemas esquizo complexificam o caos e transformam-no em cosmos, dando ritmo ao caos ou criando planos de composição com os múltiplos estratos heterogêneos, signos abstratos, corpos e incorporais. É uma mudança também na forma de elaboração consciente que “não significa ou comunica, mas produz assemblages de enunciação capazes de capturar os pontos singulares de uma situação” (Guattari apud Berardi, 2013, p. 18), daí a capacidade de alguns esquizo de adivinhar o pensamento de seu interlocutor. Guattari chamou a essa criatividade em lidar com o caos de *Caosmose*.

Tal processo caósmico rompe com as estruturas familialistas e simbólicas fixadas num inconsciente de estrutura e linguagem, em favor

de um inconsciente de fluxo e de máquinas<sup>20</sup> abstratas. Então, o pensamento esquizo passa assim a mover-se livremente num espaço que abole categorias como interioridade, identidade e representação (Massumi, 1996, p. 5). É um pensamento que não opera por analogias, nem reflete o mundo; ele cria o mundo e cria a si mesmo por meio de sua linguagem poética. É um pensamento mutável e maquínico, ou seja, quando a máquina muda (de governamentalidade), seu processo de subjetivação muda também (Berardi, 2013, p. 13-14). Um pensamento sensível e cerebral ao mesmo tempo; pensamento corporificado que lida de forma performativa com conceitos, “descobrimos caminhos, apontando soluções a partir de experiências que se dão no campo sensorial e cognitivo, potencializando assim uma emergência poética que conduz a impulsos criativos” (Ribeiro, 2016, p. 4).

O corpo esquizo, portanto, em sua imanência autopoietica e entendendo-se parte do todo imanente da realidade movente, é sensível a infinitas entidades virtuais e atuais, relacionando-as de infinitas maneiras. Assim, é capaz de criar múltiplos mundos possíveis, muitos dos quais podem apontar caminhos outros que promovam a superação do atual momento de homogeneização cognitiva e de excesso de informação e escassez de sentido. A vivência da instabilidade é o que faz do esquizo um sujeito apto a desestabilizar certezas e categorias consolidadas e fomentar novas metáforas, em que a expressão é, antes de tudo, excreção (Hijikata apud Greiner, 2005, p. 138-139). Nesse sentido, afirmamos que o corpo esquizo é um corpo artista.

---

<sup>20</sup> Segundo Guattari (2012, p.122), “temos que nos desfazer de visões mecanicistas da máquina para promover uma concepção que englobe, ao mesmo tempo, seus aspectos tecnológicos, biológicos, informáticos, sociais, teóricos, estéticos. E aqui, mais uma vez, é a máquina estética que nos parece a mais capaz de revelar alguma de suas dimensões essenciais, muitas vezes desconhecidas – a finitude relativa à sua vida e à sua morte, a da produção de protoalteridade no registro de seu entorno e de suas múltiplas implicações, a de suas filiações genéticas incorporais...”

## Referências

- ANDRADE, Oswald. *Obras Completas. A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011.
- BERARDI, Franco. The mind's we: morphogenesis and the chaotic social recomposition, technological change and neuroplasticity. In: DE BOEVER, Arne; NEIDICH, Warren. *The psychopathologies of cognitive capitalism*. Part One. Berlin: Archive Books, 2013.
- COSTA, Pablo Assumpção B. Eleonora e o corpo performativo: poéticas do ato, materialidades do encontro. In: FABIÃO, Eleonora. *Ações*. Rio de Janeiro: Tamanduá Editora: 2015.
- DELEUZE, Gilles. *O que é a filosofia?*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 13 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.
- GALE, Ken. *Madness as methodology. Bringing concepts to life in contemporary theorizing and inquiry*. London: Routledge, 2018.
- GIL, José. *Caos e ritmo*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2018.
- GIL, Ana Godinho. Da comunicabilidade do juízo estético. *Educação Temática Digital*, Campinas, v. 17, n. 2., p. 341-354, 2015. Disponível em: <http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8638938>. Acesso em 12 ago. 2022.
- GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.
- GOLDSMITH, Kenneth. *Uncreative writing: managing language in the digital age*. New York: Columbia University Press, 2011.

GREINER, Christine. *O corpo artista como desestabilizador de certezas*. In: Catálogo da exposição O Corpo na Arte Contemporânea Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2005.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2012.

GUATTARI, Félix. *Revolução molecular: pulsões políticas do desejo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

JAMESON, Fredric. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Ed. Imago Mundi, 1991.

KRAUSS, Rosalind. *El inconsciente óptico*. Madrid: Editorial Tecnos, 1997.

LEPECKI, André. *Singularities. Dance in the age of performance*. New York: Routledge, 2016.

LIMA, Carlos. O teatro surrealista: revolução e utopia. In: GUINSBURG, Jacó; LEIRNER, Sheila. *O surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MASSUMI, Brian. *A user's guide to capitalism and schizophrenia: deviations from Deleuze and Guattari*. Massachusetts: MIT Press, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura. Loucura e desrazão*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PITA, Juliana; MOREIRA, Virginia. Contribuições de Kraepelin, Bleuler e Bergson para a fenomenologia clínica da esquizofrenia de Minkowski. *Psicologia USP*, São Paulo, v. 31, 2020. DOI: 10.1590/0103-6564e180008. [online]. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/psicousp/article/view/202366>. Acesso em 20 jun. 2022.

RAMOS, Luiz Fernando. A encenação surrealista: uma teatralidade fora de lugar. In: GUINSBURG, Jacó; LEIRNER, Sheila. *O surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RIBEIRO, Walmeri. Pesquisas performativas e seus diálogos possíveis. In: CAETANO, Patricia; MARINHO, Claudia; RIBEIRO, Walmeri (orgs.). *Das artes e seus percursos sensíveis*. São Paulo: Intermeios, 2016.

ROSSETTI, Regina. *Movimento e totalidade em Bergson: a essência imanente da realidade movente*. São Paulo: Edusp, 2004.

SASS, Louis A. *Madness and modernity: insanity in the light of modern art, literature and thought*. New York: BasicBook, 1992.

STEYERL, Hito. In free fall: a thought experiment on vertical perspective. *e-flux.com*, n. 24, abr. 2011. [online] Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/24/67860/in-free-fall-athought-experiment-on-vertical-perspective/>. Acesso em 3 abr. 2023.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais*. São Paulo: CosacNaify, 2015.

**Recebido em:** 14 de abril de 2023

**Aceito em:** 31 de julho de 2023



# ASPECTOS FILOSÓFICOS DA TEORIA DA MONTAGEM: DA DIALÉTICA MARXISTA AO PERSPECTIVISMO AMERÍNDIO

DIONATAN ROSA

# ASPECTOS FILOSÓFICOS DA TEORIA DA MONTAGEM: DA DIALÉTICA MARXISTA AO PERSPECTIVISMO AMERÍNDIO

## PHILOSOPHICAL ASPECTS OF MONTAGE THEORY: FROM MARXIST DILATIONISM TO AMERINDIAN PERSPECTIVISM

DIONATAN ROSA<sup>1</sup>

dionatan.rosa@ufrgs.br

<https://orcid.org/0000-0002-5304-8214>

### Resumo

Este artigo investiga a relação entre a teoria da montagem soviética cinematográfica e a filosofia materialista dialética, explicitando como esse encontro produziu um tipo de linguagem artística que, embora revolucionária, ficava restrita a uma noção dialógica de discurso. Como possibilidade ao binarismo dialético, proponho o perspectivismo ameríndio como lógica operativa para uma visão de mundo polissêmica, na qual os discursos se apoiam em variáveis não fixas, o que, por sua vez, permite um observador do fenômeno artístico com mais liberdade de associação e de produção de relações subjetivas. Este artigo é parte da dissertação de mestrado *Montagem Expandida*, defendida em 2018, no âmbito do Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, com financiamento da Capes.

**Palavras-chave:** Dialética. Montagem. Materialismo. Perspectivismo.

### Abstract

*This article investigates the relationship between Soviet film montage theory and Marxist dialectical materialist philosophy, explaining how this encounter produced a type of artistic language that, although revolutionary, was restricted to a dialogic notion of discourse. As a possibility for dialectical binarism, I propose Amerindian perspectivism as an operative logic for a polysemic worldview, in which discourses are based on non-fixed variables, which in turn allows an observer of the artistic phenomenon with more freedom of association and production of subjective relationships. This article is part of the master's research Expanded Montage, defended in 2018, within the scope of*

---

<sup>1</sup> Doutorando no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFRGS/RS (2022), mestre (2018) pelo Programa de Pós-graduação em Teatro da Udesc, SC, graduado no curso de bacharelado em artes cênicas – hab. em direção teatral da UFSM (2008), universidade na qual é docente substituto nos cursos de bacharelado em artes cênicas e licenciatura em teatro.

*the Graduate Program in Theater at the State University of Santa Catarina, with funding from Capes.*

**Keywords: Dialectic. Montage. Materialism. Perspectivism.**

Em 2016, ingressei no Programa de Pós-graduação em Teatro, no curso de mestrado,<sup>2</sup> com uma pesquisa que buscava desvendar relações entre a criação cênica para o teatro e a habilidade de montar narrativas a partir de materiais diversos e dispersos do montador de cinema. Meu objeto de estudo era a teoria da montagem soviética,<sup>3</sup> desenvolvida no início do século 20, em paralelo à transformação da Rússia em um regime comunista.

No primeiro capítulo daquele estudo, pude verificar que havia uma relação originária desse processo artístico com uma filosofia das artes que se destacou no início da modernidade: o materialismo dialético. Alicerçada sob forte influência da teoria marxista, essa filosofia acredita na diferença entre o humano e o natural, outorgando potência de criação ao homem, em meio à inércia passiva da produção de uma forma orgânica pela natureza.

Quando decidi investigar a existência de uma dimensão filosófica na construção da teoria da montagem que pudesse ajudar a compor o escopo de uma noção expandida, logo entendi que ela atendia a uma forma de pensamento baseada em um tipo de dialética, na qual o pensamento e o discurso (social e artístico) permaneciam em uma espécie de linha imaginária que era dinamizada por uma luta de contrários, formando algo como um diálogo.

A noção expandida que eu propunha deveria surgir da transição de uma técnica envolta em oposições binárias para uma lógica operativa que atuasse nos processos artísticos de forma a conceder um caráter mais aberto em relação a uma simples luta de contrários.

À medida que eu avançava nesse entendimento, comecei a observar à minha volta um fato interessante: a primeira metade da década

---

<sup>2</sup> Fui aluno de mestrado do Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc) de 2016 a 2018. Minha pesquisa desenvolveu uma noção denominada montagem expandida, na qual eu argumento que a montagem cinematográfica soviética pode ser entendida e utilizada como um princípio da polivalente de criação artística.

<sup>3</sup> Teoria desenvolvida no cinema, em especial por cineastas soviéticos russos como Lev Kuleshov, Vsevolod Pudovkin, Serguei Eisenstein e Dziga Vertov no início do século 20, na qual a montagem era estudada do ponto de vista da produção de sentido.

de 2010 foi marcada pela explosão nas vendas de *smartphones*, e a segunda metade pelo uso intensivo de ferramenta de edição de imagens, tanto fotos quanto vídeos, pelo usuário desses aparelhos portáteis. A partir desse contexto, pensar na potência da montagem como ferramenta de construção de narrativas e de manipulação e controle de subjetividades passou a ter importância fundamental.

Sobre os soviéticos, pontuo algumas linhas específicas para elaborar uma explanação sobre a influência da filosofia materialista: 1) descrevendo as articulações do pensamento filosófico gerador do conceito de montagem utilizado no cinema, dissertando sobre a influência do pensamento dialético materialista como lógica crítica e operativa desse processo, e 2) revelando as considerações de Eisenstein sobre uma dialética que deriva, em certos aspectos, do pensamento marxista-hegeliano.

Acrescenta-se a essa descrição, na segunda metade do artigo, uma comparação entre o estatuto do observador, formado na modernidade, e uma apresentação da montagem sobre um campo expandido, estribado sobre o perspectivismo, cunhado por Eduardo Viveiros de Castro (2015), destacando correlações entre uma “visão subjetiva” (cf. Crary, 2012) e a abertura da obra de arte às múltiplas perspectivas das quais se compõe o pensamento artístico da pós-modernidade.

## **Filosofia do cinema soviético**

O pensamento artístico vanguardista veio acompanhado pelo desejo de revolução em boa parte de suas manifestações, e em quase todos os casos isso significou desarticular as estratégias solidificadas por um sistema de pensamento dominante de cunho positivista e, artisticamente falando, academicista.

No contexto soviético, identifica-se uma zona de interesse comum entre os artistas da vanguarda: a relação entre arte e produção de estruturas de pensamento. A revolução que deveria ser provocada ou reforçada pelo movimento das artes necessitou uma orientação filosófica

renovada para extrair um plano artístico do plano real. Uma consideração fundamental é o fato de que o cotidiano do século 20 é o primeiro grande experimento de convivência entre homem e máquina, tendo sido um período permeado por paradigmas que tinham como polaridades a natureza e a indústria e uma extensa zona de indeterminações entre elas.

Eisenstein (2002), famoso artista da montagem soviética, acreditava na tensão entre uma lógica orgânica baseada na natureza e a atividade criativa humana. Ele considerava as transições entre esses dois planos dinamizadas por uma oposição de forças que produz sínteses, de acordo com a dialética materialista. Para Eisenstein, o pensamento criativo surge da necessidade de produzir estruturas de entendimento a partir de conflitos, o que gera uma dialética na forma artística.

Dessa forma, repetindo uma sentença presente em boa parte dos experimentos de vanguarda que intuía uma possibilidade de renovação das estruturas do pensamento, por meio de uma estética da revolução embutida no processo artístico, Albera (2011) revela que Eisenstein defende a manutenção da arte na intersecção entre natureza e indústria, mantendo os dois polos da contradição para extrair uma dinâmica de relação entre corporeidade, espessura orgânica e racionalidade, evitando imobilização no geométrico ou na máquina.

## **Materialismo e a teoria da montagem soviética**

A Revolução Russa teve grande influência do pensamento marxista no que concerne ao entendimento de uma sociedade que buscava se transformar pela reordenação das relações de produção. Assim, toda a arte aprovada e financiada pelo Estado estava sujeita às determinações de um socialismo amplamente inspirado nas teorias de Marx sobre o trabalho e a alienação. Desse ponto de vista, a sociedade revolucionária visava formar um indivíduo crítico, consciente de seu papel transformador, livre da alienação da produção de mais-valia.

Na visão soviética, uma releitura do marxismo, o indivíduo compreende como a produção determina a vida material, e a revolução

acontece ao reconhecer que o pensamento e a realidade são complementares. O marxismo inclui um método científico (materialismo histórico) e filosófico (materialismo dialético), embora seja importante distinguir a dialética em si da interpretação de Marx, que passa pelo materialismo. No entanto, focalizaremos uma terceira interpretação cunhada durante a transição para a sociedade comunista russa.

Sobre o materialismo dialético, Gadotti (1990, p. 22) indica um duplo objetivo:

1) como dialética, estuda as leis mais gerais do universo, leis comuns de todos os aspectos da realidade, desde a natureza física até o pensamento, passando pela natureza viva e pela sociedade. 2) como materialismo, é uma concepção científica que pressupõe que o mundo é uma realidade material (natureza e sociedade), onde o homem está presente e pode conhecê-la e transformá-la.

A definição de Bottomore (2013), no *Dicionário do pensamento marxista*, especifica ainda mais o lugar das operações dialéticas apresentadas por Gadotti (1990). Para o sociólogo, a dialética está integrada a todas as instâncias de que se compõe o homem: (a) dialética epistemológica (método), (b) dialética ontológica (“um conjunto de leis ou princípios que governam um setor ou a totalidade da realidade”) e (c) dialética relacional (“o movimento da história”).

A cisão entre o ser e o pensar, em movimentos separados e autônomos, é uma característica da versão dialética operada durante o período da vanguarda soviética. Ela foi inspirada em uma divisão, na qual o homem, o conhecimento, e a produção são elaborados em campos diferentes de uma mesma dinâmica de oposição. Atualizando a dialética hegeliana, essa segmentação era uma alternativa a um tipo de verdade idealista, na qual a razão não era apenas o “entendimento da realidade como queria Kant, mas a própria realidade: ‘o racional é real e o real é racional’” (Kant apud Gadotti, 1990, p. 18).

O materialismo que se relaciona com o pensamento soviético apresenta a tese de que a realidade material e histórica é mais confiável como fonte de conhecimento do que a razão, dada a factualidade e a

imutabilidade do plano material. Essa perspectiva visou colocar a dialética na ordem da ciência, ao destacar a possibilidade de fundamentar a evolução humana por meio da crítica da produção material e histórica. Isso não significa que essa seja uma filosofia antirracionalista.

Pelo contrário, o método dialético, apropriado do materialismo idealista de Hegel, serve como instrumento principal para essa discussão filosófica que tenta se aproximar de um marxismo. A diferença é que, para os materialistas, matéria e espírito são concebidos como opostos entre si, com a “matéria desempenhando o papel principal” (Bottomore, 2013), uma visão de mundo em total congruência com a política industrialista e utilitária do Partido Comunista, na Rússia, por exemplo.

Dessa forma, tanto o cinema quanto as demais linguagens artísticas, custeadas pelo Partido, foram ideologicamente direcionados, e todo o processo ou metodologia desenvolvido nessa jurisdição teve que responder objetivamente às necessidades de uma nova relação entre estética e política. A influência marxista foi decisiva para que os soviéticos conseguissem concretizar, em parte, a estratégia de difusão ideológica, porque a teoria filosófica do materialismo recupera a crença em que

o exercício dos sentidos, poderes e capacidades humanas é um fim absoluto em si mesmo, sem necessidade de justificação utilitária; mas o desabrochar dessa riqueza sensível por si mesma só pode ser alcançado, paradoxalmente, através da prática rigorosamente instrumental da destruição das relações sociais burguesas (Eagleton, 1993).

Nesse sentido, o materialismo representou uma base filosófica para a construção da sociedade soviética, dentro da qual os sentidos constituíram um dos principais alvos visados pelas estratégias artísticas revolucionárias,<sup>4</sup> que buscavam, sobretudo, despertar (ou formar) uma

---

<sup>4</sup> Entre essas estratégias, está a metodologia do choque desenvolvida na encenação de Meyerhold, ao desconstruir a coerência temporal-espacial da encenação naturalista e em Eisenstein, ao subverter toda a estética da continuidade narrativa desenvolvida no cinema americano. Posso citar ainda os contr arrelevos de Tátlin, as fotomontagens de Rodchenko e a poesia de Malevich como expressões de movimentos artísticos diferentes que atuavam sob a perspectiva da negação de qualquer conjunto de regras que enquadrassem demais o trabalho do artista.



consciência crítica coletiva, a partir de cada indivíduo constituinte, libertando-o do “jogo ideológico da burguesia” (Trotsky, 2007, p. 172).

Gadotti (1990) reafirma a importância da educação dos sentidos para o desenvolvimento da criticidade, quando profere que ativar a capacidade crítica e autocrítica do indivíduo é um exercício revolucionário. É assim que devemos entender a advertência de Lênin (apud Gadotti, 1990, p. 38) de que “o marxismo é um guia para a ação e não um dogma”. A partir de tal perspectiva, a intencionalidade do artista se misturou a uma ideologia estética, ensejando a produção de uma metodologia de criação artística que se transformasse permanentemente, acompanhando as necessidades de uma sociedade que se transforma na mesma intensidade.

## **Dialética e montagem**

A dialética como elemento filosófico, um dos modelos sobre os quais se processa a forma do pensamento moderno e, em parte, do contemporâneo, tem como uma das origens possíveis a Grécia antiga. Segundo Gadotti (1990), ela pode ser reconhecida nesse período como um modo de argumentar que “consistia em descobrir contradições contidas no raciocínio do adversário” (análise), negando assim a validade de sua argumentação (síntese).

Sobre a definição do termo, trata-se de uma palavra usada frequentemente para definir processos que se estabelecem por meio de contradições, sejam compositivas, intelectivas ou materiais. É possível formar um conceito tendo como referência o pensamento de Heráclito de Éfeso, para o qual a realidade está em constante devir e “onde prevalece a luta dos opostos: frio/calor, vida/morte, bem/mal, saúde/doença etc., um se transformando no outro (Gadotti, 1990, p. 15-16), e o pensamento de Platão, que considera a dialética sob o duplo movimento de “ascender ao inteligível” e deduzir racionalmente as ideias – o que permite “passar da multiplicidade para a unidade e discriminar as ideias entre si” (p. 16).

Para a noção de montagem expandida, diferente da soviética, essa interação acontece independentemente da existência de um sentido fechado na obra, pois não se trata de uma relação de identificação do espectador com a ideia do artista. A substância da arte não está nem no objeto, que é o resultado do princípio utilitário, nem nos sujeitos, dos quais a arte pode ser uma expressão, mas na relação de cocriação que se estabelece durante o acontecimento artístico. A montagem expandida projeta a expressividade artística pela lente dos múltiplos pontos de vista. Não há um modelo fora do espectador que restrinja sua forma de pensamento.

Ao considerar a dialética um assunto de ampla prospecção, e na impossibilidade de abordar o tema em sua totalidade, considereirei três princípios base para a discussão – oposição, transformação e intelecção –, pontos de conexão entre a lógica que opera no pensamento dialético e a lógica que opera em processos artísticos sob a jurisdição da montagem.

A diferença na abordagem expandida consiste em reconsiderar a dialética lógica procedimental fundamental da montagem, pois há grande interação entre o pensamento dos montadores e o pensamento perspectivista proposto por Viveiros de Castro (2015), inteiramente oposto à dialética. Essa variação entre lógicas importa para o pensamento artístico, uma vez que amplia as formas de junção entre novas formas de pensamento e o surgimento de novas materialidades.

A tensão materialismo *versus* idealismo, surgida no seio da teoria kantiana, não era novidade nem foi resolvida ao longo da modernidade. Serviu, contudo, como base referencial para boa parte da filosofia que permeava as discussões artísticas durante as primeiras décadas do século 20. Por essa razão, a dialética “tem princípios (ou leis) que podem ser aplicados tanto à matéria, como à sociedade humana e aos nossos próprios conhecimentos” (Gadotti, 1990, p. 26), sendo esse um dos pontos de conexão entre Marx e a filosofia artística soviética.

Ainda sobre a ordem dos processos dialéticos, é possível, a partir de Gadotti (1990) e Konder (2008), descrever três leis fundamentais da

dialética: 1) lei da passagem da quantidade à qualidade (e vice-versa), 2) lei da interpenetração dos contrários e 3) lei da negação da negação.

a primeira significa que na natureza as variações qualitativas podem ser obtidas somente acrescentando-se ou tirando-se matéria ou movimento por meio de variações quantitativas. A segunda garante a unidade e a continuidade da mudança incessante na natureza e nos fenômenos. A terceira garante que cada síntese é por sua vez a tese de uma nova antítese reproduzindo indefinidamente o processo (Gadotti, 1990, p. 24).

Sobre a primeira lei, destaco o fato de que as mudanças, tanto na natureza quanto na arte, têm gradações de ritmo que não obedecem a um padrão: podem ocorrer em períodos de forma lenta, nos quais “se sucedem pequenas alterações quantitativas, ou de forma rápida, como saltos” e “modificações radicais” (Konder, 2008, p. 56). Do mesmo modo, a montagem soviética foi pensada para gerar um produto que reproduzisse uma variação de ritmo de apresentação do conjunto e da transição entre os fragmentos conforme o modelo da natureza. Vale para os soviéticos a mesma máxima da transformação de quantidade em qualidade que perpassa tanto o materialismo quanto a filosofia dialética.

A segunda lei postula que todas as coisas estão, no mundo, em relação umas com as outras. Os soviéticos acreditavam que o poder da arte residia na construção de uma experiência na qual uma ideologia pudesse ser modelada, considerando métrica a ordem dialética da transformação contínua. Nessas condições, a montagem operaria articulando planos que deveriam se projetar de forma simultânea no espectador e que exigiriam dele uma plasticidade de pensamento, alterando uma visão sequencial ou isolada do mundo que o faz perceber as coisas em modo separado. Para o espectador realizar virtualmente a obra, é necessário operar um processo dialético.

Por fim, a terceira lei se explica na sentença de Konder (2008, p. 57), que postula que uma “afirmação engendra necessariamente a sua negação”, porém a negação não prevalece como tal: tanto a afirmação como a negação são superadas, e o que acaba por prevalecer é uma síntese, é a “negação da negação”.

Vinculada aos procedimentos artísticos, a dialética sob o ponto de vista de Marx<sup>5</sup> buscava, pelo debate contínuo, uma verdade comum. Se, no entanto, levarmos em conta que a “verdade” comum para Marx era dada pelo ponto de vista do proletário, cai por terra a ideia de que exista uma “verdade” única que atenda a todos os tipos de demandas sociais. Para nos aproximar de uma verdade coletiva, parece mais justo substituir a dialética das oposições por uma rede de “verdades” que se configura como uma montagem de consciências individuais e subjetivas.

Nesse ponto, a teoria da montagem soviética precisa sofrer mudanças no trânsito até os procedimentos artísticos contemporâneos: uma dialética da montagem na forma expandida, para estar em conformidade com a aceção dos artistas soviéticos e, mesmo assim, atender à multiplicidade de pontos de vista sob os quais se formula o pensamento em rede, não exclusivo daquele fornecido pela lente do proletário. Nesse sentido, o perspectivismo faz uma crítica ao materialismo dialético, pois não supõe a relação natureza/cultura como um produto ou conjunto de relações determinadas por um objetivo que tem um fim em si mesmo.

Se a dialética foi, em seus primórdios, um processo observável no fluir da natureza, à medida que a filosofia se transformou, essa “natureza” foi dando lugar a uma lógica puramente humana afastada daquela origem processual. Quanto mais o homem se direcionou para uma razão pura, mais se afastou da natureza e, ironicamente, os resquícios de sua relação com ela foram sendo apagados em nome de um modo de pensar abstrato que objetiva ser eficaz e assertivo. Nesse caso, uma nova aceção de montagem entende que são outras as relações entre natureza e cultura, homem e mundo – ou seja, há outra perspectiva (aliás, infinitas) frente a essa relação.

---

<sup>5</sup> A dialética de Hegel se fechava no mundo do espírito, e Marx a inverte, colocando-a na terra. Para ele, a dialética explica a evolução da matéria, da natureza e do próprio homem; é a ciência das leis gerais do movimento, tanto do mundo exterior como do pensamento humano (Gadotti, 1990 p. 19).

## Movimento e transformação

Ao contrário do monismo metafísico, a dialética “considera todas as coisas em movimento; relacionadas umas com as outras” (Gadotti, 1990, p. 16), em uma visão de conjunto que percebe a realidade como um tecido heterogêneo e plural, que não se esgota em uma forma final. Sob essa tessitura, é possível produzir recortes (visões provisórias) na forma de sínteses. Há, também, na metafísica, uma visão de totalidade, porém essa visão implica uma realidade que considera o movimento “uma ilusão desprezível” ou “um aspecto superficial” (Konder, 2008, p. 26).

No campo artístico, a leitura que proponho, nesta primeira parte e a partir de uma cosmovisão materialista, combina a noção de movimento (do corpo, da câmera, da cena etc.) com a proposição de “marcha dialética” (das relações de trabalho e com elas forma uma “história da humanidade”).

Por meio de uma dialética de oposições, o movimento da percepção, em constante devir, atualiza cada possibilidade dessa coisa em uma “realidade efetiva” (Konder, 2008, p. 36). Assim, para que se estabeleça uma visão de totalidade, é importante conhecer o “nível de totalização exigido pelo conjunto de problemas com que estamos nos defrontando; e é muito importante, também, nunca esquecermos que a totalidade é apenas um *momento* de um processo de totalização” (p. 36), que é infinito, e no qual as sínteses devem ser constantemente revistas e transformadas.

O cinema, a primeira arte a desenvolver uma teoria para a montagem, quando concebido sob a estética soviética, opera segundo esses princípios dialéticos: cada enquadramento representa uma tese, confrontada pelo quadro seguinte (antítese), gerando uma imagem virtual e inexistente na cabeça do espectador, uma síntese. Para Eisenstein (1969), a montagem não é uma conexão de partes em uma cadeia de tijolos combinados em série para expor uma ideia; mas embate de elementos: “a ideia de que da colisão entre dois fatores dados nasce um conceito. (...) Montagem é então conflito” (p. 40-41).

Não é um método decadente de organizar espacialmente e de modo artificial um pedaço da realidade; não é uma representação encadeada dos objetos nas suas proporções reais, um tributo à lógica formal ortodoxa, espelho do absolutismo e do realismo positivista; mas sim uma “escolha”, uma “extração”, tradução em imagens do princípio dialético (Eisenstein, 1969 p. 43).

Eisenstein (1969) afirma, ainda, que a “representação” passa a ser um estágio da relação entre artista e espectador, e não mais o objetivo principal a ser concretizado na obra de arte. Para o cineasta, a percepção da obra de arte “viva” se dá por meio de uma imagem que é formada por uma sequência de representações de um determinado fenômeno. A fixidez do reconhecimento por representação é transformada em um processo dinâmico, no qual a “obra de arte” sai da condição de objeto e passa a ser apresentada como um “processo”, responsável pela “formação das imagens na sensibilidade e na inteligência do espectador”.

Cada linguagem artística possui uma forma específica de imagem, com elementos compositivos correspondentes à sua materialidade, e cada tipo de materialidade demanda um tipo de processo que a conecte ao espectador. Por isso, não cabe aqui tentar explicitar a correspondência entre cada elemento de cada tipologia artística e o emprego que faz dos processos dialéticos. O que importa é revelar que a lógica das imagens, operando no processo artístico, enfraquece (e até anula) a soberania da mimese e a fidelidade que ela garantia em relação aos códigos da representação, que poderiam encerrar a obra de arte em uma significação fechada.

Nesse sentido, trazer para a superfície a necessidade de encontrar potências escondidas em velhas teorias que parecem superadas, como é o caso da montagem soviética, interessa, porque “o mecanismo da formação da imagem na *vida* serve de protótipo ao que constitui, em arte, o método de criação das imagens estéticas” (Eisenstein, 1969, p. 78). Ou seja, a montagem, ao desnaturalizar o objeto artístico de seus milenares vínculos com a mimese, incorpora o espectador como parte ativa do processo de produção da obra, razão pela qual é necessário sobre ele se deter.

## O espectador criador

Para discorrer sobre a incorporação do espectador ao conjunto de elementos constituintes do processo de produção artística, faço um paralelo entre o conceito de “visão subjetiva”, descrito por Jonathan Crary (2012), e a visão do espectador segundo a teoria criativa eisensteniana. Assim, procuro evidências de como o surgimento de um espectador criador tornou-se fundamental para uma lógica que opera a partir e por meio da reunião de pedaços de realidade, em processos artísticos cada vez mais descolados da perspectiva objetivista e cada vez mais vinculados a uma recepção subjetiva.

Entendo o espectador como uma das peças fundamentais para a construção da expressão montagem expandida, pois se trata de um pensamento que considera substancial a participação ativa do observador no ato artístico e nunca um fenômeno transitório. No entanto, para que a montagem possa admitir múltiplas perspectivas, é necessário que ela seja pensada para além do domínio da dialética da história e da visão objetivista como proposta pelo materialismo. Para formular correspondências entre a concepção de “visão subjetiva” (Crary, 2012) e o espectador idealizado, porém não realizado, da teoria eisensteniana, é possível pensar em outras lógicas de ação, tal como o perspectivismo.

## Perspectivismo

Conceito antropológico<sup>6</sup> cunhado por Viveiros de Castro (2015), o *perspectivismo* diz respeito a uma ideia resultante do encontro do autor com uma “antropologia própria das organizações sociais ameríndias”. Ele percebeu ressonâncias nos resultados desse estudo “que afirmam uma multiplicidade perspectiva intrínseca ao real (p. 34). Trata-se de um modo de relação entre o observador e o observado em que a dimensão

---

<sup>6</sup> Trata-se de conceito que implica uma nova “cosmovisão”, segundo Viveiros de Castro (2015), um eixo ortogonal entre o “relativismo e universalismo” (p. 42) que possibilita a antropologia “assumir integralmente sua verdadeira missão, a de ser a teoria e prática da descolonização permanente do pensamento” (p. 20).

materialista e objetivista não serve como referência (a ideia de apenas um só ponto de vista, como, por exemplo, a “luta de classes”), pois privilegia o ponto de vista de apenas uma “classe” de humanos.

O perspectivismo propõe que a relação de significação entre sujeito e objeto seja deslocada a partir do ponto de vista que o sujeito ocupa, independentemente de uma “forma” de pensamento preestabelecido. A cosmopolítica ameríndia serve como exemplo desse descentramento, uma vez que recoloca vários pontos de vista simultâneos em jogo.

Nas culturas ameríndias, homens, animais, seres da floresta, todos os tipos de não humanos (incluindo os mortos) são organizados a partir de uma escala de predação, de modo que, por exemplo, o homem é visto pelo animal como seu predador (o animal é o homem e o homem é o animal). Do mesmo modo, ele enxerga seu predador como outro animal (a presa é o homem e o predador, seja ele qual for, é o animal dessa relação). O emparelhamento dos pontos de vista humano e não humano pode se estender a outras relações da vida que estão fora da relação de predação: uma “toca” é vista por um roedor como uma “casa” na visão humana, ou um enxame de abelhas se assemelha, em termos de organização espacial e função, a um exército de guerra.

Nesse sentido, para Viveiros de Castro (2015), “personitude” e “perspectividade” – a capacidade de ocupar um ponto de vista – “são uma questão de grau, de contexto e de posição, antes que uma propriedade distintiva de tal ou qual espécie” (p. 46). Ele ainda acrescenta que, nesse sistema de observação, o enfoque se torna possível pela presença substancial, ou seja, no “corpo”, em detrimento de uma diferença entre os “espíritos” das substâncias, conforme o pensamento hegeliano, que embasa, mesmo que pela negação, a dialética materialista. Essa diferença de enfoque altera a relação da “representação” entre o sujeito e o objeto, que passa a responder por meio de uma alteridade perspectiva, conforme a afirmação de Viveiros de Castro (p. 65):

Uma perspectiva não é uma representação porque as representações são propriedades do espírito, *mas ponto de vista está no corpo*. Ser capaz de ocupar o ponto de vista é sem dúvida uma potência da alma, e os não-humanos são sujeitos na



medida em que têm (ou são) um espírito; mas a diferença entre os pontos de vista – e um ponto de vista não é senão diferença – não está na alma. Esta, formalmente idêntica através das espécies, só enxerga a mesma coisa em toda parte; a diferença deve então ser dada pela especificidade dos corpos.

Ainda, conforme Viveiros de Castro (2015), o perspectivismo supõe uma “epistemologia constante e ontologias variáveis: mesmas representações, mas outros objetos; sentido único, mas referências múltiplas” (p. 68). Não se trata de desmontar as teses do materialismo histórico, mas, ao contrário, de acrescentar-lhe variações, novas possibilidades estéticas, novas obtusidades poéticas que permitam, conforme Viveiros de Castro (p. 22), à estrutura de nossa imaginação conceitual (ao pensá-la como produto do materialismo) entrar “em regime de variação” e assumir-se como variação, “como variante, versão, transformação”.

A antropologia apresentada por Viveiros de Castro (2015) se coloca no plano oposto e simétrico<sup>7</sup> em relação à antropologia objetivista, que produziu uma “cultura da imagem”, caracterizada, entre outras coisas, pela fixidez da relação entre espectador e objeto no plano das representações e que é retroalimentado por sistemas de pensamento normativos e hegemônicos.

Destaco o perspectivismo como um campo no qual é possível discutir maneiras de intensificar a participação subjetiva do espectador no processo de criação, projetando a relação espectral com base em uma “alteridade perspectiva” (Viveiros de Castro, p. 47), que considera cada indivíduo portador de um conhecimento singular sobre aquilo que é a realidade e sobre as coisas que pertencem ao domínio humano. No intuito de provocar resultantes diferentes daquelas obtidas por meio de relações de identificação, a montagem expandida, do ponto de vista do perspectivismo, opera a partir da fusão de dois espaços de projeção do objeto artístico: um real (apreender por meio do objeto) e um virtual

---

<sup>7</sup> “Perspectivismo intraespecífico (entre indivíduos da mesma espécie), multinaturalismo e alteridade canibal formam assim os três vértices de uma alter-antropologia indígena que é uma transformação simétrica e inversa da antropologia ocidental” (Viveiros de Castro, 2015, p. 34).

(apreender por meio da subjetividade), pelos quais o espectador criador finaliza a obra de arte (ou não).

## **Visão subjetiva**

Retornando a Crary (2012, p. 73), a expressão “visão subjetiva” se refere a uma sentença de Goethe na qual ele pormenoriza um tipo de observador que se constituiu como uma síntese entre uma visão fisiológica e uma visão psíquica:

O importante na exposição que Goethe faz da visão subjetiva é a inseparabilidade de dois modelos comumente apresentados como distintos e inconciliáveis: um observador fisiológico que será descrito cada vez mais detalhadamente pelas ciências empíricas no século XIX e um observador pressuposto por diversos “romantismos” e modernismos ainda em fase inicial, na condição de produtor ativo e autônomo de sua própria experiência visual.

A descoberta de que o conhecimento era condicionado pelo funcionamento “físico e anatômico do corpo, talvez ainda mais importante, dos olhos” (Crary, 2012, p. 82) teve como uma das consequências a criação de estratégias, tanto no campo das artes como no campo social, para explorar comercialmente o poder de convencimento sobre os sentidos, em especial a visão, através do aprimoramento das técnicas de produção de imagens, entre elas a montagem. Pode-se notar que, a partir disso, desenvolveu-se uma ciência da visualidade, tendo seu início no século 19 e seu aprimoramento durante a efervescência científica do século 20. Essa ciência reside até hoje nos processos artísticos que atuam sob o manto da espetacularidade.

É importante frisar que esse estudo sobre a qualidade da relação espectral, projetado na expansão do termo montagem, considera a objetividade parte constituinte desse tipo de expediente. Sabendo que “os sujeitos, tanto quanto os objetos são concebidos como resultantes de processos de objetivação”, conforme Viveiros de Castro (2015), entendo que, para o sujeito, a “coisificação” que o objetivismo introjetou em muitos aspectos da ordem relacional é o modelo básico por meio do qual ele

interage com o mundo. Nesse sentido, foi necessário reconhecer que o “sujeito se constitui ou reconhece a si mesmo nos objetos que produz, e se conhece também objetivamente quando consegue se ver ‘de fora’, como um ‘isso’” (p. 50).

A “visão” que Cray (2012) apresenta traz elementos fundamentais para um esquema de observação no qual o indivíduo apreende (e aprende) uma realidade quase que exclusivamente pelo viés fisiológico, por meio de uma “percepção pura”. No entanto, esse conceito se torna inoperante no período contemporâneo, pois desconsidera as influências individuais e singulares do receptor, como “a linguagem, a memória histórica e a sexualidade” (p. 97).

À medida que uma autonomia perceptiva começou a se esboçar no terreno da criação artística, mais presente se tornou a cisão entre uma realidade fisiologicamente perceptível e as realidades mentalmente formuláveis, e cada vez mais o valor realístico de ambas se iguala. Ver e pensar passam a significar uma mesma ação, “tornam-se sinônimos”, segundo Cray (2012, p. 100), colocando em xeque a perspectiva objetivista, na qual um observador estava “completamente focado em um objeto”.

O processo de separação entre realidades perceptíveis e realidades formuláveis tem início em meados da década de 1820, a partir do estudo das pós-imagens e da descoberta de uma autonomia do processo de “visão” em relação à ação humana de ver. O privilégio dado ao estudo dos fenômenos visuais autônomos, como o princípio de movimento percebido na sucessão de imagens estáticas das câmaras escuras (embrião do cinema), abriu espaço para uma subjetivação da percepção, que antes era limitada pelo objetivismo, de modo que a existência desses fenômenos tornava possível uma “percepção” sem qualquer “vínculo necessário com um referente externo” (Cray, 2012, p. 99).

A presença das pós-imagens (“a presença da sensação na ausência de um estímulo”), segundo Cray (2012, p. 99), “oferece[u] uma demonstração teórica e empírica da visão autônoma, de uma experiência óptica produzida pelo e no interior do sujeito”. Ainda segundo o autor,

o estudo experimental das pós-imagens levou à invenção de uma variedade de técnicas e aparelhos ópticos. Inicialmente, eles tiveram como propósito a observação científica, mas logo se transformaram em formas de entretenimento popular. Tudo se baseava nas noções de que a percepção não era instantânea e de que havia uma separação ente o olho e o objeto. Pesquisas sobre a pós-imagem haviam sugerido que ocorria alguma forma de combinação ou fusão quando as sensações eram percebidas em rápida sucessão. A duração envolvida no ato de ver possibilitou sua modificação e seu controle (Crary, 2012, p. 105).

De acordo com o autor, “durante dois séculos”, a visão, baseada no modelo da câmara escura (imagem), permaneceu como o modelo “de como a observação conduz a deduções verdadeiras sobre o mundo” (Crary, 2012, p. 35), tanto para aqueles que consideram a experiência garantia do real quanto os que acreditam que a verdade é construída pela razão.

Assim, com a existência de um espectador criador que supera uma visão de mundo construída sobre a dicotomia sujeito interno/objeto externo, capaz de produzir realidades virtuais com o mesmo valor ontológico da realidade percebida fisiologicamente, fez-se necessária uma releitura da lógica sensível contida na montagem, procurando pelos princípios ou vínculos teóricos entre o observador que superou a objetividade da câmara escura e o espectador eisensteiniano, idealizado para estar presente na processualidade da criação artística desde a fase inicial.

O pensamento artístico que substituiu a câmara escura, no qual a complexa subjetividade do espectador abarca aspectos “multinaturais” da realidade, conforme situa Viveiros de Castro (2015, p. 43), pode ser o protótipo ideal para interpretar o mundo sob as múltiplas noções de realidade, incluindo as virtuais, das quais uma nova epistemologia parece emergir.

A face incipiente da virtualidade a que me refiro tem início no século 19, tendo sido pronunciada durante a descoberta das pós-imagens, em meio à explosão dos estudos científicos sobre o funcionamento do corpo humano. A representação desse esquema epistêmico se materializou na câmara escura (Figura 27), na qual é possível perceber a

separação entre a fisiologia do observador e a produção de virtualidade, conforme Cray (2012).

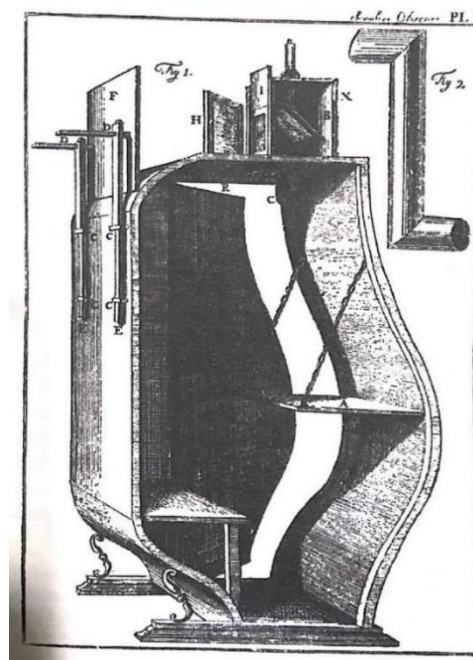
A transição da câmara escura para o cinema moderno, passando por diversos aparelhos, como o estereoscópico e o diorama, acontece em paralelo, e, em consequência, como já citado, a mudanças profundas no campo da percepção. Boa parte dessa transformação se deve ao avanço dos estudos sobre a psicanálise, sobre o corpo humano e sua fisiologia. O homem, em sua constituição psíquica e física, passa a ser objeto primo da ciência, tornando-se o centro por onde circula a produção de conhecimento, ora figurando como agente, ora figurando como receptor de um mundo que se desdobra a partir da visão e através de uma relação que se torna cada vez mais subjetiva.

Conforme aponta Cray (2012, p. 11), “o que muda é a pluralidade de forças e de regras que compõe o campo no qual a percepção ocorre”. Assim, se na modernidade o pensamento estava centralizado na mediação da visão, conforme os fisiologistas, um pensamento que se proponha ir além da modernidade deve considerar que a “formalização e a difusão das imagens geradas por computador anunciam a implantação onipresente de “espaços visuais fabricados, radicalmente diferentes das capacidades miméticas do cinema, da fotografia, e da televisão”, linguagens visuais que dominaram as discussões modernistas ao longo do século 20.

## Considerações finais

Observemos a seguinte afirmação de Eisenstein (1969, p. 91):

Porém, é possível pensar “realidade” de um ponto de vista coletivo? Como o sujeito e sua individualidade, cultuado pela multiplicação da propriedade privada durante o período



**Figura 1:** Câmara escura portátil, meados do século 18

**Fonte:** Cray (2012).

industrial, poderia reconstituir, a partir de um processo artístico, uma realidade?

Essa inquietação a respeito de uma versão da realidade, fabricada no seio da economia capitalista moderna e imposta como um monismo ontológico, revela que o cineasta russo se antecipou ao surgimento de uma pluralidade de leituras sobre um “mundo real”, ao conceber a montagem como um procedimento que em essência é perspectivista. Sua percepção em relação à imagem, assim como boa parte da tecnologia imagética formulada ao longo do século 20, desloca a visão para um “plano dissociado do observador humano” (Crary, 2012, p. 11), o que permite considerar todos os pontos de vista existentes “potencialidade ontológica”, na qual até mesmo “os animais e demais componentes do cosmos” podem ser interpretados “intensivamente como pessoas, porque qualquer um deles pode se revelar (se transformar em) uma pessoa” (Viveiros de Castro, 2015, p. 46), levando em conta que, naquela perspectiva objetivista deformadora, em todo o conteúdo que se desdobra no mesmo sentido, o ponto de vista é exclusivamente humano.

Sobre a constituição da montagem, Eisenstein desenvolveu um sistema de criação que pode ser considerado um embrião para boa parte das manifestações artísticas criadas sob o manto da descontinuidade temporal/espacial e da fragmentação narrativa, bem como das metodologias que necessitam do espectador para completar seu processo de significação.

O que há pois de extraordinário nesse método? Antes de mais nada o seu dinamismo, o fato de a imagem procurada *não ser oferecida, mas surgir, nascer*. A imagem procurada pelo autor diretor e artista, e que eles fixaram em elementos representativos descontínuos, deve *formar-se* de novo e definitivamente na percepção do espectador (Eisenstein, 1969, p. 89).

O que neste estudo se formula como conceito de montagem expandida dá continuidade ao plano de Eisenstein de multiplicar as perspectivas por meio de maior abertura e flexibilização dos significados, maiores margem de jogo e liberdade de interpretação por multiplicação de parâmetros. Essa noção se configura como um conjunto de

procedimentos e asserções sobre um tipo de criação que é cúmplice de uma afirmação de Viveiros de Castro (2015, p. 42), quando o autor evidencia que

numerosos povos (talvez todos) do Novo Mundo compartilham de uma concepção segundo a qual o mundo é composto por uma multiplicidade de pontos de vista: todos os existentes são centros potenciais de intencionalidade, que apreendem os demais existentes segundo suas próprias e respectivas características ou potências.

A estratégia eisensteiniana para multiplicar as possibilidades de interação entre a produção artística e a sociedade russa era, antes de tudo, uma tentativa de democratizar o acesso ao conteúdo artístico por meio da implicação de uma subjetividade individual.

## Referências

ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. Edição digital. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1993.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. *Reflexões de um cineasta*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

GADOTTI, Moacir. A dialética: concepção e método. In: *Concepção dialética da educação*. 7 ed. São Paulo: Cortez/Autores Associados, 1990, p. 15-38.

KONDER, Leandro. *O que é dialética*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

TROTSKY, Leon. *Literatura e revolução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2007.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

**Recebido em:** 30 de março de 2023

**Aceito em:** 14 de dezembro de 2023



# OPERATIVIDADE: UMA POSSIBILIDADE PARA A TRANSDISCIPLINARIDADE

JOÃO CARLOS MACHADO

# OPERATIVIDADE: UMA POSSIBILIDADE PARA A TRANSDISCIPLINARIDADE

## OPERATIVITY: A POSSIBILITY FOR TRANSDISCIPLINARITY

JOÃO CARLOS MACHADO<sup>1</sup>

chicomachado06@uol.com.br  
<https://orcid.org/0000-0002-6890-6920>

### Resumo

O texto trata de possibilidades de relação entre as artes e outras disciplinas a partir da noção de operatividade proposta pelo autor, influenciada pela noção de imaginação material de Gaston Bachelard e pelas pesquisas práticas do autor em diversas linguagens artísticas. Para tanto, são analisadas algumas concepções históricas sobre as noções de composição, de processos criativos e de relação entre as artes, principalmente a partir do modernismo, de Kandinsky até integrantes do grupo Fluxus, considerando desde as abordagens de correspondências sensoriais até a intersecção das artes via os procedimentos utilizados pelos artistas. Buscando escapar das relações subordinadas entre as linguagens e reforçar o pensamento do fazer da arte como um campo específico e autônomo de saber, propõe algumas condições para a efetivação da transdisciplinaridade.

**Palavras-chave:** Processos de criação. Saber artístico. Relação entre as artes.

### Abstract

*The text deals with the possibilities of relationships between the arts and other disciplines based on the author's notion of operability, influenced by Gaston Bachelard's notion of material imagination and by the author's practical research in different artistic languages. To this end, some historical conceptions about the notions of composition, creative processes and the relationship between the arts are analyzed, mainly from modernism's point of view, from Kandinsky to members of the Fluxus group, considering the sensorial correspondences approaches and the intersection of the arts by the procedures that artists use. Seeking to escape the subordinate relations between languages*

---

<sup>1</sup> João Carlos Machado (Chico Machado) é artista e professor do DAD/UFRGS e do PPGARTES da UFPel. Tem bacharelado, mestrado e doutorado em poéticas visuais pela UFRGS.

*and reinforce the thought of making art as a specific and autonomous field of knowledge, this article proposes some conditions for the realization of transdisciplinarity.*

***Keywords: Creation processes. Artistic knowledge. Relationship between arts.***

## Lugar de escrita

Este texto é escrito por um artista pesquisador com formação e experiências nas artes visuais, no teatro, na música, no vídeo e na arte da performance, e que também atua como professor dessas áreas em cursos de graduação e pós-graduação. Disso decorre o fato de não se tratar de um texto de historiador ou teórico, mas de alguém que teve necessidade de pesquisar e compreender, um pouco historicamente também, os modos como ele e muitos outros artistas pensam e criam, bem como realizam trabalhos que entrecruzam diversas linguagens artísticas. Neste texto empenho-me para construir uma possível linha de pensamento que se coaduna com minhas próprias experiências como artista, mais do que analisar ou apresentar essas vivências práticas e realizações (o que seria lícito como posição de fala), buscando construir um discurso que toma forma de uma pequena *estória*<sup>2</sup> dos modos de pensar a relação entre as artes. O texto traz também o raciocínio conceitual emergente de minhas pesquisas prático-teóricas, que foram se constituindo e se definindo ao longo de algumas décadas de trabalho, entendendo o conceito de *operatividade*, sugerido por mim, como decorrente de um tipo de desdobramento de modos historicamente constituídos por uma série de artistas e por algumas vertentes de pensamento em arte desde o modernismo.

## Correspondências sensoriais e de métodos

Começamos com um breve apanhado sobre práticas que colocaram em jogo as relações entre as diversas artes. Considerando a especificidade e as diferenças entre os meios, os modos de relação estabelecidos pelos artistas entre música e visualidade, por exemplo,

---

<sup>2</sup> Opto por usar a palavra *estória* em vez de *história* – mesmo tendo seu uso sido desaconselhado na reforma da língua portuguesa –, porque ela não carrega a pretensão de ser uma verdade ou de dar conta da totalidade de fatos, teorias e exemplos surgidos ao longo da arte ocidental. Trata-se de um discurso construído a partir de fatos e versões que auxiliam a elaborar um exercício de pensamento.

costumavam estar predominantemente no território da representação e da mimese (no sentido da tentativa da imagem visual de imitar sensações ou estados de espírito provocados pela música e vice-versa). Algo similar ocorre nas relações entre a poesia e a música ou a pintura. Na minha experiência como artista pesquisador, considero que correspondências sensoriais entre sonoridade e visualidade, embora dificilmente deem conta de uma tentativa de tradução desejada por alguns, podem ser muito ricas quando servem como estímulo para o trabalho, quando desejamos que uma obra visual estabeleça uma relação de complementaridade com uma obra sonora. Neste texto, nos interessa principalmente quando essas conexões fazem parte não só do problema, mas do próprio sentido de uma obra, sobretudo quando a discussão sobre a especificidade de cada linguagem participa do conjunto de significados que um determinado trabalho tem para quem o cria. Mais do que as hierarquizações entre as artes, a qual desde o Renascimento ocupou parte da discussão teórica da área, pode-se dizer que a partir do final do século 19 foi a distinção das modalidades artísticas conforme suas qualidades sensoriais que se fez presente nas práticas e discursos sobre a relação entre elas. Essas distinções, bem como as aproximações, serviram para que muitos se esmerassem em criar categorizações e hierarquizações entre as artes.

Na arte ocidental, durante a passagem do século 19 para o 20, a busca por associações sensoriais sinestésicas se apresentou tanto na procura pela obra de arte total (*gesamtkunstwerk*) de Richard Wagner como nas experimentações poéticas ligadas ao simbolismo e ao romantismo, realizadas por poetas como Stéphane Mallarmé e Charles Baudelaire. Essa noção wagneriana foi muito influente para parte dos artistas europeus no início da modernidade. Nessa direção, Florence de Mèredieu (2011, p. 539), na sua *História material e imaterial da arte moderna*, lembra a relação dos futuristas italianos com a noção de sinestesia, os quais “compuseram seus quadros de maneira musical,

jogando com os efeitos da pulsação, do encantamento de ritmos cromáticos ou plásticos”.<sup>3</sup>

Baudelaire, conforme aponta Jacqueline Lichtenstein (2005), era favorável à manutenção da fronteira entre as artes em função da especificidade de cada uma delas. É essa especificidade que, segundo a autora, exclui a própria ideia de paralelo ou comparação, pois “a correspondência baudelaireana mantém a singularidade irreductível dos termos comparados, na medida em que se ocupa somente dos efeitos” (p. 102).

As associações entre a sonoridade e a visualidade ocorreriam, dessa forma, pela analogia entre sensações, sentimentos e devaneios despertados no espectador por cada uma das artes. A associação de sonoridade e visualidade se apresenta aqui como parte integrante do caráter sinestésico de todo ato perceptivo, uma vez que, nele, todos os sentidos colaboram uns com os outros e com o cérebro. Para Hegel (1993), por outro lado, a sensorialidade é justamente a chave para a distinção entre as artes. O filósofo aponta a relação entre os sentidos e a materialidade específica de cada meio artístico. Descartando o olfato, o tato e o sentido de gosto, ele aponta a primazia da visão e da audição como os sentidos para os quais as artes se destinam. A esses sentidos, ele acrescenta um terceiro elemento, a “representação sensível, a lembrança, a persistência das imagens que cada contemplação faz entrar na consciência” (p. 347). De acordo com o filósofo, por ordem crescente de importância, a arquitetura, a escultura, a pintura, a música e, acima de tudo, a poesia constituem as formas do sistema das artes. A classificação se dá em função da relação dessas artes com os modos como a representação sensível nelas ocorre e o modo como atingem o espírito. A imaterialidade da música e da poesia é que confere a essas formas seu lugar de destaque (p. 349).

---

<sup>3</sup> Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros a tradução é nossa. No original: *composent leurs tableaux de manière musicale, jouant sur des effets de pulsations, sur l'enchantement des rythmes chromatiques ou plastiques.*

A verdadeira classificação deve basear-se, porém, sobre a natureza das obras de arte, a qual esgota no conjunto dos gêneros a totalidade dos aspectos e dos momentos inerentes ao conceito de arte. O primeiro ponto de vista a assinalar a tal propósito é que, sendo dado que as produções de arte são destinadas a integrarem-se na realidade sensível, também a arte existe para os sentidos, donde se infere que é na precisão destes sentidos, ou sensos, e na materialidade que lhes corresponde, que as obras de arte se objetivam; não há outra base para a classificação das artes (Hegel, 1993, p. 347).

Mesmo considerando o fato de os materiais empregados nas obras não serem suficientes para diferenciar as artes, Etienne Souriau (1983) reconhece que a arte é uma sabedoria instauradora e que, portanto, existe um saber fazer específico de cada arte. Ele parte dos critérios de categorização estabelecidos por Hegel em sua *Estética*, associando a sensorialidade à materialidade de cada meio artístico. Ao distinguir os modos de existência das obras de arte,<sup>4</sup> Souriau (1983) estabelece no plano da existência fenomenal uma distinção entre as artes a partir dos *qualia* sensíveis predominantes em cada uma delas. O autor tem o cuidado de diferenciar essas qualidades sensíveis (dados sensoriais) do território das sensações subjetivas como fatos psíquicos ou psicofísicos. Desde já sentimos que entre a pintura, na qual o corpo da obra é preparado para nos apresentar um sistema de qualidades sensíveis pertencentes à ordem das sensações visuais de cor, a música, a qual nos alcança por meio dos *qualia* acústicos, e a escultura, destinada à percepção do relevo, da profundidade, do espaço tridimensional, a especificidade desses *qualia* sensíveis constitui a diferença principal, senão única e suficiente (p. 60). Esse autor propõe então um quadro esquemático no qual “cada gama de *qualia* artisticamente utilizável, dá origem a duas artes, uma do primeiro grau outra do segundo” (p. 103).

Por um lado essas classificações estabelecidas por Hegel e Souriau podem ser encontradas nas concepções de algumas correntes do modernismo. Há quem atribua a influência de Hegel à ação de depositar a importância na imaterialidade dos aspectos sensoriais, assim como nos

---

<sup>4</sup> O plano da existência física, o plano fenomenal, o plano reico ou “coisal” e o plano transcendente (Souriau, 1983).

conceitos e no pensamento sensível presentes na obra de arte. A tendência a uma desmaterialização da arte se acirrou a partir da década de 1960, em especial entre os praticantes do que ficou conhecido como arte conceitual.

Embora muito férteis para pensar aspectos da especificidade de cada arte, tais concepções se associaram a alguns aspectos das experimentações puristas de uso dos meios, sobretudo a partir das considerações colocadas pelo crítico e teórico norte-americano Clement Greenberg (1986). É sabida a influência exercida pelas aspirações de uma “pintura pura”, sugerida por ele no texto *A pintura moderna sobre uma geração de artistas como Jackson Pollock*, por exemplo. Embora as proposições de Greenberg desabonassem as relações e as intersecções entres as linguagens e as práticas artísticas, paradoxalmente talvez, a noção de pintura plana e da sua especificidade matérica nos auxilia a ter uma compreensão da importância de considerar os componentes concretos de cada linguagem parte do ato e do pensamento criativo. Entendo que uma compreensão similar à sugerida por ele expande a noção de linguagem visual para além das questões levantadas por artistas pensadores como Kandinsky ao levar a compreensão da linguagem para além dos efeitos sensíveis (ponto linha, cor etc.) a fim de incluir os meios materiais e os procedimentos pictóricos na concepção da linguagem.

Por outro lado, em outra leitura de Hegel, o estatuto que ele confere à arte, aproximando-a do ideal, do reino da ideia e do conceito, como uma forma de pensamento sensível, teve influência em artistas mais próximos da contemporaneidade.

O coreano Nam June Paik, no *Poslúdio para a Exposição de Televisão Experimental*,<sup>5</sup> distingue o uso moderno (a partir de Hegel) da noção de ideia da interpretação clássica platônica que associava o termo ao conceito de verdade ou de ideal. De acordo com ele,

Essa diferença deve ser ressaltada porque me parece que o “*fetichismo de ideia*” é o critério principal na arte contemporânea, como “*Nobreza e Simplicidade*” na arte grega

---

<sup>5</sup> Exposição realizada em 1963 na Galerie Parnass em Wuppertal, Alemanha.



(Winkelman), ou os famosos cinco pares de categorias de Wolfflin na renascença e na arte barroca (Paik, 2002, p. 98, grifo do autor)

Segundo Arthur Danto (2006, p. 17), a afirmação de Joseph Kosuth de que o artista deve investigar a natureza da arte em si mesma “soa extraordinariamente semelhante à linha em Hegel que serviu de suporte para meus próprios pontos de vista sobre o fim da arte”. Ele conclui citando Hegel (apud Danto, 2006, p. 17): “A arte nos convida a uma consideração intelectual, e isso não com o intuito de criar a arte novamente, mas para conhecer filosoficamente o que é arte”. Esta discussão sobre o estatuto da obra de arte inclui e ultrapassa o debate a respeito dos meios técnicos e as linguagens, pois questiona a própria definição da arte, da obra e do artista. Assim, a partir de movimentos artísticos antigreenberguianos como a arte conceitual, a necessidade e o interesse pela separação e especificidade das linguagens deram lugar a outros modos de relação entre elas, como passagens e trânsitos. Não mais maneira ou postura exclusivista, mas busca pela ideia e pelo conceito que levaram a uma desmaterialização<sup>6</sup> do objeto artístico ou até mesmo à fusão indistinta dos meios e linguagens. Se existe um pensamento de cada meio, também existe um pensamento entre os meios, o qual os perpassa e se nutre das diferenças e proximidades entre eles. Interessa-me a produção em arte permeada tanto por questões da distinção como da indistinção entre os meios.

## **Migração de métodos e conceitos**

Voltemos ao início do modernismo: além das experiências dos futuristas,<sup>7</sup> uma das mais notórias tentativas de aproximação entre artes

---

<sup>6</sup> Embora deva-se considerar que a propensão à desmaterialização da obra de arte (noção fixada por Lucy Lippard e John Chandler) nas artes visuais também está relacionada à recusa ou negação da obra como mercadoria e à distinção entre *doing* e *making* estabelecida por Marcel Duchamp.

<sup>7</sup> Peter Vergo (2010, p. 257), em *The music of painting*, também associa as concepções do futurismo à noção de *gesamtkunstwerk* wagneriana e observa que sua atitude em direção à música foi sempre problemática, pelo menos do ponto de vista da solução técnica dos seus trabalhos.

visuais e música pode ser creditada ao artista russo Wassily Kandinsky. Em seus escritos, ele apontava a necessidade de os artistas conhecerem profundamente seus meios de expressão, reconhecendo a especificidade de cada um deles. É a partir desse reconhecimento que as comparações entre as artes se tornariam possíveis. A especificidade de cada conjunto de elementos materiais e de procedimentos técnicos pelos quais cada fazer artístico é composto também estabelece diferenças entre as artes e se torna parte do problema para todo artista em busca de algum tipo de aproximação entre elas. Assim, quando procuramos constituir alguma relação entre uma obra visual e uma obra sonora, suas distintas qualidades são intraduzíveis e nos forçam, com frequência, a fazer associações às vezes arbitrárias, pois enquanto a música dispõe da duração, as imagens estáticas como as pinturas, nos oferecem a possibilidade da apreensão simultânea do todo, como no caso da pintura. Kandinsky propunha analogias entre forma e cor partindo da busca da “sonoridade interna” desses elementos, expressa pelas sensações de temperatura quente ou fria de cada um deles. Mas além da busca pelas associações sensoriais e perceptivas entre as artes e seus elementos fundamentais, ele se colocava ao lado daqueles artistas cuja intenção era formular uma gramática e uma sintaxe da linguagem das artes visuais que as colocassem no caminho do conhecimento e do pensamento do seu fazer específico, desvinculando-o enfim da função representacional que portava até antes do modernismo.

As aproximações à música são, segundo esta perspectiva, as mais férteis de ensinamentos. (...) Com raras exceções, este utiliza seus meios não para representar fenômenos da natureza, mas para dar uma vida própria aos sons musicais (Kandinsky, 1987, p. 49).

Esse “dar vida própria” equivale a entender o processo de criação como uma composição que relaciona uma série de elementos dados pelos recursos disponíveis, explorando suas qualidades e comportamentos, como um procedimento de criação cujos pontos de partida são as relações internas estabelecidas entre os elementos que compõem uma obra, abandonando o apego aos referentes a ela externos.

Desse modo, a relação entre a música e a visualidade pode ocorrer não mais pelos dados sensoriais capazes de nos causar impressões similares ou complementares, mas pelo emprego de metodologias criativas similares. Kandinsky (1987, p. 50) sugeria a busca no interior de cada especificidade artística para se aprender algo por meio dessa comparação: “Uma arte deve retirar de outra o emprego dos métodos, mesmo os mais particulares, para aplicá-los em seguida, de acordo com seus princípios exclusivos”. Preocupado com as questões da filosofia e da estética, Étienne Souriau (1983, p. 19) também propõe analogias estruturais observáveis nas diversas formas de arte, sugerindo uma estética comparada “cuja base é o confronto das obras entre si e dos procedimentos das diferentes artes”.

Sobre as influências recíprocas entre música e artes visuais, Alan Licht (2007, p. 138-139) aponta a influência exercida por questões das colagens e das *combine paintings* de Rauschenberg sobre compositores das décadas de 1940 e 1950, como John Cage,<sup>8</sup> Karlheinz Stockhausen e Steve Reich. Foram os procedimentos de sobreposição no uso de fotografias e outros materiais sobre a pintura e também de agregação de objetos sobre a tela, deixando-os inteiramente reconhecíveis, que interessaram a esses músicos, pela estranheza obtida com essa aproximação. Além da migração de algum procedimento de uma linguagem para outra, algumas correntes do modernismo cogitaram a hipótese de fusão, de indistinção entre os meios e as linguagens como princípio para a criação de suas obras. Muito antes dos anos 1960, no dadaísmo, de acordo com Hans Richter (1993), a “evasão consciente da racionalidade” levou os dadaístas a experimentar com uma multiplicidade de formas artísticas e de materiais:

Graças à ausência de preconceitos em relação a todos e quaisquer processos ou técnicas (...) fomos muito além dos limites das diversas artes: da pintura para a escultura, da imagem para a tipografia, a colagem, a fotografia e a montagem fotográfica, da forma abstrata para a imagem simbólica, da imagem simbólica para o filme, o relevo, o *objet trouvé*, o *ready-made*. Com a diluição das fronteiras entre as artes, o pintor

---

<sup>8</sup> Sabe-se que John Cage e Robert Rauschenberg realizaram diversos trabalhos em colaboração e se influenciaram.

voltava-se para a poesia, e o poeta dedicava-se à pintura. Em toda parte refletia-se a nova i-limitação. A válvula havia estourado (Richter, 1993, p. 69).

Ao descrever as atividades de Kurt Schwitters, Richter comenta o modo como esse artista trabalhava com os mais diversos meios e técnicas: sua ideia principal não era tanto a obra de arte abrangente, no sentido de Ball ou de Kandinsky, a combinação e interação temporal de todas as artes, mas sim o esmaecimento constante das fronteiras, o amálgama das artes e até mesmo a integração da máquina na arte, como “uma abstração do espírito humano”, bem como a incorporação do *kitsch*, das pernas de cadeiras, do canto e do sussurro (Richter, 1993, p. 208). Trabalhando com diversos meios, muitas das práticas desses artistas se situam entre as diversas linguagens artísticas. O esmaecimento das fronteiras e a fusão das artes também foram significativos em outros movimentos dos anos 1960, como no caso do Fluxus. Em seu manifesto de 1963, de caráter eminentemente político, George Maciunas (2002, p. 94) associa a noção de fluxo (Fluxus) ao estado de fusão química, propondo “fundir as estruturas culturais, sociais e revolucionárias”. E a fusão proposta aqui não é somente entre as artes, mas entre a arte e as coisas do mundo cotidiano. O debate sobre a diferenciação entre uma obra de arte e um objeto comum já foi levantado pelos dadaístas e por Marcel Duchamp, o qual tinha noção bem desenvolvida das estratégias de significação, expressas em seu trabalho, no que diz respeito ao estatuto da obra de arte e do artista.

O conhecimento da especificidade de cada linguagem artística e o saber de seus procedimentos e métodos práticos podem estabelecer cogitações fundamentais no pensamento do fazer de uma obra, participando ativamente do sentido por ela proposto. Uma vez que um procedimento técnico material é compreendido, ele pode se transformar num conceito e, na condição de conceito imaterial, pode ser aplicado em outras técnicas ou linguagens e para elas transposto.

Em seus estudos referentes à estética comparada, discorrendo sobre a correspondência das artes, Étienne Souriau (1983, p. 3) observa:

É uma questão apaixonante, contanto que se esteja firmemente decidido a não aceitar palavras vãs, a admitir, por exemplo, apenas analogias estruturais positivamente observáveis e que possam ser anotadas, escritas, expressas numa linguagem rigorosa.

Souriau se coloca contra o emprego “fácil” de metáforas no tocante a sensações e sentidos que obras de linguagens diferentes podem ter entre si. Relacionando a estrutura à técnica, ele aponta que o modo fundamental de pensar e agir de cada linguagem artística é específico. São essas diferenças técnicas e suas especificidades materiais que acabam mesmo por fundamentar as diversas linguagens e que, a rigor, são tecnicamente intransponíveis de uma pintura para uma música, por exemplo. Por outro lado, é concebível que a possibilidade da compreensão conceitual de muitas dessas especificidades e de modos de pensar e proceder, dado o estatuto imaterial dos conceitos, permita que eles sejam expandidos de uma linguagem para outra.

Alguns princípios e processos de criação são, por assim dizer, extensíveis e podem ser aplicados em muitas das formas de arte. Um princípio matemático, por exemplo, que sirva de padrão ou célula para o desenvolvimento de um trabalho, seja no desdobramento entre as partes ou também na estruturação dessas em relação ao todo, pode ser base para uma peça musical, uma pintura, uma escultura ou um vídeo.

### **Outra noção de composição**

Entendo que a transformação da noção de composição levada a cabo a partir do modernismo e devedora de artistas pensadores como John Cage expressa um ponto de virada no processo de criação de uma gama significativa de artistas que admiro, deslocando-se de um modo de arranjar ou organizar formas e qualidades sensíveis e indo em direção a uma organização de procedimentos como maneira de criar da qual emergirão formas.

*Compor* é pôr junto, reunir, constituir um todo. O termo *composição* está ligado ao modo pelo qual os elementos constituintes do

todo se dispõem e se integram. Nas artes visuais, a noção e a prática da composição estão presentes nas realizações visuais organizadas, como princípio norteador do ato criativo desde a antiguidade. O termo, entretanto, está bastante ligado ao modo de pensar o fazer da arte no início do modernismo. Henri Matisse (2007, p. 39), por exemplo, em sua pintura procurava a expressão pela disposição e pela função de cada um de seus elementos componentes:

A composição é a arte de arranjar de maneira decorativa os diversos elementos de que dispõe o pintor para exprimir seus sentimentos. Num quadro, cada parte será visível e desempenhará o papel que lhe cabe, principal ou secundário.

A tendência de explorar a expressão dos sentimentos, inicialmente por parte dos artistas do modernismo (que considero uma herança do romantismo e do simbolismo do final do século 19), importa menos aqui; então fiquemos com a noção de composição como disposição e arranjo dos elementos, considerando o papel ou função de cada um no todo.

Para Kandinsky, a noção de composição está associada ao fazer laborioso e ponderado de constituição paulatina de uma obra. No livro *Do espiritual na arte*, ele estabelece uma distinção entre seus três modos de proceder na pintura:

1ª Impressão directa da “Natureza Exterior” por uma forma desenhada e pintada. A esses quadros dei o nome de *Impressões*. 2ª Expressões inconscientes na sua grande parte, e geralmente súbitas, de processos de carácter interno e, portanto, impressões de “Natureza Interior”. A estes quadros chamo *Improvisações*. 3ª Expressões formadas de modo idêntico, mas que são elaboradas lentamente, foram reprimidas, examinadas e longamente trabalhadas, a partir dos primeiros esboços, de um modo quase pedante. Dou-lhes o nome de *Composições* (Kandinsky, 1987, p. 123).

A composição na concepção desses artistas, portanto, compreende um arranjo paulatino e ponderado, norteado por articulações de semelhanças e diferenças entre as partes, assim como entre as partes e o todo, indicando princípios da *gestalt*, amplamente explorada pela Bauhaus e tomada também pelos pensadores da área do cinema. Segundo Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 57), o conceito de composição das artes plásticas como organização da superfície da

imagem foi retomado pela teoria do cinema na sua época muda como “disposição geral das linhas, movimento de conjunto, arranjo das luzes e das sombras, harmonia das cores, colocação das personagens e dos objetos, ‘atmosfera afetiva’ da ação representada, etc.”. Essa concepção de composição é, segundo eles, igualmente válida para a sonoridade do filme. Está presente na organização das falas, da trilha musical, dos ruídos, considerados segundo um eixo de sucessão (encadeamentos, rupturas, fusões) ou de simultaneidade (contraste, encobrimentos, contrapontos). Numa representação gráfica de filme ou vídeo, o eixo de sucessão é mostrado horizontalmente, e o de simultaneidade, verticalmente. Escrevendo sobre a área do vídeo eletrônico pré-digital, Phillipe Dubois (2004) contrapõe a organização de planos de espaço unitário típica do cinema à noção, própria do vídeo, de composição com um espaço multiplicável e heterogêneo. Ele sugere oposição entre o realismo daquele e o irrealismo deste. Esse autor se refere “ao olhar único estruturante, o princípio de agenciamento significativo e simultâneo de visões. Isto é o que eu chamo de imagem como composição” (p. 84).

Compor uma imagem bidimensional estática, entretanto, encerra grandes diferenças em relação a compor imagens sucessivas e em movimento, como no caso do vídeo, similarmente às diferenças existentes entre a música e a pintura, apontadas por Kandinsky (1987, p. 50):

O que o emprego das formas musicais permite à música é interdito à pintura. Em compensação, a música não contém algumas das qualidades da pintura. Por exemplo, a música dispõe da duração. Mas a pintura oferece ao espectador – vantagem que a outra não possui – o efeito maciço do conteúdo total de uma obra.

Quando compomos uma imagem bidimensional, temos em mente esse efeito maciço do todo, dado pela apreensão simultânea de todas as suas partes e pelo jogo de relações estabelecidas entre essas partes e o todo, elegendo uma determinada combinação de elementos que permanecerá dessa forma. Esse modo de percepção não está disponível numa obra sequencial, pois só acessamos um instante de cada vez dentro do seu devir sucessivo. Não temos acesso ao todo num só golpe de vista.

A concepção de composição que buscamos trazer aqui – a qual se debruça não sobre formas e efeitos, mas antes sobre um conjunto de operações –, compartilhada por artistas como John Cage e integrantes do Fluxus, diz respeito também às diferentes relações que estabelecemos entre nosso corpo e os materiais com os quais trabalhamos. Há diferenças entre trabalhar com objetos, agir diretamente sobre os materiais, obter uma obra pelo impulso do gesto, pelo pensamento do fazer do corpo que age com os materiais e sobre eles, constituir uma obra pela concepção conceitual dos seus efeitos ou utilizando ferramentas digitais, por exemplo, usando diversos meios que irão atender a essas concepções. Nesse caso, o artista não manipula diretamente esses materiais, mas sem dúvida lança mão de uma variada gama de procedimentos e operações. Vale lembrar que, quando trabalhamos ao computador, nunca agimos diretamente sobre os dispositivos físicos que dão a perceber as informações. Apenas fornecemos, mediante interfaces gráficas e outras, comandos numéricos simbólicos a fim de a máquina executar determinadas ações. Em outro exemplo extremo, uma melodia musical pode ser concebida mentalmente e anotada em forma de partitura, como também pode surgir do impulso do gesto dos dedos sobre um instrumento de cordas. Ambos os modos estão conectados, e pode-se alcançar uma melodia pelos dois caminhos. É como se fosse possível dizer que existem um fazer e um saber mais corporal, e um sentir e um fazer mais de ordem mental. Nos dois casos, a elaboração ponderada é atualizada e potencializada por meio da intuição e dos pequenos e diversos *insights* pelos quais o desenvolvimento de um trabalho é geralmente acompanhado.

A prática da composição pode abarcar e explorar “as possibilidades de um sistema significante”, conforme observa Arlindo Machado (2001). Com isso, por vezes, parte-se da lógica do instrumento até “subverter a função da máquina, manejá-la na contramão da sua produtividade programada” (p. 15). É possível reinventar os meios para realizar uma composição a partir das suas especificidades, como fez o animador Norman McLaren ao desenhar diretamente sobre a película do filme, ou



reinventar a tecnologia da televisão, como fez Nam June Paik, “distorcendo a imagem do tubo iconoscópico com ímãs, circuitos alterados e processadores de imagens” (p. 15). Em seu texto a respeito de *Televisão Experimental* – obra na qual ele distorce a imagem formada no tubo catódico por meio desses recursos –, Paik (2002, p. 98) considera que,

Em composições normais, temos primeiro uma visão do trabalho como um todo, (o ideal pré-imagem, ou ‘IDEIA’ em seu sentido platônico). Depois, o processo de trabalho significa o esforço tortuoso de se tentar chegar a essa ‘IDEIA’ ideal. Mas na televisão experimental o processo todo é revisado. Normalmente eu não tenho ou não posso ter qualquer VISÃO de pré-imagem antes de começar a trabalhar. Primeiro eu busco o ‘CAMINHO’ e não posso vislumbrar para onde ele me leva. O ‘CAMINHO’..... Isto significa: estudar o circuito, tentar vários ‘FEEDBACKS’, cortar alguns trechos e alimentar as diversas ondas, mudar as fases das ondas, etc.

Assim, o imprevisto é inserido no processo composicional, e a composição é regida mais por conceitos e operações desdobrados ao longo do fazer do que por uma ideia prévia e acabada ou por seus resultados.

Seja como for, é fato que as formas de arte mediadas por meios técnicos, especialmente aquelas cujo estatuto de evento têm duração definida, como a música e o vídeo, propiciam uma experiência por dispositivos técnicos que não foram elaborados pelo artista e que apresentam variações às vezes pouco sutis em sua execução.

Sobre a diferenciação entre o fazer material e os procedimentos imateriais de criação, Gilles Deleuze e Félix Guattari (1992, p. 247) apresentam uma distinção entre as noções de composição estética e composição técnica:

A composição é estética, e o que não é composto não é uma obra de arte. Não confundiremos, todavia, a composição técnica, trabalho do material que faz frequentemente intervir a ciência (matemática, física, química, anatomia) e a composição estética, que é o trabalho da sensação.

Mesmo que a criação estética seja entendida como distante da técnica, para trabalhar uma composição que opera no terreno imaterial das sensações, é necessário ter conhecimento dos materiais, ferramentas

e meios que, uma vez materializados em obra, fornecerão sua experiência sensorial. Conforme Márcio Noronha (2006, p. 52), em artigo abordando o conceito de composição no território da arte e da literatura moderna, o enfrentamento material “deve encontrar seu lugar no plano da composição estética, numa espessura própria ao domínio artístico”. Noronha aproxima a noção de composição estética de Deleuze e Guattari às reflexões sobre a aura da obra de arte feitas por Walter Benjamin, observando como as questões da técnica passaram a fazer parte das considerações composicionais a partir do modernismo. Poderíamos ainda observar e trazer para esta discussão a diferenciação entre a estética e a poética (ou *poiética*) estabelecida por René Passeron (1997) com base nas proposições de Paul Valéry (1999), colocando a primeira no território dos conhecimentos envolvidos na apreciação da obra de arte e a segunda no terreno de sua elaboração.

Diferenciação similar entre técnica e estética, a qual servirá para expor, mais adiante, o princípio de *operatividade*, é feita por Gaston Bachelard, distinguindo duas formas de imaginação: a formal e a material.

Expressando-se filosoficamente desde já, poderíamos distinguir duas imaginações: uma imaginação que dá vida à causa formal e uma imaginação que dá vida à causa material; ou, mais brevemente, uma *imaginação formal* e uma *imaginação material* (Bachelard, 2002, p. 1, grifos do original).

A imaginação formal seria anterior e externa ao fazer, atrelada a um projeto ou ideia que preconcebe uma obra. De acordo com o filósofo, todo o pensamento formal seria uma simplificação psicológica inacabada, uma espécie de pensamento-limite, jamais finalizado, constituindo processos idealizados, distantes da realidade material das coisas.

Já a imaginação material, segundo Bachelard, é sincrônica ao fazer, desdobra-se ao longo da ação que realiza a obra, operando dinamicamente a partir do trajeto e do embate com o material.

Mas, além das imagens da forma, tantas vezes lembradas pelos psicólogos da imaginação, há - conforme mostraremos - imagens da matéria, imagens *diretas da matéria*. A vista lhes dá nome, mas a mão as conhece. Uma alegria

dinâmica as maneja, as modela, as torna mais leves. Estas imagens da matéria, nós as sonhamos substancialmente, intimamente, afastando as formas, as formas percíveis, as vãs imagens, o devir das superfícies (Bachelard, 2002, p. 2).

Atentamos para o fato de que no elogio à imaginação material predomina ainda um *Bachelard diurno*, segundo aponta José Américo Motta Pessanha (1985) na introdução de *O direito de sonhar*, coletânea póstuma de textos de Bachelard, e que existe outra posição posterior desse pensador, o *Bachelard noturno*, a qual se afasta da imaginação material e passa a explorar o devaneio e o sonho. Apesar disso, consideramos aqui, para fins de elaboração de nosso discurso, aquilo cuja noção diurna de imaginação material nos fez considerar e se conecta mais ao sentido presente no ato criador do que no ato de apreciação estética de uma obra. Contrapondo-se à fenomenologia, ainda segundo Pessanha (p. 8), Bachelard traz também o conceito de *fenomenotécnica*,

que *instaura* fenômenos, contrapõe-se à fenomenologia, que apenas pretende *descobri-los*. A fenomenotécnica é mais que desocultação realizada por um olhar fenomenológico atentíssimo: porque *tecné*, é também comprometimento do corpo com a concretude das coisas, comprometimento da mão que, manipulando, responde às provocações do mundo.

Nesse sentido, nos aproximamos também do modo como a imaginação material é entendida por Marly Bulcão (2003, p. 13):

A imaginação formal é fundamentada no olhar e, nesse sentido, é uma imaginação ociosa que resulta da contemplação passiva do mundo. Através da imaginação formal o homem se distancia do mundo, contemplando-o como espetáculo. A imaginação material, ao contrário, recupera o mundo como concretude, pois resulta do enfrentamento do homem com a resistência material das coisas que o cercam.

## **Os procedimentos antes da forma e outra posição para o problema do sentido**

Ao longo de anos de pesquisa prática, a partir da qual foram suscitados problemas e questões teóricas sobre meus próprios processos

de criação, privilegiando a imaginação disparada pelos materiais e procedimentos técnicos e de linguagem, acabei formulando o conceito de *operatividade* que em parte pode ser assim definido:

A *operatividade* apresenta-se quando o processo de criação se dá a partir de operações do fazer material e prático e dos equipamentos e recursos técnicos utilizados que se tornam parte essencial do sentido que o trabalho artístico tem para quem o elabora, quando o modo como algo é feito é tão ou mais importante do que aquilo que é feito ou do efeito que uma obra pode causar em outros (Machado, 2018, p. 219-220).

Tal conceito e tal postura levam em conta a possibilidade de o ato criador ser gerado diretamente a partir da manipulação dos materiais e das operações técnicas para se realizar uma obra, antes mesmo de ter forma sensível predefinida e algum sentido simbólico, metafórico, ficcional ou imagético. Esses sentidos, de modo não excludente, podem surgir no futuro como observação das decorrências das operações práticas realizadas ou mesmo acompanhar o processo. Um tanto como na já apresentada citação de Nam June Paik, eu não preciso ter qualquer antevisão de pré-imagem para começar a trabalhar. Uma das repercussões práticas de tal possibilidade é modificar a relação entre o artista e o que se costuma chamar de inspiração, agindo pela escolha consciente de procedimentos técnicos ou de linguagem, permitindo até à imaginação atuar baseada nessas operações, diminuindo sua dependência da inspiração, a qual constitui uma espécie de mito ainda muito impregnado no senso comum e infelizmente perpetuado na nossa cultura quando se trata de produzir arte. Além disso, desmitificar as noções de inspiração e de imaginação pode trazer inúmeros benefícios para o ensino da arte. Artistas pesquisadores com trajetória e trabalho prático continuado costumam desdobrar as questões surgidas ao longo do seu fazer constante e, com isso, em geral não sofrem da “falta de inspiração” ou da falta de motivo para trabalhar, posto que as ideias de sentido são disparadas e concomitantes a seu fazer. A feitura prática e a composição de um trabalho de arte podem ser entendidas então justamente no ato de estabelecer um conjunto de operações e critérios

para sua criação. De tal modo, o processo de criação e a atenção do artista se voltam para a concretude dos materiais, equipamentos e ferramentas utilizados por ele, o modo como os utiliza e os sentidos decorrentes dessas práticas, constituindo um saber específico do artista criador.

Ao mesmo tempo, conforme já mencionei, a compreensão conceitual das operações realizadas pelos artistas, advindas em grande parte do seu fazer prático, alçando aspectos tecnicamente característicos e exclusivos de cada linguagem, pode ser lançada sobre outras, desde que o artista também as conheça. Quando compreendemos e sentimos a essência desse fazer, temos condições de observá-lo e aplicá-lo em outros meios artísticos. Esse *saber do fazer* e essa metodologia de trabalho, enquanto estão ligados a meios específicos, têm existência deles deslocada, imaterial e conceitual, trazendo a potência de se estender para outros meios.

Assim, é possível que a relação estabelecida entre a sonoridade e a visualidade, ou o texto, e assim por diante, o seja por meio de operações e procedimentos os quais se manifestarão também de modo simultâneo nesses diversos *qualias*, sem que uma linguagem esteja subordinada a outra nem que necessariamente se faça uma obra para corresponder sensorial ou imagetivamente a outra. Uma determinada ação ou procedimento pode, então, gerar ao mesmo tempo visualidade e sonoridade ou servir como nexos na articulação de um texto ou do trabalho a ser realizado por um *performer*. É isso que temos desenvolvido em nossa pesquisa particular e também coletiva junto a nosso grupo de pesquisa. Em nosso caso, não se trata de negar ou desqualificar outros modos de relações entre as diversas disciplinas das artes, mas de buscar maneiras de criar que se localizam antes das formas e antes dos sentidos a ser propostos para os eventuais apreciadores desses trabalhos. Em minhas aulas, costumo dizer que a imagem e a camada ficcional de uma obra tendem a nos distrair do modo como essas imagens e ficções são elaboradas. Dar atenção ao modo como se faz, aliás, em geral atribui mais qualidade ao que se faz.

Em nossa opinião, a postura de prestar atenção à maneira de fazer pode possibilitar um tipo de trânsito entre as disciplinas, numa relação que não seja de subordinação ou de arte aplicada. Por disciplinas, queremos dizer meios e linguagens artísticas diversos, mas também outras áreas e campos de saber. Mediante a aplicação de conceitos operativos, as artes podem também dialogar e realizar trabalhos em conjunto com diversas ciências exatas e humanas, sejam esses conceitos oriundos das práticas das artes ou de outras áreas. Transdisciplinaridade e trânsito devem pressupor movimento em todas as direções, a partir de um lugar, um cruzamento que possibilite enxergá-las todas ao mesmo tempo. Essa seria uma posição e um momento privilegiado para estabelecer relações ricas e conscientes entre disciplinas diversas, cujo sentido está também na realização desse trânsito e nos modos de realizá-lo.

Existe, ademais, um sentido que move quem faz o trabalho, bem como um sentido que brota ou é disparado por ele ou até mesmo a ele atribuído por outrem. Em nossa opinião, artistas devem prestar atenção em todos, pois são complementares. Não é possível para o artista ter total controle sobre o que será disparado ou atribuído pelos outros a suas realizações, mas isso não o exime de prestar máxima atenção (e até de ter responsabilidade) em perceber o que e como está fazendo e de ter motivação e critérios claros (mesmo que subjetivos) para realizar seu trabalho, se desejar que ele atinja um *status* de *saber* e de conhecimento para além da pura expressão. Não há problema algum nas abordagens que privilegiam a expressão, o sentimento e as emoções. A questão aqui é ancorar o campo da arte como um campo de conhecimento que se estabelece pelos fazeres próprios a ele e, até certo ponto, determináveis. Acredito que disso depende, por exemplo, a autonomia da arte dentro da academia e do ensino.

### **Concluindo brevemente**

Além de ter a pretensão de estabelecer, com base nesses argumentos e na noção de operatividade, um território epistemológico de

saber específico da arte, por meio de práticas que sugerem discursos teóricos, a importância dada ao pensamento da criação se localiza no aqui e agora do fazer artístico e não em demandas a ele anteriores ou exteriores. Assim, a questão do sentido *do fazer* do artista é sincrônico a ele como ato, constituindo um modo de pensar e elaborar questões em si mesmo, tornando-se menos dependente de interpretações posteriores e significações anteriores. Com isso, todavia, não queremos dizer que tais significações e produções de sentidos estejam excluídas desse processo ou que sejam menos importantes. Não estamos alienados dos contextos sócio-histórico-culturais que nos cercam e nos ditam ou sugerem apelos. É, antes, uma questão de criar arte a partir de questões próprias a ela, independentemente, mas não à revelia de abordagens que tangenciam outras áreas de conhecimento como a antropologia, a sociologia, a psicologia e assim por diante.

Trata-se de postura que busca valorizar a arte como campo de saber específico, como já dito, ciente e desejoso de estabelecer com isso questões que possam trazer reverberações metodológicas de pesquisa e ensino, procurando fortificar e delimitar esse campo também nas relações que estabelece com outros campos.

Por fim, o leitor que ficar interessado em conhecer exemplificações práticas propostas neste texto pode procurar os textos e artigos que temos publicado, nos quais buscamos partir de experiências e fazeres práticos artísticos elaborados por nós ao longo dos anos.

## Referências

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Eloisa Araujo Ribeiro. Campinas: Papyrus Editora, 2003.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2002.

- BULCÃO, Marly. Bachelard: a noção de imaginação. In: *Reflexão*, Campinas: PUC-Campinas, n. 83-84, p. 11-14, jan.-dez. 2003. Disponível em: <https://seer.sis.puc-campinas.edu.br/seer/index.php/reflexao/article/view/3208>. Acesso em: em 05 jun. 2019.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus/Edusp, 2006.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- GREENBERG, Clement. A pintura moderna. In: BATTOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HEGEL, G. W. Friedrich. *Estética*. Trad. Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editora, 1993.
- KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. Trad. Maria Helena de Freitas. Lisboa: Dom Quixote, 1987.
- LICHT, Alan. *Sound art*. New York: Rizzoli International, 2007.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura: o paralelo das artes*. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2005 (Coleção A pintura, v. 7).
- MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 2001.
- MACHADO, João Carlos. Algumas relações entre a arte concreta e o vídeo: o ato projetivo como dispositivo semântico na cena. *Revista Arte da Cena*, v. 4, n. 2, jul.-dez. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/artce/article/view/54637/32653>. Acesso em 10 ago. 2021.
- MACIUNAS, George. Manifesto fluxus, 1963. In: *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.



MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MÈREDIEU, Florence de. *Histoire matérielle e immatérielle de l'art moderne*. Paris: Bordas, 2011.

NORONHA, Marcio Pizarro. Composição: entre o conceito e as sensações para o pensamento de matrizes na história da literatura e arte modernas. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 44, p. 49-68, 2006. Disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/historia/article/view/7933/5577>. Acesso em 13 set. 2012.

PAIK, Nam June. Poslúdio para a Exposição de Televisão Experimental, março de 1963 na Galeria Parnass. In: *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

PASSERON, René. Da estética à poiética. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, v. 8, n. 15, nov. 1997.

PESSANHA, José Américo Motta. Bachelard: as asas da imaginação. In: BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. São Paulo: Difel, 1985.

RICHTER, Hans. *Dada: arte e antiarte*. Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Trad. Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1983.

VALERY, Paul. *Variedades*. Trad. Maíza Martins de Siqueira. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

VERGO, Peter. *The music of painting*. London: Phaidon Press, 2010.

**Recebido em:** 26 de março de 2023

**Aceito em:** 28 de agosto de 2023

# HELEN E NEWTON HARRISON NA FRONTEIRA ENTRE ARTE, CIÊNCIA E NATUREZA

CLAUDIO DE MELO FILHO

## HELEN E NEWTON HARRISON NA FRONTEIRA ENTRE ARTE, CIÊNCIA E NATUREZA

### HELEN AND NEWTON HARRISON ON THE FRONTIER BETWEEN ART, SCIENCE AND NATURE

CLAUDIO DE MELO FILHO<sup>1</sup>

c165075@dac.unicamp.br  
<https://orcid.org/0000-0001-8747-3190>

#### Resumo

No século 21, tornou-se extremamente difícil abordar assuntos relacionados à mudança social, política, cultural, tecnológica e econômica sem tecer referência às questões ambientais. Os estudos contemporâneos em arte, ciência e natureza, independentemente do tipo de abordagem, têm suas discussões reorientadas pelas contínuas crises e mudanças de paradigmas da tecnociência. Este artigo se dedica à atividade de arar os solos conceituais de uma história da arte, ciência e tecnologia já descrita e ainda não muito difundida em língua portuguesa: as atividades de Helen Meyer Harrison e Newton Harrison, artistas-cientistas pioneiros na prática da arte como pesquisa transdisciplinar de engajamento ambiental. Mediante recuo estratégico em algumas de suas atividades a partir da década de 1970, é proposta uma investigação que endossa a preocupação com a baixa entropia dos sistemas da Terra e reconhece na arte o papel articulador de hibridações com os sistemas informacionais, sistemas orgânicos, sintéticos e simbólicos.

**Palavras-chave:** Entropia. Ecossistemas. Mudanças climáticas. Arte ambiental.

#### Abstract

*In the 21st century, it has become difficult to address issues related to social, political, cultural, technological, and economic change without referring to environmental issues. Studies in Art, Science, and Nature, regardless of the type of approach, have their discussions re-oriented by the crises and paradigm shifts in technoscience. This article aims to plow the conceptual soils of a history of art, science, and technology already described and not yet widespread in Portuguese literacy: the activities of Helen Meyer Harrison and Newton Harrison.*

---

<sup>1</sup> Cláudio Filho é artista-pesquisador (IA/Unicamp; Aalto University). Desenvolve pesquisa acadêmica em arte, tecnologia e ecologia. É membro do ACTlab, coletivo Kódos e é produtor editorial da Coleção eXtremidades (PUC-SP).

*Through a strategic retreat in some of its activities from the 1970s onwards, an investigation proposed that endorses the concern with the low entropy of Earth systems and recognizes in art the role of enabling new hybridizations with informational systems, systems organic, synthetic, and symbolic.*

**Keywords: Entropy. Ecosystems. Climate Change. Environmental artworks.**

Você irá me ajudar quando o oceano subir, eu irei te ajudar quando suas terras, cobertas de água, não puderem mais produzir?<sup>2</sup> (Heartney, 2016, p. 444).

## Arar um solo conceitual

Dizer que um solo é arável significa nele reconhecer características que o qualificam para o uso da agricultura. Em todas as terras aráveis, a cultura e a conservação da fertilidade requerem a conservação de proeminente proporção de humo, elemento que representa papel considerável, tanto do ponto de vista físico como químico (Lal, Reicosky, Hanson, 2007). Essa proporção aumenta a coesão e a capacidade de reter as águas das terras fracas. Em compensação, atenua essa capacidade em terras fortes. O ato de arar, em sua concepção mais tradicional, exige do homem revirar as camadas do solo para permitir introdução de oxigênio e expulsão de gás carbônico, o que facilita os processos da oxigenação, uma verdadeira “respiração” do solo. Para tal atividade, acima de tudo, é necessário ter confiança no solo que pisamos, acreditar que nesse solo é possível a germinação. Com os eventos climáticos cada vez mais extremos e assíduos, como podemos manter a confiança em nosso solo? A escrita deste artigo dedica-se à atividade de arar não o solo físico e material, mas os solos conceituais e históricos de uma história sobre arte, natureza, ciência e tecnologia amplamente difundida por pensadores contemporâneos. Intenta-se arar as camadas da arte com a natureza e tecnociência, introduzir o oxigênio das questões ambientais e liberar o gás carbônico das perspectivas hegemônicas, compor com o humo de artistas pioneiros dedicados ao estudo dos ecossistemas para drenar as águas em nossas terras e semear possibilidades de agir mediante os cenários climáticos de nosso tempo.

Se em décadas passadas a mentalidade da sociedade não estava atenta à penetração do discurso ambiental nos sistemas que fazem o

---

<sup>2</sup> Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *Will you help me when the ocean rises, will I help you when your lands, covered with water, can no longer produce?*

mundo, atualmente as mudanças climáticas são um vetor de mudança planetária colocado diretamente na própria essência dos sistemas de poder, governabilidade e tecnologia (Moore, 2014; Baio, 2020). Os estudos contemporâneos em arte, ciência e tecnologia, independentemente do tipo de abordagem, têm suas discussões reorientadas pelas questões ambientais. Essa reorientação é guiada pela ampliação dos estudos da chamada virada ontológica (Baio, 2020) e ecologia-mundo<sup>3</sup> (Moore, 2015), evidenciados por pensadores como Jason W. Moore (2015), Benjamin Bratton (2016), Donna Haraway (2016), Isabelle Stengers (2018), Tim Ingold (2015), Eric Horl (2017), Steven Shaviro (2016), Bruno Latour (2020), entre outros. Esses autores são alguns dos que posicionam a natureza como matriz das complexas dinâmicas do mundo, estabelecendo uma perspectiva que desafia o dualismo cartesiano de sociedade e natureza, integrando-os como processos socioecológicos (Moore, 2014). Essa perspectiva é compartilhada com aqueles que se dedicam ao estudo do pensamento sistêmico e complexo da ecologia e do meio ambiente, que representa uma nova maneira de perceber o mundo em suas múltiplas e multifacetadas relações, entre sistemas humanos e não humanos, biológicos ou simbólicos.

As poéticas artísticas produzidas em relação com ciência e natureza ganham destaque à medida que incorporam no seu discurso as mudanças políticas, tecnológicas e sociais com a consciência da gravidade das crises ambientais e sua ligação com o programa econômico capitalista (Melo Filho, 2023). No campo da arte, pensar as conexões entre natureza e tecnociência se mantém um desafio nas práticas atuais (Melo Filho, 2023). A discussão, no entanto, tem seus embriões nas décadas de 1960 e 1970 com o desenvolvimento de artistas como Mierle Laderman Ukeles, Robert Smithson, Agnes Denes, Hans Haacke, Allan Kaprow, David Antin – marcadores das experiências em *land art* e performance – entre os

---

<sup>3</sup> *World-ecology* ou ecologia-mundo parte da compreensão de que o poder, a produção e a reprodução são integrantes da teia da vida e não dela separadas. Trata-se de conceitualização evidenciada por Jason W. Moore (2014) na qual considera os “processos sociais” e “processos naturais/ecológicos” conectados. Segundo Moore, a ecologia-mundo é fundamental para evidenciar todos os processos modernos (industrialização, imperialismo, colonização, democratização etc.) como irredutivelmente socioecológicos.

muitos que se engajaram nos vários modos de ação entre arte e natureza, muitas vezes expressando a incapacidade de várias políticas governamentais em medir as consequências das mudanças climáticas para a biosfera (Melo Filho, 2023).

A forma como a crítica percebia a atividade desses artistas na década de 1970, de modo geral, era, todavia, apoiada nos preceitos da desmaterialização do objeto artístico e muitas vezes considerava os ecossistemas distantes ou externos às suas análises. Nesse contexto, os desenvolvimentos pioneiros de artistas e cientistas dessa época muitas vezes mantêm-se despercebidos ou são pouco difundidos nos estudos contemporâneos. O enfoque proposto nesta escrita se dedica a revirar os solos conceituais de uma história da arte, ciência, natureza e tecnologia já descrita, mas não muito difundida em língua portuguesa: as atividades de Helen Meyer Harrison (1927-2018) e Newton Harrison (1932-2022) (figura 1). Retomar o estudo das atividades desses artistas é relevante para compreender as diversas perspectivas ambientais mediante o Novo Regime Climático<sup>4</sup> (Latour, 2020) que se instaura ao nosso redor. Por mais de 45 anos, as atividades de Helen e Newton Harrison propuseram uma reflexão crítica das mudanças ambientais oriundas dos processos de industrialização capitalista. O objetivo aqui é propor uma investigação que envolva suas hibridações com os sistemas informacionais, científicos, orgânicos, sintéticos e simbólicos que foram as bases para as atividades de artistas contemporâneos.

**Figura 1:** Helen e Newton Harrison, em seu estúdio em Santa Cruz, Califórnia, 2017

**Fonte:** New York Times Archive.



<sup>4</sup> Essa denominação, segundo Bruno Latour (2020, p. 19), sugere que já tivéssemos passado por um Antigo Regime Climático “marcado pela irrupção multiforme da questão dos climas” e seu alinhamento com os modos de governança. Ademais, a nomenclatura anterior “Crise Climática”, para Latour, tornou-se obsoleta por evocar o entendimento de que se trata de um momento passageiro.

## Revirando as camadas de uma história: os Harrison

A colaboração pioneira entre arte, natureza e ciência da década de 1970 encontra em Helen Meyer Harrison e Newton Harrison a força potencial do trabalho científico-artístico em benefício dos ecossistemas (Sizonenko, 2023). Para eles, cada trabalho era concebido como um projeto de pesquisa intencionado à transformação intelectual, social e ambiental em diferentes escalas. Conhecidos como The Harrisons, ambos os artistas não apenas impulsionaram o campo da arte ecológica de engajamento ambiental, mas também estabeleceram a arte ecológica como uma subcategoria que focaliza as interdependências biológicas nos ecossistemas (Spirn, 2016). Ademais, destaca-se o pioneirismo em abordar a perspectiva da mudança climática, como entendemos hoje, muito antes de ser amplamente discutida na sociedade (Sizonenko, 2023). É justamente na década de 1970 que se encontram “todos os antigos combatentes de maio de 1968, os defensores da natureza e do meio ambiente, fanáticos da agricultura biológica, antivacinalistas e feministas” (Dupuy, 1980, p. 23-24). A consciência ecológica estava emergindo em conjunto com as críticas ao patriarcado, militarismo e industrialização (Heartney, 2016). Em meio à ampliação do discurso ambiental, orbitava o movimento ecológico com enfoque na sobrevivência da humanidade em escala planetária e distribuição de recursos, intensificada por forte crítica ao fetichismo das forças produtivas (Gorz, 2010).

Helen e Newton Harrison se destacam pelo pioneirismo de suas atividades ao relacionar os movimentos ambientais a uma metodologia científica, artística e tecnológica. Suas atividades envolveram ampla gama de mídias incluindo escultura, performance, fotografias, mapeamento, experimentos tecnológicos, recuperação de terras, restauração de bacias hidrográficas e ecossistemas (Fox, 2016). Willian L. Fox considera Helen e Newton Harrison artistas da paisagem. A expressão não é utilizada com a intenção de os enquadrar em uma categoria formal da arte, mas é provocativa ao expandir nossas noções que envolvem os relacionamentos entre os artistas, suas metodologias, as dinâmicas dos sistemas terrestres



e seus ecossistemas. Como artistas da paisagem, eles desenvolveram uma carreira que considera a Terra sua principal motivação. Segundo o autor,

Os Harrison eram artistas da paisagem porque desenvolveram uma carreira artística que tem a Terra como cliente. Nesse ponto, eles propuseram uma solução com base na tradição de Buckminster Fuller: a criação de um governo mundial para aplicar ao estado do planeta o que eles cunharam como 'análise de entropia de sistemas complexos em larga escala'<sup>5</sup> (Fox, 2016, p. 441).

A busca por uma entropia moderada no sistema planetário “em face da mudança climática introduzida pelo homem”<sup>6</sup> (Fox, 2016, p. 440) configurou-se como uma diretriz nas atividades dos artistas. O conceito era utilizado como metáfora para o potencial destrutivo da atividade humana. Os projetos dos Harrison, a cada proposta, ganham escala e reúnem em colaboração os mais diversos profissionais: acadêmicos, ambientalistas, artistas, cientistas, especialistas e comunidades ao redor de todo o globo:

Os Harrison começaram sua colaboração como praticantes de arte em 1969-1970 por meio de um mapeamento de espécies ameaçadas, expandiram seu conjunto de habilidades com pequenos projetos de agricultura urbana e recuperação de solo, passaram a decodificar as necessidades ambientais de lagoas e bacias hidrográficas e, em seguida, começaram a escalar durante o final da década de 1980 com um planejamento biorregional para resgatar grandes extensões da Europa de seu superdesenvolvimento. Ao longo do caminho, eles criaram projetos e planos notáveis de arte pública que não eram apenas específicos do local, mas sim de todo o sistemas<sup>7</sup> (Fox, 2016, p. 440).

---

<sup>5</sup> No original: *The Harrisons are landscape artists in that they have developed an art career that takes the Earth as their client. At this point, they are proposing a solution that is very much in the tradition of Buckminster Fuller: the creation of a world government to apply what they have coined as “Large-scale complex systems entropy analysis” to the state of the planet.*

<sup>6</sup> No original: *in the face of human-induced climate change.*

<sup>7</sup> No original: *The Harrisons began their collaboration as art practitioners in 1969/70 through a mapping of endangered species, expanded their skill set with small urban farming and soil reclamation projects, moved into decoding the environmental needs of lagoons and watersheds, and then began to scale up seriously during the late 1980s with bioregional planning to rescue large tracts of Europe from overdevelopment. Along the way they created notable public art projects and plans that weren't merely site specific, but system specific.*

Ao longo das décadas de 1970 e 1980, Helen e Newton Harrison concentravam suas atividades em um estúdio, local para a pesquisa e experimentações multidisciplinares em que conhecimentos e *expertises* de outras áreas eram constantemente hibridizados. Nesse início de atividades, destacam-se algumas de suas produções: *Making Earth* (1969-1970) e *Making Strawberry Jam* (1972).

### **Compondo com o solo**

Algumas horas por dia, durante um período de quatro meses entre 1969 e 1970, no estacionamento da California State University San Diego, Newton Harrison se posicionava diante a uma proporção significativa de substratos minerais. Então, arava o solo: revirava suas camadas, cavava com diversos utensílios, regava, misturava, redobrava. A ação era motivada por uma ressonância da conferência da Unesco em São Francisco (1969), em que o ativista John McConnell e o senador Gaylord Nelson propuseram a realização de um dia dedicado à divulgação das questões ambientais, sob o prisma da fragilidade de alguns sistemas do planeta (Gaylord, Campbell, Wozniak, 2013). O *Earth Day* foi o pontapé inicial para um questionamento maior do artista: quais são os sistemas mais ameaçados no planeta?<sup>8</sup>. Com estreito vínculo à pesquisa, Newton constatou que existem dois: o sistema oceânico e o solo superficial do planeta. Na ocasião optou por realizar um trabalho que se debruçasse sobre o solo que, segundo Newton, é

Algo tão comum quanto o ar ou a água. Algo onipresente. Algo que todos sentem poder cumprir sua vontade. Era a própria terra, e qualquer um com uma simples pá, de um só golpe, poderia interromper as propriedades vivas dentro dela. Escolhi fazer a terra reunindo areia e argila, lodo de esgoto, esterco de vaca, galinha, cavalo e material de folhas. Em seguida, joguei alguns vermes. Eu regava a cada poucos dias e a revirava repetidamente, usando uma pá manual, que eu via como uma metáfora para a criação da terra (em oposição a uma pá a vapor, uma ferramenta para destruir a terra). Continuei revirando a terra, que no começo tinha um cheiro ruim dominado por lodo de esgoto; depois de quase quatro meses, no entanto, a terra

---

<sup>8</sup> Entrevista com Helen e Newton Harrison por Nada Miljković em 2013, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O-39vHzVR60&t=1100s>

desenvolveu o cheiro rico de um chão de floresta. Eu realmente provei<sup>9</sup> (Harrison, Harrison, 2016, p. 18).

A ação foi intitulada *Making Earth* (1970) (figura 2). Ao ser comparada com uma performance, todavia, supera as provocações realizadas por artistas como Allan Kaprow, Dennis Oppenheim, Vito Acconci e Pauline Oliveros (Sizonenko, 2023). Não se tratava de uma proposição; era antes o início de uma investigação mais profunda sobre o solo e, conseqüentemente, sobre a Terra. Posteriormente, junto a Helen de forma coletiva, a ação ganhou novos contornos a partir de uma característica convencional: o cultivo.

Com base no solo resultante da ação de Newton, Helen Meyer Harrison passa a investigar as qualidades do substrato para receber a sementeira. Após algumas tentativas, Helen conseguiu cultivar morangos. Anos depois, na exposição *In a Bottle* (1972) ela projeta a obra *Making Strawberry Jam* com um processo semelhante à ação de Newton. Na ocasião, foram criadas algumas estruturas para o cultivo de morangos naquele solo e, pelo período de 30 dias, Helen fez geleias com o que ali germinou. Esse era o início das atividades artísticas colaborativas de Helen Meyer Harrison e Newton Harrison, os Harrison.

*Making Earth* e *Making Strawberry Jam* informam o desenvolvimento conceitual inicial dos Harrison. É uma vasta e rica história, que pode ser explorada com mais profundidade no livro *The time of force majeure: after 45 years counterforce is on horizon* (Harrison, Harrison, 2016), que se

**Figura 2:** Newton Harrison, *Making Earth*, San Diego Ca. (1969-1970)

**Fonte:** Harrison Studio. Disponível em: <https://www.theharrisonstudio.net/making-earth-1970>



<sup>9</sup> No original: *Something as common as air or water. Something ubiquitous. Something that everybody feels they can enact their will upon. It was the earth itself, and anyone with a simple shovel, in one stroke, could interrupt the living properties within it. I chose to make earth by gathering sand and clay, sewage sludge, cow, chicken, and horse manure, and leaf material. I then threw in some worms. I watered it every few days and turned it repeatedly, using a hand shovel, which I saw as a metaphor for creating earth (as opposed to an overreaching steam shovel, a tool for destroying earth). I kept turning the earth, which at first had a foul smell dominated by sewage sludge; after almost four months, however, the earth developed the rich smell of a forest floor. I actually tasted it.*

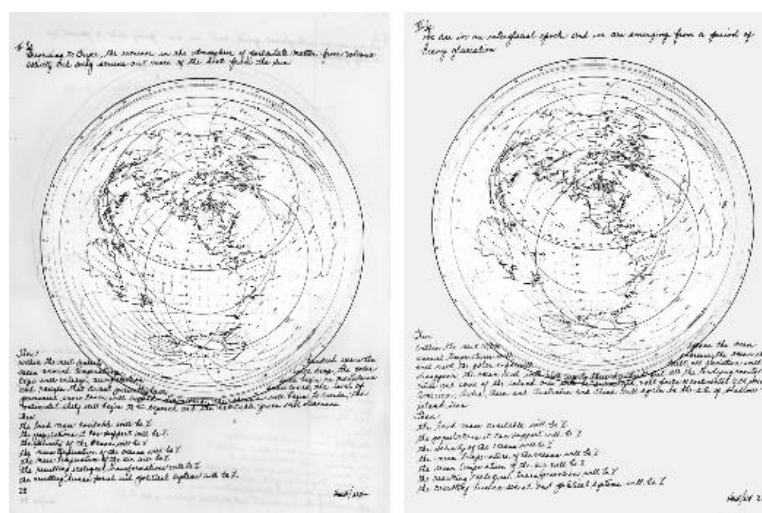
dedica a reunir o trabalho coletivo dos artistas por mais de 45 anos, e no volume 23 da revista *Field: A Journal of Socially-Engaged Art Criticism* (2023) que realiza homenagem à prática da arte ambiental pioneira de Helen e Newton Harrison. Aqui, destaco dois corpos de trabalho que simbolizam tanto as práticas transdisciplinares entre arte, natureza e tecnologia como as atividades que são reflexivas para nossas proposições como pesquisadores e artistas na atualidade.

### **San Diego as Center of a World (1973) e Lagoon Cycles (1974-1984)**

O trabalho dos Harrison aborda a perspectiva da mudança climática muito antes de ela ser amplamente discutida pela sociedade. Eles conceituaram pela primeira vez a ideia de mudança climática e suas implicações para os ecossistemas na obra *San Diego as Center of a World* (1974). A partir da leitura de duas versões contrastantes sobre os possíveis cenários do futuro do planeta em relação às alterações da temperatura, os Harrison se dedicam a especular suas consequências em uma série de projeções. De um lado estava Gilbert Pass, que apresentava argumentos consideráveis sobre as influências da queima de combustíveis fósseis e carvão no aumento dos níveis de temperatura global, ocasionando níveis maiores de CO<sub>2</sub> na atmosfera e, em perspectiva a médio prazo, o derretimento das geleiras e aumento dos níveis oceânicos. Por outro ângulo, Robert Bryce argumentava que o planeta apresentaria projeções de resfriamento e de recuo dos níveis oceânicos por estarmos em período interglacial (Sizonenko, 2023).

Apesar de divergentes, as duas visões apresentavam perspectivas catastróficas em relação ao futuro dos ecossistemas. Assim, os Harrison compreenderam as implicações dos argumentos de Pass e Bryce e propuseram um planejamento de médio e longo prazos para qualquer um dos cenários (Harrison, Harrison, 2016). Os resultados foram apresentados em cinco projeções que englobavam mapas, imagens e palavras. Em vez de compreender o mapa terrestre em sua forma hegemônica, porém, os Harrison propuseram uma imagem descentralizada de forma a posicionar San Diego – o local em que estavam – como ponto central de todo o globo.

As projeções foram assim reunidas:



**Figura 3:** Projeções I e II, San Diego as Center of a World (1974)

**Fonte:** Harrisons Studio.

Os três primeiros mapas abordam o argumento de Bryce, cada um escolhendo um momento diferente de um período de glaciação. O Mapa IV projeta um cenário de aquecimento global baseado no argumento de Pass, postulando o aumento médio da temperatura do ar de 22 graus e aumento do nível do oceano de pelo menos 20 a 30 pés, com muitas áreas costeiras tornando-se inabitáveis, levando a profundas alterações ecológicas, sociais e políticas. O Mapa V aconselha: se uma das proporções I a IV for verdadeira, então “comece o planejamento de longo prazo”<sup>10</sup> (Sizonenko, 2023, n.p.).

<sup>10</sup> No original: *The first three maps address Bryce's argument, picking a different moment from a period of glaciation. Map IV projects a global warming scenario based on Pass's argument, by positing a mean air temperature rise of 22 degrees and an ocean level rise of at least 20-30 feet, with many coastal areas becoming uninhabitable, leading to profound ecological, social, and political transformations. Map V advises if one of the proportions I through IV are true then "begin long-range planning."*

*San Diego as Center of a World* é a primeira investidora nas leituras fundamentais sobre as projeções das mudanças climáticas como o eixo principal das atividades futuras dos Harrison. Em *Lagoon Cycle* (1974-1984) o tema é desenvolvido de maneira a criar uma visualização artística de como os organismos vivos reagem às mudanças em um ecossistema específico. Composta por sete partes ou sete lagoas, a obra entrelaça processos autossustentáveis de policultura, enfatiza a relação entre ecologia e cultivo, e reflete sobre a tecno-cientificação da natureza (Heartney, 2016).

A cada ciclo, a obra era apresentada em instalações (figura 4).

De modo geral, *Lagoon Cycles*

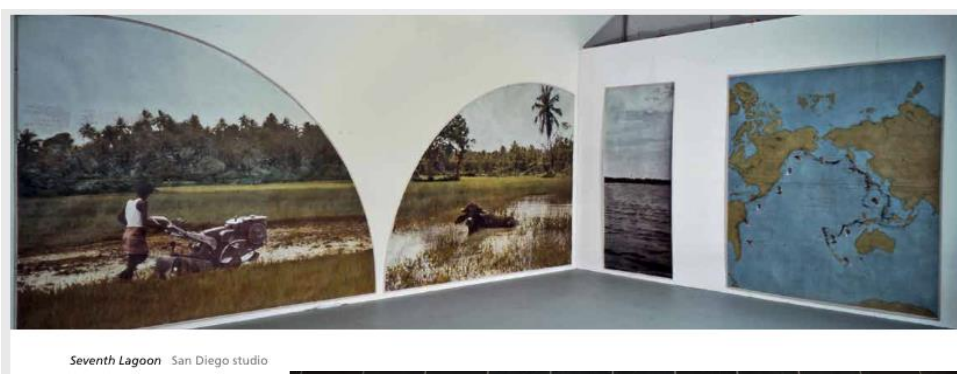
representa as

interconexões entre ecologia e economia. Concluída em 1984, a obra foi reunida na publicação *The Book of Lagoons* (1987) (figura 5) e continua a imaginar ecologias futuras enquanto enfatiza a ideia de que as mudanças climáticas e o aquecimento global são inevitáveis (Heartney, 2016). A obra é

representativa da especulação narrativa presente em toda a atividade dos Harrison. *Lagoon Cycles* são sete narrativas sobre possibilidades realizadas por meio de imagens, mapas e dados científicos. São “histórias aninhadas dentro de histórias”<sup>11</sup> (Harrison, Harrison, 2016, p. 97). Em especial no último ciclo, *The Seventh Lagoon: Ring of Fire, Ring of Water* (1984), eles desenham uma linha no mapa do oceano Pacífico e, mediante as constatações do aumento do nível oceânico, provocam: “Você irá me

**Figura 4:** Instalação *The Seventh Lagoon: Ring of Fire, Ring of Water*, em San Diego

**Fonte:** The Harrison Studio.conifera).



**Figura 5:** *Book of the Seven Lagoons* (1987)

**Fonte:** Cantor Fitzgerald Gallery, Haverford College.

<sup>11</sup> No original: *Stories nested within Stories*.

ajudar quando o oceano subir, e eu irei te ajudar quando suas terras, cobertas de água, não puderem mais produzir?”<sup>12</sup> (Heartney, 2016, p. 443).

## O projeto The Force Majeure

Como mencionado, conceito de entropia é termo-chave para designar as atividades da produção dos Harrison no século 21. Especialmente nos projetos reunidos no Force Majeure Center of Study (California State University Santa Cruz). A definição de entropia é comumente associada a degradação, perda ou instabilidade no processo de transformação de energia. O conceito, oriundo da termodinâmica, foi introduzido por Rudolf Clausius que definiu entropia como uma medida, ou seja, a quantidade de energia que se desprende devido à realização ou transformação das substâncias em um sistema determinado (Callen, 1985). Para os Harrison, a entropia é um articulador potencial nas discussões sobre sustentabilidade e futuro dos ecossistemas:

Quando dizemos que a entropia aumentou em um sistema, queremos dizer que o sistema perdeu energia para se manter no estado anterior, ou seja, ficou mais uniforme, com menos energia utilizável. Na natureza principalmente, a dispersão de energia de um sistema é utilizada por outro próximo. Portanto, com as fontes de energia gratuitas (...) a natureza pode crescer. A diferença entre o funcionamento da natureza e o funcionamento da indústria humana é que a natureza usa os resíduos que cria, e a indústria, em geral, não<sup>13</sup> (Harrison, Harrison, 2016, p. 374).

Quando você transforma a matéria de um estado para outro e cria energia – pegando combustível fóssil e queimando-o, por exemplo – você libera e dispersa energia, que não pode ser recuperada, e fica com subprodutos inertes. Você aumentou a entropia do sistema<sup>14</sup> (Fox, 2016, p. 441).

<sup>12</sup> No original: *Will you help me when the ocean rises, will I help you when your lands, covered with water, can no longer produce?*

<sup>13</sup> No original: *When we say entropy is raised in a system, we mean the system has lost the energy to maintain itself in its former state, in other words, it has become more uniform, with less usable energy. Hence, with the free energy sources being the sun and the available waste of others, nature can and does grow. The difference between how nature works and human industry works is that nature uses the waste it creates and industry in the main does not.*

<sup>14</sup> No original: *When you transform matter from one state to another and create energy-taking fossil fuel and burning it, for example-you liberate and disperse energy, which you*

O Antropoceno é sistema de alta entropia. Ele diz respeito às transformações de energia – realizadas por humanos – que estão além da capacidade de absorção pelos sistemas naturais. As circunstâncias dessa equação são observadas nas contínuas crises de nosso tempo: em territórios, energia, desenvolvimento econômico descontrolado, entre outras, resultando em instabilidades diretamente ligadas com os sistemas de poder, tecnologia e governabilidade. A entropia, assim, é um modo operativo para evidenciar as questões que circundam o pensamento ecológico, sendo a negação de suas consequências – a alta entropia – o cerne das instabilidades de nosso solo. Ao relacionar a noção de entropia com a expressão Force Majeure, os Harrison promovem uma articulação conceitual que define as consequências do aquecimento global acelerado para a biosfera. A expressão pode ser compreendida como uma força maior, fazendo alusão a forças que estão além da dominação técnica dos humanos. Tal força para além de nossos domínios, muitas vezes, é observada em forma de desastres em larga escala: furacões, tornados, tsunamis, secas prolongadas etc. A proposta dos Harrison ao utilizar a expressão é enfatizar a afirmação de que as consequências dos processos de alta entropia geram inúmeras devastações nos ecossistemas como em florestas destruídas, solo superficial esgotado, severa diminuição da produtividade oceânica e derramamento de produtos químicos na atmosfera, na terra e na água (Fox, 2016).

Todos os pensamentos ligados ao tema levaram em 2009 à criação do The Force Majeure Research Center no qual Helen e Newton Harrison se dedicaram à produção e formação artística e intelectual com enfoque na conscientização ecológica. O centro tornou-se o local de trabalho colaborativo de biólogos, artistas, cientistas, urbanistas, entre outros planejadores, com o objetivo de construir uma arquitetura de antecipação aos eventos ambientais globais (Harrison, Harrison, 2016). Alguns projetos realizados pelo centro de pesquisa são: *The Garden of Hot Winds and Warm Rains* (2003, no Ronald Feldman Fine Arts), *Tibet Is the High*

---

*can't retrieve, and are left with inert byproducts. You have increased the entropy of the system.*



*Ground* (2006-2016), dividido em três partes, *Peninsula Europe* (2009-2011), *The Bays at San Francisco Become a 162.000-hectare Estuarial Lagoon* (2013-2015), *Sierra Nevada: An Adaptation* (2011-2015), entre outros ainda em desenvolvimento.

Desde os experimentos iniciais, marcados pela ação de arar um solo em *Making Earth* ou com projetos de revitalização de ecossistemas como em *Sierra Nevada: An Adaptation*, os Harrison nos convidam ao diálogo com a Terra e seus ecossistemas com a seriedade da pesquisa científica aliada à inventividade artística. Cabe frisar que existem inúmeras diferenciações sobre a Terra em culturas como as ameríndias, aborígenes, orientais e indiana, que assumem outras concepções de natureza e ecologia, bem como múltiplas relações com os seus ecossistemas (Viveiros de Castro, 2015). Os Harrison endossam a preocupação com a baixa entropia dos sistemas da Terra e reconhecem na arte o papel de possibilitar novas e diversas projeções nas relações entre as ciências, a tecnologia e a natureza. A forte inclinação ecológica é observada na extensa produção de Helen e Newton Harrison que, considerada juntamente com os estudos da virada ontológica, marca a transição reflexiva entre os modos de pensar fixos e estáveis da modernidade para uma visão plural e multifacetada. Os Harrison, muitas vezes, antecipam cenários das mudanças climáticas causadas nos ecossistemas diretamente sobre a ação humana e são capazes de questionar o que, nas palavras de Newton, “os cientistas não seriam capazes de dizer, mas como artistas nós podemos”<sup>15</sup> (Harrison, Harrison, apud Sizonenko, 2023).

---

<sup>15</sup> No original: *scientists would not be able to say, but they as artists could*

## Referências

BAIO, Cesar. Imaginários pós-antropocêntricos: reconfigurações das relações entre arte, natureza e tecnologia. In: RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso; ROCHA, Cleomar (orgs.). *Anais do 29º Encontro Nacional da Associação de Pesquisadores em Artes Plásticas* [recurso eletrônico]. Goiânia: Anpap, 2020.

BRATTON, Benjamin. *The Stack: on software and sovereignty*. Cambridge: MIT Press Limited, 2016.

CALLEN, Herber B. *Thermodynamics and an introduction to thermostatistics*. Hoboken: John Wiley & Sons, 1985.

FOX, William L. Mapping the entropic. In: HARRISON, Helen Meyer; HARRISON, Newton. *The time of the force majeure: after 45 Years counterforce is on the horizon?* Org. Petra Kruse & Kai Reschke. Munich/London/New York: Prestel, 2016.

GAYLORD, Nelson; CAMPBELL, Susan; WOZNIAK, Paul R. *Beyond Earth Day: fulfilling the promise*. Madison: University of Wisconsin Press, 2013.

GORZ, André. *Ecológica*. São Paulo: Ed. Annablume, 2010.

HARAWAY, Donna. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. Trad. Susana Dias, Mara Verônica e Ana Godoy. *ClimaCom - Vulnerabilidade* [online], Campinas, ano 3, n. 5, n.p., 2016. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/antropoceno-capitaloceno-plantationoceno-chthuluceno-fazendo-parentes/>. Acesso em 27 jul. 2022.

HARRISON, Helen Meyer; HARRISON, Newton. *The time of the force majeure: after 45 years counterforce is on the horizon?* Org. Petra Kruse e Kai Reschke. Munich/London/New York: Prestel, 2016.

HARRISON, Helen; HARRISON, Newton. *The Seventh Lagoon: Ring of Fire, Ring of Water*, 1987. In: HARRISON, Helen Meyer;

HARRISON, Newton. *The time of the force majeure: after 45 years counterforce is on the horizon?* Org. Petra Kruse e Kai Reschke. Munich/London/New York: Prestel, 2016.

HARRISON, Helen Meyer; HARRISON, Newton. *The Lagoon Cycle*. Ithaca: Cornell University Office of Publications, 1985.

- HEARTNEY, Eleanor. Dancing with the waters: Helen and Newton Harrison's call to action. In: HARRISON, Helen Meyer; HARRISON, Newton. *The time of the force majeure: after 45 years counterforce is on the horizon?* Org. Petra Kruse e Kai Reschke. Munich/London/New York: Prestel, 2016.
- HORL, Erich (org.). *General ecology: the new ecological paradigm*. London: Bloomsbury Publishing, 2017.
- INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2015.
- LAL, Rattan; REICOSKY, Don; HANSON, Jonathan. Evolution of the plow over 10,000 years and the rationale for no-till farming. *Soil and Tillage Research*, v. 93, n. 1, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.still.2006.11.004>. Acesso em 23 jul. 2022.
- LATOUR, Bruno. *Onde aterrar? Como se orientar politicamente no Antropoceno*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- MELO FILHO, Claudio de. Incertezas emergentes: arte, ecologia e mudanças climáticas no tempo do Antropoceno. *Modos: Revista de História da Arte*, Campinas, v. 7, n. 1, p. 141-166, jan. 2023. DOI: 10.20396/modos.v7i1.8670574. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8670574>. Acesso em 19 set. 2023 .
- MOORE, Jason W. The value of everything? Work, capital, and historical nature in the capitalist world-ecology. *Review, Journal of Fernand Braudel Center*, Binghamton, v. 37, n. 3-4, p. 245-292, 2014. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/90011611>. Acesso em 26 jul. 2022.
- SHAVIRO, Steven. *Discognition*. London: Repeater books, 2016. Ebook.
- SIZONENKO, Tatiana. Helen Mayer Harrison and Newton Harrison: meditations on climate change. *Field: A Journal of Socially-Engaged Art Criticism*, v. 23, 2023.
- SPIRN, Anne Whiston. Helen and Newton Harrison. The art of inquiry, manifestation, and enactment. In: HARRISON, Helen Meyer; HARRISON, Newton. *The time of the force majeure: after 45 years counterforce is on the horizon?* Org. Petra Kruse e Kai Reschke. Munich/London/New York: Prestel, 2016.

STENGERS, Isabelle. *Another science is possible: a manifesto for slow science polity press*. [s.l.]: Wiley, 2018.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

**Recebido em:** 17 de abril de 2023

**Aceito em:** 13 de julho de 2023

# UMA POÉTICA DA NATUREZA E DA RESISTÊNCIA

MAGALYS FERNANDEZ PEDROSO

# UMA POÉTICA DA NATUREZA E DA RESISTÊNCIA

## NATURE AND RESISTANCE'S POETICS

### MAGALYS FERNANDEZ PEDROSO<sup>1</sup>

[mag\\_pedroso@yahoo.com.br](mailto:mag_pedroso@yahoo.com.br)  
<https://orcid.org/0000-0002-6505-2544>

### Resumo

Este trabalho surge como resultado do curso Textualidades indígenas: do testemunho ao protagonismo, do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários Neolatinos da UFRJ. O objetivo é analisar o livro de poesia *O lugar do saber*, da escritora, fotógrafa e geógrafa indígena brasileira Marcia Wayna Kambeba, a partir da relação enunciação/natureza/resistência. O lócus enunciativo configura uma poética que ao mesmo tempo que dá voz à natureza, também instaura as memórias ancestrais dos povos originários e seu empenho em resistir. Anunciado sempre na pluralidade o eu poético mostra um estar em relação com o outro de forma harmônica, em que se inclui a natureza como um ente igualmente importante. Para atingir esse objetivo, dialogaremos com as noções de sujeito lírico, alavancadas por Michel Collot; com os pressupostos do conceito estar em relação proposto por Eduard Glissant; e com as noções de unicidade homem-natureza na perspectiva de Ailton Krenak.

**Palavras-chave:** Voz de enunciação. Márcia Kambeba. Natureza. Resistência.

### Abstract

*This paper is the result of the course Indian textualities: from testimony to protagonism of the Postgraduate Program in Neo-Latin Literary Studies at UFRJ. It aims to analyze the poetry book O lugar do saber written by the Brazilian indigenous poet, photographer, and geographer Marcia Wayna Kambeba taking into consideration the relationship between poetic voice, nature, and resistance. The enunciation locus configures a poetics that gives voice to nature and doing that also revives ancestral originary peoples' memories and their commitment to resist. The poetic voice, always announced in plural, shows the correlation with the otherness in a harmonious manner, in which nature is included as an equally important entity. To achieve this goal, we will dialogue with the notion of lyrical subject since Michel Collot point of view; with the*

---

<sup>1</sup> Mestre em língua e literatura russas, Voronezh, Rússia, 1988. Mestre em literaturas hispânicas, UFRJ, 2023. Licenciada em língua inglesa, Havana, Cuba, 1997. Graduada em Psicologia, Rio de Janeiro, Brasil, 2016. Autora de *Velorio a la cubana*, contos, RJ, 2016 e *Ña de sí*, poesia, Buenos Aires, 2021.

*concept being in relation proposed by Eduard Glissant; and with the notion of uniqueness between human being and nature stated by Ailton Krenak.*

**Keywords:** *Enunciation voice. Marcia Kambeba. Nature. Resistance.*

## Introdução: Os mundos de Márcia Kambeba e a sua obra

Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro.  
Catiti Catiti Imara Notiá Notiá Imara Ipeju.  
(Andrade, 1928).

Este trabalho explora a potência enunciativa do livro *O lugar do saber*, da poeta indígena, brasileira Marcia Kambeba, publicado em 2020, a partir da perspectiva de um lócus enunciativo coletivo estreitamente entrelaçado com a natureza e as formas de resistir dos povos originários. Para tal, fazemos uma “leitura” como efeito do distintivo e seus liames: “o trabalho de leitura consiste sempre, em maior ou menor grau, em não obliterar a diferença, mas em desmontá-la, em apresentá-la como um efeito de diferença” (Todorov, 2003, p. 321). Isto é, extraíndo do texto suas particularidades e centrando a interpretação na originalidade que os enunciados sugerem e nos vínculos que essas singularidades forjam entre si. Conseqüentemente, é a peculiaridade da multiplicidade de vozes dos poemas, seus vínculos entranháveis com a Terra e a insistência em serem ouvidas, as o que nos leva a pensar numa poética que trata da natureza como um ente indissolúvel da vida humana e que ao mesmo tempo dá voz às várias culturas amazônicas que resistem às mais diversas tentativas de apagamento.

Primeiramente, e a modo de contextualização, apresentaremos alguns detalhes da vida e da obra da autora processados das fontes eletrônicas: entrevistas, artigos de revistas, bibliotecas *online*, *blogs* etc. Para nortear o trabalho em termos de análise literária, refletimos ao amparo das noções de sujeito lírico e de estar em relação, alavancadas por Michel Collot (2006) e Edouard Glissant (2016), respectivamente. Enquanto o primeiro nos fornece a perspectiva de uma voz de enunciação que se pronuncia na pluralidade, o segundo nos provê da ideia de conceber o outro como igual na sua diferença numa relação dialética. Quanto à relação vida/natureza/resistência,, apoiamo-nos nas ideias defendidas por Ailton Krenak ao longo da sua vida como militante,



liderança, pensador e umas das figuras mais representativas das causas dos povos originários.

Márcia Viera da Silva, assumida artisticamente, num gesto identitário, como Márcia Wayna Kambeba nasceu em 1979 em Belém de Solimões, região povoada por várias aldeias indígenas que pertence ao município de Tabatinga, no estado de Amazonas. Tabatinga é região de tríplice fronteira, Colômbia, Brasil, Peru, que alberga a etnia mais numerosa da Amazônia, o povo Ticuna. A etnia Ticuna acolhe outros povos originários como o povo Kambeba, etnia à qual a autora pertence e que correu risco de extinção nos séculos 18 e 19, devido, principalmente, à escravização de sua população e à expropriação de suas terras. Só em 1980 se reinicia o processo de reafirmação étnica dos Kambeba (Barbosa, 2008).

A família de Márcia Wayna Kambeba se muda para São Paulo de Olivença no final dos anos 1980. É lá que acontece seu primeiro encontro com a escola formal; encontro esse que vai lhe render estudos no ensino superior na Universidade do Estado do Amazonas, na qual se forma em geografia. Anos mais tarde, em 2010, começa seus estudos de mestrado na Universidade Federal do Amazonas.

A universidade na vida do indígena é fundamental. Nós não lutamos mais com arco e flecha. Nosso povo faz da educação, da leitura e da escrita as suas maiores armas porque, se eu tenho um conhecimento que é milenar, a universidade vai me ajudar a trabalhar isso em prol de uma coletividade (Kambeba, 2017, p. 3).

Kambeba observa a educação da população indígena como uma forma de luta, uma possibilidade para os povos indígenas de ser escutados e vistos, e uma possibilidade também de reverter esses conhecimentos obtidos nas instituições formais, melhorando as condições de vida das aldeias e conscientizando os povos. Ela se posiciona a partir da ideia de subversão (Hall, 2003). Isto é, se apoderar do que a escola formal tem a oferecer e se empoderar para fazer uma devolução outra: não ser o cidadão a serviço das demandas econômicas ou a serviço das classes

dominantes; ser o cidadão empoderado de conhecimentos formais para lutar pelo bem-estar, os direitos e os interesses do seu povo.

Em entrevista à repórter Heloisa Aun (2017), Kambeba comenta que foi justamente após seus estudos de mestrado que decidiu levar a luta por meio da literatura e da poesia para o povo da cidade. Seu primeiro livro, *Ay kakyri Tama – Eu moro na cidade* foi lançado em 2013. Em sua produção literária constam mais três livros: *Saberes da floresta* de 2020 e *O lugar do saber e Kumiça Jenó: narrativas poéticas*, ambos de 2021.

*Ay Kakyri Tama:*

Eu digo que esse livro surgiu como resposta. Resposta a várias perguntas, a várias inquietações minhas, porque, muitas vezes, a gente compreende que, para ser indígena, tem que viver dentro de uma aldeia, de lá não tem que sair, sabe? Então, se sair de lá deixa de ser. Então, o povo vai chamar de quê? Aculturado ou de dependente. E eu digo que a gente não depende de ninguém. Nós somos quem somos, porque eu posso viver aqui na região Norte, ir morar nos Estados Unidos e continuar sendo amazonense (Kambeba, 2015, p. 2).

Evidentemente, uma das problemáticas decorrentes do chamado “progresso” é o fato de colocar diante dos povos indígenas a disjuntiva da permanência à etnia ou da renúncia a ela. O processo de colonização e expansão demarcou para os povos originários do Brasil e de todo o continente um não-lugar<sup>1</sup> (Jelin, 2002) que se estende até hoje. Melhor dizendo, demarcou o lugar da depreciação já que seus “bens”<sup>2</sup> coletivos: terra, água, língua, corpo, costumes, rituais etc. foram e continuam sendo até hoje usurpados ou restritos, quando não proibidos. Márcia Kambeba e seu *Ay Kakyri Tama* quebram essa dicotomia e mostram que a permanência a uma cultura, a uma etnia não é um fenômeno apenas territorial; a identidade se cultiva e se leva internamente. O livro se assenta nas coordenadas dessa condição de estar “entre” e em movimento, levando sempre consigo memórias e valores identitários ao mesmo

<sup>1</sup> Conceito introduzido por Marc Augé (2000) para definir os lugares de passagens, de anonimato, desprovidos de traços identitários e subjetividades compartilhadas.

<sup>2</sup> “Bens” entre aspas porque o senso de propriedade, além de ser diferente dos europeus, também difere de etnia para etnia. Para mais detalhes, Agüero, 1966.

tempo que se negocia com as contingências do momento; fato esse característico dos sujeitos migrantes.

O migrante estratifica suas experiências de vida que não pode nem quer fundi-las, porque sua natureza descontínua enfatiza precisamente a múltipla diversidade desses tempos e desses espaços, e os valores e imperfeições de um e dos outros (CORNEJO POLAR, 1995, p. 130).

Ou seja, não se trata de sincretismo, trata-se de relações de sobreposições nas quais, ao se apropriar da cidade, Kambeba (2013) não dilui suas formas de pertença a sua etnia, língua, ancestrais nas vivências da cidade branca, mas antes as coloca numa relação de justaposição na qual deixa estar claramente o que lhe pertence em termos identitários e o que lhe pertence como contingências macrossociais. Essa discussão, aliás, que Kambeba traz em 2015 sobre uma identidade presa na etnia, segundo a antropóloga Priscila Faulhaber (2017) é uma ideia que não condiz com os modos de vida dos povos originários já que as diferentes etnias entravam em contato, fosse pacificamente ou em guerras, e esses contatos deixavam influências mútuas em crenças, em vocabulário etc. Ou seja, sempre se tratou de formas dialéticas de contato e de multiplicidades deixando vestígios entre si.

Nesse sentido, de variedade de formas de existência, chega até nós a obra de Kambeba, que, se utilizando da língua portuguesa e de formas literárias que conservam traços clássicos da escrita ocidental, também recolhe e transmite as tradições orais e performáticas da cultura ancestral. O uso do português fala da dinâmica do translinguismo, na qual está presente a ideia de atravessamento, de passagem, de desestabilização das supostas homogeneidades da língua. Caberia fazer uma ressalva para dizer que essa dinâmica de trânsito entre línguas é inerente aos povos indígenas em seu movimento ao longo de vários territórios antes mesmo da presença hegemônica do português e do espanhol na região amazônica (Ñáñez, 2001). O mosaico étnico da região (Arabela, Asheninca, Tatuyo, Nua, Yanomami, Ticuna, Kalapalo, Omagua etc.) compõe

também um mosaico linguístico de riqueza incomensurável no qual as várias línguas têm convivido e se enriquecido na alteridade.

Assim sendo, a apropriação da língua do outro, no caso dos escritores indígenas e, especificamente, no caso de Kambeba, toma outros matizes, tornando-se um recurso de várias arestas. Num primeiro momento, pode-se ler como recurso de desconstrução da imagem estereotipada de que os povos originários são incapazes de dominar a língua escrita “civilizada” e, portanto, estariam fadados à oralidade. Também pode se entender como subversão como já mencionamos, isto é, devolve a língua do outro repleta de outra cosmologia, ritmo, sentido. Igualmente, podemos fazer uma leitura pensando o uso da língua como via de conservação e reafirmação identitária, dando a conhecer as particularidades de uma cultura na língua dominante na tentativa de ser entendido a partir da denúncia. E, por último, poderíamos pensá-lo como uma forma de convite a conhecer e celebrar outras formas de convívio com a alteridade, com a natureza, com formas culturais heterogêneas, cuja proposta é perdurar apesar das adversidades.

Em resumo, o primeiro livro de Kambeba embora centrado no choque de dois mundos, floresta e cidade, já traça as coordenadas de uma poética que se nutre de ensinamentos ancestrais, que denuncia a depredação a que as culturas originárias têm sido submetidas, que reivindica o direito à diferença e à resistência e que vê na terra, na água, no rio aliados. Narrativas que expõem um *éthos* e um *páthos* das suas origens e sobre os quais se debruça no livro *O lugar do saber*, que trataremos como uma poética da natureza e da resistência. Poética no sentido de uma literatura que transcende os limites do tempo e da autoria, que, como explicita Ricoeur (1995), quebra as relações espaciais e temporais lineares e se pronuncia a partir de uma ipseidade perpassada pela subjetividade e a pluralidade, na qual se diluem as fronteiras entre o concreto e o abstrato, entre o eu e o nós.

## O lugar do saber: uma poética da natureza e da resistência

Falar sobre poética da natureza pressupõe se desfazer de todo e qualquer entendimento de natureza como algo separado do homem que deve ser dominado ou controlado como a ciência e as ideias de progresso ocidental, de maneira geral, têm tentado demonstrar. A melhor forma de nos aproximar da visão sobre a natureza que os povos originários oferecem, sem dúvidas, é escutando o que os representantes desses povos têm para nos dizer:

Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade. Enquanto isso — enquanto seu lobo não vem —, fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza (Krenak, 2019, p. 9).

Nas cosmologias indígenas, não há nada aleatório, nem desconexo – como explicita Krenak (2019): não há mundos separados, mas sim uma integração na qual todos os elementos estão relacionados em dinâmicas harmônicas e não hierárquicas. Todos possuem um corpo e, como corpo, são passíveis de doenças e sofrimentos que ao estar em relação com os outros elementos, também os afetam; o que pressupõe que o bem-estar não é um ato isolado e não depende de um só, mas sim de práticas holísticas. Práticas que supõem escutar a natureza, descobrir nela sua ciência: o que cura, o que mata, o que alivia, o que sustenta, enfim, conservar sua diversidade. Recuperar o entendimento de natureza como princípio de vida da qual a humanidade é primordial para se afastar da proposta de legitimação, apropriação e exploração desmedida que se introduz com o colonialismo. O paradigma de relação de convivência e não de dominação a respeito da terra, a ideia de lucro em termos de existência em equilíbrio ocupa um lugar substancial no livro *O lugar do saber*.

A presença da natureza como apresentação do livro é mantida: a capa traz uma fotografia da própria autora que mostra uma imagem equilibrada em que coexistem água, terra, céu, árvores, casa e pessoas. O

tema da água, aliás, vai ser crucial no livro todo; não é por mero enfeite que as outras duas fotografias que aparecem também mostram o rio e ambas com crianças nele. Esse estar das crianças entre as águas, além de acolher o vínculo vital, a unicidade ancestral, também faz uma projeção para um por vir, um futuro que não pode ser pensado na ruptura desse vínculo. O livro contém dois prefácios e um posfácio, sendo um da autora e o posfácio também de Kambeba. O prefácio enfatiza os primeiros aprendizados das crianças, as primeiras tarefas a ser cumpridas dentro do coletivo: pescar, escamar, fazer farinha.

Esses ensinamentos ainda mantidos hoje contribuem para a constituição da identidade, da noção de pessoa, dos valores e crenças, do coletivo social, da relação com a natureza, do respeito ao outro, do entendimento da partilha, da percepção de cada indivíduo dentro da sociedade indígena e da responsabilidade que cada pessoa carrega consigo (Kambeba, 2020, p.14)

O prefácio, intitulado “O rio que corre em mim”, insiste na importância de um sujeito construído coletivamente; relata os rituais da água e seus poderes, aborda a transmissão de conhecimentos numa escola sem pressa que flui obedecendo à sabedoria da natureza. Já o posfácio inicia-se resumindo a essência da luta dos povos indígenas, colocando o território como lugar de identidade, a coletividade e o reconhecimento da sua diversidade como os pontos principais. Também trata de uma sustentabilidade ancestral já que os povos se movimentavam para que a terra tivesse tempo para se recuperar. Kambeba (2020) faz alusão à escola da aldeia como a principal transmissora dos valores dos povos originários sem negligenciar a estima à escola “branca” como forma de contribuir com as lutas das aldeias quanto a direitos institucionais e legais dos povos da terra. Tanto o prefácio quanto o posfácio acenam um movimento metonímico que superpõe o fluxo da água ao fluxo de uma história que quer ser contada. Fluxo ancorado em laços de contiguidade espacial e temporal, que além de passar a sensação de um perene andar, conforma uma sucessão

diacrônica que atualiza as memórias no presente, conservando seus significantes no eixo do tempo.

Em termos de análise teórica da poesia, podemos observar poemas compostos por estrofes simétricas e assimétricas. Ou seja, conjuntos de versos que formam uma unidade dentro do poema que podem ter a mesma quantidade de versos ou não como no poema “Terra sem mal”:

No verde da imensidão,  
Na cor que vem das plantas e flores,  
Porque tantos dissabores  
Em achar que a terra é ruim ou imortal?

Tem na essência a força de se renovar,  
Mas é preciso a respeitar como tal.  
Nhanderú nos deu uma missão,  
De defendermos essa beleza sem igual.  
Vivemos numa terra sem mal,  
Mas seu solo pode degradar,  
E aí? Ela sente, chora, se vai,  
Mas traz na alma a imortalidade,  
E cuida, desconsiderando tanta crueldade  
(Kambeba, 2020, p. 18).

De fato, essa combinação de estrofes é uma característica do livro todo, mas por uma questão de espaço, selecionamos esse pequeno trecho. Quanto às rimas, também observamos grande versatilidade: há poemas de rimas emparelhadas, alternadas e/ou interpoladas ou misturadas como no trecho anterior; o que outorga ao poema um ritmo peculiar. Uma sorte de movimento e/ou encaminhamento sempre para algum Outro: planta, flor, força, missão (ver trecho anterior). O ritmo configura um tipo de fluxo inesgotável que, fazendo valer a metáfora, se poderia comparar com o fluxo do rio (tão importante no livro) sempre se dirigindo para o encontro com o mar. O ritmo não é uma medida: “Es

*visión de mundo. Calendarios, moral, política, artes, filosofía, todo, en fin, lo que llamamos cultura hunde sus raíces en el ritmo*" (PAZ, 1986, p. 59).

É exatamente em termos de visão de mundo que se apresenta a rítmica poética dos poemas de Kambeba, que, mais parece um convite para uma viagem por outra filosofia de vida, na qual tanto árvore quanto homem, rio e floresta possuem sua voz própria. Uma cosmologia em que mito e homem se integram na experiência do cotidiano. Cabe destacar que quando falamos de mito partimos de pressupostos alavancados por dois pensadores que, de alguma maneira, dialogam; são eles Mircea Eliade e Aracy Lopes Silva. Dialogam na compreensão da natureza dialética do mito nas sociedades nativas contemporâneas, isto é, mitos que existem até hoje e que dão sentido aos modelos de conduta humana e que conferem significados e valores à existência do aqui e agora.

Enfim, estamos falando de mitos que têm sobrevivido na cosmovisão dos povos e que fazem parte de sua dinâmica de existência. O que faz com essa concepção de mito se afaste da noção clássica já que *"la mayoría de los mitos griegos fueron contados y, por tanto, modificados, articulados, sistematizados por Hesiodo y Homero, por los rapsodas y mitógrafos"* (Eliade, 1999, p. 4). Ou seja, no mito, na interpretação "clássica" lidamos com um tempo e um espaço anistórico; na cosmologia dos povos indígenas das Américas falamos de mitos que se têm transformado e enriquecido ao longo dos anos sob as contingências sócio-históricas nas quais as diferentes etnias têm vivido.

Não é por acaso que Aracy Lopes Silva (1994) alerta para dois pontos importantes: primeiro, a flexibilidade dos mitos ameríndios para se vincular, se apropriar das circunstâncias e simbolizar os acontecimentos históricos em que os povos estão inseridos. Em segundo lugar, esses vínculos, apropriações e simbolizações não podem ser generalizados devido à heterogeneidade e à variedade de etnias em nosso continente. Os mitos "se articulam à vida social, aos rituais, à história, à filosofia própria do grupo, com categorias de pensamento localmente elaboradas que resultam em maneiras peculiares de conceber a pessoa humana, o tempo, o espaço, o cosmos" (SILVA, 1994, p. 81). Talvez a maneira mais peculiar e



menos compreendida pelos não indígenas tenha a ver com o senso de integração no sentido amplo ou o que Lopes Silva (1994, p. 87) chama de consciência ecológica: “uma concepção cosmológica que situa a humanidade como apenas um dos atores no mundo, e não como seu senhor, exige dela contenção e participação na manutenção da ordem cósmica”.

Assim, se apropriando de uma das figuras principais da mitologia indígena latino-americana, Kambeba (2020) inicia o livro com um poema dedicado a Nhanderú que significa em língua guarani o deus verdadeiro, cuja missão era povoar a Terra sem permitir que o egoísmo tomasse conta dos corações humanos. Nhanderú também se interpreta como a energia cósmica que criou outra deidade guarani Tupã.<sup>3</sup>

E do amor se fez o universo,  
Formou o chão, a natureza,  
Cada flor com sua beleza,  
Deu força e graça a correnteza.

Alguns guerreiros viraram peixes,  
Outros voaram na imensidão,  
Existem aqueles que estão na mata,  
Fazem morada, defendem o irmão.

Se da árvore corre água é porque chora  
Quando seu braço um corte tem,  
Foi uma “índia” linda e formosa,  
E por isso, dessa árvore um perfume vem  
(Kambeba, 2020, p. 16).

O poema, intitulado “O coração de Nhanderú”, traz uma ideia de gênese, de início na qual entra tudo, flor, correnteza, guerreiro, casa, amor,

---

<sup>3</sup> Para mais informações sobre as interpretações da lenda guarani, Rodríguez (2009).

mulher, pássaro; passando uma ideia de equilíbrio e termina com a metáfora de um coral, ou seja, tudo acertado, afinado como na música. O poema conserva um quê descritivo que exige um além, um mergulho nas lendas fundacionais dos Ticuna para entender a alusão aos homens-peixes, à árvore da qual emana água ou ao início relacionado ao amor. Conta a lenda tupi que Nhanderú destrói o mundo para refazê-lo a partir de duas almas (Tupã e Nhandecy) e criar a partir delas a matéria; a lenda de Yacy também nasce do amor: o deus sol precisa de uma luz noturna pela qual depois se apaixona, solicitando assim a criação de Yacy, a deusa lua. O poema abre o caminho para o que será um transitar por uma subjetividade enraizada no espiritual, no coletivo e na natureza. Natureza que se apresenta com memória, voz própria e queixas; trecho do poema “O choro da terra”:

Quando em mim a vida se fez  
Te moldei e te formei,  
Fui cuidando, te alimentei,  
Na velhice te abriguei.

Tu em resposta me adubavas,  
Consumia o que precisava,  
Não tinha plástico, nem poluente,  
Convivia em paz com tua gente.

Mas eu vi o progresso chegar,  
Aos poucos comecei a sangrar,  
Retalhada por fronteiras,  
Fui alvo de luta e dor,  
Poluída e enfraquecida estou  
(Kambeba, 2020, p. 17).

Se no primeiro poema o sujeito de enunciação descreve, neste último temos um ato de desprendimento desse eu para empoderar a voz

da terra, que fala de um estar no mundo em termos de reciprocidade, de cuidados mútuos que têm sido afetados no aqui e agora por abusos e descuidos que a fazem sangrar e enfraquecer. A terra apresenta sua memória, seu amor e seu lamento; se faz escutar; ao mesmo tempo instaura lembranças de tempos de equilíbrio, no qual todos recebem e oferecem cuidadosamente; também reivindica o descaso, contesta a presença de substâncias invasoras, alheias e nocivas, denuncia a demarcação territorial a que vem sendo submetida. Ou seja, nestas páginas não são os poetas que cantam a natureza, como dissera Mikel Dufrenne (1969): é a própria natureza que canta e a voz de enunciação é a responsável de transmitir esse canto para nós. A terra padece como um ser vivo que, sem dúvidas, possui corpo, sentimentos, memória; igual à água neste trecho do poema “O lamento da água”:

Elevo a Tupã minha prece,  
Que me fez límpida e enaltece,  
Saber que mato a sede e acalmo o calor.

Rego plantas, germino a semente,  
Limpo a roupa, escuto conversa de gente,  
Sirvo de abrigo para peixes e serpentes,  
Em mim a vida se refaz incessantemente.

Mas é fato já não dá para aguentar,  
Ver meu rosto a sujeira agarrar,  
Meus olhos ardem sem parar  
Do lixo, que chega sem avisar  
(Kambeba, 2020, p. 19).

A água, ao contar um passado de cumplicidades e um presente de desleixos, igual à terra no trecho anterior, instaura uma poética contrária à cientificidade ocidental que concede ao homem a capacidade de saber e, por isso, o coloca num estágio superior. Na poética de *O lugar do saber*

não há espaço para exclusões; natureza e homem não se concebem separadamente; a natureza evidencia sua sabedoria, a oferece, e o homem, como parte da natureza, compartilha, adquire e respeita esses saberes. A reivindicação do pensamento dos povos originários a respeito do tratamento da natureza é uma constante não só na poesia da autora, mas também nas suas ações como ativista. Ela insiste em que é urgente aprender dos povos originários a importância de preservar o entorno onde se vive. Sua luta não é só para que os indígenas possuam seus territórios próprios, onde possam viver em equilíbrio e reciprocidade com a natureza e com os saberes ancestrais, mas também para que a sociedade, em geral, compreenda que o consumo excessivo e o lucro desmedido não são compatíveis com a saúde dos ecossistemas.

Deixando-nos levar pelo ritmo dos versos, entraremos no constante movimento de uma voz de enunciação que; além de fazer dos elementos da natureza protagonistas, volta para um eu poético que também flutua entre observador, agente de ação ou portador de uma voz coletiva como um sujeito “fora de si”, “fazendo a experiência de seu pertencimento ao outro – ao tempo, ao mundo” (Collot, 2006, p. 166). A voz lírica de *O lugar do saber*, sem perder sua autenticidade, se apresenta diluída na diversidade, representativa de sensibilidades compartilhadas e da oralidade dos povos originários. Vozes que se encarregam de passar conhecimentos e de manter viva sua cultura, seus mitos, tradições e visão de vida e que se convertem aqui em palavras escritas que constatarem uma existência que resiste ao longo dos séculos os embates de uma ideologia de sistemas econômicos que, embora mudando de nome (escravocrata, colonial, patriarcal, neocolonial, liberal), conservam o mesmo pano de fundo: depredar, coisificar em prol do chamado progresso.

Vozes e palavras que resistem e insistem em transmitir um estar, um viver em relação. Relação a partir da perspectiva de uma cultura compósita (Glissant, 2016), na qual os limites entre o eu e o outro não constituem uma barreira contra a qual se choca, mas sim um ponto de contato em termos de abertura ao outro. Abertura que não provoca a desaparecimento ou dissolução do próprio; ou seja, uma ipseidade pluralizada,

em que o movimento, o tempo descontínuo e a errância acabam sendo constitutivos de uma cultura de imprevistos que acumula signos e marcas de procedências múltiplas. Quando a água toma a palavra, no trecho citado, e fala que mata a sede e serve de abrigo, ela agradece a um outro (Tupã) por ter essa capacidade; quando mostra sua utilidade ou sua cumplicidade, também está o outro presente e, quando lamenta o lixo que a maltrata, mostra uma dor, uma historicidade compartilhada que faz parte de um todo no qual se inscreve. Ou seja, uma forma de existência em relação, na importância de receber e dar, baseada na partilha, na reciprocidade; na qual todos os elementos se encontram no mesmo nível de importância. Um todo em que se exalta o saber da natureza:

Aprendi desde pequena  
Os encantados sentir,  
Pelo cheiro lá de longe,  
Me preparo para ouvir.  
A musa da mata tem cheiro  
De mucura caá.  
Seu perfume é curativo,  
Faz a dor de cabeça passar.  
É o saber do lugar,  
É o respeito a quem luta para resistir.  
É o cheiro de lá,  
Que mantêm tudo em paz por aqui  
(Kambeba, 2020, p. 58).

Os versos falam dos poderes de cura das plantas; a enunciação poética, além de dar ênfase ao saber da natureza, também reivindica a resistência e o respeito que essa luta merece. Ao se enunciar na pluralidade, demanda-se o direito a existir fora dos arquétipos que o desenvolvimento econômico, baseado no lucro desmedido, propõe e impõe. Outro traço do poema é o apurado senso de percepção: o olfato, a escuta e o apresto interno, a sensibilidade que exige. Esse lá que não é

tangível pede para ser desvendado sutilmente. Escutar as vozes do livro é também escutar a voz da diversidade, da heterogeneidade, de um resistir ao longo do tempo que se desdobra para além do povo Kambeba e inclui e exalta a valentia e o empenho de outros povos (trecho do poema “Resistência Kokama”):

Luta e canta, grita forte,  
Essa geração que vem do Norte,  
Sem medo de se afirmar,  
Na aldeia ou na cidade  
Kokama reaparece para lutar.

Pela igualdade,  
Pela cultura na cidade,  
Pela arte que é milenar,  
Unidos, Kokama, Kambeba, Tikuna  
Vem! Mostra que és dono desse lugar  
(Kambeba, 2020, p. 37).

A convivência com a heterogeneidade e o diverso dos povos amazônicos faz parte de seu legado cultural. Kokama, Kambeba, Tikuna, Omágua se apresentam no livro em interação, na qual as práticas sociais e culturais se atualizam e se complementam a partir das diferenças. A circunscrição a uma identidade não representa incompatibilidade com outra; pelo contrário, estabelece um fecundo e enriquecedor intercâmbio que possibilita um diálogo dinâmico e respeitoso com o outro. Fato esse que se choca com a lógica de dominação e homogeneidade que trouxe o colonialismo e que, de alguma maneira, os projetos fracassados de Estado-nação na América Latina ainda mantêm, colocando sempre um parâmetro de univocidade excludente que tenta apagar a voz da diferença. Projetos, segundo Hall (2003), fundados nos modelos europeus que transformam as práticas sociais em operações de domínio e controle sobre classes e grupos sociais específicos. Tentativas que são

constantemente desestabilizadas e problematizadas pelas vozes de uma diferença que subverte as propostas e resiste:

A gente resistiu expandindo a nossa subjetividade, não aceitando essa ideia de que nós somos todos iguais. Ainda existem aproximadamente 250 etnias que querem ser diferentes umas das outras no Brasil, que falam mais de 150 línguas e dialetos (Krenak, 2019, p. 5).

É nessa pluralidade que a voz lírica de Kambeba traduz a herança cultural de seu povo e dos povos vizinhos, configurando um “nós” igualado na luta pela resistência, no convívio com a natureza, mas que quer conservar sua língua, suas cores, suas deidades. Um “nós” que não é uma soma de sujeitos individuais (Macé, 2018), senão uma construção coletiva, configurada no livro na voz de um eu poético que sem fronteiras fixas, se movimenta da terra para a água, da água para a árvore, do peixe para o pescador, do povo Kambeba para o Ticuna por meio de movimentos de justaposição, nos quais todos coexistem, conservando suas particularidades. Movimentos que no dizer poético representam o próprio ir e vir intrínseco dos povos originários:

Antes para o indígena não existia demarcação de território, ora estavam aqui, ora ali, dependiam dos recursos naturais, migravam para não exaurir o que tinham de bens naturais, a floresta (Kambeba, 2017, p. 4).

Não podemos esquecer que os sujeitos originários e suas memórias têm se configurado nas margens de um projeto nacional que não os inclui no grande relato da nação (Jelin, 2002) ou os inclui como ameaça ao desenvolvimento – porquanto a configuração desses coletivos e suas memórias se dão na contramão do apagamento que a história oficial propõe, ou seja, “à revelia dos arranjos políticos” (Krenak, 2018). Trata-se, logo, de uma memória concebida fora dos livros, datas e dados da escola formal que se arquiteta de forma dinâmica ao redor de uma pluralidade: avós, tios, parentes, lideranças espirituais etc., histórias de interação entre muitos, independentemente da etnia a que pertencem. História perpassada, simultaneamente, pela invasão das mineradoras em terras

povoadas, pela ação dos garimpeiros, pelas políticas de incentivo do governo para a exploração da floresta, pela resistência diante dessas ações; assim como pela concepção diferente da temporalidade, pela cor das penas, pelo penteado, pelo cocar etc. Estes últimos vistos pela sociedade, ao longo do tempo, como simples adereços folclóricos e aos quais os povos originários firmam-se uma e outra vez num gesto concreto e simbólico de reafirmação da sua identidade e historicidade (trecho do poema “Cocar, identidade ou fantasia?”).

O cocar para o indígena não é só adorno,  
Representa a nação que ele carrega,  
Cada povo tem sua representação,  
Que se vê na beleza da confecção.  
As penas que nele é usado,  
É coletado com todo cuidado,  
A lua faz a ave trocar de pena,  
E o indígena colhe e armazena.  
Em um cesto tecido com palha,  
Essa pena é muito bem guardada,  
Para adorno e flecha é usada,  
Que embelezará a bela morena.  
Cocar não é fantasia,  
É elemento cultural,  
A pena representa a liberdade,  
Do ser, da identidade  
(Kambeba, 2020, p. 22).

O cocar se apresenta, no plano da concretude, como objeto elaborado e como insígnia simbólica de diferenciação entre os povos, como reafirmação da identidade e da liberdade. Sua representação desdobra o significado objetual para o significado de distinção e insurgência, num gesto de reiteração e visibilização do seu valor espiritual e histórico. A imagem do cocar desconstrói a compreensão de suposto



adorno e o coloca como bastião de resistência que vai além da palavra, que na sua projeção se mostra como algo que possui e conta uma história que inclui cuidados e respeito. O poema se empenha em retirar a cristalização do imaginário social que assume as representações indígenas como apenas fantasias folclóricas. “O cocar não é fantasia” de Kambeba se ergue, sem dúvidas, como um protesto a banalização dos elementos sagrados dos povos originários.

### **Considerações finais**

Conservando a práxis de um artigo acadêmico, deveríamos dizer, em resumo ou quaisquer outras palavras que remetem a algo que fecha, que chega a algum lugar. Seria, porém, um tanto inconsistente qualquer tentativa de fechamento quando se trata de uma poesia que ancorada no simbolismo e na historicidade dos povos originários se apresenta no fluxo e em projeção para um além de si. Estas considerações parcialmente finais, portanto, se propõem deixar uma pequena semente com o intuito de motivar mais e mais estudos sobre a poesia indígena atual que contribuam com a fortuna crítica de uma produção que abre passo apesar de todas as pedras que encontra em seu caminho.

De qualquer maneira, podemos dizer que, quanto às características literárias da poética de *O lugar do saber*, nos encontramos diante da presença de uma voz enunciativa surgida da pluralidade que toma como referência tanto as fontes de conhecimento e memória ancestrais transmitidas nas narrativas orais dos mais antigos, quanto os saberes próprios da natureza. O lirismo dos versos evoca as raízes históricas e culturais, promovendo um diálogo interior que se projeta fora de si e convida a transitar por uma cosmologia arquitetada na convivência respeitosa com a diferença e com o entorno. A riqueza imagética do livro explora tanto a contiguidade espacial e temporal como recurso que atualiza os valores herdados, quanto a composição entre a palavra escrita, o ritmo da oralidade e a fotografia; compondo, assim, a ideia de um todo

em relação, no qual os mais dissímeis elementos são igualmente importantes.

Quanto à temática, é fulcral a presença da terra, da água, da árvore, dos animais como testemunho de uma filosofia de vida que dá sentido à existência em termos de possível harmonia com o entorno e com a pluralidade, que rejeita os modelos de acumulação de bens e capital que as relações econômicas capitalistas implantam e que resiste apesar de todas as tentativas de omissão, opressão e apagamento que se têm desenhado ao longo dos séculos. Fato esse que mostra o desdobramento de um *éthos* que transcende um único povo e inclui o viver, o fazer, o insistir e resistir de outros povos da terra. Árvore, terra, água com vozes e corpos próprios que se alegram ou sofrem; povos que lutam, que subvertem as imposições e reivindicam o direito a sua existência configuram o que chamamos de poética da natureza e da resistência.

## Referência

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. *Revista de Antropofagia*, Ano I, n. 1, maio, São Paulo, 1928. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/>. Acesso em jan. 2022.

AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Trad. Margarita Mizraji. Barcelona: Gedisa editorial, 2000.

AUN, Heloisa. A poeta indígena que luta pelos direitos da mulher nas aldeias. Entrevista, abril, 2017. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/cidadania/poeta-indigena-que-luta-pelos-direitos-da-mulher-nas-aldeias/>. Acesso em dez. 2021.

BARBOSA, Mauro. Discurso da Florestania. *Revista CPIACRE*, 2008. Disponível em: <https://mwba.files.wordpress.com/discurso-da-florestania/>. Acesso em jan. 2022.

COLLOT, Michel. O outro no mesmo. *Revista Alea*, v. 8, n. 1, jun. 2006.

- CORNEJO POLAR, Antonio. Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso Arguedas. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. v. 21, n. 42 p. 101-109, 1995.
- DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Trad. Luiz Athut Nunes e Reasylyvia Kroeff de Suza. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.
- ELIADE, Mircea. *Mito y realidad*. Trad. Luis Gil. Barcelona: Ed. Kairos, 1999.
- FAULHABER BARBOSA, Priscila. *Índios civilizados: etnia e alianças em Tefé*. Dissertação (Mestrado). Universidade de Brasília, Brasília, 1983. Disponível em <https://periodicos.unb.br/> Acesso em jan. 2022.
- FAULHABER BARBOSA, Priscila. Politização indígena e crise da política indigenista no Brasil. *Revista Brasileira*, vol. 5, n. 2, 2017. Disponível em <https://tidsskrift.dk/bras/article/view/23122> Acesso em jan. 2022.
- GLISSANT, Édouard. *Introducción a una poética de lo diverso*. Trad. Luis Cayo Bueno. Madrid: Ediciones Cinca, 2016.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine la Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rüdiger e Sayonaca Amaral. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- KAMBEBA, Márcia Wayna. *Ay Kakyri Tama – Eu moro na cidade*. São Paulo: Editora Jandaíra, 2013.
- KAMBEBA, Márcia Wayna. *O lugar do saber*. São Leopoldo: Ed. Casa Leiria, 2020.
- KRENAK, Ailton. A potência do sujeito coletivo. Entrevista. *Revista Periferia*, 2018. Disponível in: <https://revistaperiferias.org/materia/a-potencia-do-sujeito-coletivo-parte-i/>. Acesso em dez 2021.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- MACÉ, Marielle. *Siderar, considerar*. Trad. Marcelo Jacques. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.

ÑÁÑEZ, Omar. Multilingüismo, etnias y culturas indígenas en el noroeste amazónico. *Fermentum, Revista Venezolana de Sociología y Antropología*, v. XI, n. 32, set-dic, p. 360-370, 2001.

PAZ, OCTAVIO. *El arco y la lira*. Ciudad de México: Ed. Fondo de cultura económica, 1986.

RIVA-AGÜERO, José de la. *Las civilizaciones primitivas y el imperio incaico*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1966.

RODRÍGUEZ, Oriol Sole. *Leyendas guaraníes. Impresiones, tradiciones, anécdotas*. Buenos Aires: Ed. Extramuros, 2009.

SILVA, Aracy Lopes. Mitos e cosmologias indígenas no Brasil: breve introdução. In: *Índios no Brasil*. Org. Luís Donisete Benzi. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1994.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

**Recebido em:** 05 de abril de 2023

**Aceito em:** 13 de novembro de 2023

# A ARTE DE VIVER NAS RUÍNAS DA PELE: SOBRE UM FANTÁSTICO FEMINISMO ESPECULATIVO

MARINA FERREIRA BELO LOPES

# A ARTE DE VIVER NAS RUÍNAS DA PELE: SOBRE UM FANTÁSTICO FEMINISMO ESPECULATIVO

## THE ARTS OF LIVING IN RUINS: ON FANTASTIC SPECULATIVE FEMINISM

MARINA FERREIRA BELO LOPES<sup>1</sup>

marinalopes@ufrj.br

<https://orcid.org/0000-0003-2556-469X>

### Resumo

Este texto tem o objetivo de ser um ensaio de aproximação com o trabalho de três jovens representantes latinas da literatura fantástica, Mariana Enriquez, Guadalupe Nettel e Maria Fernanda Ampuero, através das lentes de Donna Haraway (2023) na obra *Ficar com o problema: Fazer parentes no Chthluceno*. A partir de um dos pilares do texto, o acrônimo SF, por vezes traduzido como feminismo especulativo (*speculative feminism*), propõe-se argumentar a literatura ficcional feminista como uma estratégia de viver-com o problema do peso da violência da modernidade-colonialidade sobre a América Latina e seus atravessamentos com a questão de gênero. Nas fronteiras entre cultura e natureza, nas ruínas do império da razão do Ocidente, os contos trazidos se encontram na formulação de distopias animalistas, em que mulheres e bichos se unem no devir da descolonização dos seus corpos marginalizados. Ao mesmo tempo, as teorias literárias sobre os campos do insólito, do fantástico e do realismo mágico são primordiais para entender a construção das narrativas apresentadas.

**Palavras-chave:** Feminismo especulativo. Literatura fantástica. Animalismo. Arte latina.

### Abstract

*This present article aims to approach the work of three latin american representatives of fantastic literature, Mariana Enriquez, Guadalupe Nettel and Maria Fernanda Ampuero, through the lens of Donna Haraway (2023) in the work Staying with the trouble: making kin with the Chthlucene. Based on one of the pillars of the text, the acronym SF, sometimes translated as speculative feminist, it is proposed to argue feminist fictional literature as a strategy of living-with the problems and violences of modernity-coloniality on Latin*

---

<sup>1</sup> Doutoranda vinculada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ. Com graduação e atuação profissional em *design* e mestrado em história da arte pela UFBA. Interessada nas questões de gênero, feminismo, memória e identidade.

*America and its implications for gender relations as well. On the frontiers between culture and nature, in the ruins of the western empire of reason, the tales brought are found in the formulation of animalistic dystopias, where women and nature unite in the future of decolonizing their marginalized bodies. At the same time, literary theories on the fields of the fantastic and magical realism are essential to understand the construction of the presented narratives.*

**Keywords:** *Speculative feminism. Fantastic literature. Animalism. Latin American art.*

## Viver e morrer nas sombras do Chthuluceno

*Ficar com o problema*<sup>2</sup> é obra construída além dos moldes científicos ou acadêmicos; muito se aproxima de um manifesto. O livro da bióloga, filósofa e teórica ecofeminista Donna Haraway propõe um diálogo e um apelo. Um diálogo sobre as urgências de nosso tempo. Urgências teóricas, ecológicas, sociais, cosmológicas, ontológicas e terranas. Um apelo à criação conjunta de possibilidades de encarar a era pós-antropoceno e o irremediável fim do mundo como o conhecemos. Dos oito capítulos, os sete primeiros são versões revisitadas de artigos, e somente o último é inédito, trazendo um conto ficcional, exemplo de uma fabulação especulativa sob as lentes sensíveis de Haraway. “Estórias de Camille” narra cinco gerações de seres simbióticos, híbridos de humanos com mariposas. Essa comunidade criada e alimentada por Haraway é uma centelha de esperança de como o mundo – ou mundos – pode(m) sobreviver ao problema ou ao menos viver com ele (*stay with the trouble*). Como antídoto a um tempo sem utopias, a proposta é a de alargar as possibilidades da imaginação. Donna Haraway (2023), ao se referir a este tempo geológico de rupturas que é o Antropoceno, propõe que nossa tarefa é fazê-lo um período tão curto e fino quanto possível, enquanto cultivamos uns com os outros, de todas as formas possíveis, novas épocas capazes de reconstruir refúgios.

No caminhar, Haraway engaja a discussão etimológica dos neologismos usados para definir nossa época, sendo Capitaloceno e Antropoceno os mais visíveis. Aqui, o ponto importante do argumento é o seguinte: os termos usados e, de certa forma, padronizados para falar sobre a crise climática fazem alusão à natureza e ao ser humano como duas entidades distintas. Certamente, a autora não nega que o homem seja o grande causador e personagem central das crises irreversíveis do nosso tempo, mas tampouco crê que um ser ou espécie sejam capazes de agir sozinhos. O que Haraway (2023) propõe como resposta é o termo

---

<sup>2</sup> Publicado inicialmente pela Duke University Press, em 2016, sob o título *Staying with the trouble: making kin with the Chthulucene*.



Chthuluceno, de nome muito próximo a um dos deuses e personagens primogênitos do autor de terror e ficção científica H.P. Lovecraft, “um tipo de lugar-tempo para aprender a ficar com o problema de viver e morrer com responsabilidade em uma terra degradada” (p. 10). Logo, esse não seria um marcador geográfico, de época, ou um conceito preso ao tempo, mas uma proposta de constituição de outro(s) mundo(s), um emaranhado de histórias e relações para além do humano e mais próximo às espécies que o rodeiam. O que o conceito proposto pretende fazer com o Antropoceno não é a sua substituição; as narrativas chthulucênicas chamam por outras formas de ser, pensar e se relacionar. Quando o Antropoceno diz que o fim está próximo, o Chthuluceno insiste em discordar. O tempo dos ctônicos, seres filhos do Chthuluceno, não é o futuro senão o presente, um presente denso e em constante transformação. E a sobrevivência nele depende de pensar e fazer juntos (*making-with*), de maneira simpoiética (*sympoiesis*). Em contraste com a autpoiética, de unidades individuais e auto-organizadas, o termo proposto por Donna revisa a ideia, tida como ultrapassada, da existência de organismos completamente independentes de seus contextos. Em uma nova era multiespécies, a simpoiese é sobre fazer-com e viver-com; ela nos torna mais próximos de um composto orgânico do que de pós-humanos. Da imagem do húmus, retira a importância da morte e da vida em ciclo e interdependência. O apelo que constrói Donna Haraway nos convida à terra: ao chão distante do céu, ao composto orgânico capaz de abrigar um sem-fim de relações interespécies, ao mundo que não é um globo, tampouco é um só.

O olhar para as narrativas multiespécies é proposto através da lente das *string figures*. São as figuras de cordas – ou jogo de cama de gato, como conhecemos no Brasil – que permitem infinitas possibilidades formais mediante os movimentos de barbantes indo e vindo, dados e recebidos pelas mãos dos praticantes, em uma teia cada vez mais implicada. A metáfora das figuras de cordas busca engajar a possibilidade de fazer-com. Mesmo conceituar *string figures* é um jogo: cada vez que um nó é dado, que o barbante troca de mãos, um novo pensamento pode

ser adicionado. Para isso, Haraway cria o acrônimo SF que, além de *string figures*, se refere a *science fiction*, *speculative fabulation*, *speculative feminism* e quantos mais forem possíveis e necessários. Devemos então reconhecer a complexidade da ferramenta como um pensamento rizomático e considerar que a imprevisibilidade dos resultados muitas vezes leva a erros, criações utópicas, irrealis e improváveis. Esse, contudo, é o risco implícito às práticas de SF. Riscos buscados por Haraway. Essa é uma imagem muito efetiva, corporifica um pensamento tentacular em constante movimento. As figuras de cordas só se encontram em nós. Não há “eu” possível em nós. Fazer nós é fazer-nos. Fazer nós é fazer parentes (*kin*).

O livro caminha pelos conceitos não necessariamente de forma linear, chegando mesmo a ser repetitivo, como se o próprio texto estivesse em processo de devir. O fato de permanecer muito nas palavras e nas ideias abstratas demais àqueles que anseiam por ações imediatas aponta no sentido de uma intenção que parece permear toda a obra: a de modelar o mundo pela linguagem. Esse é um aspecto importante da obra dado que não há, no momento, tantas ferramentas que possam gerar o cenário do Chthuluceno. Viver com o problema, no tempo presente, é sobre manejar o sistema na borda da crise enquanto criamos, desenhamos, imaginamos, ficcionamos o futuro. Afinal, é grande o desafio de aprender a existir em paradigmas completamente diferentes dos que conhecemos, se assim seguirmos o chamado de Haraway. A arte e a linguagem, nesse contexto, se apresentam como ferramentas poderosas de recolonização dos futuros. Enquanto isso, em um cenário mais retórico do que pede a práxis dos ativistas, seguimos os fios das SF onde nos levarem.

Mas como viver nesse mundo? Como agir simpoieticamente? Pelo ato de criar parentescos, isto é, por meio das proposições de Haraway de devir-com as vidas humanas e não humanas, resistindo sempre à tentação de resolver conflitos ou o estabelecimento de verdades, mas criando condições para que as diferenças possam coexistir, ampliando a multiplicidade e heterogeneidade do mundo. Essa ideia é a base do que

o livro vai tratar como pensamento tentacular (*tentacular thinking*). A ideia de pensar com a arte sem rechaçar a ciência é possível dentro da metodologia de Haraway. Propor pensar junto – em oposição ao mito do pensador absoluto “penso, logo existo”, que duvida de tudo para pensar por si mesmo – é o que torna seu pensamento tão fértil e vital. Pensar-com é um pensamento tentacular inclusivo, considera a arte e a ficção no mesmo patamar da ciência e dos fatos. Não há um pensamento menor dentro do jogo de SF. Destacamos a potência transdisciplinar de uma metodologia poliglota como esta. Ainda que, falando de um lugar de artista, não é nova a possibilidade tentacular de pensar com diferentes meios: materiais, espaciais, imagéticos, emocionais. Em seu próprio projeto especulativo, Haraway (2023) nos mostra como jogar com o SF, desenvolve o capítulo final do livro e passa adiante os fios da cama de gato: “As Crias do Composto não cessariam a prática curiosa e cheia de camadas de devir-com alteridades por um mundo habitável e fluorescente” (p. 326).

No emaranhado desses fios surge a possibilidade de falar das narrativas fantásticas que percorrem a arte e, em especial, a literatura. Irène Bessièrre, teórica do tema, defende que mesmo as histórias com representações mais absurdas – assustadoras, fantasiosas, sobrenaturais – não deixam de falar de uma realidade palpável e, de alguma forma, mudá-la e criticá-la. Diz:

A ficção fantástica fabrica, assim, outro mundo com palavras, pensamentos e realidades que são deste mundo. Esse novo universo elaborado na trama do relato se lê entre linhas, no jogo das imagens e das crenças, da lógica e dos afetos, contraditórios e geralmente recebidos (Bessièrre, 2001, p. 306-307).

## **Corpos em chamas e outras histórias**

Somos filhos da época/ e a época é política./ Todas as tuas, nossas, vossas coisas/ diurnas e noturnas, são coisas políticas./ Querendo ou não querendo,/ teus genes têm um passado político,/ tua pele, um matiz político, teus olhos, um aspecto político./ O que você diz tem ressonância,/ o que silencia tem um eco/ de um jeito ou de outro político (SZYMBORSKA, 2011).

A relevância dada à linguagem por Haraway se mostra desde a construção de um texto que esbarra em coloquialismos e equações complexas, gírias e taxonomia científica. Parte importante da experiência da leitura de *Ficar com o problema* está na metodologia criativa que dá vida ao texto. Afinal, um novo mundo demanda uma nova forma narrativa e nela “importa quais estórias produzem mundos, quais mundos produzem estórias” (Haraway, 2023, p. 27). Nesse momento do texto, Haraway evoca a antropóloga britânica Marilyn Strathern como influência na construção de uma fabulação especulativa dentro dos moldes acadêmicos, defendendo que as ideias que usamos para pensar outras ideias são tão importantes quanto as histórias que contamos. Se todo pensamento é feito de escolhas, importa o que resolvemos reter e o que resolvemos ignorar. Mais que um conceito estratificado, importa entender o seu processo de gênese. Strathern escreveu sobre aceitar o risco de uma implacável contingência, pensando a antropologia como a prática do conhecimento que estuda as relações com as relações, que coloca as relações em risco com outras relações, com outros mundos inesperados.

Timothy Morton (2016) argumenta que, ainda que o pensemos, o futuro é impensável. Utilizar a arte para especular o futuro, sem grande compromisso com o “real”, pode, porém, vir a ser um exercício de mudança, visto que “a arte é pensada desde o futuro. Se quisermos um pensamento distinto do presente, então o pensamento deve se voltar para a arte” (p. 15-16). Logo, se o objetivo é partir da teoria para a prática, é prioritário que exploremos nossa capacidade de pensar fora e além da modernidade e suas fronteiras invisíveis. Olhar adiante, viver com o problema, nomear outras ruínas dos nossos tempos, as que colocam em risco a existência humana – e mais que humana – tanto quanto a já urgente crise ecológica. A partir daí, elaborar possibilidades de sobrevivência dentro do Chthuluceno. Lembremos que esta nova era tentacular de relações multiespécies tem a aranha *Pioa Cthulhu* como inspiração, um ser nativo do norte da Califórnia, onde vive Haraway. Por sua vez, a aranha recebeu seu nome em homenagem a H.P. Lovecraft, um

dos mais cultuados autores estadunidenses do século 20. No âmbito da literatura fantástica, Lovecraft foi um grande contribuidor para o desenvolvimento do gênero e das bases da estética do horror na ficção e também na poesia. No entanto, apesar do esforço em favor da literatura e da estrutura complexa de suas narrativas, como notado no famoso conto O chamado de Cthulhu, sua visão é bastante datada. Traços de machismo, racismo e antissemitismo são difíceis de ser ignorados em sua obra, motivo pelo qual Donna Haraway faz questão de se afastar ideologicamente do criador do Cthulhu. Nessa intenção, altera a grafia do termo, mudando um 'h' de lugar. A explícita negação rejeita a figura do "monstro do pesadelo racista e misógino do escritor" (Haraway, 2023, p. 101) ao firmar seu compromisso com o pensamento tentacular enquanto uma alternativa efetiva aos absolutos patriarcais dos quais os monstros e o caos lovecraftianos são, até certo ponto, sombras.

Contra o paradigma do horror lovecraftiano, na ponta de lança da revolta, está a literatura de gênero latino-americana, que aqui vamos defender como uma produção do feminismo especulativo (*speculative feminism*, para caber no acrônimo SF). São contos de distopias sociais híbridas do terror e da ficção científica, infestadas de novos conteúdos, do corpo à política, mas todos muito próprios do contexto latino-americano. Haraway (2019, p. 16) valoriza a ideia de que pensar sobre essas matérias desde "o 'sul global' pode ajudar a desfazer parte da arrogância do 'norte global'". Como representantes do movimento neofantástico, defendendo a sincronia com o SF, citamos três contos: Leilão, da equatoriana Maria Fernanda Ampuero; As coisas que perdemos no fogo, da argentina Mariana Enriquez; e Hongos,<sup>3</sup> da mexicana Guadalupe Nettel. São narrativas que passeiam por outros temas e se encontram na abordagem da violência de gênero marcada por um forte passado de raiz capitalista, colonial, patriarcal e, portanto, filha legítima do Antropoceno.

Em As coisas que perdemos no fogo, Enriquez (2016) nos apresenta uma série de narrativas marcadas por personagens vulneráveis que, diante

---

<sup>3</sup> *Hongos* pode se traduzir como fungos, assim como cogumelos ou mofo. Sendo, no entanto, obra ainda não traduzida para o português, usaremos seu título original.

das incertezas, mais ou menos próximas do real, traçam linhas de fuga pelos mecanismos do terror, do gótico e do insólito. O último dos contos, homônimo ao livro, é uma resposta distópica à constante violência de gênero no cotidiano argentino, vivenciado pela autora. Diante de uma onda crescente de casos de mulheres violentadas, feridas e ateadas fogo por seus companheiros e da impunidade destes últimos, um movimento começa a se formar:

A primeira foi a garota do metrô. Havia quem a discutisse ou, ao menos, discutisse seu alcance, seu poder, sua capacidade de desencadear as fogueiras por conta própria. Uma coisa era certa: a garota do metrô só pregava nas seis linhas de trem subterrâneo da cidade, e ninguém a acompanhava. Mas era inesquecível. Tinha o rosto e os braços completamente desfigurados por uma queimadura extensa, completa e profunda; ela explicava quanto tempo lhe havia custado para se recuperar, os meses de infecções, hospital e dor, com a boca sem lábios e um nariz pessimamente reconstruído; restava-lhe um só olho, o outro era um buraco de pele, e a cara toda, a cabeça, o pescoço, uma máscara marrom percorrida por teias de aranha (Enriquez, 2016, p. 137).

Foram necessárias muitas mulheres queimadas para que começassem as fogueiras e, a partir daí, o drama tomou corpo lentamente, as mulheres da cidade se unem em um discurso: “As queimas são feitas pelos homens, menina. Sempre nos queimaram. Agora nós mesmas nos queimamos. Mas não vamos morrer; vamos mostrar nossas cicatrizes” (Enriquez, 2016, p. 142). Então as fogueiras começam a aparecer cada vez mais, mulheres com horrendas cicatrizes e queimaduras começam a povoar as cidades. Com isso, diminuem não apenas os índices de crimes conjugais como de tráfico de mulheres, casos de estupro e feminicídio. Pois os corpos, quando deformados e monstruosos, não pareciam mais desejáveis. Mesmo com esforços repressivos de Estado e polícia, a onda de fogueiras e hospitais clandestinos apenas cresce, fazendo do ato cada vez mais frequente e seguro para as mulheres que resolveram abdicar de sua pele para seguir vivendo em seu corpo.

A repressão teve efeito contrário: de uma fogueira a cada cinco meses passou-se ao estado atual, de uma por semana. Não vai parar, tinha dito a garota do metrô num programa de

entrevistas na televisão. Vejam o lado bom, dizia, e ria com sua boca de réptil. Pelo menos não existe mais tráfico de mulheres, porque ninguém quer um monstro queimado (Enriquez, 2016, p. 144).

Paradoxalmente, a encarnação do mal nesse mundo é próxima à figura do próprio Lovecraft: o homem branco cis, patriarcal e racista que reflete seus medos e frustrações na criação de monstruosidades até que teme a revolta dos monstros que ele mesmo criou. Com os levantes atuais como o “*me too*” norte americano, “*ni una menos*” argentino, “*viva nos queremos*” no México ou mesmo o grito “somos as netas das bruxas que não conseguiram queimar” que ecoa em toda a América Latina, não há dúvidas de que o corpo está no núcleo das disputas femininas. Diante do real, o fantástico não tem como simples propósito aterrorizar o leitor, mas colocar em crise seus pressupostos epistemológicos e morais. Por sua vez, os cenários de Mariana nada se aproximam do lovecraftiano, pelo contrário, são as implicações do presente que a assustam: ruínas do capitalismo, lembranças da ditadura, violência de gênero. São horrores humanos. Afinal, ser mulher é um constante estar em um filme de terror sem sequer sair de casa (Osorio, 2021).

Na narrativa de Hongos, a personagem principal é uma mulher, violinista de prestígio, que se vê sucumbir em uma relação clandestina e parasitária. Em um primeiro momento, um caso extraconjugal que sobrevive não mais que em breves encontros e nas fantasias da personagem. Se apegar a esse mundo paralelo a faz se afastar da realidade e, quando se vê sozinha, fica como fruto da relação com uma infecção fúngica na vagina. Se apega àqueles seres como ao saudoso homem, os acaricia, cultiva, se permite criar parentesco e aprender a viver com aquele novo corpo simbiótico:

Embora no início eu aplicasse o medicamento prescrito com pontualidade e diligência, não demorou muito para interromper o tratamento: havia desenvolvido um apego ao fungo compartilhado e um sentimento de pertencimento. Continuar envenenando-o era mutilar uma parte importante de mim. (...) É por isso que decidi não só os manter, mas cuidar deles

da mesma forma que outras pessoas cultivam um pequeno jardim (Nettel, 2013, p. 52).<sup>4</sup>

Os parasitas, porém, são perigos silenciosos. Antes que perceba, a narradora sequer nomeada, se vê não apenas como hospedeira mas como matéria fundida àqueles fungos. O que se expressa até na troca da pessoa verbal.

Os parasitas – agora eu sei – somos seres insatisfeitos por natureza. Nem a comida nem a atenção que recebemos são suficientes. O segredo que garante nossa sobrevivência também nos frustra em muitas ocasiões. Vivemos em um estado de tristeza constante. Dizem que para o cérebro o cheiro de umidade e o da depressão são muito parecidos. (Nettel, 2013, p. 54).<sup>5</sup>

Por fim, a mulher acaba por assumir a condição de ser invisível, estrangeira na própria pele, estranha e alienada, quase desumanizada, o mesmo regime a que submete a vagina cada vez que acaricia os cogumelos. Ela se torna um esboço estéril de uma mulher, em uma condição parasita, existindo apenas em função de seu desejo.

O fantástico joga no domínio da oscilação entre uma representação normal e uma representação anômala do real. Por outro lado, lança sementes de subversão, na sua recusa de um ideal de normalidade. Há uma repulsa na figura da mulher queimada, assim como há na mulher parasita. No último dos contos, a relação com a natureza – representada nesse caso por galos – é a mesma que animaliza e salva o seu predador. O conto de Maria Fernanda Ampuero apresenta uma personagem feminina, sem nome dado, que inexplicavelmente se vê como objeto de um misterioso leilão. Privada da visão, toda narrativa se dá pelas percepções de outros sentidos. Pelo cheiro, percebe estar perto de galos. Experiência

---

<sup>4</sup> No original: *Aunque al principio apliqué puntualmente y con diligencia la medicina prescrita, no tardé en interrumpir el tratamiento: había desarrollado apego por el hongo compartido y un sentido de pertenencia. Seguir envenenándolo era mutilar una parte importante de mí misma.*

<sup>5</sup> No original: *Los parásitos – ahora lo sé – somos seres insatisfechos por naturaleza. Nunca son suficientes ni el alimento ni la atención que recibimos. La clandestinidad que asegura nuestra supervivencia también nos frustra en muchas ocasiones. Vivimos en un estado de constante tristeza. Dicen que para el cerebro el olor de la humedad y el de la depresión son muy semejantes.*



sensorial que a transporta para a infância, quando acompanhava seu pai nas rinhas de galo que ele organizava. Lá, rodeada de homens que por vezes tentavam abusá-la, percebe que o nojo que eles não pareciam ter do ato do estupro tinham do sangue e vísceras dos galos mortos.

Certa noite, a barriga de um galo estourou enquanto eu o carregava nos braços como se fosse uma boneca, e descobri que aqueles homens tão machos que gritavam e atiçavam para que um galo rasgasse o outro de cima a baixo tinham nojo da merda, do sangue e das vísceras do galo morto. Assim, eu passava essa mistura nas mãos, nos joelhos e no rosto, e eles pararam de me importunar com beijos e outras idiotices. Diziam ao meu pai: – Sua filha é um monstro. E ele respondia que mais monstros eram eles, e depois brindavam tilintando seus copinhos de bebida. – Mais monstro é você. Saúde. O cheiro dentro de um rinhadeiro é asqueroso. Às vezes, eu acabava adormecendo num canto, sob as arquibancadas, e despertava com algum daqueles homens olhando para minha calcinha sob o uniforme do colégio. Por isso, antes de adormecer, eu enfiava a cabeça de um galo entre as pernas. Uma ou muitas. Um cinto de cabeças de galinhos. Levantar uma saia e encontrar cabecinhas arrancadas também não agradava aos machos (Ampuero, 2021, p. 9-10).

Assim, aprendeu uma estratégia para fugir dos constantes assédios. Quando não suficiente, aprendeu uma segunda saída: gritar, se contorcer, agir com qualquer movimentação corporal que a fizesse parecer animalizada, “louca”. Ouvia outras pessoas serem leiloadas naquele bizarro evento, um homem rico a ser extorquido, uma jovem garota a ser traficada. Na sua vez, a estratégia da infância foi reativada. Tanto gritou que se transformou em monstro. Saiu de sua própria pele, fabulou junto aos galos, criou terror acima do desejo e evitou sua comercialização, sendo devolvida às ruas.

Retomamos a ode a utopia de Haraway, afinal, são leituras profundamente ecológicas, completamente habitadas por seres vivos não humanos, desenrolando diferentes e inquietantes modos de parentesco e de definição dos limites da própria existência para além da pele, seja ela queimada, infestada de cogumelos ou coberta de sangue de galos. “Os vínculos entre os animais e os seres humanos podem ser tão complexos como aqueles que nos unem às pessoas” (Nettel, 2013, p. 35).

## **Pele maravilhosa e/ou estranha?**

As perspectivas adotadas por Ampuero, Enriquez e Nettel, as quais entrelaçam a questão da animalidade à doença, ao isolamento e ao abjeto, colocam em evidência uma estranha familiaridade que permite ao leitor rever as muitas implicações referentes à subalternização dos saberes, corpos, povos e espécies. Para esta análise, ficar com o problema é criar um mapa conceitual eclético rumo ao reino da ficção. Uma vez que, de forma lúdica, Haraway nos convida a especular e emergir nas narrativas de novos parentescos (*make kin*) e relações tentaculares (*sympoiesis*). As artistas aqui em jogo fazem isso de uma forma marcante e inventiva. O corpo e a pele das protagonistas ligam chaves narrativas que acentuam a dor da violência contemporânea ao mesmo tempo em que criam resistência a um problema. Nos interessa também, no entanto, um segundo rasgo que coincide nos textos: o insólito como elemento de contradição presente na maior parte dos textos considerados fantásticos. A principal característica da chamada literatura fantástica é a sua capacidade de criar duas abordagens diferentes e análogas, dois mundos paralelos que se fundem em um, de forma inesperada e ilógica. Dessa forma, tal gênero consegue surpreender o leitor deixando uma dúvida, um ponto de difícil distinção entre ficção e realidade. Ao definir o Fantástico como “uma percepção particular de acontecimentos estranhos”, o teórico búlgaro Tzvetan Todorov (1975, p. 100) sustenta que o gênero “não consiste, certamente, nestes acontecimentos, mas estes são para ele uma condição necessária”. David Roas (2001, p. 31), escritor e crítico literário espanhol, por sua vez, argumenta que “a transgressão causada pelo fantástico, a ameaça que ele representa para a estabilidade de nosso mundo, inevitavelmente gera uma impressão aterrorizante tanto nos personagens quanto no leitor”. Para o pesquisador, esse terror vem da transgressão, da ameaça à solidez do mundo. Afinal, para David Roas, o fantástico é a vida real contradizendo as leis da natureza. A vacilação do leitor é a primeira condição do fantástico, o que não se sabe explicar e alimenta a hesitação.

Afirmar a “verdade” do mundo representado, é um recurso fundamental para conseguir convencer o leitor da “verdade” do fenômeno impossível. Por isso o narrador deve apresentar o mundo do relato da maneira mais realista possível (Roas, 2001, p. 263).

Logo, o trabalho fabulativo de criar mundos ainda que interseccionados com o mundo ordenado como nos é dado; nem mesmo este, porém, pode ser generalizado em um único cenário. Aqui, não é apenas coincidência a escolha de três autoras latinas, há algo em comum em suas raízes que as fazem suscetíveis a essa forma de especulação. Ora, se antes de incitar a inquietação, as narrativas fantásticas buscam criar um ambiente o mais próximo possível da realidade, essa realidade é apresentada pela descrição das crenças da sociedade em que nasceram ou vivem. Trata-se de ampliar o jogo de cordas para o contexto formativo do sujeito-autor. O escritor colombiano Gabriel García Márquez elabora a imagem de um cordão invisível que segue ligando a realidade ao sobrenatural. Vencedor do prêmio Nobel e grande representante do realismo mágico latino-americano, o autor se vê inclinado a buscar as coisas extraordinárias escondidas no cotidiano, operando uma espécie de reencantamento do mundano. Assim, a formação teórica em literatura se mostra como uma influência menor do que o contexto cultural formativo do narrador:

Acho que o Mar das Antilhas me ensinou a ver a realidade de outra maneira, a aceitar os elementos sobrenaturais como alguma coisa que faz parte da nossa vida cotidiana. (...). Não só é o mundo que me ensinou a escrever, mas também a única região onde não me sinto estrangeiro (Márquez, 2014, p. 77-78).

Frente às obras mais contemporâneas, o crítico argentino Jaime Alazraki (2001) propõe a caracterização de um novo gênero que guarda relações muito estreitas com o fantástico tradicional sem, contudo, aderir aos temas ou estrutura narrativa vistas como típicas do gênero. A obra do precursor argentino da literatura fantástica, Julio Cortázar, é central na análise de Alazraki, visto que em suas palavras quase todos os contos escritos pertencem ao gênero denominado fantástico por falta de outra

nomenclatura adequada. Segundo Alazraki, existe a necessidade de buscar uma nova caracterização para obras contemporâneas que buscam uma expressão literária harmoniosa com as inquietações próprias de sua época. Por esse motivo, Alazraki situa o início dessa nova forma de encarar o fantástico nas décadas que viram surgir a Primeira Guerra Mundial, os movimentos de vanguarda, a psicanálise de Freud, o surrealismo e o existencialismo, entre outros. Esse período histórico possui características próprias e distintas da época em que apareceram as primeiras obras do fantástico tradicional, isto é, os séculos 18 e 19 e, por esse motivo, seria necessário buscar uma nova forma de abordar e caracterizar essas novas obras, daí a denominação neofantástico.

Todas essas histórias estavam ambientadas no mundo real que conhecemos, até o momento em que um elemento insólito invade o relato. No caso do estranho, a explicação sobrenatural é só sugerida, não é necessário aceitá-la. Mesmo com explicações racionais, os eventos ainda parecem perturbadores. Há sobretudo um marcante exagero, como na descrição da mulher do metrô (um sorriso de réptil, teias de aranha na cara) ou no cultivo dos fungos de forma absurda. Seria então a pele portadora de sulcos fronteiros que delimitam um espaço de fuga enquanto também é aquela que tece a materialidade do corpo? Seria a pele ferramenta cara ao processo de fabulação a partir do corpo marcado com diferenças de gênero, colonizado desde seu nascimento? São muitos nós nessa teia, assim como muitas mãos para atar e desatar os nós. A especulação que aqui começa não se conclui se não pelo acréscimo de novos caminhos possíveis e companheiras dispostas a seguir adiante o SF das estratégias poéticas e políticas, criando mundos habitáveis para além dos terrores do Antropoceno, dentro e através do gênero da ficção especulativa.

## Referências

- ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? In: ALAZRAKI, Jaime. ROAS, David (orgs.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 265-282.
- AMPUERO, María Fernanda. Leilão. In: *Rinha de Galos*. Belo Horizonte: Moinhos, 2021.
- BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. *FronteiraZ*, São Paulo, n. 9, dezembro de 2012.
- ENRIQUEZ, Mariana. As coisas que perdemos no fogo. In: *As coisas que perdemos no fogo*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cheiro de goiaba: conversa com Plínio Apuleyo Mendoza*. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- HARAWAY, Donna. *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthluceno*. São Paulo: N-1 edições, 2023.
- HARAWAY, Donna. Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: SILVA, Tomaz Tadeu. *Antropologia do Ciborgue – as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, Campinas, v. 5, p. 7-41, 1995.
- HARAWAY, Donna. O humano numa paisagem pós-humanista. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 277-292, 1993.
- MORTON, Timothy. *Dark ecology: for a logic of future coexistence*. New York: Columbia University Press, 2016.
- NETTEL, Guadalupe. Hongos. In: *El matrimonio de los peces rojos*. Madrid: Páginas de Espuma, 2013.
- OSORIO, Camila. María Fernanda Ampuero: “Ser mujer es estar en una película de terror sin salir de tu casa”. *El País*, México, 2021. Disponível em: <https://elpais.com/babelia/2021-03-12/maria-fernanda-ampuero-ser-mujer-es-estar-en-una-pelicula-de-terror-sin-salir-de-tu-casa.html>. Acesso mar. 2023.
- ROAS, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2001.

SZYMBORSKA, Wisława. Filhos da Época. In: *Poemas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

**Recebido em:** 17 de abril de 2023

**Aceito em:** 13 de julho de 2023

# ARTE, CURA E LIBERDADE: ENTREVISTA COM LOUIS OKÉ-AGBO

PAOLA BARRETO LEBLANC

## ARTE, CURA E LIBERDADE: ENTREVISTA COM LOUIS OKÉ-AGBO

### ART, HEALING AND FREEDOM: AN INTERVIEW WITH LOUIS OKÉ-AGBO

**PAOLA BARRETO LEBLANC<sup>1</sup>**

[paola.leblanc@ufba.br](mailto:paola.leblanc@ufba.br)

<https://orcid.org/0000-0002-0660-9437>

#### Introdução

Por meio do programa de internacionalização Capes Print-UFBA tive a oportunidade de viver durante quatro meses no Benim, país da costa ocidental africana com o qual temos laços históricos e de sangue. Pesquisando sobre modos de concepção, criação e desenvolvimento de artes e tecnologias na região, encontrei um diálogo potente e complexo entre tradição e contemporaneidade. Atualmente o Benim está no centro de um intenso debate internacional sobre a restituição de obras que foram levadas de países saqueados por potências europeias no período de ocupação colonial. Esse debate atualiza e redesenha o papel atribuído aos museus e às tecnologias de registro, armazenamento e transmissão de conhecimentos em um cenário intercultural contemporâneo. Nesse contexto, realizei uma série de entrevistas com artistas, pesquisadores, conservadores de instituições museais e outros atores sociais atuantes no campo da cultura e do patrimônio no Benim, sendo esta, com o fotógrafo Louis Oké-Agbó, a primeira delas. A oportunidade de colaborar com a foto da capa e a entrevista desta edição, que apresenta “perspectivas para a emergência de um conhecimento vivo, diverso e integral”, me fez pensar que um ponto comum que atravessou minha experiência na África e as

---

<sup>1</sup> Artista, pesquisadora e professora adjunta no Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, IHAC-UFBA, onde coordena, desde 2017, o Grupo de Pesquisa Balaio Fantasma.



conversas com novos colegas e colaboradores de pesquisa foi justamente a noção de multidimensionalidade. Não há aspecto da vida beninense que possa ser pensado isoladamente; as instâncias da família, da saúde, do trabalho, da festa e do luto são vividas em interconexão, e é assim que as artes, numa compreensão expandida, se constituem como processos de cura, cuidado, conexão ancestral. A própria ideia de ancestralidade não está referida a um gesto de deferência ao passado, mas a como viver aqui e agora desfrutando dessa herança, que é viva, em nós. Uma herança que não é apenas humana, mas mineral, cósmica. O culto ioruba à ancestralidade Egungun carrega essa ideia de transmissão e correlação entre mundos, e pode ser entendido como uma obra de arte total, que integra elementos de artes plásticas, indumentária, tambores falantes, poesia, dança, canto e magia, e que acontece em consonância com a interação do público, que desempenha papel ativo no acontecimento. No Benim as saídas Egungun acontecem em praças públicas e reúnem multidões que se aglomeram para saudar ancestrais invocados por tambores que falam, em um ritual de conexão entre vivos e mortos que também chegou ao Brasil, primeiramente por intermédio de populações escravizadas instaladas na ilha de Itaparica entre os séculos 18 e 19, e sofrendo, naturalmente, alterações ao longo do tempo. No Brasil o culto ganhou força e se perpetuou também no trabalho de um sacerdote reconhecido como artista, nosso venerável Mestre Didi,<sup>2</sup> que criou em Salvador o terreiro de culto Egungun Ilê Asipá, cujos ancestrais vêm da família Asipá, do antigo Reino de Ketu, no Benim. Em Porto-Novo participei de uma saída acompanhando um colega iniciado e munida de meu aparelho celular, quando me foi permitido registrar<sup>3</sup> imagens. Optei por não estar com uma câmera profissional, pois não queria me caracterizar no papel de fotógrafa na cena, buscando, na medida do

---

<sup>2</sup> O caminho de artista de Mestre Didi a partir de sua inserção nessa sociedade cultural e religiosa é ponto que merece atenção dedicada e será oportunamente abordado em outro texto.

<sup>3</sup> Relembro aqui o lema de Maria Bibiana do Espírito Santo, conhecida na Bahia como Mãe Senhora, ialorixá do Ilê Axé Opô Afonjá e mãe de Mestre Didi, que nos fala sobre os limites “da porteira para dentro / da porteira para fora”, como um modo de respeitar o que pode e o que não pode ser revelado àqueles que não sejam iniciados, determinando o que é da ordem pública e o que é da ordem do segredo.

possível, me misturar à comunidade. Realizei meus registros sem maior elaboração, como instantâneos feitos com o modo automático da câmera do celular. Uma das fotos que fiz me surpreendeu com um efeito que não soube explicar, como se o Egungun no centro da cena em segundo plano tivesse de algum modo prismado a figura do homem que atravessa o primeiro plano da fotografia, criando duas imagens dentro de um mesmo instante. Fotografei o que vi e captei o que não vi. Esse fato intrigante, um entre tantas experiências mágicas que lá vivi, se tornou para mim uma espécie de emblema para a ideia de que as artes, assim como as ciências e as tecnologias, são manifestações do engenho humano que se apresentam como possibilidades de diálogo com o mistério e o sagrado.

### **Entrevista com Louis Oke-Agbó**

Esta entrevista com o artista beninense Louis Oké-Agbó foi realizada em fevereiro de 2023, no Centro de Arteterapia Vie et Solidarité, fundado e mantido por ele em Porto-Novo, capital do Benim.

**Paola Barreto:** Muito feliz em conhecer este espaço e agradecida por você poder me receber hoje aqui para esta conversa. Gostaria que você se apresentasse primeiro, falando um pouco sobre sua formação e como chegou até a criação deste espaço.

**Louis Oké-Agbo:** Meu nome é Louis Oké-Agbo, sou um fotógrafo artista. Veja bem, na África, se você é o mais velho de uma família, uma família polígama, se você é o mais velho de algum modo serve de cobaia para os seus irmãos. E foi assim que meu pai me solicitou, ainda muito jovem, para acompanhá-lo no trabalho no campo, para ir pescar ou então fazer outros serviços com ele. Não tive oportunidade de ir a uma escola para minha formação. Quando enfim, adulto, decidi me formar, naquela época, não havia escola de fotografia no Benim. Você se tornava aprendiz com alguém que já exercia o *métier* e, após três anos, recebia um diploma ou certificado que lhe permitia entrar na vida profissional. E vejo que essa

formação que fiz durante três anos se tornou uma paixão para mim, que me permitiu reconstruir a minha história e voltar-me para a riqueza da minha tradição, em que fotografava famílias, casamentos... Me formei em 1998, trabalhei alguns anos registrando a tradição e, em 2010, quando ganhei o primeiro prêmio nacional de fotografia no Benim, tive essa intuição de ser o porta-voz de pessoas abandonadas na doença. Esse primeiro prêmio, que fez o meu trabalho deslancar, de alguma forma também me orientou a encontrar meu próprio equilíbrio. O fato de ter sido impactado por alguns choques na minha infância, dos quais trago algumas ansiedades, foi algo que também me direcionou para as pessoas em situação de abandono. Pensei comigo mesmo, como posso ser útil se não tenho como recuperá-los? O instrumento que me salvou e que me permitiu atender a essa urgência foi minha câmera. E assim propus a estas pessoas tirar uma foto delas. Claro está que há aquelas que aceitam, e há aquelas que recusam. Depois desse contato, quando faço o retrato, procuro retornar aos lugares onde moram esses doentes, para oferecer uma cópia do retrato de presente. E assim durante alguns anos, eu economizava o dinheiro de uma refeição para poder repassar os retratos a um fotógrafo que nessa época vinha à minha aldeia. Eu também gosto de guardar memórias, e comecei a guardar essas fotografias, compondo como um livro de memórias sobre saúde mental. Isso explica um pouco do trabalho que faço hoje neste centro de arteterapia onde acolho pessoas com deficiência.

**Paola Barreto:** Você se define como um fotógrafo artista, mas você trabalha com outros meios de expressão? Por exemplo a pintura?

**Louis Oké-Agbo:** Na verdade, não desenvolvi a pintura, mas usei a pintura como uma ferramenta de cura em meu Centro de Arteterapia. Eu parti da minha prática fotográfica para curar. E vejo a fotografia como uma ferramenta de comunicação que realmente me libertou. Porque em 2010, quando eu ganhei o primeiro prêmio de fotografia, todos os meus amigos

me abandonaram. Também tive dificuldades com a minha mulher, todos me tratavam como se eu fosse um louco.

**Paola Barreto:** Por que isso? O que aconteceu?

**Louis Oké-Agbo:** Eu me preocupei em ir até os doentes, andei na rua com minha câmera, todos me chamaram de louco e como os loucos são rejeitados... acabam naquele isolamento que cria danos às vezes irreparáveis na vida de um homem. Quando você é rejeitado por sua própria família, significa que você não está longe de entrar em um lugar onde é muito importante dar voz a todos, como uma palavra de libertação. E eu fiz esse trabalho sozinho pela minha profissão de fotógrafo, que começou, primeiro, por me recriar para, então, recriar o ambiente.

Nesse momento comecei a mudar a minha técnica, sobrepondo-me a elementos da natureza que são considerados divindades em nossa cultura, e assim expor os danos que as pessoas estão causando umas às outras e em nosso entorno; expor a degradação do meio ambiente, a degradação do ser humano, que está no centro da realidade, afinal. Foi aí que meu trabalho começou a mudar, com a técnica de sobrepor minhas fotos em 2010. Recriando a fotografia permiti que muita gente fosse curada. Como o trabalho que ofereço com as pessoas aqui. Significa que essa profissão que aprendi se tornou uma ferramenta de cuidado para mim e para poder cuidar de outras pessoas também.

**Paola Barreto:** Para a manutenção deste espaço, você recebe subvenção do governo?

**Louis Oké-Agbo:** Veja, existem pessoas como eu, um artista que tem essa compaixão de acolher os jovens em seu espaço. Mas é muito difícil. Eu criei esse espaço em 2017, e o espaço funciona por conta própria. Coloco minha câmera a serviço desse espaço, onde vendo minhas fotos e coloco grande parte do que ganho em sua manutenção. Há também artistas que vêm e

se oferecem para trabalhar com jovens, e são todos voluntários. Existe esse amor que os faz participar deste projeto. Nós, na África, vivemos em solidariedade. Existe esse entusiasmo pela solidariedade que permite ter o coração voltado para o outro. De resto, o espaço que criamos, desde 2017 nunca teve subsídios do governo, mas há pessoas na Europa que nos acompanham de vez em quando em projetos de sensibilização, organizando encontros internacionais sobre saúde mental, cultura e em que atores sociais são convidados a refletir sobre o tema. Tivemos algumas oportunidades de apresentar o nosso Centro de Arteterapia a instituições sensíveis ao nosso projeto para nos apoiar especificamente nessa vertente.

**Paola Barreto:** Eu li que recentemente aconteceu um encontro promovido por você em Cotonou, no Instituto Francês.

**Louis Oké-Agbo:** Sim, o Instituto Francês aceitou este ano sediar nossa conferência-debate para a qual convidamos um historiador de arte, um artista, um terapeuta e alguns profissionais da arte, que deixaram a França e a Bélgica para vir ao Benim discutir temas relacionados à saúde mental. E pensar, juntos, como a arte pode intervir nesse meio tão medicalizado, para ocupar um lugar de libertar o homem sem fazer uso de medicamentos.

**Paola Barreto:** É forte o que você propõe, pensar o seu ofício de artista como um ofício de cura, para tratar as pessoas. Mas quando pensamos no mercado da arte, isso não parece ser o que orienta as pessoas que ditam as regras no mercado da arte...

**Louis Oké-Agbo:** Bem, importante lembrar que hoje, no Benim, um artista não pode viver de sua arte porque não ainda há um mercado muito forte. Se você não é reconhecido ou não foi detectado pelo poder da arte, é complicado.

**Paola Barreto:** E hoje, no momento em que o mercado internacional se mostra tão interessado em pautar artistas africanos, também vemos a especulação em torno dessa produção aumentar, não é? Também no Brasil vemos o valor dos artistas indígenas subindo no mercado e isso também traz uma série de contradições com outros valores culturais. Como você vê esse equilíbrio entre uma arte que cura, voltada para a saúde da comunidade e as dinâmicas do mercado?

**Louis Oké-Agbo:** Para mim, não acho que todos possam ser artistas. Porque o artista ainda é uma vocação, a vocação de revelar o mundo; um artista que consegue criar a alma, com sua obra. Acredito que a arte é feita para educar, sensibilizar e reescrever a história. E é muito importante que seja assim. Eu, quando comecei a tirar as minhas fotos, não sabia se as pessoas iam aceitar, e que até um dia iriam comprar... Acho que esse mundo é um mundo hipócrita que não quer entender que o ser humano é o centro para o equilíbrio da vida no planeta e que os humanos devem se recriar para evitar os problemas que temos hoje. E vejo que na tradição beninense esse enlace é mais bem pensado, pois divinizamos os elementos da natureza. Onde há a terra, que é um elemento que as pessoas veneram no Benim; assim como o ar; o fogo; e depois a água. Isso é realmente o que a cultura vodun é para nós. E a composição do ser humano se faz a partir desses elementos. Quando você toma o ser humano, a sua composição reagrupa toda essa existência. A cultura vodun divinizou o meio ambiente e permitiu que o humano entrasse nesse jogo e se tornasse ou um adepto ou simplesmente venerasse cada elemento para mantê-los em equilíbrio. Se hoje temos grandes problemas, como a

mudança climática, guerras, todas as doenças por que estamos passando, é porque, por nossas necessidades, estamos destruindo, e os elementos estão descontentes conosco.

Por isso digo que o corpo humano e o corpo desses elementos é um e o mesmo. Agora o homem precisa se sobrepor a esses elementos para conseguir ver o estrago produzido por causa de necessidades criadas. Porque precisamos de telefones, precisamos viajar, precisamos nos vestir, precisamos de tecnologias... Será que o ser humano precisa mesmo de tudo isso para o mundo evoluir? Essa é a pergunta que devemos nos fazer, sobrepondo-nos novamente a esses elementos para nos curar. Caso contrário, um dia, talvez todos se tornem como a minha foto...

Você vê esta foto, a pele do homem se desfaz deixando entrever o que não vemos, o que escondemos com as roupas que temos. Mas dentro do homem há algo errado. Sofrimento, guerra, infortúnio.

É verdade que no mercado de arte existe uma força, o dinheiro, e o poder do dinheiro faz os artistas entrarem no jogo ao qual pertencem também os colecionadores atrás de novas obras. Respeito todas essas posições, mas vejo que nem todos podem ser artistas, no sentido de que o artista é um inventor, um criador que tem uma escrita, para reescrever a história. Estamos no século 21 e precisamos urgentemente reescrever esta história e é isso que procuro fazer pelo meu trabalho e pelos elementos que recolho.

**Paola Barreto:** Você falou sobre vocação e que nem todo mundo pode ser artista. Mas, além da vocação, há também a formação... Há autodidatas que pensam que as escolas de arte são um empreendimento colonial,



onde o artista africano estaria ocidentalizado ou poderia afastar-se da sua identidade...

**Louis Oké-Agbo:** Acredito que precisamos sim de escolas, acredito que uma formação pode nos ajudar muito. Por exemplo, poder escolher uma técnica que não seja dominada por todos. Uma técnica que pode ser um dom para um artista, mas para outro não, e precisam se formar em uma escola, isso é muito importante. Nós, os autodidatas, às vezes somos limitados na evolução da criação. É verdade que se você tem o dom da criação, se ele habita você e chega ao seu corpo, isso vai facilitar que você se expresse por esse meio de comunicação. Não é todo mundo, mas no mundo de hoje, em que a arte se tornou um ofício para muitas pessoas, precisamos de formação. E essa formação pode até vir para reforçar a capacidade dos autodidatas de hoje, que não tiveram chance quando se iniciaram nas artes. Não existia formação porque aqui no Benim, ao contrário de outros países no mundo, a arte não teve a chance de se beneficiar de uma política cultural. E você vê que é pelo trabalho dos artistas que finalmente estamos emergindo no mundo de hoje.

**Paola Barreto:** Você acredita que essa política que falta poderia ser tecida em conjunto com os artistas? Por intermédio da sua associação de artistas, com o apoio de organizações, governo?

**Louis Oké-Agbo:** Isso! acho que existem associações de artistas que favorecem, porque esse encontro nos permite pensar juntos, organizar oficinas, ir em direção à comunidade e também propor nos espaços urbanos, que se fortalecem como um patrimônio para nós.<sup>4</sup> Na superfície dos muros de nossa cidade, os artistas começaram a se expressar, reescrevendo a história para permitir que as novas gerações acessem suas

---

<sup>4</sup> Aqui Oké Agbo faz referência ao Projeto Eclosões Urbanas, coordenado pelo historiador da arte e artista audiovisual Gérard Barralé. "O projeto Eclosões Urbanas visa reabilitar e valorizar a excepcional rede de praças tradicionais vodun de Porto-Novo, patrimônio notável da capital do Benim. Numa abordagem participativa, artistas, comunidades familiares, usuários do *site*, artesãos, urbanistas e pesquisadores são envolvidos em todo o processo." Disponível em: <https://www.eclosions-urbaines.com/>. Acesso em 15 maio 2023.



próprias tradições. Penso que esse coletivo promove hoje a política cultural que existe atualmente em nosso país.

**Paola Barreto:** Isso é mesmo uma coisa que me chama muito atenção, algo natural aqui, mas talvez não evidente para certo modo de pensamento ocidental, essa relação entre as artes contemporâneas e a cultura vodun. Por exemplo, fui aqui em Porto Novo ao espaço vodun Djiihoué Comé onde há uma Rua dos Artistas que conta com obras permanentes e exposições temporárias de artistas do Benim e da diáspora. E também em Ouidah, no palácio do chefe supremo do vodun Sua Majestade Dada Daagbo Hounon 2, onde, em colaboração com o Laboratório Art Contemporains,<sup>5</sup> muito tem sido feito nesse sentido. Você acha que se falamos de uma arte beninense hoje, ela deve necessariamente estar ligada à cultura vodun?

**Louis Oké-Agbo:** Acho que essa conexão é mágica. Você não pode fazer arte se não for habitado, entende? Se você está ligado à tradição, pode, e bem, falar sobre sua cultura; é algo inato. Mesmo que você não saiba, se te dão uma folha e um lápis, você desenha. Você vai começar contando sua própria história e é assim que se começa. Se você perguntar a essa pessoa o que ela vai desenhar, ela começa contando sua história. É esse processo que a gente usa no Centro de Arteterapia, de fazer terapia pelas artes. É permitir que uma pessoa doente, com zero medicação, se expresse através do desenho, da fotografia, da dança. Fomos recorrer à tradição, às danças tradicionais para reativar os corpos. Porque as pessoas com deficiência, como as pessoas com síndrome de Down, são consideradas divindades por nossa cultura. Elas foram divinizadas para permitir que seus filhos encontrassem um lugar na sociedade. Porque esta é uma sociedade pautada na tradição. Você encontrará um artista beninense que pode até ser enquadrado na arte contemporânea, mas existe a

---

<sup>5</sup> Laboratório Arts Contemporains é uma plataforma de criação, desenvolvimento e cooperação multidisciplinar e intercultural atuando desde 2010 com escritórios no Benim, na Suíça e no Haiti. Disponível em: <https://laboratorio.art/>. Acesso em 15 maio 2023.

tradição que está ligada à sua criação. E se falo da minha tradição e do meu trabalho, há elementos que são divinizados, que são pequenos deuses que um beninense pode adorar, pode confiar e aceder a tudo o que decide na sua vida.

E você verá como há respeito pela diferença nessa tradição em que eu, como artista, fiz algumas análises. O fato, por exemplo, de um homem que é vodunche,<sup>6</sup> ele vai desposar, como se diz, uma divindade da terra, que é masculina. Um homem se casa e se torna esposo desse elemento, que é vodun em nossa cultura, a terra, *Sakpata*. E os dois ficarão juntos. Um homem se manifestará por intermédio desse homem e se tornará seu esposo. Por isso digo que já existe uma compreensão da homossexualidade em nossa tradição. Você me entende? Bem, tudo começa a partir daí. Tudo começou em nossa cultura. Até a modernidade se inspirou na



tradição, para oferecer o que temos hoje. Se você tomar por exemplo o Fá, a arte divinatória. Alguns se inspiram nessa arte para poder fazer computadores, fazer *smartphones* para se comunicar. O Fá é uma ferramenta de comunicação para a gente visualizar o passado, o presente e o futuro. Para aqueles que sabem ler, bem entendido, que sabem codificar e decodificar. Veja os códigos da programação, essas ferramentas de comunicação têm sido usadas hoje para processar informações. São muitas as práticas que beberam na fonte na tradição africana e que hoje fazem a modernidade na Europa. Isso significa que devemos tentar encontrar esse elo a fim de melhor resolver nossos problemas. É a pura verdade.

---

<sup>6</sup> Adepto do culto.

**Paola Barreto:** Quando você falou sobre codificação e decodificação, você falou sobre computadores e tudo mais, o que está dizendo exatamente?

**Louis Oké-Agbo:** O Fá é um sistema, ou uma linguagem, baseada em um código binário. E finalmente você vê que o temos hoje em tecnologias digitais começa a partir daí, não é? Então, se vamos criar um computador, isto é parte dessa arte divinatória, desse meio de comunicação com o sagrado, como uma forma de acessar informações. E é o vento que atua quando você joga o rosário<sup>7</sup>, é o vento – o ar – que faz o jogo acontecer. E tudo começa a partir daí. É isso.

**Paola Barreto:** Bem, creio que temos muito ainda a entender a partir daí, é um mundo que se abre...

**Louis Oké-Agbo:** Sim, e isso é muito bom.

**Recebido em:** 06 de abril de 2023

**Aceito em:** 15 de junho de 2023

---

<sup>7</sup> A ferramenta utilizada no jogo do Fá, em francês é chamada *chapelet*, em português “rosário”. Flagrantemente uma sobreposição do catolicismo imposto pelo colonizador.



**FLUXO CONTÍNUO**  
*CONTINUOUS FLOW*

# A “ORTOPEDIA ARQUITETÔNICA” E A INVISIBILIDADE DA MULHER NO ESPAÇO HABITADO

ACÁCIA SETTON, SUZANN DE LIMA E AIRTON OMENA JÚNIOR

# A “ORTOPEDIA<sup>1</sup> ARQUITETÔNICA” E A INVISIBILIDADE DA MULHER NO ESPAÇO HABITADO

## THE “ARCHITECTURAL ORTHOPEDICS” AND THE INVISIBILITY OF WOMEN IN THE INHABITED SPACE

### ACÁCIA REGINA RESENDE SETTON<sup>2</sup>

acacia.setton@fau.ufal.br  
<https://orcid.org/0000-0003-0121-1259>

### SUZANN FLÁVIA CORDEIRO DE LIMA<sup>3</sup>

suzann.cordeiro@fau.ufal.br  
<https://orcid.org/0000-0002-8302-0407>

### AIRTON ROCHA OMENA JÚNIOR<sup>4</sup>

Airton\_omena@yahoo.com.br  
<https://orcid.org/0009-0002-5874-1082>

## Resumo

As instituições reverberam as questões do patriarcado e da subordinação do corpo feminino que são contínuas em culturas cis-heteronormativas. A reclusão de seres desviantes passa a ter como cenário prisões para corpos

---

<sup>1</sup> O termo “ortopedia” é utilizado como metáfora à necessidade de enquadramento social, por meio de dispositivos de poder, segundo Michel Foucault (Trullillo et al., 2021).

<sup>2</sup> Engenheira civil (Universidade Federal de Sergipe – 2009), arquiteta e urbanista (Universidade Tiradentes – 2018) com especialização em neuroarquitetura (Ipog) e mestrado em arquitetura e urbanismo pelo Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Alagoas (PPGAU-Ufal) com aprovação para início do doutorado, pelo mesmo PPGAU-Ufal, em 2024-1. Pesquisadora do Núcleo de Pesquisa sobre Projetos Especiais (Nupes-Ufal).

<sup>3</sup> Arquiteta e urbanista com pós-graduação arquitetura penal e em materiais e gestão de projetos. Pós-doutorado em criminologia pela Katholieke Universiteit Leuven, Bélgica (2016), onde abordou de forma interdisciplinar, arquitetura penal e direitos humanos. Doutorado em psicologia pela Universidade Federal de Pernambuco em 2009. Mestrado em arquitetura e urbanismo pela Universidade Federal de Alagoas em 2005. Professora associada da Universidade Federal de Alagoas e coordenadora do Núcleo de Pesquisa sobre Projetos Especiais (Nupes).

<sup>4</sup> Arquiteto e urbanista desde 2007 (Ufal). Pós-graduado em: *design* comercial (IED-SP), *branding* (FGV-SP e Elisava, Barcelona) e ESG (INBS-BR). Atualmente participo como aluno especial do mestrado da FAU-Ufal pesquisando sobre decolonização, planejamento urbano e ecologia.

masculinos, pois as mulheres configuravam assunto a ser cuidado pela Igreja. O aprisionamento de corpo feminino se tornou demanda com o advento da sociedade, e o claustro passa a ser representado em adaptações de prisões masculinas para detenção de mulheres. As condições da prisão feminina devem ser questionadas pelo feminismo de vanguarda quanto à utilização da antropometria masculina em projetos arquitetônicos tendo em vista a urgente necessidade de considerar a mulher formadora de opinião, independentemente da sua situação legal. Este artigo se propõe a provocar reflexões sobre a produção do arquiteto assujeitado por valores simbólicos que são refletidos nos planejamentos espaciais, além de trazer à baila a existência da mulher como detentora de direitos, ainda que delimitados pelos muros da prisão.

**Palavras-chave:** Arquitetura e gênero. Arquitetura feminista. Prisão de mulheres.

### **Abstract**

*Institutions reverberate issues of patriarchy and the subordination of the female body that are ongoing in cis-heteronormative cultures. The confinement of deviant beings began to take place in prisons for male bodies, as women were a matter to be taken care of by the Church. The imprisonment of the female body became a demand with the advent of society and the cloister began to be represented in adaptations of male prisons to detain women. The conditions of female prison must be questioned by avant-garde feminism regarding the use of male anthropometry in architectural projects in view of the urgent need to consider women as opinion makers, regardless of their legal status. This article aims to provoke reflections on the production of the architect subject to symbolic values that are reflected in spatial planning, in addition to bringing to the fore the existence of women as holders of rights, even if delimited by prison walls.*

**Keywords:** Architecture and gender. Feminist architecture. Women prison.

## Introdução

De acordo com a Comissão de Segurança Humana (CHS, 2013), a promoção da liberdade aos sujeitos para controle dos próprios comportamentos facilitará o processo de resiliência e enfrentamento das difíceis condições em determinado espaço. A liberdade normativa, no entanto, nem sempre indica o poder de ser livre. Ao tratar da produção do espaço habitado por pessoas assujeitadas por poderes disciplinares (Foucault, 2020b; Benelli, Costa-Rosa, 2003), a necessidade de controle dos corpos se mostra uma reverberação do sistema disciplinar que produz atores e coautores do espaço.

A residência, como representação física e simbólica do espaço doméstico, pode se tornar arena de conflitos (Valsiner, 2008) quando habitada por atores de relações que têm como base os dispositivos de poder como ditadores de regras de conduta. Os valores morais (Foucault, 2020b) de sujeitos que, geralmente, são os proprietários do espaço físico transcendem a arquitetura e fazem com que esses também se enxerguem como donos do corpo do outro.

A violação de direitos e a violência cometidas dentro do espaço privativo contam com a privacidade como aliada aos abusos de poder, e não se pode descartar o espaço prisional como cenário doméstico (Cordeiro, 2009) e palco para exercício da violência, principalmente por estar acobertado pelo distanciamento dos controles visuais da sociedade. Por mais que seja algo desconsiderado sociopoliticamente, o cárcere também é espaço para ser habitado por corpos que detêm direitos humanos.

Em espaços prisionais femininos, o índice de suicídio tem se mostrado superior ao registrado na população em liberdade. Na comparação entre as taxas de mortalidade da população brasileira feminina em liberdade e prisional por suicídios, em 2015, há 2,3 por 100 mil mulheres fora da prisão e 48,2 por 100 mil mulheres em detenção. As chances de uma mulher tirar a própria vida dentro do sistema carcerário brasileiro são 20 vezes maiores que em situação de liberdade (Brasil, 2018).



A partir do enfoque sobre a binaridade entre gêneros e a interseccionalidade (Akotirene, 2019) de variáveis que produzem o estereótipo de mulher, o produto arquitetônico moldado por sujeitos que naturalmente tenham assimilado valores morais convergentes ao “cis-heteropatriarcado” (Akotirene, 2019, p. 14) será um instrumento de segregação e cenário de relações entre opressores e oprimidos.

Em um país, como o Brasil, que possui taxa de ocupação prisional no sistema carcerário igual a 1,71 (Brasil, 2021), a precariedade dos cárceres do sistema prisional, associada ao fato de que a superlotação nos presídios é regra social, se agrava pelas condições de insalubridade e indignidade em que o sistema se encontra, assim como pela ausência de manutenção dos edifícios penais, que recrudesce a deterioração de suas integridades físicas e fomenta a violação de direitos da população prisional.

De acordo com dados do Sistema de Dados do Departamento Penitenciário Nacional (Brasil, 2021), o sistema prisional se estrutura em 1.391 estabelecimentos penais, sendo 51.408 vagas para o gênero feminino que, ao considerar uma população de 30.625 mulheres presas (registro feito pelo Depen, em 2021), gera uma taxa de ocupação feminina de 59,57% (Brasil, 2021).

Já o Infopen Mulheres (Brasil, 2018), vinculado ao Sisdepen – ferramenta de coleta de dados do sistema penitenciário brasileiro –, apresenta a taxa de ocupação de mulheres no cárcere de 156,70%, pois considera 27.029 vagas destinadas aos corpos femininos no sistema prisional brasileiro. De modo divergente ao apresentado pelo Depen, no panorama do Infopen Mulheres, em 2018, são 42.355 corpos femininos que habitam ambientes superlotados e com infraestrutura aquém da necessária.

As reflexões pós-estruturalistas sobre como os discursos dominantes não apenas revelam informações, mas determinam regras que condicionam a maneira pela qual identificamos e interagimos com o conhecimento (poder), abordados por Michel Foucault (1984) e por Judith Butler (2018) quanto às questões sobre gêneros e sexualidade que

atravessam o binarismo masculino e feminino, possibilitaram esta discussão sobre o indivíduo e seus desejos quando em sociedade.

Atreladas a isso, as críticas de Monica Cevedio (2010) sobre a produção arquitetônica em um contexto de divergência entre gêneros surgem como complemento à discussão aqui apresentada. Nesses termos, busca-se discutir como os espaços construídos, concebidos por um “saber-poder” dos profissionais de arquitetura, ao ser habitados por corpos femininos, cujos “valores sociais” são absorvidos e reproduzidos pelos produtores de espaços construídos, se apresentam em locais de aprisionamento físico e simbólico de mulheres.

A partir dessa abordagem, este artigo se pauta nas seguintes premissas: a) todo ser humano é, a um só tempo, físico, biológico, psíquico, cultural, social e histórico; b) os sujeitos vivem em uma realidade multidimensional em que os espaços construídos são um produto cultural utilizado pelos grupos humanos; c) os espaços habitados são instrumentos dos processos de simbolização coletiva de modo a regular as interações e suas práticas (Cordeiro, 2009).

### **A ortopedia arquitetônica como instrumento de poder**

Hilde Heynen (2013) diferencia três abordagens teóricas para espaço construído: como receptor, instrumento e cenário de valores sociais. A primeira abordagem vem desde Venturi, Charles Jencks e Norberg Schulz (apud Heynen, 2013). Ao considerar a arquitetura linguagem e com contribuições recentes da antropologia do espaço (De Boeck, Plissart, 2004; Abdoumalik Simone, 2004 apud Heynen, 2003) e da geografia cultural (Jackson, 1997; Mitchell, 2013; James, Duncan, 2004 apud Heynen, 2003), o espaço é colocado como um recipiente mais ou menos neutro que atua como pano de fundo para as atividades sociais (Mitchell, 2013 apud Heynen, 2003).

Essa possibilidade de condicionamento cognitivo provocado pelo espaço como instrumento para impor certos comportamentos desejados aos sujeitos que efetuam um poder simétrico nas relações hierárquicas

entre grupos se aproxima da análise de Michel Foucault sobre o projeto de Jeremy Bentham, em 1785, para uma prisão panóptica como uma das mais claras instâncias do uso do espaço como instrumento para instigar mudanças sociais (Foucault, 1987; Heynen, 2013).

Nessa abordagem, o espaço construído se pauta na disciplina, executada graças ao arranjo físico e espacial, em que o espaço prisional é, efetivamente, o caso mais extremo de funcionamento do ambiente como instrumento. Oscar Newman (1972 apud Heynen, 2013), em *Defensible Space*,<sup>5</sup> também focaliza o modo como o espaço pode ser um “mecanismo” que inclui a combinação de aspectos físicos e simbólicos do controle do ambiente por seus residentes.

Se pensarmos nos profissionais de arquitetura como coprodutores dos espaços construídos, eles também são indivíduos imersos em uma determinada sociedade com questões socioculturais enraizadas em suas práticas sociais. No contexto social heteronormativo, o espaço projetado por quem naturaliza “valores masculinos e androcêntricos”<sup>6</sup> (Cevedio, 2009 apud Cevedio, 2010, p. 11) acaba por setorizar e categorizar os corpos conforme suas funções e atividades sociais designadas pelos “dispositivos de poder”<sup>7</sup> (Dreyfus, Rabinow, 1995 apud Marcello, 2004, p. 200).

Em muitos casos, são atitudes impressas em projetos de modo espontâneo, justamente por ter sido objeto do “modo de sujeição”<sup>8</sup> (Foucault, 2020b, p. 34) inerente a quem vive em sociedade. Nesse modelo, também está em jogo o que Henri Lefebvre (1991 apud Heynen, 2013, p. 6) chama de representações do espaço, que ele entende como “espaço conceitualizado o espaço dos ‘detentores do saber’, dominante em qualquer sociedade (ou modo de produção)” (Lefebvre, 1991 apud Heynen, 2013, p. 6). Na contramão, Jaschke (2010) critica a noção de que a

---

<sup>5</sup> Espaço defensável, em tradução livre.

<sup>6</sup> O termo androcêntrico deriva de androcentrismo, que é a tendência para assumir o masculino como único modelo de representação coletiva.

<sup>7</sup> “práticas elas mesmas, atuando como um aparelho, uma ferramenta, constituindo sujeitos e os organizando” (Dreyfus, Rabinow apud Marcello, 2004, p. 200).

<sup>8</sup> “maneira pela qual o indivíduo estabelece sua relação com a regra e se reconhece como ligado à obrigação de pô-la em prática” (Foucault, 2020b, p. 34).

arquitetura surge de uma imagem mental do arquiteto, que então é simplesmente transferida para a realidade construída.

Na perspectiva de Foucault (1979), “o poder é algo que se exerce, que se efetua, que funciona (...) como uma maquinaria, como uma máquina social que não está situada em um lugar privilegiado ou exclusivo, mas se dissemina por toda a estrutura social. Não é um objeto, uma coisa, mas uma relação” (Alves, 2013, p. 233).

Sobre o processo sócio-histórico de formação das sociedades capitalistas pelo surgimento das instituições totalitárias (Benelli, 2004) como controle social, Foucault destaca a existência de formas de exercício de poder desconcentradas do Estado, porém a ele articuladas de maneiras variadas, que se inscrevem no espaço de maneira simbólica ou surgem em discursos reforçados pelas instituições (Foucault, 1979).

A tecnologia e os dispositivos de controle exercidos sobre os indivíduos estão explícitos em todas as instituições como mecanismos disciplinares, cujos efeitos e formas são impostos ao corpo humano, tratados em locais particulares e bem delimitados por dimensões espaciais de controle, ordem e disciplina dos corpos, acrescentando que existe eficácia produtiva subjacente às relações de poder, permeando, produzindo coisas, induzindo a prazeres, forma saberes e discursos na produção dos indivíduos (Benelli, 2004).

A medicalização da cidade é um argumento à necessidade de segregação dos corpos de acordo com suas interferências à salubridade e higienização urbana. Michel Foucault (1979) já apontava que a biopolítica se inicia justamente na relação entre sujeitos e seus corpos físicos, conforme suas convergências aos níveis de saúde ditos e requeridos por uma sociedade higienizada, e a medicina é um instrumento dessa gestão de poder que pode ser discriminatória, a partir de diretrizes técnicas para setorizações e funcionalidade espaciais, sinais de poder e domínio da heteronormatividade em uma tradução da invisibilização dos corpos femininos pelos espaços de “maneira silenciosa e não menos eficiente” (Thornberg, 2003 apud Cevedio, 2010, p. 15).

Desse modo, aqueles corpos com enfermidades e/ou formações divergentes das que eram entendidas como “normais”, que serão atestados por dispositivos de saber médicos ou assistenciais, se tornam objeto da marginalização e segregação socioespacial, até dentro das instituições de e para saúde. Estes seriam separados daqueles por limites estabelecidos dentro da própria cidade (Foucault, 1979 apud Trujillo et al., 2021), em espaços institucionalizados de aprisionamento, entre outros.

Concordando com ele, Raffestin (1993, p. 6) afirma que “o poder não é nem uma categoria espacial nem uma categoria temporal, mas está presente em toda “produção” que se apoia no espaço e no tempo”. Em sua amplitude, o poder perpassa várias barreiras e delimitações que existem entre as diversas áreas do conhecimento e abrange as noções de soberania, potência, domínio, ordem, lei, regra, norma, obediência etc.

Gilles Deleuze e Félix Guatarri (2016) codificavam vários sistemas de poder e coerção dentro do mundo capitalista, concordando que os poderosos têm, tanto intencional quanto inadvertidamente, a sociedade organizada para os beneficiar e perpetuar seu poder, apesar de não considerar o sistema de opressão resultado de uma conspiração heteronormativa, supremacista branca, patriarcal e conscientemente coordenada (Pluckrose, Lindsay, 2021, p. 33).

Acreditam, no entanto, que os resultados desses sistemas são compostos por elementos patriarcais de segregação, hierarquização social e espacial, podendo ser vistos em espaços públicos assim como em residências que delimitam espaços entre homens e mulheres, senhores e empregados e que reforçam as funções sociais esperadas não apenas dos corpos femininos, como também da mulher preta, como serviçal de mulheres brancas (Akotirene, 2019).

Em relação ao espaço prisional, a tecnologia disciplinar não utiliza apenas a clausura de um determinado espaço como instrumento ao assujeitamento dos corpos, mas individualiza uma localização que os distribui e os faz circular numa rede de relações.

A disciplina é a técnica de poder que fabrica os indivíduos ao utilizar como plataforma uma anatomia política

do corpo. A distribuição e repartição superficial dos corpos em um espaço determinado os tornam úteis e dóceis; mas pela docilização e otimização dos corpos visa-se à constituição de um incorporal, de uma subjetividade docilizada (Candiotto, 2012, p. 20 apud Trujillo et al., 2021).

Se as pessoas se conectam por meio dos capitais simbolicamente associados e produzem seus espaços sociais, como consequência, reproduzirão os valores que serão impressos física e simbolicamente nesse lugar. Nesse sentido, a pluralidade dos sujeitos será disposta espacial e socialmente, conforme suas demandas em comum, e essa afinidade pode estimular o movimento de aceitação ou questionamentos e transgressões.

O aprisionamento do corpo feminino como ferramenta da manutenção de poder, toma como cenários espaços que são instrumentos da “máquina óptica de ver sem ser visto”, tanto em ambientes domésticos (ou ambientes para domesticar?), alheios ao controle visual natural da sociedade, como em ambientes de aprisionamento e isolamento, para denominar, como o faz Gilles Deleuze (1990), os dispositivos de vigilância de prisões, uma vez que são controlados por atores patriarcais (Valsiner, 2008, p. 59).

Se a sociedade é um produto intersocial que dialoga, ou diverge, entre semelhanças e diferenças para gerar uma identidade social, a produção dos espaços se torna uma “produção sociocultural” (Valsiner, 2012) que reproduzirá os resultados da associação, ou desassociação, de valores em uma dinâmica na qual há regulação de práticas socialmente aceitas e pseudovalorização<sup>9</sup> (Goffman, 1987, p. 54 apud Benellis, 2003) como estratégia à liberdade por uma ilusória autonomia.

Ao tratar de diferenças, não se pode negligenciar o fato de que o corpo humano, quando em sociedade, não é único e padrão. A partir do momento em que as pessoas passam a ser consideradas corpos com características físicas, além das subjetivas, a experiência humana passa a

---

<sup>9</sup> “Sistema de ajustamentos secundários: operador constituído por práticas que não desafiam diretamente a equipe dirigente, mas permitem que os internados obtenham satisfações proibidas, ou consigam, por meios proibidos, as satisfações permitidas.” (Goffman, 1987, p. 54 apud Benelli, 2003, p. 105).

ser corporificada no processo de dimensionamento dos espaços (Longhurst, 1997; Silva, 2009a, 2009b apud De Campos, Silva, 2020). De acordo com McDowell (1999), o movimento feminista foi de fundamental importância para a desconstrução do corpo feminino como subordinado às referências masculinas dentro de uma universalização antropométrica que já se dá por completa a partir do homem enquanto referência dimensional (De Campos, Silva, 2020).

Nessa perspectiva de interação humana com instituições e estruturas, esmiuçada pelas relações sociais, o papel criativo do indivíduo dentro do processo social atualiza o espaço construído e, conseqüentemente, os aspectos como a implantação, setorização e forma dos ambientes se configuram um “campo” dotado de regras de funcionamento próprias, autônomas e interdependentes em relação aos outros campos do espaço social (Bourdieu, 2000 apud Esteves, 2018).

A “nova moral” que reforça uma imagem de fragilidade feminina (Góis, 2019, p. 9), permeando uma sociedade embasada em critérios heteronormativos, pode ser utilizada como instrumento de um processo de “docilização de corpos” (Foucault, 1987, p. 162) que proporciona convívio pacífico e manipulado para que haja aceitação e naturalização do que é desenhado e imposto como normal pela sociedade – “uma ação não é moral somente em si mesma e na sua singularidade; ela o é também por sua inserção e pelo lugar que ocupa no conjunto de uma conduta” (Foucault, 2020b, p. 35).

Entende-se, portanto, que há uma relação entre a inteligibilidade (reconhecimento social) dos sujeitos, quando estes se submetem ao que está entendido como conduta moral, sob pena de incorrer em castigos e punições (Foucault, 2020b, p. 38). Ao iluminar esse entendimento para as questões que envolvem os corpos sexualizados, “as divisões de gêneros se manifestam nos desenhos das residências e no espaço urbano” (Cavedio, 2010, p. 25). Os espaços produzidos sob o discurso moralista<sup>10</sup> embasado

---

<sup>10</sup> As reproduções de padrões e regras de conduta por instituições religiosas, familiares, políticas etc., segundo o entendimento de Michel Foucault (2020b).

no “cis-heteropatriarcado”<sup>11</sup> (Akotirene, 2019, p. 14) podem atuar como instrumentos de opressão e punição, em que a privacidade reforçada pela arquitetura pode desenhar o cenário para atuação da violência.

## **O binarismo sexual nos espaços prisionais habitados**

Os movimentos das agências de rupturas às heteronormatividades se mostram essenciais ao processo de desenvolvimento de espaços mais igualitários, apesar de representar a quebra de padrões preestabelecidos.

Enquanto produto cultural, o espaço é constituído a partir de práticas sociais concretas que indicam a possibilidade de um fazer compartilhado e significativo. De fato, o espaço construído é lugar do sujeito, feito por e para sujeitos (Cordeiro, 2016).

Ao considerar que a construção da arquitetura se dá pela relação entre dimensionamentos dos espaços, promoção de privacidade e organização de tarefas cotidianas (Cordeiro, 2016), há que refletir sobre a importância do lugar dos corpos nos espaços habitados e como estes podem ser desassociados das leis coercitivas.

Nos espaços carcerários para mulheres, a situação tende a ser ainda mais crítica. Segundo o Infopen Mulheres (Brasil, 2018), somente 33% das unidades penitenciárias do Brasil possuem, ao menos, um setor dedicado às necessidades da mulher, como amamentação, creche e berçário para os filhos nascidos na prisão, ou salas de atendimento médico à saúde da mulher. O espaço prisional representa, de modo físico e simbólico, os sintomas acarretados pela invisibilidade da mulher em sociedade e refletida no espaço, ainda que a mulher presa seja um objeto de ininteligibilidade social.

---

<sup>11</sup> De acordo com Akotirene (2020, p. 14), é o sistema social que modela e condiciona comportamentos humanos, principalmente dominado pelos homens contra as mulheres e que possui interligação com religião e costumes de famílias tradicionais, que consideram, tão somente, a posição binária sexualmente convencional sobre homem e mulher. Esse sistema tende a reprimir os corpos que estiverem fora das convenções compreendidas e aceitas como “normais”.



Espaços projetados e construídos preliminarmente para o público masculino se tornam destinos de mulheres sem as devidas adequações às suas necessidades específicas, como, por exemplo, em estabelecimentos penais (Pimentel, 2020, p. 172). Sejam residências unifamiliares, antigos manicômios ou antigas prisões masculinas, essas edificações se tornam a “arquitetura” do cárcere feminino, que repete o discurso simbólico de um papel coadjuvante da mulher na sociedade.

Assim, concordando com Dewyfy e Rabinow (1995 apud Marcello, 2004, p. 200), pode-se afirmar que os dispositivos de poder transcendem os processos projetuais e se apresentam encapsulados (comunicando e instrumentalizando relações de poder) na organização espacial de cenários, os quais posicionam atores nas interações com a configuração arquitetônica, principalmente nos espaços destinados ao cárcere de mulheres em sociedades cis-heteronormativas.

Quando o indivíduo passa a ser uma “agência” (Butler, 2018, p. 28) de ruptura em relação aos moldes aceitos pelos dispositivos de poder, a marginalização, ou recriminação, surge como castigo social. A lei repressiva imprime seus valores sociais e atua como “uma sanção e, mais apropriadamente, uma lei do discurso, distinguindo o que é dizível do que é indizível (delimitando e construindo o campo do indizível), o que é legítimo do que é ilegítimo” (p. 119).

O “poder de vida e de morte” poderia ser uma das várias explicações para o comportamento violento contra quem o contradiz como forma de garantir a sua existência (Foucault, 2020a, p. 145). A violência contra o corpo feminino é uma consequência de sua contestação aos poderes normativos, fato representado no processo de produção social da periculosidade da mulher e no crescente número de encarceramento feminino (Pimentel, 2020).

“Os homens são a presença nos espaços, enquanto as mulheres são a insignificância” (Bourdieu, 2000 apud McDowell, 1999, p. 70). Dentro dessa categorização, a partir do momento em que o poder heteronormativo passa a ser alvo de questionamentos, a sensação de ameaça se torna um gatilho ao exercício da soberania e,

consequentemente, da naturalização do castigo como forma de punição à transgressão (Ramos, Roque, 2010 apud Côrtes, 2014, p. 29).

Essa cis-heteronormatividade no espaço prisional pode ser representada pelo poder simbólico gerencial que condiciona os comportamentos dos corpos femininos aprisionados em um local desenhado para punir e vigiar à sombra das prerrogativas da lei. As sanções legais às mulheres que transgrediram condutas sociais se tornam mais uma camada de punição em um macrossistema que produz e é produzido pelos dispositivos de poder (Dreyfus, Rabinow (1995) apud Marcello, 2004).

No ambiente prisional, o conflito com o corpo feminino surge ainda como sintoma da “interseccionalidade” (Akotirene, 2019) de fatores, pois, além de ser ambiente historicamente concebido para o gênero masculino, lá se encontra predominância de mulheres pretas, pobres, mães solteiras, chefes de família e desempregadas, que são marginalizadas pela sociedade (Pimentel, 2020).

O espaço prisional feminino abriga, em sua maioria, mulheres rotuladas pelo conceito de periculosidade muitas vezes associado à interseccionalidade de fatores que produzem esse estereótipo (Akotirene, 2019; Pimentel, 2020). A promulgação da Lei de Execução Penal no Brasil (Brasil, 1984) estabeleceu no artigo 89 que os estabelecimentos masculinos e femininos deveriam ser distintos diante das necessidades específicas de cada corpo, e a questão relacionada à maternidade surge como ponto principal de diferenciação.

Construções de cárceres para os corpos femininos foram iniciadas no Brasil, em 1937, na cidade de Porto Alegre-RS, o Reformatório para Mulheres de Porto Alegre (De Andrade, 2011); e, em 1941, a Penitenciária para Mulheres, em São Paulo-SP, e a Penitenciária Feminina da Capital Federal, na cidade do Rio de Janeiro-RJ (Artur, 2009). Em termos projetuais, houve uma aparente preocupação em não propor espaços similares às masmorras medievais, privilegiando antes espaços que se assemelhasse a ambientes residenciais e propiciassem a reeducação das mulheres presas (De Andrade, 2011; Artur, 2009).

A correlação sobre reeducação dos corpos femininos detidos por desvios de condutas morais e a tentativa de docilização das mulheres no espaço doméstico por meio da “domesticalização” pode ser vista na edificação selecionada para a Penitenciária das Mulheres, originalmente construída como residência para o primeiro diretor da Penitenciária Estadual da época (De Andrade, 2011; Artur, 2009). Além de representar a destinação às mulheres de espaços que não foram projetados para elas, está presente o elemento simbólico da residência como local ideal para aprisionar os corpos de mulheres.

Originalmente, os espaços prisionais femininos eram gerenciados por instituições religiosas, mais especificamente, por freiras que tinham como responsabilidade o resgate moral de mulheres com desvio de comportamento em relação ao que se esperava de um corpo feminino inserido em uma sociedade patriarcal. Espaços entendidos como acolhedores e com traços que remetiam ao lar e à religião eram cenários de maus-tratos, obrigatoriedades domésticas e reforço do capital social transviado por comportamentos que motivaram a detenção feminina (Akotirene, 2021).

Eram prisões guiadas pelo modelo de convento, as internas eram tratadas à base de oração, maus-tratos das monjas, castigo físico, obrigatoriedade de afazeres domésticos e trabalhos entendidos como de mulher: ser trabalhadora doméstica, costurar, lavar, cozinhar para famílias decentes como tratamento terapêutico, pois a punição mais “dura” era para os homens; no caso das mulheres era a falta de inteligência que havia norteado o comportamento delituoso, conforme Aguirre, 2009 apud Akotirene, 2021.

Considerar a divergência sexual uma relação binária entre masculino e feminino sem procurar respostas que estejam relacionadas às causas dessa dinâmica renderá menos do que se espera para atingir a igualdade justa e necessária. Não é apenas propor reformas com estratégias pontuais, mas sim a elaboração de projetos que envolvam questões de gênero que vêm sendo negligenciadas reiteradamente (Cevedio, 2009 apud Cevedio, 2010, p. 12).

## Os espaços para aprisionamento do corpo feminino

Se considerarmos que o processo de submissão a uma “moral” (Foucault, 2020b, p. 32) é inerente a todo ser humano que convive em sociedade, fica difícil desassociar o resultado das produções espaciais da atuação dos poderes simbólicos existentes em cada época e cultura. A resistência, no entanto, atrelada ao estado de consciência como um “pensar diferente do que se pensa” (p. 13), talvez seja instrumento para contestação dos espaços que reforçam a hierarquia social, não apenas pela forma de uso, mas também no momento da demanda projetual.

A arquitetura é um produto social, um espelho que reflete os valores de quem as planeja, habita e a produz. Caso a(o) arquiteta(o) tenha visão macro para contemplar o entendimento a respeito de para quem projetar (Cevedio, 2010), as culturas e os costumes do público-alvo não serão colocados como secundários às definições estéticas e estruturais. O surgimento de um lugar está diretamente associado aos “clientes-usuários” (Cordeiro, 2016) e suas manifestações diretas e indiretas de desejos e necessidades.

O espaço construído é um receptor dos valores que poderá ser instrumento do exercício de poder e cenário para as dinâmicas sociais no âmbito doméstico e/ou público. Desse modo, possuem aspectos físicos e simbólicos que podem criar um ambiente controlador dos seus habitantes (Newman, 1972 apud Heynen, 2013, p. 5). As barreiras arquitetônicas que separam espaços públicos de privados estimulam o desinteresse pela vida privada, pois as interações sociais entre desconhecidos em espaços públicos atraem mais interesse, quando comparadas às dinâmicas entre conhecidos em locais privados (Goffman, 2010).

Não é à toa que a violência contra o corpo feminino ocorre, em sua maioria, em espaços residenciais. Locais privativos que estão alheios ao controle social, justamente por ter a privacidade como aliada ao distanciamento entre crime e controle. Nessa linha de pensamento, não se pode desconsiderar as prisões como iguais espaços para habitar, ainda

que em contradição ao pensamento sociopolítico de que espaços prisionais são destinos somente para controle, vigilância e punição.

Estas três últimas ações já compõem *per si* um movimento opressor característico da violência contra corpos considerados submissos, em especial, os femininos. Em vez de o crime ser cometido pelo cônjuge nas relações de afeto, a violência contra a mulher se dá por atitudes da gestão prisional e do próprio Estado, principalmente pelo negligenciamento de direitos à saúde e à vida, nessa relação de total desafeto entre oprimido e opressor.

O convívio obrigatório fomenta as violações de direitos refletidas e praticadas pelo e no espaço habitado em decorrência da vivência individual e coletiva (Barros, Pina, 2010, p. 125) e, somado ao fato de que corpos presos são “seres que não valem nada” ou um “ser matável” (Agamben, 1995-2022 apud Sequeira, 2006, p. 661), faz com que o assédio, o feminicídio e outros tipos de violência sejam atos comuns em uma “hospedaria para vidas não ‘vivíveis” (Butler, 2019, p. 9).

Além do provável distanciamento entre espaço e sujeito que o habitará, no caso da questão binária sexual, os valores patriarcais assimilados e reforçados pelas instituições sociais nortearão, mesmo que indiretamente, as criações de espaços repressores em sua concepção e forma (Cevedio, 2010). A arquitetura, nesse sentido, apresenta certa cumplicidade ao abuso de poder, pois se torna plano de fundo da atuação dos opressores, esconderijo dos oprimidos e barreira física à intervenção da sociedade.

Soma-se a isso o fato de que, quando há um profissional de arquitetura envolvido no processo criativo, seus valores pessoais também são incorporados à concepção dos espaços, desde a escolha de escala projetual aos conceitos que serão adotados como base para o projeto. Quando são usados parâmetros padronizados com base em referências divergentes às diversidades humanas, como o modutor de padrões masculinizados de Le Corbusier (Cevedio, 2010, p. 57), por exemplo, abre o caminho à reflexão e ao questionamento sobre qual tipo de escala deve ser, de fato, considerado.

Além disso, o compromisso com o conforto como “constituição da burguesia urbana” (Schmid, 2005, p. 66) nas residências acabou por estimular a invisibilidade do corpo feminino associado às tarefas de casa e improdutivas financeiramente, quando os espaços para serviços domésticos foram setorizados ao fundo da casa e distantes do local para reuniões (Schmid, 2005, p. 67).

No processo de produção do espaço carcerário feminino, o lugar que era tido como medida para a educação estava diretamente associado aos preceitos religiosos e de higienização física e social. Valores esses, por sua vez, naturalmente já associados aos corpos femininos entendidos como aptos ao convívio em sociedade em culturas patriarcais. O apenamento das mulheres passava por um processo de recuperação moral e religiosa dentro de edificações prisionais que apresentavam traços similares aos normalmente vistos em escolas ou espaços para educar-disciplinar (De Andrade, 2011). A mulher era naturalmente submissa aos poderes, e isso também era representado na arquitetura, ainda que dentro de um discurso moralista de regeneração.

Havia também uma subjugação do poder da mulher de escapar da prisão, uma vez que a ausência de muros altos e grades nas janelas era mostrada como um sinal de que a fuga daquele local não era uma preocupação do poder público, pois havia o entendimento de que as mulheres tinham conhecimento de seus erros e deveres, e admitiam estar naquele local para a reforma moral e religiosa aceita em sociedade, sem contestação (De Andrade, 2011).

No sistema patriarcal, a mulher, o feminino, tem função reprodutora e geradora da descendência daquele patriarca, então quanto menos contato com o mundo exterior mais seguro para essa persona heteronormativa garantir a manutenção e continuidade de seus bens, sua concentração de poder. O contato da mulher com o convívio em espaços públicos poderia influir na desordem e quebra de valores morais vigentes (De Andrade, 2011). Percebe-se a associação direta desse conceito ao cárcere não apenas como destino à punição, mas também à urgente demanda pela invisibilidade da sociedade.

Em analogia a essa busca por distanciamento do ambiente externo como instrumento de controle, o ambiente carcerário se torna a simbologia arquitetônica para o isolamento de corpos que transgrediram as leis e que devem ser mantidos à margem do convívio social seja para cumprimento de pena, seja por uma demanda da população em liberdade. O espaço entre muros altos com grades e concertinas representa contenção e bloqueio do acesso entre sujeitos apenados e pessoas em liberdade como forma de controle e manutenção de ordem pela biopolítica<sup>12</sup> estatal.

Ainda nessa perspectiva, Larrosa (1994) mostra como o indivíduo se produz como sujeito, a partir de diferentes práticas pedagógicas, que operam na relação do sujeito consigo mesmo, apontando como essas relações se apoiam em práticas disciplinares de normalização e de controle e “como um conjunto de dispositivos orientados à produção dos sujeitos mediante certas tecnologias de classificação e divisão, tanto entre indivíduos quanto no interior dos indivíduos” (p. 52).

Tal produção utiliza procedimentos de objetivação, como o exame, por exemplo, por meio do qual o sujeito é concebido como resultado da articulação entre discursos e práticas institucionalizadas que o capturam. Essas práticas, que operam como dispositivos pedagógicos, são tomadas como mecanismos de produção da experiência de si, que produzem, estabelecem e modificam a experiência do sujeito para com ele mesmo.

## **Conclusões e reflexões**

O processo de produção espacial transcende a concepção projetual arquitetônica, uma vez que o espaço construído continuará em formação mesmo quando habitado por sujeitos que, nem sempre são considerados no dimensionamento e setorização espacial pelos profissionais de arquitetura. As delimitações físicas nada mais serão do

---

<sup>12</sup> Biopolítica segundo Michel Foucault (1979) diz respeito à definição, pelo Estado, de condutas e valores que recairão não apenas de modo individual, mas de forma coletiva em determinada sociedade com argumentos de e para controle da ordem social.

que elementos construtivos que possibilitarão a existência de dinâmicas sociais com seus valores simbólicos impressos e refletidos no e pelo espaço habitado.

Diversas são as variáveis envolvidas no processo de formação de determinado local. É engano creditar somente ao profissional de arquitetura o mérito pela concepção dos espaços, uma vez que seus princípios técnicos serão apenas mais uma camada a ser complementada pela subjetividade de todos os sujeitos que se envolvem e são envolvidos no e pelo ambiente como cenário de relações sociais.

A reflexão sobre a produção dos sujeitos e quais são os valores morais naturalizados por eles se encaixa na base do entendimento do ato de projetar. O processo de criação envolve a necessidade de estudo interdisciplinar, principalmente quando o público destinado a habitar espaços planejados, ou adaptados, é formado por pessoas sócio e politicamente invisíveis, a exemplo de indivíduos presos. As prisões são construções cuja função se restringe ao ato de controlar e punir corpos, e esse conceito socialmente naturalizado acaba por ser refletido no ato projetual dessas edificações.

A arquiteta ou o arquiteto, como sujeito, também são formados por discursos institucionais e podem transmitir a seus projetos seus princípios pessoais como um possível exercício de poder. A arquitetura penal para mulheres que tem como base questões alheias às necessidades femininas pode acarretar a sensação de estranhamento entre sujeita e espaço ou, simplesmente, um movimento de mudança para adequação do lugar ao uso que foi negligenciado em projeto, que pode ser considerado transgressão e motivo para retaliações e castigos.

Uma sensação de conforto em ambientes opressores por aquelas que são oprimidas pode ser resultado do entendimento de que esse movimento abusivo é natural. Com argumentos sobre a privacidade o espaço pode reprimir, marginalizar e esconder, e, nessa invisibilidade, as mulheres ainda assim podem se sentir protegidas. Consciente, ou inconscientemente, há construções que serão concebidas e se tornarão arenas de conflitos sociais, mesmo que não seja a intenção inicial do



projeto, principalmente quando as oprimidas tomarem consciência de seu lugar no espaço.

Cabe lembrar que no Brasil, além dos corpos femininos, outros grupos sociais são renegados na construção histórica patriarcal: negras e indígenas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, camponeses sem terra, quilombolas, ciganos, comunidades tradicionais e até deficientes físicos são renegados e até criminalizados, sendo excluídos dos processos de construção da nação. De forma material e simbólica o processo de reconhecimento, emancipação cultural e autoidentificação desses grupos é fundamental para a luta contra as imposições sofridas e sua reprodução na cultura e no espaço (Moreira, Candau, 2007 apud Suess, Silva, 2019).

É válido o questionamento sobre como saber se o desejo é naturalmente do indivíduo ou se este é moldado conforme os discursos de poder. Difícil saber, mas podem ser repensados os valores que cada um assume para si e em sociedade, além das questões éticas e sociais que são transmitidas pela academia de arquitetura, no processo de formação do futuro profissional. Se a instituição é um instrumento dos dispositivos de saber e poder, que então produza arquitetos assujeitados de modo democrático, sócio e politicamente crítico e empático para que repliquem conceitos não segregadores, cujas ausências, em muitos casos, ainda reproduzem sintomas de patriarcalismo escravocrata colonial, principalmente em setorizações espaciais para o público e o privado, o lazer e o serviço, o íntimo e o doméstico.

## Referências

AKOTIRENE, Carla. *Ó pai prezada: racismo e sexismo institucionais tomando bonde nas penitenciárias femininas*. [S. l.]: Jandaíra, 2021. E-book.

AKOTIRENE, Carla. Interseccionalidade: feminismos plurais. In: *Interseccionalidade*. São Paulo: Pólen, 2019.

ALVES, Fernando Roberto Jayme. A dimensão espacial do poder: diálogos entre Foucault e a geografia. *Geografia em Questão*, v. 6, n. 1, 2013. DOI: 10.48075/geoq.v6i1.6725. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/geoemquestao/article/view/6725>. Acesso em 17 fev. 2023.

ARTUR, Angela Teixeira. Presídio de mulheres: as origens e os primeiros anos de estabelecimento. In: Anpuh. XXV Simpósio Nacional de História, *Anais...* Fortaleza, CE, 2009. Disponível em: [https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548772192\\_1635d32f7239cd3bcf643523baabdd02.pdf](https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548772192_1635d32f7239cd3bcf643523baabdd02.pdf). Acesso em 17 fev. 2023.

BARROS, Raquel Regina Martini Paula; PINA, Sílvia Aparecida Mikami Gonçalves. Uma abordagem de inspiração humanizadora para o projeto de habitação coletiva mais sustentável. *Ambiente Construído*, 20 jul. 2010. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbnmnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.scielo.br/j/ac/a/ZF7kBPgyDwphQsyg9LR9dcM/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 14 set. 2022.

BENELLI, Sílvio José; COSTA-ROSA, Abílio da. Geografia do poder em Goffman: vigilância e resistência, dominação e produção de subjetividade no hospital psiquiátrico. *Estudos de Psicologia*, Campinas, v. 20, p. 35-49, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/estpsi/a/jz7NrpcqGKHTTbrHFZ39cvP/abstract/?lang=pt>. Acesso em 17 fev. 2023.

BENELLI, Sílvio José et al. A instituição total como agência de produção de subjetividade na sociedade disciplinar. *Estudos de Psicologia*, Campina, 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/estpsi/a/YwJbLGJrbhd7cTg5LrGFCVL/abstract/?lang=pt>. Acesso em 17 fev. 2023.

BENELLI, Sílvio José et al. Dispositivos disciplinares produtores de subjetividade na instituição total. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 8, n. 2, p. 99-114, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pe/a/dhrf5jBnJGVvnpnZ7pbrHQMK/abstract/?lang=pt>. Acesso em 17 fev. 2023.

BRASIL (Conselho Nacional de Justiça). Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento. Departamento Penitenciário Nacional. Relatório. Calculando custos prisionais [recurso eletrônico]: panorama nacional e avanços necessários, [S. l.], 2021. Disponível em: <https://www.cnj.jus.br/wp->

content/uploads/2022/03/calculando-custos-prisionais-panorama-nacional-e-avancos-necessarios.pdf. Acesso em 15 fev. 2023.

BRASIL. *Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias: Infopen Mulheres*. 2 ed. [S. l.]: Ministério da Justiça e Segurança Pública/Departamento Penitenciário Nacional. 2018. Disponível em: [https://conectas.org/wp-content/uploads/2018/05/infopenmulheres\\_arte\\_07-03-18-1.pdf](https://conectas.org/wp-content/uploads/2018/05/infopenmulheres_arte_07-03-18-1.pdf). Acesso em 20 jan. 2023.

BRASIL. Lei n. 7210, de 11 de julho de 1984. Lei de Execução Penal. [S. l.], 1984.

BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. recurso digital.

CEVEDIO, Monica. *Arquitectura y Género: Espacio público / Espacio privado*. Barcelona: Icaria editorial, 2010. eBook.

CHS. COMMISSION ON HUMAN SECURITY. Diretrizes para uso educacional. *Human Security Now: Protecting and empowering people*. New York: The Commission, 2003, p. 1, 28 ago. 2003. Disponível em: <https://reliefweb.int/report/world/human-security-now-protecting-and-empowering-people>: Acesso em 22 dez. 2022.

CORDEIRO, Suzann F. C. de Lima. Reflexões sobre a 'autoria do lugar'. *Arquitextos* 187.06 teoria: Reflexões sobre a 'autoria do lugar'. *Vitruvius*. 2016. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.187/5896>. Acesso em 08 jan. 2022.

CORDEIRO, Suzann F. C. de Lima. *De perto e de dentro: diálogos entre o indivíduo encarcerado e o espaço arquitetônico penitenciário*. Maceió: Edufal, 2009.

CÔRTEZ, Vanessa Araújo S. *Violência doméstica contra as mulheres nas relações íntimas de afeto: influências das estratégias de coping e o impacto no bem-estar subjetivo*. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2014.

DE ANDRADE, Bruna Soares Angotti Batista. *Entre as leis da ciência, do Estado e de Deus: o surgimento dos presídios femininos no Brasil*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Antropologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

DE CAMPOS, Mayã Polo; SILVA, Joseli Maria. 'Teu corpo é o espaço mais teu possível': Construindo a análise do corpo como espaço geográfico. *Revista da Anpege*, v. 16, n. 31, 2020. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/anpege>. Acesso em 23 mar. 2023.

DELEUZE, Gilles. ¿Que és un dispositivo? In: *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1990, p. 155-161. Trad. Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: <https://www.escolanomade.org/2016/02/24/Deleuze-o-que-e-um-dispositivo/>. Acesso em 15 ago. 2022.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Anti-Oedipus: capitalism and schizophrenia*. Trad. Robert J. Hurley. London: Bloomsbury Academic, 2016.

ESTEVES, Gabriel Papa Ribeiro. Do indivíduo ao discurso. *Revista Sinais*, v. 22, n. 1, 2018.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza Albuquerque e José Augusto Guilhon Albuquerque, 10 ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020a (1926-1984a) (Coleção Biblioteca de Filosofia).

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Trad. Maria Thereza Albuquerque e José Augusto Guilhon Albuquerque, 8 ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020b (Coleção Biblioteca de Filosofia). (1926-1984b).

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GOFFMAN, Erving. *Comportamento em lugares públicos: notas sobre a organização social dos ajuntamentos*. Trad. Fábio Rodrigues Ribeiro da Silva. Petrópolis: Vozes, 2010.

GÓIS, Tainã. Trabalho reprodutivo e bem comum: entre a luta contra a exploração e a urgência de barrar mercantilização da

vida. In: *Anais do Colóquio Internacional Marx e o Marxismo 2019. Marxismo sem tabus – enfrentando opressões*.

Organização: Núcleo Interdisciplinar de Estudos e Pesquisas sobre Marx e o Marxismo. Niterói, ago. 2019

HEYNEN, Hilde. Space as receptor, instrument or stage: notes on the interaction between spatial and social constellation. *International Planning Studies*, v. 18, n. 3-4, 342-AT. 357, doi 10.1080/13563475.2013.833729. 2013.

JASCHKE, Karin. Acting up: architecture practice as ecological performance. In: KOSSAK, Florian et al. *Agency: working with uncertain architectures*. [S. l.]: Routledge, 2010. Disponível em: [https://www.academia.edu/3223356/Acting\\_Up\\_Architectural\\_Practice\\_as\\_Performance](https://www.academia.edu/3223356/Acting_Up_Architectural_Practice_as_Performance). Acesso em 17 fev. 2023.

LARROSA, Jorge. Tecnologias do eu e educação. In: SILVA, Tomaz Tadeu. *O sujeito da educação*. Petrópolis: Vozes, 1994, p.35-86.

MARCELLO, Fabiana de Amorim. O conceito de dispositivo em Foucault: mídia e produção agonística de sujeitos-maternos. *Educação e realidade*, jan.-jun. 2004. Disponível em <https://core.ac.uk/download/pdf/303969515.pdf>. Acesso em 11 jul. 2022.

MCDOWELL, Linda. Gender, identity and place: understanding feminist geographies. *Localities*, v. 5, p. 181-186, 1999. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/295083714\\_Gender\\_identity\\_and\\_Place\\_Understanding\\_Feminist\\_Geographies\\_-\\_by\\_Linda\\_McDowell\\_Minneapolis\\_University\\_of\\_Minnesota\\_Press\\_1999\\_284\\_pp/link/5b56817245851507a7c408cd/download](https://www.researchgate.net/publication/295083714_Gender_identity_and_Place_Understanding_Feminist_Geographies_-_by_Linda_McDowell_Minneapolis_University_of_Minnesota_Press_1999_284_pp/link/5b56817245851507a7c408cd/download). Acesso em 17 fev. 2023.

PIMENTEL, Elaine. A construção simbólica da periculosidade de mulheres encarceradas a partir das mudanças nos espaços arquitetônicos penitenciários: o caso concreto do estabelecimento prisional feminino Santa Luzia, em Maceió/Alagoas/Brasil. In: CUCO, Arcênio Francisco; ALMEIDA, Bruno Rotta (orgs.). *Justiça criminal e direitos humanos no sul global: perspectiva brasileira e moçambicana*. São Paulo. Editora Max Limonad, 2020.

PLUCKROSE, Helen; LINDSAY, James. *Teorias cínicas: como a academia e o ativismo tornam raça, gênero e identidade o*

*centro de tudo – e por que isso prejudica todos*. São Paulo: Faro Editorial, 2021.

RAFFESTIN, Claude. *Por uma geografia do poder*. Trad. Maria Cecília França. São Paulo: Ática, 1993.

SCHMID, Aloísio Leoni. *A ideia de conforto: reflexões sobre o ambiente construído*. Curitiba: Pacto Ambiental, 2005.

SEQUEIRA, Vania Conselheiro. Uma vida que não vale nada: prisão e abandono político-social. *Psicologia: Ciência e Profissão*, Brasília, v. 26, n. 4, 2006. DOI <https://doi.org/10.1590/S1414-98932006000400012>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pcp/a/TcPRVxjcNsdBfzYFTRBPbMh/>. Acesso em 24 set. 2022.

SUESS, Rodrigo Capelle; SILVA, Alcinéia de Souza. A perspectiva decolonial e a (re)leitura dos conceitos geográficos no ensino de geografia. *Geografia Ensino & Pesquisa*, Santa Maria, v. 23, n.7, 2019. DOI <https://doi.org/10.5902/2236499435469>. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/geografia/article/view/35469>. Acesso em 23 mar. 2023.

TRUJILLO, Diego Henrique da Silva et al. Subjetividade e espaço: análises com Michel Foucault. *Pesquisas e Práticas Psicossociais*, São João del-Rei, v. 16, n. 1, 2021. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1809-89082021000100010](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-89082021000100010). Acesso em 17 fev. 2023.

VALSINER, Jaan. *Fundamentos da psicologia cultural: mundos da mente, mundos da vida*. Trad. e ver. téc. Ana Cecília de Sousa Bastos. Porto Alegre: Artmed, 2012.

VALSINER, Jaan. The street. *Arquitectonics: Mind, Land & Society*, n. 16-17, Jun. 2008. Disponível em <https://revistes.upc.edu/index.php/ARQUITECTONICS/article/view/11213>. Acesso em 15 ago. 2022.

**Recebido em:** 30 de março de 2023

**Aceito em:** 10 de julho de 2023

**MEMÓRIAS OUTRAS DA DITADURA:  
REPRESSÃO E TRAUMA HISTÓRICO EM  
“ALGUMA COISA URGENTEMENTE”, CONTO  
DE JOÃO GILBERTO NOLL**

CAMILA TEIXEIRA GABRIEL BAIÃO

## MEMÓRIAS OUTRAS DA DITADURA: REPRESSÃO E TRAUMA HISTÓRICO EM “ALGUMA COISA URGENTEMENTE”, CONTO DE JOÃO GILBERTO NOLL

OTHER MEMORIES OF THE DICTATORSHIP: REPRESSION AND HISTORICAL TRAUMA IN “SOMETHING URGENTLY”, A SHORT STORY BY JOÃO GILBERTO NOLL

CAMILA TEIXEIRA GABRIEL BAIÃO<sup>1</sup>

[camila.t.gabriel@edu.ufes.br](mailto:camila.t.gabriel@edu.ufes.br)  
<https://orcid.org/0000-0003-0014-0778>

### Resumo

O artigo analisa o conto “Alguma coisa urgentemente”, de João Gilberto Noll, por uma perspectiva que considera as marcas da repressão durante a ditadura militar no Brasil, bem como o trauma histórico que ela representa, pela narrativa memorialística do protagonista, filho de perseguido político. O texto, que dá voz a uma geração esquecida, desvela o drama traduzido no estado de vulnerabilidade a que filhos das vítimas do arbítrio estatal foram expostos. Evidencia-se o conceito de trauma como ferida que transborda a capacidade humana de percepção e que assola particularmente nossa relação com a linguagem, isto é, com a representação. No conto, situações de abandono, perseguição, medo e insegurança são determinantes na construção de uma identidade em conflito, na qual se observa o nível de desorientação cognitiva e comportamental do sujeito. Tais reações refletem no léxico e no ritmo da narrativa, que gradativamente alcança um determinado ponto de complexidade linguística, à medida em que o filho se vê sozinho e impotente diante das situações de excesso.

**Palavras-chave:** Ditadura militar brasileira. Repressão. Trauma histórico. Conto.

### Abstract

*This paper analyzes the short story "Alguma coisa urgentemente", by João Gilberto Noll, from a perspective that considers the marks of repression during the military dictatorship in Brazil, as well as the historical trauma it*

---

<sup>1</sup> Camila Gabriel é graduada em letras-português pelo Instituto Federal do Espírito Santo (Ifes), especialista em educação: currículo e ensino (Ifes), mestra e doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), cantora e compositora.



*represents through the memorialistic narrative of the protagonist, son of a politically persecuted man. The text, which provides a voice to a forgotten generation, unveils the hardship translated into the state of vulnerability to which the children of victims of state arbitrary rule were exposed. The concept of trauma is highlighted as a wound that overflows human capacity for perception and that particularly devastates our relationship with language, that is, of representation. In the short story, situations of abandonment, persecution, fear, and insecurity are determining in the construction of a conflicted identity, in which the subject's level of cognitive and behavioral disorientation is observed. These reactions are reflected in the lexicon and rhythm of the narrative, which gradually reaches a certain point of linguistic complexity, as the son finds himself alone and powerless in the face of situations of excess.*

**Keywords:** *Brazilian military dictatorship. Repression. Historical trauma. Short story.*

## Introdução

Normalmente considerado um texto narrativo breve e conciso, caracterizado por apenas um conflito, ação única, unidade de tempo e número restrito de personagens, o “conto” deflagrou o surgimento de renomados escritores e se constitui, hoje, como um dos gêneros mais consumidos pelos leitores brasileiros. A busca por uma definição precisa, no entanto, é um impasse para pesquisadores da área. Nadia Gotlib (2006, p. 8), por exemplo, ressalta que há os que admitem uma teoria e também os que não admitem uma teoria específica para tal. Mário de Andrade (1972), por sua vez, destaca em “Contos e contistas” que a discussão em torno do que é e o que não é conto constitui um “inábil problema de estética literária”, e, adiante, conclui dizendo tratar-se de um gênero “indefinível, insondável, irreduzível a receitas”. Fato é que o conto representa uma forma moderna e objetiva de narrar que, envolta por uma atmosfera de mistério, dá voz aos muitos sentimentos, anseios e críticas sem necessariamente expor uma experiência em sua totalidade. Nele, há espaço para a sondagem ou para aquilo que se quer sugestivo. É por meio desse gênero que muito se tem refletido e problematizado a respeito dos fatos mais urgentes e necessários à vida em sociedade.

O conto que analisamos, “Alguma coisa urgentemente”, do escritor gaúcho João Gilberto Noll, foi publicado pela primeira vez em 1980, em sua obra inaugural intitulada *O cego e a dançarina*. O texto em questão ganhou uma adaptação no cinema sob o título *Nunca fomos tão felizes*, dirigido por Murilo Salles em 1983, e foi selecionado também para figurar no livro *Os cem melhores contos brasileiros do século*, organizado por Italo Moriconi (2000). O tempo cronológico em que se dá a narrativa é pelos idos de 1969 e mais alguns anos depois, período historicamente marcado por muitas lutas sociopolíticas e econômicas no Brasil e no mundo. Nesse contexto, a história narra o drama de um perseguido político a partir do ponto de vista de seu filho, narrador autodiegético. Ao ter o pai capturado pela polícia ainda quando criança, o rapaz, que havia sido abandonado também pela mãe, passa então a viver sozinho no

mundo. É internado num colégio de padres, muda-se de cidade frequentemente e passa a lidar com as idas e vindas inesperadas do pai, que reaparece sempre em estado de fuga e decadência. Durante esse período, o personagem tem toda sua vida constantemente reconfigurada, moldada pelas mais dramáticas experiências de abandono e deslocamento. Ao final da narrativa, evidencia-se o fato de que o menino nunca entendera o que realmente acontecia nem por que sua vida chegara a tal ponto, o que em parte justifica episódios em que demonstra estar perdido, inseguro e sem perspectiva de mudança. Diante disso, o enredo elucida de forma contundente as trajetórias de crianças e jovens que viram seus pais serem mortos, torturados, desaparecidos, exilados e/ou presos pela ditadura militar no Brasil, bem como suas vidas antes e depois das perseguições e o quanto tais experiências contribuíram para que se tornasse possível a formação de identidades em conflito. O título da obra, por sua vez, sugere o drama vivido pelo filho na busca por conciliar seu pensamento com suas atitudes diante da situação em que se encontrava. O personagem passa a afirmar com frequência que precisava fazer “alguma coisa urgentemente” para mudar aquela realidade de perseguição e incerteza, mas em momento algum seus desejos saem do campo da teoria.

O objetivo do trabalho é identificar as marcas da repressão política expressas na trama, bem como analisar as causas e os efeitos de tais experiências sobre a vida do protagonista, a forma como reagiu e os meios de sobrevivência que encontrou, situações que em si desvelam mais um capítulo de trauma histórico dada a vulnerabilidade a que filhos das vítimas do período ditatorial foram expostos e que no conto se solidifica principalmente por meio da linguagem. Em tom memorialístico, são narradas situações de abandono, angústia e incertezas que convergem diretamente para a construção de uma identidade traumatizada e fragmentada, nos termos de Freud (1994), Walter Benjamin (1996), Ginzburg (2010a) e Seligmann-Silva (2000), como veremos a seguir.

## Desenvolvimento

O conto “Alguma coisa urgentemente” é uma das obras mais significativas do autor, no sentido de destacá-lo como um idôneo revelador de solidões. Em suas ficções, Noll expõe seus leitores à existência de personagens em conflito e que não sabem lidar nem mesmo com a superficialidade das experiências cotidianas. Além disso, era um sujeito de sensibilidade histórica, conforme pontuou Ricardo Lísias (2017) em artigo dedicado ao jornal *Estadão*: “Noll percebeu que o Brasil não conseguiria superar as principais estruturas autoritárias ainda antes que a ditadura acabasse”. Nesse sentido, o autor validou, por meio da ficção, uma ocorrência urgente desse período: o surgimento de uma geração abandonada, a dos filhos dos guerrilheiros mortos pelo Estado.

Há que considerar que a existência dessa geração é ainda pouco investigada ou sequer reconhecida pelo corpo social em geral. Pouco ou quase nada se fala – seja nas escolas, nos debates políticos ou nas conversas informais sobre história do Brasil – a respeito daqueles que viram seus pais sumirem de uma hora para outra durante o período de 1964 a 1985, que foram submetidos à tortura ou que foram vítimas diretas do sistema autoritário quando ainda estavam sendo gerados. Há também as crianças e os adolescentes que foram sequestrados por agentes ligados às Forças Armadas sob o pretexto de ser reeducados de forma contrária à ideologia pregada pelos pais, militantes que se opunham à ditadura militar. De acordo com Eduardo Reina (2019) em *Cativeiro sem fim*, ao menos seis entrevistados – na época, adolescentes – foram levados para quartéis, em uma tentativa de cooptação baseada em ações “psicossociais” semelhantes às adotadas em outras ditaduras de países da América do Sul.

Em 2013, com o objetivo de trazer à tona os nomes e os relatos de filhos de ex-presos políticos da ditadura, foi criada a Comissão da Verdade Rubens Paiva, da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo, sob o governo Dilma Rousseff, em que foram colhidos depoimentos em sessões públicas, e que culminaram em instantes de fortes emoções por parte de

todos os presentes, especialmente das vítimas que, mesmo com a distância de aproximadamente 40 anos, se viram profundamente abaladas ao acessar suas lembranças. Tais testemunhos foram registrados no livro *Infância roubada, crianças atingidas pela ditadura militar no Brasil* (Assembleia Legislativa, 2014) que, apesar de ter sido publicado tardiamente – tendo em vista a urgência da situação – se apresenta como fonte irreparável de consulta, reflexão, divulgação e conhecimento sobre o período autoritário. Nas palavras de Amelinha Teles (2014, p. 14),

Muitas das crianças que aqui tratamos, filhas de militantes políticas(os) sequestradas(os), foram mantidas em cárceres clandestinos, nascidas em cativeiros, torturadas ou ameaçadas de serem submetidas a torturas, algumas foram arrancadas dos braços de suas mães, impedidas de serem amamentadas e afagadas, outras chegaram a ser torturadas mesmo antes de nascer, ou assistiram às torturas em seus pais ou, então, viram os pais serem assassinados. Quase todas eram filhas e filhos de mulheres militantes políticas.

Numa narrativa que se pretende verossímil em todos os níveis, o autor de “Alguma coisa urgentemente” dá voz a um jovem que, em tom memorialístico, relata as experiências vividas desde anos antes em que viu seu pai sumir pela primeira vez. Com afeto, o personagem relembra a infância na cidade de Porto Alegre-RS ao lado do pai, cujo gosto por mudanças e aventuras é registrado já na primeira linha. Nota-se também que, nesse momento inicial, há todo um zelo com a memória no sentido de apego aos detalhes, o que se desdobra numa linguagem pausada e devidamente colocada. O pai, embora fizesse questão de esconder do menino certos detalhes, mantinha-se sempre atento aos cuidados e à boa educação do filho.

– Quando é que você vai morrer?  
 – Não vou te deixar sozinho, filho!  
 Falava-me com o olhar visivelmente emocionado e contava que antes me ensinaria a ler e escrever (...) – Quando você aprender a ler vai possuir de alguma forma todas as coisas, inclusive você mesmo (Noll, 2000, p. 416).

O menino cresce, portanto, nesse meio de proteção e cuidado até que, inesperadamente, seu pai é preso no final de 1969, quando moravam

já em Ponta Grossa, no Paraná. O texto, por sua vez, deixa entrever que se tratava de uma prisão política a partir de algumas colocações: o ano referente ao auge da ditadura militar no Brasil com a nomeação do general Emílio Garrastazu Médici; o mistério por que se passava a história de vida do pai; o modo pelo qual ele retornava ao lar (sem um braço, mais magro, sem dente ou, mais à frente da narrativa, em estado terminal); as perseguições sofridas; suas constantes fugas; a menção à tortura: “E se me torturarem? – Você é menor e eles estão precisando evitar escândalos” (p. 419) etc. A partir desse momento de separação, que foi um divisor de águas na vida do protagonista, os primeiros sinais de violência e repressão contidos na narrativa começam a aparecer.

No dia em que ele foi preso, eu fui arrastado para fora da loja por uma vizinha de pele muito clara, que me disse que eu ficaria uns dias na casa dela, que o meu pai iria viajar. Não acreditei em nada mas me fiz de crédulo como convinha a uma criança. Pois o que aconteceria se eu lhe dissesse que tudo aquilo era mentira? Como lidar com uma criança que sabe? (Noll, 2000, p. 417).

O trecho narrado alude às situações de vulnerabilidade em que filhos das vítimas do arbítrio estatal se viram quando expostos a uma realidade outra, envolta sobretudo pela confusão, pelo mistério e pela incerteza do que de fato estava acontecendo. Por sofrer perseguição e ser constantemente ameaçados, os pais, então militantes de esquerda que protestavam contra o golpe, passavam a viver como clandestinos políticos. Afastavam-se de seus familiares e amigos, abandonavam suas profissões, seus documentos de identidade e seus sobrenomes, eram impelidos a uma vivência de “rotatividade”, como definiu o próprio protagonista. Como consequência, seus filhos se viam também forçados a seguir esse padrão de vida, difícil, no entanto, de ser assimilado. Nesse caso, ser arrastado/acudido por uma vizinha, uma pessoa estranha, era parte do processo. Cabia à criança, ou ao adolescente, aceitar aquela situação sem questionamentos, ou, no caso do personagem, omitir qualquer conhecimento ou desconfiança.

Sobre o filme-documentário *15 filhos* (1996), de Marta Nehring e Maria de Oliveira, em que foram entrevistados filhos de militantes políticos brasileiros atingidos pela ditadura militar de 1964, Arantes (2008), que é psicóloga, psicanalista e também sobrevivente, discorre sobre os aspectos emocionais e afetivos contidos nos depoimentos. Neles, são relatadas as lembranças da infância – não a opinião, como enfatizaram as diretoras – de crianças que viram seus pais serem sequestrados, torturados, presos e/ou mortos pelo aparelho estatal.

A memória dos filhos, então crianças, na época da prisão e/ou assassinato dos pais, é atravessada pela impossibilidade de compreensão dos fatos, já que eram apenas filhos de pais iguais a tantos outros pais e que de repente foram roubados de sua frente, assassinados diante de seus olhos, apresentados disformes pela tortura, inchados pelos edemas do espancamento, tingidos de sangue. (...) Este mistério que envolveu os filhos dos militantes políticos tem o peso de algo que era segredo, pesado e improcessável (Arantes, 2008, p. 82).

Para a autora, trata-se de lembranças de acontecimentos que não podiam sequer ser explicados. Embora na passagem citada o personagem afirme ser “uma criança que sabe”, mais adiante, ao ser importunado pelos colegas do colégio interno para o qual foi mandado, ouvindo de um deles que seu pai fora assassinado e que era bandido, reage com o silêncio, pois se referir a seu pai, segundo ele, presumia um conhecimento que não tinha. Tal episódio corrobora a afirmação de Arantes (2008) por elucidar o estado de confusão mental e constrangimento a que estivera fadado. Em meio a essa vivência, o menino passa a sofrer constantes retaliações, o que o leva a introjetar um caráter reprimido, decorrente da ausência misteriosa do pai em sua vida, do contexto em que fora forçadamente colocado e da perseguição sofrida por um dos colegas.

Ainda durante o período em que esteve no colégio, o menino aprendeu com os colegas coisas inusitadas para aquele ambiente, como jogar futebol, se masturbar e roubar a comida dos padres. Chegou a receber uma carta do pai, que o padre-diretor, no entanto, não lhe deu permissão para ler, noticiando apenas que ele ia bem. “Eu agradeci como normalmente fazia em qualquer contato com o padre-diretor e saí

dizendo no mais silencioso de mim: – Ele vai bem.” Até que tempos depois, quando já estava crescendo, seu pai retorna para buscá-lo, *sem um braço*. Os dois seguem para São Paulo, depois Rio de Janeiro, onde se instalam num apartamento de amigos. O jovem é colocado num colégio em Copacabana, e o pai em seguida desaparece novamente.

Este episódio evidencia os sinais de violência decorrentes das práticas de tortura cometidas com opositores do regime, bem como as formas de reação a tais experiências-limite, tanto por parte de quem as sofreu quanto de quem com tais vítimas mantém relação. Notam-se as primeiras mudanças de comportamento dos personagens quando, a caminho de São Paulo, o filho pede um conhaque no restaurante em que param, e o pai não esboça nenhuma reação. Presume-se, nesse momento, que o filho não tinha a idade ideal para o consumo de álcool e que o pai nada fez para o conter. Ao ter seu pedido negado sobre saber a verdade, o menino comenta, em tom de angústia: “Ele disse não. Ainda é cedo. E eu já tinha perdido a capacidade de chorar”. Diante de uma situação em que prevalecem o medo e a incerteza, ainda mais ocasionados pelo Estado, cuja obrigação deveria ser garantir justamente o contrário, indivíduos criam mecanismos de defesa que muitas vezes se dão em forma de apatia, fuga, sugerindo, assim, uma desorganização da relação do sujeito consigo mesmo e com o mundo. No livro *Brasil: nunca mais* (Arns, 1985), Hélio Pellegrino (apud Arns, 1985, p. 282) expõe uma incisiva colocação a respeito dos efeitos advindos da tortura:

A tortura busca, à custa do sofrimento corporal insustentável, introduzir uma cunha que leve à cisão entre o corpo e a mente. E, mais do que isto: ela procura, a todo preço, semear a discórdia e a guerra entre o corpo e a mente. (...) O projeto da tortura implica numa negação total – e totalitária – da pessoa, enquanto ser encarnado. (...) o discurso que ela busca, através da intimidação e da violência, é a palavra aviltada de um sujeito que, nas mãos do torturador, se transforma em objeto.

Tal prática se caracteriza, portanto, pela destruição da essência de alguém, pela deturpação de sua humanidade. Há, por meio da realização cabal da violência, o projeto de redução do sujeito à condição de coisa. Como bem descreveu Marilena Chauí (1987, p. 33), a tortura, entretanto, se



constitui de um tipo de violência paradoxal, “pois o que o torturador deseja da ‘coisa’ é que ela atue como ‘gente’: uma coisa é inerte, passiva e silenciosa, mas o torturador deseja que a ‘coisa’ sofra, grite, confesse, fale”. Jaime Ginzburg (2010a, p. 143), ao analisar os depoimentos dos psicanalistas a respeito de seus pacientes sobreviventes, conclui que “a tortura provoca uma ruptura da identidade que, em parte, é definitiva, irreversível”, dada a quebra da relação harmônica entre linguagem, memória e corpo. No decorrer do texto de Noll, percebe-se que não somente o perseguido político sofre cisões mentais que ecoam no nível linguístico e comportamental, mas também o próprio filho que, gradativamente, passa a agir de forma cogitativa e insurgente.

Não gostava de constatar o quanto me atormentavam algumas coisas. Até meu pai desaparecer novamente. Fiquei sozinho no apartamento da Avenida Atlântica sem que ninguém tomasse conhecimento. E eu já tinha me acostumado com o mistério daquele apartamento. Já não queria saber a quem pertencia, porque vivia vazio. O segredo alimentava o meu silêncio. E eu precisava desse silêncio para continuar ali (Noll, 2000, p. 418).

A princípio tinha-se uma família unida, formada por um pai e um filho comprometidos com o bem-estar mútuo. Anos se passaram e devido ao afastamento abrupto e ao abandono, em circunstâncias políticas arbitrárias, passam a não mais se tratar como antes, como se estivessem em estado de estranhamento/desorientação. Uma vez sozinho, sem que ninguém o ampare e direcione, o filho passa a adquirir um comportamento rebelde, inicialmente apreendido no próprio colégio de padres, mas que se acentua após sua ida para o Rio de Janeiro, onde começa a “crescer como tantos adolescentes do Rio”, segundo ele mesmo narra. Falsifica, sem remorsos, a assinatura do pai a cada exigência da escola, não se importa com a sujeira do apartamento, se aproveita das garotas do colégio. Ao ver acabar o dinheiro que o pai deixara no cofre, aceita se prostituir com outro homem em troca de trezentas pratas. A pulsão sexual, a propósito, configura-se traço estrutural recorrente em toda a obra de João Gilberto Noll (Marques, 2009, p. 390), funcionando,

nesse conto, como uma espécie de manifestação do inconsciente ou um horizonte de fuga diante das situações de constrangimento.

Um dia após o episódio de prostituição, o pai reaparece *muito magro e sem dois dentes*. O filho resolve contar sobre o acontecido, o pai novamente não esboça reações, sugere apenas que buscasse fazer outra história de vida e logo anuncia: “Eu vim para morrer. A minha morte vai ser um pouco badalada pelos jornais, a polícia me odeia, há anos me procura. Vão te descobrir mas não dê uma única declaração, diga que não sabe de nada. O que é verdade”. A partir deste instante o rapaz, inibindo novamente seu desejo de chorar, passa a afirmar reiteradamente para si mesmo que precisava fazer alguma coisa urgentemente, a frase que dá título ao conto. Em meio a tais situações de excesso, nas quais o personagem tem de lidar com a insegurança advinda do fato de que irá permanecer sozinho no mundo por tempo indeterminado, enfrentar as idas e vindas do pai sempre num estado de deterioramento, o que pressupõe a possibilidade de tortura, e, agora, encarar o anúncio de sua morte, há que considerar a carga traumática advinda de tais experiências.

Na perspectiva de Freud (1994), o trauma é caracterizado pela incapacidade de recepção de um evento que vai além dos “limites” da percepção, tornando-se, para nós, algo *sem-forma*. Representa, nesse sentido, uma ferida na memória, ou no corpo, cometida por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito. A ditadura civil-militar de 1964 representa, hoje, mais um capítulo de trauma histórico, por se tratar de evento para o qual ninguém estava preparado, dado por meio de um golpe de Estado e que se transformou em ferida coletiva cujo tratamento ainda se deu de forma insuficiente no sentido de investigar, apurar, discutir, ou seja, não houve o devido trabalho de elaboração que em si converge para o esclarecimento e para o não repetir dos fatos. No caso do personagem, que estivera indiretamente submetido às barbaridades impostas pelo aparelho estatal, a “ferida” na memória, isto é, os traumas vividos ocasionaram desvios mentais,

linguísticos e comportamentais gravemente determinantes na construção de sua identidade.

A respeito da transformação repentina de vida que sofrera, em que o protagonista se viu cada vez mais distante do que fora um dia, convém mencionar o que Anthony Giddens (2002) em sua obra *Modernidade e identidade*, entende sobre o sujeito inscrito na modernidade tardia. O autor destaca que o indivíduo é historicamente treinado para seguir em frente diante das adversidades da vida e que esse pensamento implica a consciência discursiva e prática da natureza e das razões do seu comportamento. Tal confiança, por sua vez, é adquirida com base na crença nas pessoas com quem se relacionou logo nos primeiros anos de vida (p. 39), isto é, mesmo nos detalhes mínimos, o relacionamento com aquele(a) que nos criou gera toda uma significação emocional na vida do sujeito, o que contribui para a elaboração de uma autoidentidade. No caso da narrativa, esse elo é brutalmente rompido, e posteriormente dificultado, o que deixa o personagem-filho completamente desorientado, comprometendo aquilo que Giddens nomeia *segurança ontológica* e que corresponderia a “ter, no nível do inconsciente e da consciência prática, ‘respostas’ para questões existenciais na vida cotidiana” (p. 39). Isso explicaria o constante apelo do personagem em sentir que precisava fazer alguma coisa urgentemente, mas nunca encontrar meios de o efetivar, justamente por essa perda da consciência e da capacidade de reagir diante da situação prática ou de emergência.

A noção de segurança ontológica liga-se intimamente ao caráter tácito da consciência prática – ou, em termos fenomenológicos, ao ‘pôr entre parênteses’ suposto pela ‘atitude natural’ na vida cotidiana. Do outro lado do que poderiam parecer aspectos bem triviais da ação e do discurso cotidianos, o caos espreita. E esse caos não é só a desorganização, é também a perda do sentido da realidade mesma das coisas e das outras pessoas (Giddens, 2002, p. 40).

Tais atitudes naturais da vida cotidiana, portanto, perdem o sentido à medida que o rapaz atravessa um período de crise existencial, e o que acaba por acontecer são reações de desorientação cognitiva e emocional. Daí, passam a surgir sinais de ansiedade, angústia e falta de confiança,

que, nesse caso, são tensionados a partir do momento em que deixa de ir à escola e permite se enveredar pelo caminho das drogas e da prostituição. Para Giddens (2002, p. 45), essa ansiedade se origina do “medo da perda, da desaprovação do outro, da sensação de abandono que deve ser entendida em relação ao sistema total de segurança que o indivíduo desenvolve”, e que fora completamente retirado do personagem. Além disso, essa passagem denota também a característica emergencial e dinâmica da nossa modernidade, em que a construção do eu e da identidade é feita de forma reflexiva (os indivíduos sabem o que e por que estão fazendo), mas dentro de uma miríade de opções e de possibilidades de agir, ou seja, um novo mundo gerador de ansiedades, nos quais os riscos são calculados e exigem constantes adaptações.

A essa altura, o compromisso com a linguagem bem colocada cede espaço para um vocabulário vazio, desconexo e por vezes até pejorativo. Se antes o protagonista recorria ao silêncio perante as situações de excesso, agora, ao se conscientizar do grave estado de saúde do pai, enfrenta nova experiência do choque, segundo os termos de Walter Benjamin (1996), e demonstra outro nível de impossibilidade de recepção do informe que por sua vez atinge as formas tradicionais de narrativa, de narração, isto é, de representação. Para o filósofo alemão, que já no século 19 percebera as consequências devastadoras da onipresença do choque (trauma), colocando, portanto, a catástrofe não apenas como um evento raro e único, mas como sua materialização mesma no cotidiano, defendeu a prerrogativa de que, no campo da literatura moderna, não há mais espaço para uma dicção puramente lírica, assim como a prosa puramente realista também é descartada (Seligmann-Silva, 2000, p. 74). Nesse sentido, em meio à era das catástrofes cotidianas, em que a Shoah ocupa o centro da discussão, que linguagem pode dar conta de representar a realidade? Após o retorno do pai em estado terminal, quando o personagem-filho desperta para o fato de que precisava fazer alguma coisa urgentemente, ele verdadeiramente se preocupa e passa, com isso, a agir de forma ansiosa e desgovernada. Não sabia mais o que fazer em prol de sua sobrevivência. Pensa em denunciar o pai para a polícia a fim

de que pudesse ser entregue para uma família ou para um orfanato, mas aborta a missão. Sente que precisava se comunicar com alguém, mas quem?

Comecei a faltar às aulas e ficava andando pela praia, pensando o que fazer com meu pai que ficava em casa dormindo, feio e velho. E eu não tinha arranjado mais um puto centavo. Ainda bem que tinha um amigo vendedor daquelas carrocinhas da Geneal que me quebrava o galho com um cachorro-quente. Eu dizia bota bastante mostarda, esquenta bem esse pão, mete molho. Ele obedecia como se me quisesse bem. Mas eu não conseguia contar para ele o que estava acontecendo comigo. Eu apenas comentava com ele a bunda das mulheres ou alguma cicatriz numa barriga. É cesariana, ele ensinava. E eu fingia que nunca tinha ouvido falar em cesariana, e aguçava seu prazer de ensinar o que era cesariana (Noll, 2000, p. 420).

Nota-se a mudança na linguagem, agora envolta por uma carga de aflição e desespero que se estende até a chegada repentina do colega Alfredinho ao apartamento. Os acontecimentos se emaranham da mesma forma que as palavras postas na narrativa, como se numa tentativa de fuga ou de representação daquilo que, de tão violento, não pôde ser assimilado, quanto mais representado por palavras. Essas, portanto, assumem caráter desajeitado, insuficiente, consequências de um “distúrbio na memória no qual não ocorre uma experiência plena do fato vivenciado que transborda a capacidade de percepção” (Seligmann-Silva, 2000, p. 85), isto é, do trauma.

Para Ginzburg (2010a, p. 100), “o impacto do trauma pode abalar as condições de estabelecer, em uma obra de arte, uma unidade temática e formal”, o que nos leva a refletir sobre a construção da linguagem na narrativa, que parece obedecer ao clima de tensão inserido, demonstrando o estado de inconsciência e desorientação pelo qual o personagem adentrara. De acordo com a *Teoria estética* de Adorno (1988), uma mediação conceitual decisiva está justamente nessa integração envolvendo forma e conteúdo e forma e historicidade, em que “a tensão interna presente em obras de arte é significativa na relação com a tensão externa” (p. 16), levando-nos a compreender o cuidado com que o autor conduz a escrita do conto em se tratando de um contexto violento e

traumático, caracterizando essa tensão especialmente a partir do uso reiterado da expressão “alguma coisa urgentemente”. Para Rebeca Fuks (2015, p. 188), “Noll narra uma situação-limite onde figura uma total desarmonia entre a semântica e a sintaxe: a oração ‘eu preciso fazer alguma coisa urgentemente’ transmite uma formalidade oposta à urgência que as circunstâncias pedem”, revelando, assim, a condição de inércia do personagem, diante da situação de risco.

A ausência de pontuação a partir deste momento da narrativa também contribui para o aspecto desorientado do texto, uma vez que tais recursos auxiliam na sua construção sintática. Uma reflexão acerca do papel da linguagem por meio de sinais nos lembra do seu objetivo de aproximação da escrita à fala. Para o filósofo Theodor Adorno (2003), no entanto, o escritor, diante deles, encontra-se em permanente perigo, pois “as exigências das regras de pontuação são incompatíveis com as necessidades subjetivas de lógica e expressão: nos sinais de pontuação, a promissória que o escritor tomou da linguagem é cobrada em protesto” (p. 148). Assim como Benjamin que desmitifica o emprego das palavras como recurso possível para a representação da realidade catastrófica, aqui o autor considera o dever de pontuação como também insuficiente ao aspecto subjetivo das expressões humanas, entrando em conflito com sua própria essência mimética.

Quando ele sentou no sofá é que eu notei como o sofá estava puído e que Alfredinho sentava nele com certo cuidado, como se o sofá fosse despencar debaixo da bunda, mas ele disfarçava e fazia que não notava nada de anormal, nem a barata que descia a parede à direita, nem os ruídos do meu pai que às vezes se debatia e gemia no quarto ao lado. Eu sentei na poltrona e fiquei falando tudo que me vinha à cabeça para distraí-lo dos ruídos do meu pai, da barata na parede, do puído do sofá, da sujeira e do cheiro do apartamento, falei que nos dias da doença eu lia na cama o dia inteiro umas revistinhas de sacanagem, eram dinamarquesas as tais revistinhas, e sabe como é que eu consegui essas revistinhas?, roubei no escritório do meu pai, estavam escondidas na gaveta da mesa dele (Noll, 2000, p. 421).

Tanto as repetições desnecessárias quanto a mistura dos discursos diretos e indiretos, a pontuação indevida – que dita o ritmo da leitura –, bem como a ausência dela, evidenciam a tentativa do autor gaúcho de

não sucumbir às regras, que então se mostram essencialmente impotentes diante da catástrofe, reforçando a tese de Adorno (2003, p. 149) quando afirma que “cada sinal cuidadosamente evitado é uma reverência feita pela escrita ao som que ela sufoca”.

Ao final desse episódio, quando o pai já se encontra em seus últimos suspiros, chama o filho pelo nome, o que causa nele grande espanto. Ainda assim, o autor, porém, não o revela aos leitores, reforçando a ideia em torno do anonimato, recurso caro aos perseguidos políticos. Essa não identificação por questões de segurança, entretanto, surtiu efeitos mais graves no contexto brasileiro:

A própria clandestinidade, que a princípio era uma defesa para o militante, como um bumerangue se tornou também seu principal ponto vulnerável: a repressão aproveitou o anonimato dos militantes capturados com seus nomes frios e identidades fabricadas para negar, às famílias e advogados, o verdadeiro nome do militante preso. E desta forma os eliminou, os enterrou, os fez desaparecer, com nomes frios, como indigentes, nenhum-nome, os NN. A ditadura implantou no Brasil a figura tragicamente conhecida como o desaparecimento político (Arantes, 2008, p. 83).

Em “Infância roubada pela ditadura”, Andre Almeida Cunha Arantes (2014), filho de Aldo e Maria Auxiliadora, ex-presos políticos da ditadura, relata suas memórias durante o período em que viu sua família ser perseguida pelo Estado. Assim como o personagem-filho do conto de Noll, Arantes destaca a quantidade de vezes que precisaram “mudar de endereço”. Relembra também quando o uso do nome frio por várias vezes o incomodou, principalmente quando iam aos encontros de família, com tios e primos, e percebia que não compartilhavam do mesmo sobrenome. Foi quando o pai, inspirado no gosto do filho pelo seriado do Zorro, dele indagou:

“Olha, filho, você vê o seriado do Zorro, não vê? Você acha que o Zorro pode sair contando para todo mundo qual é a identidade verdadeira dele?”. E eu, “Lógico que não, pai, só o Mudinho sabe disso. Se o Sargento Garcia souber a identidade do Zorro, vai prender ele”. “Pois é, filho, esta é nossa situação”, disse meu pai. “Já entendi, pai, pode deixar que eu vou guardar segredo”, disse. Acompanhado desse diálogo, veio a seguinte explicação: existiam os barrigudões (tipo Sargento Garcia) e o

povo. Havia uma briga entre estes dois grupos, assim como no filme do Zorro, nós estávamos lutando do lado do povo contra os barrigudões. Bom, para mim a explicação estava mais do que boa. Vi que tinha desvendado o segredo da família e ainda por cima descobri que era “filho do Zorro” (Arantes, 2014, p. 24).

Ao contrário de Andre Arantes que, junto da família, resistiu e sobreviveu à perseguição política, à tortura e ao arbítrio estatal, reagindo e tornando-se, anos mais tarde, triatleta, professor universitário e diretor de esporte de alto rendimento do Ministério do Esporte, o personagem de Noll, como filho de militante, sucumbiu. O pensamento acelerado, os achismos, bem como a fala desconexa denotam o estado de desorientação em que se encontrava, passagens que demonstram certo grau de delírio, típico de personagens construídos por Noll, segundo Marques (2009, p. 393):

O delírio nas narrativas de Noll compreende a constituição de matrizes de realidades mais complexas, dissolvendo a celebração de dicotomias que, em busca de um ideal de assepsia, separam os mundos do real (baseados numa compreensão empírica dos sentidos) dos mundos do inconsciente a fim de domesticar tanto desejos quanto traumas, tanto fantasias quanto reminiscências.

Assim, por um lado o autor dá vida a um personagem-pai que se autoconsiderava “filósofo sem livros”, dedicado à educação do filho, mas que com o tempo se vê consumido pelo sentimento de impotência, dor e desamparo, ao ter descentrado o seu lugar essencial, qual seja, “seu lugar de proteção, de cuidado, de acolhimento e sustentação dos filhos” (Arantes, 2008, p. 85). Por outro, a construção de um personagem-filho que, ao reiterar a ideia de que precisava fazer alguma coisa urgentemente e se manter inerte a todo momento, revela uma característica outra, a de um sujeito fadado à paralisia. Trata-se, em suma, da história de personagens deslocados na própria história, representantes de uma parcela da população ainda carente de memória e justiça. Ao final, o leitor é surpreendido com a aparente morte do pai, e presume-se que o filho, na condição de ter que fazer alguma coisa urgentemente, permanece como mero espectador de sua vida, intacto.



## Conclusão

“Alguma coisa urgentemente” narra as memórias de outra vítima do período da ditadura militar, que, por conta da perseguição estatal às escolhas feitas pelo pai, sofreu consequências ao longo de toda uma vida e teve sua identidade desconstruída e reconstruída de diversas formas. Esse processo, no entanto, teve como principal determinante uma sequência de eventos de trauma, que, caracterizados pelo excesso e pela precariedade das condições de funcionamento da consciência, marcaram a passagem desse filho de militante na narrativa. Ginzburg (2010b) os associa ao despreparo do sujeito para elaborar e superar a vivência, e mais ainda, para o conhecimento claro do que foi vivido. Tais marcas do impacto traumático, entretanto, são expostas não de forma direta e objetiva, mas principalmente subjetiva, a partir do momento em que assistimos à degradação física e psicológica do protagonista. O conto de João Gilberto Noll revela, assim, as consequências das experiências de choque, segundo Benjamin, sobre vítimas indiretas que encontram na literatura um meio de não ser esquecidas, mas representadas.

## Referências

15 filhos. Direção: Marta Nehring e Maria de Oliveira. 1996.  
Disponível em: <https://martanehring.com/project/15-filhos/>.  
Acesso em 03 mar. 2023.

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003.

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Martins Fontes, 1988.

ANDRADE, Mário de. Contos e contistas. In: *O empalhador de passarinho*. 3. ed. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1972 [1938], p. 5-8.

ARANTES, Andre Almeida Cunha. Infância roubada pela ditadura. In: ASSEMBLEIA LEGISLATIVA. *Infância roubada: crianças atingidas pela ditadura militar no Brasil*. São Paulo: Alesp/Comissão da Verdade do Estado de São Paulo, 2014.

ARANTES, Maria Auxiliadora de Almeida Cunha. Dor e desamparo: filhos e pais, 40 anos depois. In: *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 2, p.75-87, 2008.

ARNS, Dom Paulo Evaristo (org.). *Brasil: nunca mais*. Petrópolis: Vozes, 1985.

ASSEMBLEIA LEGISLATIVA. *Infância roubada: crianças atingidas pela ditadura militar no Brasil*. São Paulo: Alesp/Comissão da Verdade do Estado de São Paulo, 2014.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*, v. 1. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 10 reimpr. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CHAUÍ, Marilena. Um regime que tortura. In: ELOYSA, Branca (org.). *I Seminário do Grupo Tortura Nunca Mais. Depoimentos e debates*. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar. *Jornal de Psicanálise*, São Paulo, v. 27, n. 51, 1994.

FUKS, Rebeca. Quando dizer não é fazer “alguma coisa urgentemente”, um conto de João Gilberto Noll. *Revista Línguas & Letras*, Cascavel, v. 16, n. 33, p. 180-191, 2015.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. Tese (Livre-docência em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010a.

GINZBURG, Jaime. Escritas da tortura. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boi Tempo, 2010b.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria sobre conto*. 11 ed. São Paulo: Ática, 2006.

LISIAS, Ricardo. Análise: João Gilberto Noll percebeu cedo que o Brasil não superaria estruturas autoritárias. Disponível em:

<https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,analise-joao-gilberto-noll-percebeu-cedo-que-o-brasil-nao-superaria-estruturas-autoritarias,70001718544>. Acesso em 6 jul. 2019.

MARQUES, Carlos José Lontra. Num território de interstícios: aspectos da constituição do real em João Gilberto Noll. In: MORAES, Alexandre; DALVI, Maria Amélia; SCARDINO, Rafaela (orgs.). *A crítica literária: percursos, métodos, exercícios*. Vitória: Ed. PPGL, 2009.

NOLL, João Gilberto. “Alguma coisa urgentemente”. In: MORICONI, Italo. *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

REINA, Eduardo. *Cativeiro sem fim: as histórias dos bebês, crianças e adolescentes sequestrados pela ditadura militar no Brasil*. São Paulo: Alameda Editorial, 2019.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 73-98.

**Recebido em:** 31 de março de 2023

**Aceito em:** 13 de julho de 2023