

revista

INTERFACES

Emaranhados, tramas e escutas:
práticas artística para resistir e agir
em meio ao Antropoceno

Revista Interfaces, Rio de Janeiro
v.33, n.2
julho-dezembro, 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

Marina Guzzo
Walmeri Ribeiro
Editoras Convidadas

Barbara Lito
Editora Assistente

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 – Teresa Maria Siewerdt

ASSESSORIA TÉCNICA – Fátima Alfredo

TRADUÇÃO – Ana Clara Mattoso, Danielle Spadotto, Marcela Cavallini, Nicolay Scarano, Sofia Mussolin e Walmeri Ribeiro

REVISÃO TÉCNICA – Fernanda Branco

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, v.33, n.2 (julho-dezembro – 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*
Walmeri Ribeiro e Marina Guzzo
- 10** **Dossiê** *Dossier*
- 11** **Esguedelhar: trazendo à vida um corpo-linha-selvagem**
Disheveling: bringing a body-line-wild to life
Mariana Vilela e Susana Dias
- 37** **Toda folha escuta e dança – fragmentos de vegetalidades em contradomesticação**
Every leaf listens and dances – fragments of vegetalities in contradomestication
Barbara Lito
- 51** **Bordar para abraçar a mãe Terra**
Embroidery to embrace mother Earth
Angélica Carvalho Lemos
- 72** **Recolhimento, performance-fotografia - ensaio visual**
Recollection, photo performance - visual essay
Teresa Maria Siewerdt
- 77** **O corpo é o chão da experiência: tessituras entre o ritmo mechonniciano e as poéticas do sertão**
The body is the ground of experience: weavings between the mechonnician rhythm and the poetics of the sertão
Renata Mocelin Penachio
- 93** **Ruínas em solo terrestre: uma análise de Piquenique na estrada, inumanidade e Antropoceno**
Ruins on terrestrial soil: an analysis of Roadside Picnic, inhumanity and Anthropocene
Renata Coutinho Villon

115 **Ensaiai para depois do fim: além de dualismos, nós**
Rehearsing after the end: beyond dualisms, knots

Marina Baltazar Mattos

133 **Performando com plantas no Antropoceno ob-cênico**
Performing with plants in the ob-scene Anthropocene

Annette Arlander

160 **Vestígios antropocênicos: olhando para as violências inscritas na crosta terrestre**
Anthropocene traces: looking at the violence inscribed in the Earth's crust

André Leal

183 **Polifurcar o futuro: arte como exercício de desuniversalização**
Polyfurcting the future: art as an exercise of deuniversalization

Ana Oliveira Rovati e Lígia Villaron

201 **A performance da Guerra Zapatista e o uso das artes da cena como arsenal bélico na luta por bem viver**
The performance of the Zapatista war and the use of performing arts as a military arsenal in the fight for a good life

Murilo Moraes Gaulês

221 **3Ecologies**
3Ecologies

Entrevista com Erin Manning e Brian Massumi

236 **Do conceito à definição: sobre o termo “desenho” em André Félibien**
From concept to definition: on the term "drawing" in André Félibien

Daniele Barbosa e Cristian Cláudio Quinteiro Macedo

EDITORIAL
EDITORIAL

WALMERI RIBEIRO E MARINA GUZZO

EDITORIAL

EDITORIAL

WALMERI RIBEIRO¹

walmeriribeiro@id.uff.br
<https://orcid.org/0000-0002-6274-5361>

MARINA GUZZO²

marina.guzzo@unifesp.br
<https://orcid.org/0000-0002-9978-4014>

Antropoceno (Crutzen, Stoermer), Cthuluceno (Haraway), Capitoloceno (Moore), Piroceno (Steven Pyne), Plantationoceno (Tsing), Plantoproceno (Meyers) – muitos são os nomes (e os autores) que se referem às crises que estamos vivendo na contemporaneidade. Uma crise que é social, política, econômica, humanitária e climática. O consenso que temos é de que está em curso uma situação que evidencia a emergência ecológica do planeta relacionada aos eventos extremos do clima e da forma de resposta de Gaia à ação da destruição. Essa é sobretudo uma questão política, pois envolve formas de produzir, viver e morrer. Malcom Ferdinand (2022) propõe duas imagens, que fornecem modos distintos de existir e sentir diante da crise ecológica: a da arca de Noé e a dos navios negreiros. Dois finais diante do mar: um que parte da ideia de salvação – salvam-se alguns poucos e escolhidos; o outro, da ideia de que teremos que reconstruir mundos para que possamos seguir vivendo – sentir-nos como quilombos (Nego Bispo, 2020), assembleias polifônicas (Tsing, 2019),

¹ 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.

² Artista e pesquisadora, concentra suas criações na interface do corpo e da paisagem. É professora associada da Unifesp no Campus Baixada Santista, pesquisadora do Laboratório Corpo e Arte no Instituto Saúde e Sociedade.

misturas (Coccia, 2018), para que, assim, possamos nos “nos entrelaçar e construir condições para viver nas ruínas dos imperialismos industriais e das *plantations* de ecologias simplificadoras” (Tsing, 2019).

Para a tessitura do dossiê “Emaranhados, tramas e escutas: práticas artísticas para resistir e agir em meio ao Antropoceno”, seguindo uma perspectiva que conjuga múltiplos pontos de vista, nos perguntamos: como, diante das crises da atualidade, se posicionam as artes? Como seguir criando, imaginando, sonhando, sentindo e agindo diante da catástrofe em curso? Quais operações sociais e políticas da arte são possíveis em tempos de crise? Quais articulações e diálogos que contribuam na criação de outros imaginários e modos de vida, necessários e urgentes diante da ameaça de uma extinção em massa, podemos propor como artistas, pesquisadores da arte e dos estudos culturais? Quais as contribuições da arte frente aos desafios contemporâneos?

Com o intuito de cartografar possíveis caminhos, pensamentos e ações trilhados por artistas e pesquisadores, brasileiros e estrangeiros, construímos este dossiê como uma prática de reflorestamento. Acreditando na força do imaginário, da fabulação e de ecologias pluriversas, que conjuguem cosmologias tradicionais e ciências, abrindo outros campos possíveis de diálogo para a arte frente aos desafios contemporâneos, convidamos você, leitor, a um mergulho em cada texto, em cada prática artística proposta ou analisada, em cada projeto em desenvolvimento para que assim, JUNTOS, coletivamente, possamos construir mudanças sociais, ambientais e políticas. Mudanças que se fazem urgentes em nossos dias.



DOSSIÊ
DOSSIER

ESGUEDELHAR: TRAZENDO À VIDA UM CORPO-LINHA-SELVAGEM

MARIANA VILELA E SUSANA DIAS

ESGUEDELHAR: TRAZENDO À VIDA UM CORPO-LINHA-SELVAGEM

DISHEVELING: BRINGING A BODY-LINE-WILD TO LIFE

MARIANA VILELA¹

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

SUSANA DIAS²

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

Resumo

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

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

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

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

Abstract

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

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

Esguedelhando a si e os materiais

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

O fiar como potência ontoepistemológica diante do Antropoceno

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

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

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

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

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

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

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

Dar atenção à prática de esguedelhar

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Figuras 1 e 2:
Imagens do acervo
da artista

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Esguedelhar a escrita-pesquisa

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Referências

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Recebido em: 31 de outubro de 2023

Aceito em: 5 de janeiro de 2024

TODA FOLHA ESCUTA E DANÇA – FRAGMENTOS DE *VEGETALIDADES* EM CONTRADOMESTICAÇÃO

BARBARA LITO

TODA FOLHA ESCUTA E DANÇA – FRAGMENTOS DE VEGETALIDADES EM CONTRADOMESTICAÇÃO

EVERY LEAF LISTENS AND DANCES – FRAGMENTS OF VEGETALITIES IN CONTRADOMESTICATION

BARBARA LITO¹

barbaradelito@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0009-0004-1367-0203>

Resumo

Os seres vegetais comunicam e interagem atendendo a meios heterogêneos que fogem aos fundamentos clássicos da comunicação ocidental. No caso humano-vegetal, é evidente a possibilidade de contrarrespostas por parte das plantas, já que sua ação também modifica os humanos ao longo dos milênios. Por meio das *vegetalidades* provenientes da cognição vegetal (ou biossemiótica), as plantas se firmam como corpos, capazes de agência e afeto, em processos que envolvem também fortes componentes estéticos. O presente artigo traz perspectivas acerca das relações humanos/plantas no campo das epistemologias dissidentes e das artes.

Palavras-chave: *Vegetalidades. Performance. Corpo. Fitomorfismo.*

Abstract

Plant communicate and interact using heterogeneous means, which deviate from the classical foundations of Western communication. In the human-plant case, the possibility of counter-responses on part of plants is evident, since their affection and agency also change humans over the millennia. Through vegetalities originating from vegetal cognition (or biosemiotics), plants establish themselves as bodies capable of personality and affection, in a process with the presence of strong aesthetic components. The current article offers some perspectives on human/plant relations in the field of dissident epistemologies and arts.

Keywords: *Vegetability. Performance. Body. Phytomorphism.*

¹ Pesquisadora, artista visual e articuladora cultural. Integra o BrisaLAB e o Núcleo de Descolonização de Saberes — Nedesas/Urca. Vem desenvolvendo investigações experimentais e criações artísticas multidisciplinares, trazendo as plantas, as medicinas integrativas, as tecnologias sociais para seu trabalho.

Os seres vegetais comunicam e interagem atendendo a meios heterogêneos, muito distintos dos fundamentos clássicos da comunicação ocidental. Todo lugar de enunciação é uma geopolítica de conhecimento e, por meio das *vegetalidades* – repertórios provenientes da cognição vegetal (ou da biossemiótica) –, as plantas se firmam como corpos capazes de agência e afeto, em processos comunicativos indissociáveis de fortes componentes estéticos.

De fato, a multiplicidade da vida nos indica a existência de inúmeras outras formas de apreensão dessa razoabilidade lógica da natureza, envolvendo processos perceptivos, comportamentos e pensamentos, sendo, portanto, a participação humana nesses fluxos semióticos limitada a uma determinada esfera (Pimenta, 2016, p.133).

O corpo urbano-ocidental vem, nos últimos séculos, performando coreografias padronizadas incessantemente, como vemos cotidianamente nos espaços públicos. Por um lado, temos uma conformação corpórea que obedece a modelos de padrões de vida descolados espaçotemporalmente do que chamamos natureza e que realizam, em massa, as mesmas gestualidades metropolizadas (as sinalizações urbanas, de alguma maneira, servem a isso). Apartado de sua sazonalidade e das percepções das relações que o atravessam, a ilusão do sujeito-agente impõe às massas uma monofonia física e gestual precisa, de cadência acelerada.

Muitos são os trabalhos em artes visuais que dialogam com essas premissas, mas trago alguns exemplos como o de Hong Xi Li, em *At work*, que utiliza o *design* para criar um mobiliário que reflete a fisicalidade da postura do corpo enquanto está sentado em um escritório o dia todo, evidenciando essas coreografias cotidianas, capitalistas, ocidentais: a rigidez, a postura curvada de ombros encolhidos em submissão, a hierarquização postural, a tensão. Carlos Leppe, em *Las Cantatrices* (1980),² traz para a cena um corpo oprimido e comprimido, que aparece em três dos quatro monitores da instalação. Com o torso inteiramente engessado, canta numa interpretação de ópera, enquanto sua boca sofre

² Disponível em: <https://carlosleppe.cl/1980-las-cantatrices/>.

a intervenção de um aparato ortopédico dental que a mantém sempre aberta. O quarto monitor, enfrentando os anteriores, contém o relato da mãe de Leppe descrevendo momentos significativos de sua biografia. Dasha Ilina criou o Center for Technological Pain (CTP),³ uma empresa fictícia que oferece soluções DIY (de código aberto) absurdas para resolver problemas de saúde causados por tecnologias digitais, como *smartphones* e *laptops*, mas que na verdade acabam sendo paliativos irônicos.

Internamente, o corpo é submetido ao processo de internacionalização e homogeneização dos gostos e dos paladares, que atua pela padronização do consumo nutricional de grande parte da população mundial. Esta vem reduzindo a alimentação humana a praticamente cinco espécies vegetais: trigo, soja, milho, feijão, cana (Barreto, 2016⁴ e Bispo dos Santos, 2023). Isso impõe um impacto ambiental sem precedentes, mas também um efeito corpográfico padronizador, ainda que de outra natureza, pois a nutrição é um imprescindível agente de corporalidades. Cria-se, portanto, uma monocultura corpórea a partir de dentro, que formata a existência em determinados padrões de atravessamento, por meio da devastação da complexidade do existir. Em outras palavras, há uma extinção das interações milenares entre humanos e a diversidade de vegetais (Shiva, 2003), uma das principais tecnologias de forja humana. Além disso, hoje é possível consumir alguns vegetais fora de suas estações e localidades habituais (e desobedecer aos ritmos circadianos vegetal e humano), sem esquecer as alterações em laboratório de seus componentes internos (como no caso dos transgênicos), operações das quais não temos informações precisas sobre o impacto em nossos repertórios corporais.

Essas conformações contemporâneas contrastam com a multiplicidade enunciativa na performatividade vegetal. A possibilidade humana de locomoção espacial expandida, numa temporalidade que se

³ Disponível em: <http://centerfortechpain.com/about.html>.

⁴ Disponível em: <https://jorggemennabarreto.com/trabalhos/restauro>.

comprime cada vez mais, nos coloca num estado situacional que nos impede de perceber integralmente os movimentos e enunciações das plantas. Seu protagonismo é praticamente invisível para o senso comum. Podemos, no entanto, ter acesso a eles pelas mediações tecnológicas, como as obras videográficas que aceleram suas manifestações de movimento, mas perdemos grande parte da sutileza e da intensidade performativa: seu poder de transformar seu ambiente e de se transformar com ele, seus tropismos, suas nuances de capacidades de sintetização, etc. Uma vez que seriam estes parte indissociável de suas *vegetalidades*, as plantas, assim, acabam delegadas a um papel de cenário e suporte passivo para a vida humana, sobretudo em seus padrões urbano-ocidentais, ainda que, de fato, seu papel ultrapasse a mera objetificação e seja imprescindível e dela indissociável.

As fronteiras que separam o eu-humano do eu-planta não se sustentam no *continuum* que é a vida. A própria atmosfera se impõe como evidência: sem início ou fim, mas como transição, é aquilo que já não é mais (produto) humano ou vegetal, mas que está impregnado entre um e outro, um espaço em continuidade *entre* realidades viventes (Coccia, 2018).

Dialogue (2007/2013),⁵ de Terike Haapoja, é um trabalho que se ancora nessa interdependência. A instalação consiste em uma plataforma em que árvores vivas são colocadas ao lado de um banco para os visitantes. Os humanos são instruídos a assobiar (ou respirar) num sensor de CO_2 que também integra o espaço. É o CO_2 humano que aciona um sistema de luz e pequenas câmaras de medição fixadas nos galhos das árvores. Com a diminuição do nível de CO_2 da sala, que acontece em parte pela ação das árvores ao fazer a fotossíntese, um assobio torna-se audível também como resposta.

A realidade humana encontra-se impregnada de seu exterior: o corpo humano, em algum nível, é por si só o resultado de um conjunto

⁵ Disponível em: <https://www.terikehaapoja.net/dialogue-2/>.

desses rastros de *vegetalidades* encarnadas e difundidas durante toda a nossa história no planeta.

As *vegetalidades* são epistemologias transmitidas e apreendidas por absorção, entranhamento, intensidades e tropismos que só podem ser entendidas integralmente quando incorporadas. A nutrição é, em sua apreensão dialógica mais ampla, um dos dispositivos e estratégias centrais de *contradomesticação* vegetal (Mancuso, 2019). Ela promove influência/aderência dos repertórios vegetais ao que é humano, a partir do processo escultórico-digestivo e, assim, determina engrenagens e formatações corporais por meio do que a humanidade consome: ossos, músculos, cartilagens, sangue, sêmen, e demais componentes das fisiologias humanas são heranças ou rastros de infinitos atravessamentos das plantas.

Mais do que um esquema nutricional, porém, o corpo humano não se nutriria apenas das propriedades químicas e físicas de um vegetal, mas da sua integralidade funcional, dialógica e sensível, incluindo aí também a história dessa planta, seu modo de se adaptar, suas características estéticas e estruturais, seus movimentos, suas cores e odores, suas alianças e relações, narrativas, memórias, bem como as intempéries do ambiente em que eclodiu e cresceu, as estações em que floresceu, seus processos adaptativos, etc.

Nesse sentido, entram em cena contextos epistemológicos humanos cujos paradigmas do existir provêm de relações interespecies mais horizontalizadas.⁶ No Ocidente, atualmente, observamos a emergência de uma etnografia *multiespécie*, fruto de um espaço de pensamento não hierarquizado, fundamentado em epistemologias e modos dissidentes de conceber o vivente. Sobrevivem também noções de corpo que resistem às conformações logocêntricas e epistemicidas, ao se

⁶ No Ocidente, muitos deles estimulam a considerar a extensão dos conceitos de inteligência, pensamento, comunicação e cognição às plantas, como, por exemplo: *Plant thinking: a philosophy of vegetal life*, do filósofo Michael Marder (2013), *Plants as persons: a philosophical botany*, do filósofo Matthew Hall (2011), *Thinking like a plant: a living science for life*, do cientista e educador Craig Holdrege (2013), *What a plant knows: a field guide to the senses*, do cientista Daniel Chamovitz (2012), e *How forests think: toward an anthropology beyond the human*, do antropólogo Eduardo Kohn (2013).

associar às expressões não humanas na construção do próprio conhecimento, atribuindo-lhes perspectiva própria e independente. São pensamentos que geralmente não dissociam vida, medicina, arte, trabalho, sonho, etc. Também não separam e compartimentalizam os corpos, e nem os diferenciam do cosmo. Para estes, a possibilidade da comunicação interespecífica é factual e se desenrola para além da centralidade na linguagem humana e sua ênfase no simbólico como lugar-comum de negociações entre as variadas espécies.

As heranças afrodiaspóricas e ameríndias no Brasil, por exemplo, mantêm a prática de ativar as plantas com melodias próprias, transmitidas em suas tradições, que narram as histórias e as potências de cada uma delas que, por sua vez, ativam suas propriedades e “dialogam” com a humanidade. Essas canções são como traduções interespecíficas que, ao contrário das práticas da violência colonial (as diversas imposições de monoculturas, por exemplo), consideram cada planta um complexo cultural que se manifesta a partir de suas personalidade, preferências, afinidades, temperatura interna, seus tropismos, etc. Trazem então para a cena contextos em que a performatividade vegetal atua entre: as plantas são entes vivos, com *self*, e ocupam lugar decisivo na elaboração do todo, e não coisas inertes a ser exploradas.

No livro *O que as folhas cantam (para quem canta folha)* de Mãe Stella de Oxóssi (Santos, 2018), podemos observar o complexo filosófico e tecnológico do ritual Sàsàn Yin, que promove o “acordar” das folhas mediante cantigas. Tais melodias e palavras, quando combinadas com a voz daqueles que as emanam, acabam por transmitir para os que escutam algumas das características mais proeminentes de cada uma delas e, ao mesmo tempo, despertam as folhas para dançar seus poderes.⁷ Nesse sistema de classificação, após proferidas as cantigas, as folhas atingem seu potencial máximo repertorial. As *vegetalidades* são conceitualizadas em

⁷ “Muitos seres do reino vegetal incorporam em seus nomes iorubá a palavra ta, que significa iluminar” (Santos, 2018, p. 236).

elementos⁸ e polaridades, definidas a partir de algumas características de comportamento e interação. Para reconhecer a polaridade positiva (*EWÉ APA OTUN* ou sugadora) ou negativa (*EWEKÓ APA OSÍ* ou doadora) seria necessário, por exemplo, atentar para as características de seu crescimento (a relação com o entorno, por exemplo), a sua estética (se o caule é retorcido ou reto, se tem nódulos, a cor e o brilho de suas folhas e flores, etc.), hábitos diurnos e/ou noturnos, etc. Também se consideram as condições de excitação (*gun*) ou calma (*erò*) geradas pelas folhas em seu próprio desenvolvimento e na interação com humanos, que, quando em relação com elas, acabam por incorporar suas características.

A noção do autocultivo taoísta também traz uma corporeidade na qual é quase impossível separar as ideias de corpo, estado e cosmo da natureza circundante. Essa anatomia é composta de espécies de cartografias de intensidades imanentes ou de estados variáveis de vibração interdependentes. A correspondência entre o microcosmo (corpo) e o macrocosmo (universo) é baseada em aplicações integradas, o que na literatura de sinologia é traduzido como pensamento correlativo. Segundo Chuang Tzu, o conjunto das três palavras *Tiān* 天 (céu), *Dì* 地 (terra) e *rén* 人 (homem), denota uma premissa filosófica básica, considerada até a contemporaneidade: o céu é *yang*, a terra *yin*, e a humanidade é a manifestação e combinação de ambos. Juntos e inseparáveis, os três formam o todo interrelacionado, interdependente, inseparável, e simultaneamente se opõem, se complementam, se consomem, se criam e se regulam (ou destroem) mutuamente.

Dos desdobramentos de *yin-yang-qi* surge o conceito taoísta de 五行 *wǔxíng* (cinco elementos/movimentos), a forma básica de entender a formação de todas as coisas no mundo e suas inter-relações. O significado dos cinco elementos inclui cinco dinâmicas básicas pelas quais *yin* e *yang* transitam na realidade em infinitas combinações e mutações: metal (convergência ou movimento centrípeto), madeira (crescimento ou

⁸ Como, por exemplo, *EWE INON*, *EWE OMIN*, *EWE ILE* ou *IGBO* (fogo, água, terra, respectivamente).

movimento centrífugo), água (infiltração ou movimento descendente), fogo (transmutação ou movimento ascendente) e terra (estabilidade ou movimento circular no próprio eixo). A madeira, por exemplo, aparece como parte constitutiva do circuito dos movimentos e dinâmicas internas humanos relacionadas à expansão, à primavera, ao nascimento e à infância, ao alvorecer, ao fígado e vesícula biliar, aos olhos e tendões e aos movimentos de abertura e liberação do corpo, ao planeta Júpiter, etc.⁹

Essa corporalidade imanente, inacabada e atravessada está presente no trabalho da artista visual Guo Fengyi, em *Cosmic Meridians*. Ela produziu centenas de extensas pinturas e desenhos em pergaminho, trazendo para as suas obras uma corporeidade em que transitam elementos da filosofia e da cosmologia taoístas antigas (como os nove palácios e os oito trigramas) e diagramas dos sopros das medicinas tradicionais. Neles, também incorpora elementos da natureza, como *Diagrama Analítico do Sol Visto a Distância no Estado de Qigong* e *Diagrama Bagua da Lua Visto a Distância*, em que corpo e cosmo não se dissociam.

O filósofo Michael Marder (2015), em *The place of plants: spatiality, movement, growth*, estuda modelos de performatividades vegetais por meio dos movimentos das plantas. Para ele, a arte nos concederia um ponto de acesso único para experimentar o que está implicado em tais movimentos e nos lugares onde eles se desenrolam. No texto *Aesthetics of inhuman touch: notes for 'vegetalised' performance*, Mirko Nikolić (2018) analisa diversos trabalhos de artistas que incluem as plantas, trazendo questionamentos sobre a ética dessa inclusão e em que medida elas, ainda que protagonistas de algumas das obras, não estariam em posição objetificada. Questiona, assim, o lugar dos não humanos em manifestações de arte performática, analisando a precariedade que

⁹ Sobre o tema, leituras chave: LAOZI. *Dao de Jing* (2002); LIU, *Exploring Chinese Medicine* (2023) e *Classical Chinese Medicine* (2019); DE LA VALLÉE, *Os 101 conceitos-chave da medicina chinesa* (2019); DESPEUX, *Neijing tu e Xiuzhen tu, na Enciclopédia do Taoísmo* (2008) e JULLIEN, *Processo ou criação: uma introdução ao pensamento dos letrados chineses* (2019), *As transformações silenciosas* (2018) e *A propensão das coisas: por uma história da eficácia na China* (2017).

costumeiramente lhes é relegada, os níveis de exploração e/ou abuso presentes e as situações que envolvem sua performatividade, tornando-as, muitas vezes, apenas transdutoras dos afetos e aspirações humanas. Radicalizando, ele elabora algumas perguntas: se uma planta for coautora da *performance*, receberá o crédito? Como definimos o corpo vegetal na *performance*? A planta possui corpo? Quem são os sujeitos-objetos implícitos nas *performances*?

Segundo Natacha Myers (2015a), seria possível pensar no caminho do fitomorfismo, trazendo-o para o centro do pensamento. A performatividade vegetal nesse contexto seria a medida-padrão em relação às capacidades humanas, e não o contrário, já que as plantas exibem capacidades impensadas para nossos corpos. A antropóloga escreveu sobre os emaranhados afetivos e cinestésicos presentes em sua investigação, relativos às percepções dos próprios investigadores em seus trabalhos com o reino vegetal: uma espécie de “plantificação” começou a acometer os cientistas dentro dos laboratórios científicos. Para ela, o fitomorfismo

permite-lhes “vetorizar” o seu pensamento, puxando-os e impulsionando-os para novos modos de investigação e novas linhas de fuga (ver Stengers 2008). É no espaço destes emaranhados miméticos entre os cientistas e as suas plantas que se torna cada vez mais claro quem está a animar o quê e o que está a animar quem (ver também Stacey & Suchman 2012). Esses emaranhados têm um efeito mórfico, gerando metamorfoses em maior escala que mudam a maneira como os profissionais pensam e sentem sobre seus objetos, tanto quanto mudam a maneira como pensam e sentem sobre si mesmos (Myers, 2015a, p. 60).¹⁰

Porém, ainda que seja uma estratégia importante de engatilhamento e sensibilização do olhar, seria preciso ter cuidado com a armadilha de um antropomorfismo simplista, que projeta nas plantas

¹⁰ Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *'vectorize' their thinking, pulling and propelling them into new modes of inquiry, and new lines of flight (see Stengers 2008 on lures). It is in the space of these mimetic entanglements among scientists and their plants that it becomes increasingly unclear who is animating what, and what is animating whom (see also Stacey & Suchman 2012). These entanglements have a morphic effect, engendering larger-scale meta-morphoses that change the ways that practitioners think and feel about their objects as much as it changes how they think and feel about themselves.*

características que elas não possuem, arrastando-as novamente para o universo humano, por meio de critérios ou considerações que escapam de suas *vegetalidades* próprias. Da mesma maneira que um fitomorfismo simplista também seria desvantajoso, posto que trazer conceitos vegetais sem o entendimento do universo repertorial em que se manifestam seria um exercício infértil demais frente às potências trazidas pelas *vegetalidades*. “Enraizar”, “frutificar”, “florir”, “germinar”, cada uma dessas expressões/estratégias possui um complexo sistema processual, que depende de múltiplos fatores, como a qualidade planta em questão, suas relações com a estação, a localização do leste (de onde vem a primeira luz do dia), a qualidade do solo, os outros seres do entorno, a altitude, etc.

Aprendemos nos últimos anos de pandemia sobre o poder de eficácia das interações a que estamos imersos. Existir neste mundo nunca é apartado: viver é interdependência e correlação. Seja ela densa (visível) ou hiperdissolvida (invisível), é a estimulação/regulação entre os seres que coloca a existência em movimento, atualizando-a. Todo *real* decorre de relações ininterruptas que procedem por incitação, interdependência e regulação recíprocas (Jullien, 2018, p. 59).

Crescer e decrescer são movimentos discretos, lentos e contínuos, que não podem ser dissociados do entorno. Entre a firmeza do solo e a secura do vento, a fluidez do que é líquido e a umidade pulverizada, o corpo humano poroso interage incessantemente com o mundo. Se o avesso do corpo é dentro, é também desse lado que ele amplia, aprofunda e decodifica o contato íntimo com o que lhe seria externo e que também não deixa de ser, em última análise, uma extensão de si. A humanidade é natureza e se transforma como e com ela.

Parece óbvio, então, considerar que existir no planeta seria, inevitavelmente, o resultado de infinitas e silenciosas transições interespécies, mais do que de eventos circunscritos em início, meio e fim, protagonizados por corpos/sujeitos prontos e acabados.

Os processos de emaranhamentos jogam o olhar para uma noção *entre formas* (Jullien, 2018), ou seja, para as transições processuais, que se desdobram ininterruptamente e nos escapam. Esse sistema *entre-muitos*,

essa existência intermediária e polifônica, sempre inacabada, sempre em passagem, pertence ao átimo, ao instante em que algo prossegue e, ao mesmo tempo, se inova. Lenta e imperceptivelmente, aquilo que ainda é e, ao mesmo tempo, já não é o mesmo, que está em continuidade de transformação, deixa apenas seus rastros como evidências.

No campo das artes, sobretudo das *performances*, a “vegetalização” (Myers, 2014) pode e deve ser vetor de práticas corpográficas dissidentes, que ajudem a desestabilizar coreografias e corpografias homogeneizantes, uma vez que materializar *vegetalidades* (epistemológicas-corporais) traz para a cena questões urgentes, atravessadas pela interconexão entre-muitos, que borram as fronteiras impostas entre reinos e espécies.

Acompanhando cada vez mais essa perspectiva, o foco do pensamento transita, assim, do sujeito individual para as bordas, ou seja, para os infinitos aspectos relacionais que estão em jogo na vida terrena. Nesse sentido, mais que coadjuvantes, ou mesmo sujeitos produtores de saberes (sejam eles plantas, moléculas, fungos, animais ou gente), seria possível pensar nas relações como sendo elas mesmas as protagonistas de epistemes e trabalhos artísticos? Como nós, o eu e o *outro*, esse que me é externo e que é sempre também um corpo atravessado e inacabado, compomos pensamento ou performamos como conjunto?

Referências

BISPO DOS SANTOS, Antônio. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

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

DE LA VALLÉE, Elisabet Rochat. *Os 101 conceitos-chave da medicina chinesa*. São Paulo: Editora Inserir, 2019.

DESPEUX, Catherine. *Neijing tu e Xiuzhen tu, na Enciclopédia do Taoísmo*. Routledge: Editora Fabrizio Pregadio, 2008.

- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.
- GIL, José Nuno. Abrir o corpo. In: *Corpo, arte e clínica*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2004.
- HALL, Matthew. *Plants as persons: a philosophical botany*. New York: State University of New York Press, 2011.
- HARAWAY, Donna. *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno*. São Paulo: Editora N-1 Edições, 2023.
- HOLDREGE, Craig. *Thinking like a plant: a living science for life*. New York: Lindisfarne Books, 2013
- JULLIEN, François. *Processo ou criação: uma introdução ao pensamento dos letrados chineses*. São Paulo: Editora Unesp, 2019.
- JULLIEN, François. *As transformações silenciosas*. Paraná: Editora Eduel, 2018.
- JULLIEN, François. *A propensão das coisas: por uma história da eficácia na China*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- KOHN, Eduardo. *Sobre como as florestas pensam. How forests think*. Berkeley: University of California Press, 2013.
- LAOZI. *Dao de Jing*. São Paulo: Hedra, 2002.
- LIU, L./ 刘力红. 《思考中医》. 桂林, 广西师范大学出版社/Exploring Chinese Medicine. Guilin: Guangxi Normal University Press, 2023.
- LIU, L. *Classical Chinese Medicine*. Trad. G. Weiss and H. Buchtel with S. Wilms. Ed. H. Fruehauf. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong Press, 2019.
- MANCUSO, Stefano. *A revolução das plantas*. São Paulo: Ubu, 2019.
- MARDER, Michael. *The place of plants: spatiality, movement, growth*. 2015. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/304243052_The_Place_of_Plants_Spatiality_Movement_Growth. Acesso em 16 out. 2023.
- MARDER, Michael. *Plant-thinking: a philosophy of vegetal life*. New York: Columbia University, 2013.
- MYERS, Natasha. *Conversations on plant sensing. Notes from the field*. 2015a. Disponível em: <https://www.natcult.net/wp->

content/uploads/2018/12/PDF-natureculture-03-03-conversations-on-plant-sensing.pdf. Acesso em 13 out. 2023.

MYERS, Natasha. *Rendering life molecular: models, modelers, and excitable matter*. Durham: Duke University Press, 2015b.

MYERS, Natasha. *Sensing botanical sensoria: a kriya for cultivating your inner plant*. 2014. Disponível em: <https://www.thisisliveart.co.uk/wp-content/uploads/2020/02/StudyGuide-a-Gorge-Project-by-IWY-ONLINE-version-FINAL-v4.pdf>. Acesso em 9 out. 2023.

NIKOLIC, Mirco. *Aesthetics of inhuman touch: notes for 'vegetalised' performance*. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.22501/ruu.372629>. Acesso em 10 out. 2023.

PIMENTA, José Paoliello. *Biossemiótica como nova fronteira e sua aplicação na comunicação ambiental*. 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/65941>. Acesso em 10 out. 2023.

SANTOS, Maria Stella de Azevedo. *O que as folhas cantam (para quem canta folha)*. São Paulo: Editora Autoral, 2018.

SHIVA, Vandana. *Monoculturas da mente: perspectiva da biodiversidade e da biotecnologia*. São Paulo: Gala, 2003.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório. Performance e memória cultural nas Américas*. Trad. Eliana Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TAYLOR, Diana. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2012.

WORKMAN, Dion. *Uma introdução ao pensar como uma floresta*. Trad. Jorge Menna Barreto, 2014. Disponível em: <https://cargocollective.com/jorgemennabarreto/Introducao-ao-pensar-como-uma-floresta>. Acesso em 19 out. 2023.

Recebido em: 31 de outubro de 2023

Aceito em: 5 de janeiro de 2024

BORDAR PARA ABRAÇAR A MÃE TERRA

ANGÉLICA CARVALHO LEMOS

BORDAR PARA ABRAÇAR A MÃE TERRA

EMBROIDERY TO EMBRACE MOTHER EARTH

ANGÉLICA CARVALHO LEMOS¹

angelica.lemos@unifesp.br

<https://orcid.org/0000-0002-2870-4339>

Resumo

Recentemente, a difusão da arte têxtil, sobretudo do bordado, vem sendo alinhavada a práticas artivistas e conquistando ampla adesão de grupos e coletivos de mulheres. Numa pesquisa qualitativa, costuramos nas linhas teórico-práticas a perspectiva da concepção de corpo-território e Antropoceno pela cosmovisão indígena, as cartografias têxteis e a compreensão do “bordartivismo”. A escrita cartográfica, as cartografias têxteis, no presente artigo, refere-se ao nosso relato de experiência oriundo do encontro com um grupo de mulheres artesãs que foram convidadas a bordar com a temática da Mãe Terra. Esse grupo, nomeado Grupo de Enxovais para Bebê, tem por mais de três décadas atuação na costura voluntária, especificamente na confecção de peças para doação a gestantes. As convidadas bordaram quadradinhos cedidos para integrar uma exposição colaborativa e comunitária, junto a outros bordados feitos pelos demais grupos que aderiram à chamada da exposição de dimensão internacional e interinstitucional. Foi um encontro de ação no microterritório de um grupo que ressoa no macroterritório global, promovendo assim elos entre nós e conosco, mulheres dedicadas a bordar para abraçar a Mãe Terra. Por fim, afetadas por essa experiência fruto da aprendizagem inventiva, propomos a expressão “gesto solidário intergeracional” como forma de batizar esses movimentos que propiciaram o encontro com o outro, entrelaçadas pelos saberes e fazeres da artesanaria.

Palavras-chave: Cartografia. Arte têxtil. Artesanato. Grupos.

Abstract

Recently, the dissemination of textile art, especially embroidery, has been aligned with activist practices and has gained widespread support from women's groups and collectives. In a qualitative research project, we stitched together theoretical and practical lines to the concept of body-territory and to

¹ Artesã. Terapeuta ocupacional. Doutoranda (discente bolsista Capes) do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências da Saúde da Universidade Federal de São Paulo – Campus Baixada Santista.

the Anthropocene from the perspective of the indigenous worldview, textile cartographies and an understanding of embroidery as activism. In this article, cartographic writing, textile cartographies, refers to the experience report from our meeting with a group of craftswomen who were invited to embroider on the theme of Mother Earth. This group, called Baby's Wardrobes Group, for more than three decades has been involved in voluntary sewing specifically making items to give to pregnant women. The craftswomen embroidered fabric squares and donated them to be part of a collaborative and community exhibition, along with other embroideries made by the other groups who joined the call for the exhibition, which has reached an international and inter-institutional dimension. This action in the micro-territory of a group resonated on a global macro-territory level, thus promoting bonds between women dedicated to embroidery for embracing Mother Earth and us. Finally, affected by this experience (the result of inventive learning), we propose the expression "intergenerational gesture of solidarity" as a means of naming these movements that fostered the encounter with the other, intertwined with the knowledge and skills of craftsmanship.

Keywords: *Textile art. Craftsmanship. Groups.*

No universo do artesanato brasileiro, com sua multiplicidade e diversidade de técnicas, nosso olhar está destinado à bordadeira. A categoria de artesão bordador faz parte do Código Brasileiro de Ocupações sob o número 7911-05, e o bordado alcançou reconhecimento como patrimônio imaterial. Segundo o IBGE, por meio de sua Agência de Notícias (2006), “o bordado é a principal atividade artesanal em 75% dos municípios brasileiros”.

Em contraste com esse bordado artesanal comercializado ao qual se referem os dados anteriores, há outro cenário: o bordado ativista composto por grupos e coletivos de mulheres; trata-se de bordado que atravessa a ponte da artesanaria para o ativismo.² No bordado ativista, as peças confeccionadas não são destinadas à comercialização – sequer seguem rigorosamente as técnicas do bordado: como não têm a finalidade de comercialização e estão atrelados à dimensão artística e ativista, esses bordados manuais não detêm compromissos como bordar pontos perfeitos ou esconder o nó para melhorar o acabamento do lado avesso. Assim, o bordado ativista amplia o acesso de mulheres que desejam começar a bordar, mas de forma livre, não pressionadas pelo rigor da técnica para geração de renda, como é requerido no ofício de artesã bordadeira.

Dessa forma, mesmo a mulher que não é bordadeira ou artesã borda e é encorajada a continuar bordando independentemente da qualidade do acabamento do ponto. Esse encorajamento se dá pelo contato presencial ou virtual com outras mulheres que atuam nas passeatas ou eventos com a temática dos direitos das mulheres – por exemplo, ao visitar as redes sociais de páginas de coletivos de bordado

² “O ativismo feminista é parte da concepção de arte como forma de questionamento, visibilidade e transformação social, no sentido de resignificar o conceito de mulher, hegemonicamente construído pelo mundo masculino” (Costa, Coelho, 2018, p. 26).

artista que partilham fotos das participantes em passeatas, expondo tecidos bordados com temáticas diversas (contra o feminicídio ou contra o desmatamento, entre outras). O intuito não é conseguir tecer o ponto perfeito, mas sim bordar reivindicações, indignações e sonhos.

A trajetória da inserção do bordado, seja como ofício, seja como lazer, é paralela à linha do tempo dos direitos e conquistas das mulheres, fato que vem sendo reconhecido.

A história do bordado acompanha, há muito e muito tempo, a história das mulheres, trazendo as marcas delas em diferentes espaçotempos, “alinhavadas” por um modotempo feminino de ser, fazer e viver. As mulheres, com gestos especiais com os quais desejam realçar amor, a saudade, a solidão, suas necessidades e suas possibilidades, vão indicando, a quem se dedica a compreender, a exploração a que são submetidas há séculos (Chagas, 2007, p. 1).

O presente relato é parte do projeto de pesquisa de doutorado (em andamento) com o objetivo geral de identificar e reconhecer as potencialidades do bordado de resistência como ferramenta para a educação popular em saúde. É uma pesquisa-intervenção qualitativa e cartográfica.

O uso do método cartográfico, alicerçado sobre a perspectiva de Deleuze e Guattari, cresce em estudos de pesquisadoras e terapeutas ocupacionais (Lieberman, 2010; Lima, Pelbart, 2007) que elegem a cartografia. Nesse cenário pretendem-se guias para a construção de um corpo cartógrafo, e, conforme Lieberman e Lima (2015, p. 190), “para realizar uma pesquisa na perspectiva cartográfica, é preciso um corpo que mobilize algumas qualidades como: atenção, presença, disponibilidade e sensibilidade”.

Assim, o pesquisador, aprendiz-cartógrafo, apresenta-se: “Desde o trabalho de campo até a realização dos relatórios, a pesquisa cartográfica vai indicando ao aprendiz-cartógrafo certo cuidado de composição. Esse aprender com acaba por cultivar no aprendiz a necessidade e a disposição do engajamento no campo pesquisado” (Alvarez, Passos, 2015, p. 148).

O pesquisador coloca-se numa posição de atenção ao acontecimento. Em vez de ir a campo atento ao que se propôs a procurar,

guiado por toda uma estrutura de perguntas e questões prévias, o aprendiz-cartógrafo lança-se no campo numa atenção à espreita. Conhecer, nessa perspectiva, pressupõe o “endereçamento” ou a relação de mutualidade que entrelaça sujeito e objeto da pesquisa (Alvarez, Passos, 2015, p. 143-144). Além disso, conforme Dias (2019), que adotou o bordado como forma de cartografar, há um elo entre cartografia e narrativas têxteis: “o modo de dizer bordado, o dizer que consiste no trânsito entre duplicidades, avesso e direito, visível e invisível, o macro e o micro”.

Assim, partilhamos no presente relato nossa escrita cartográfica dos diários de bordo a partir dos encontros com as bordadeiras e da participação no projeto Cartografias Têxteis, explicado adiante. Inicialmente chamamos de gesto solidário intergeracional o movimento oriundo dos bordados artistas de grupos e coletivos de mulheres. Uma das fontes de inspiração para essa expressão foi a expressão solidariedade intergeracional proposta pela Organização das Nações Unidas (ONU, 2003). Ainda nesse relatório da ONU, vemos que o primeiro objetivo da solidariedade intergeracional é “fortalecer a solidariedade mediante a equidade e a reciprocidade entre as gerações”.

No universo da artesanaria, Lemos (2022, p. 51), em atuação com mulheres artesãs, propôs adotar esse tipo de solidariedade ao abordar os saberes e fazeres das técnicas artesanais por meio da troca intergeracional de grupos de artesãos e artesãs: “podemos esperar nesta solidariedade intergeracional ao olhar para o artesanato local. (...) Esta troca foi a principal fonte de aprendizagem das técnicas artesanais”.

As rodas de bordaria promovidas por coletivos ou grupos de mulheres artesãs nos desperta e convoca para essa solidariedade presente nas ações comunitárias. Ao bordar, os gestos precisam ser precisos devido à técnica e fortes para conseguir atravessar o tecido: assim vão se fazendo pontos e não apenas furos. Esses pontos nos possibilitam caminhar sobre a trama, tecer um caminho e encontrar o outro. Ao bordar também tecemos gestos gentis, solidários e ecológicos.

Cartografias Têxteis é um projeto internacional e interinstitucional com coletivos de pesquisadoras da arte têxtil, no qual cada coletivo organiza, promove e acompanha grupos de mulheres que são convidadas³ a bordar quadradinhos de 10cm x 10cm – o diminutivo adotado indica nosso carinho. A única padronização para as obras têxteis é a dimensão, para facilitar o envio e o transporte das obras entre os coletivos. Assim, os pontos de bordado adotados, a matéria-prima e a adoção de técnicas mistas como crochê, tricô ou tear que se entrelaçam ao bordado são de autoria e inventividade individuais.

Concluídas, as obras têxteis seguem a rota de um ciclo de exposições conforme o cronograma anual do projeto Cartografias Têxteis.

Cada coordenador organizou um grupo de pessoas interessadas em exprimir as suas ideias e as suas opiniões sobre a ação humana no planeta Terra num tecido quadrado (10cm x 10cm). Os grupos foram muito diferentes, desde alunos de universidades que trabalharam com as professoras em disciplinas cujo currículo foi adaptado, grupos de professoras, grupos de estudantes de vários níveis de ensino, outras pessoas interessadas no tema e grupos de organização da sociedade civil que realizaram atividades específicas para o projeto. Atualmente, há a registrar a participação de quinze grupos nos seguintes países: Portugal, Espanha, Estados Unidos, Namíbia, África do Sul, Chile, Brasil e México (Eça, Saldanha, 2023, p. 81).

A partir disso, identificamos a itinerância das obras têxteis, ou seja, os deslocamentos entre os territórios instauram um “movimento têxtil nômade”. Reconhecemos que essa dimensão nômade de alguma forma nos aproxima do movimento originário dos povos.

O movimento têxtil nômade fortalece o compromisso socioambiental e de diversidade cultural, que é um dos propósitos do projeto Cartografias Têxteis; e uma das bases do projeto está nos objetivos do desenvolvimento sustentável (ODS) da ONU. Entre as atuações do projeto, a ação Mantra da Paz, de autoria e coordenação de Angela Saldanha e Carla Martins, realizada em Santiago de Compostela, consistiu

³ As convidadas que aceitaram participar assinaram um Termo de Consentimento e um Termo de Uso de Imagem do Projeto Cartografias Têxteis.

na união de centenas de quadradinhos bordados estampando a palavra bordada PAZ:

Durante a manhã peregrinos, turistas e habitantes de Santiago juntaram-se a nós no ato de bordar e conversar sobre a Paz. Sentimos mais que nunca a força do ativismo, neste caso seria *bordativismo*, as relações estéticas e empáticas que se criam no ato de bordar uma mensagem. Talvez porque se criam situações em que as pessoas colaboram num discurso coletivo sobre questões que importam a todos, vozes anônimas em quadrados de tecido, na humildade do fazer artesão, um ponto de cada vez, quadrados que com o seu tempo se juntam e viajam (Eça, Saldanha, Martins, 2022, grifo nosso).

Diante dessa fértil ação inspiradora, o Mantra da Paz, acolhemos a palavra “bordativismo” para localizar nossa intervenção artística têxtil. O gesto bordativista possibilita alinhar as múltiplas realidades singulares dos diversos coletivos que integram o projeto Cartografias Têxteis. Em específico, o presente relato refere-se à atuação em um grupo de costureiras de Minas Gerais, proposta por um dos coletivos que integram as Cartografias Têxteis, e a participação na exposição intitulada Mãe Terra.

O título para a exposição foi inspirado na terminologia adotada na cosmovisão indígena, conforme Ailton Krenak (2019, n.p.):

Quando os índios falam que a Terra é nossa mãe, dizem “Eles são tão poéticos, que imagem mais bonita”. Isso não é poesia, é a nossa vida. Estamos colados no corpo da Terra. Somos terminal nervoso dela. Quando alguém fura, machuca ou arranha a Terra, desorganiza o nosso mundo.

Assim, o fato de absorver a compreensão de que nós humanos também somos natureza e a Terra é a nossa Mãe nos estimula a ampliar o contato com os saberes populares oriundos das comunidades tradicionais. Há saberes que vêm sendo difundidos pelos povos indígenas brasileiros, e esses saberes desses povos da floresta despertam-nos para nutrir a esperança no futuro, mesmo frente ao árduo caminho da urgente e necessária ampliação das atuações comunitárias de cuidado.

Esse é um cuidado que faz eclodir inquietudes diante do cenário de destruição de nós-natureza, em que diariamente somos inundados pelos alertas e pelas notícias sobre as queimadas dos biomas (cerrado, amazônico, pantanal), a seca dos rios, extinção da fauna e flora e tantas

outras notícias similares. Esses fatos convocam-nos para uma ação transformadora, e cuidar de nós mesmos (autocuidado) requer inexoravelmente cuidar também da Mãe Terra.

Atualmente há inúmeras contribuições de pesquisadores, artistas e educadores e sobretudo vozes de lideranças indígenas que partilham toda essa cosmovisão da Mãe Terra. Diante disso, selecionamos breves narrativas que nos afetaram a ponto de considerarmos essas fontes nosso primeiro nó para iniciar a gestação do ciclo de encontros com o propósito de bordar para a Mãe Terra (Figura 1).

Ainda no que se refere à técnica do bordado manual, cabe enfatizar que há documentada em livros ou revistas de artesanato – e também nas memórias de nossas mães e avós – uma centena de pontos com uma série de variações na execução. A artesanaria da costura manual (bordado) inclui desde o nível de complexidade do ponto (fácil, intermediário e difícil) até o domínio do material (tecido, tipo de agulha, tipo de linha) e o saber-fazer que abrange desde o domínio e o nível de habilidade de executar os pontos até o dito pulo do gato.⁴

Cada ponto tem um nome, e na diversidade de pontos fomos construindo de forma espontânea o uso desses pontos para, além de bordar, nomear cada etapa ou movimento do processo de bordar para abraçar a Mãe Terra. Os pontos são os seguintes: ponto-atrás, ponto cheio, ponto elo, ponto caseado e, por fim, o ponto esperança com nó.

Ponto-atrás

Terra, minha querida, Grande Mãe e Casa Comum, vieste nascendo lentamente, há milhões e milhões de anos, grávida de

⁴ Pulo do gato é uma expressão corriqueira no artesanato que se refere, na maioria das vezes, a um segredo adquirido pela experiência da artesã; é um jeito de fazer que pode tanto facilitar a confecção quanto refinar o acabamento da peça.



Figura 1: Trama- Ama-Mãe Terra, bordado manual feito pela primeira autora em ponto haste sobre tecido morim

Fonte: Acervo pessoal das autoras, 2022.

energias criadoras. (...) De teu matrimônio com o Sol nasceram filhos e filhas, frutos de tua ilimitada fecundidade, desde os mais pequeninhos, bactérias, vírus e fungos até os maiores e mais complexos seres vivos, como os *dinossauros* (Boff, 2018, p. 193, grifo nosso).

A partir dessa oração à Mãe Terra composta por Leonardo Boff, os dinossauros e seus vestígios, os fósseis, foram fontes que nos guiaram na escolha do local que abrigaria a exposição. Outra fonte também foi o desejo de reunir os etnossaberes artesanais do bordado de forma transdisciplinar. Assim nasceu a parceria com o Programa de Extensão Universitária “Interfaces entre Artes, Ciências & Matemática (UFTM) que atua num Complexo Cultural e Científico de Peirópolis cujo acervo possui fósseis de dinossauros.

Segundo a *Enciclopédia de trabalhos manuais femininos* (1968, p. 18), o ponto-atrás “é executado da direita para a esquerda (...) O aspecto do lado direito será o de um simples ponto corrido: pelo avesso ao contrário, os pontos ficarão sobrepostos, o que conferirá maior solidez ao ponto, que por esse motivo é muito utilizado na costura”. Para nós, o ponto-atrás é um convite para olhar o passado, o qual pode nos ofertar pistas para o bem-viver.

No caso, ao deparar com os fósseis dos dinossauros, surge instantaneamente o medo: o medo de que se a humanidade persistir nessa dicotomia que gera dominação e descuido com a Mãe Terra, seremos nós humanos os próximos fósseis. E será que já nos encontramos em extinção? Como estamos protegendo as nascentes dos rios, somos água também (Diário de bordo da primeira autora, mar. 2023).

Ao visitar um complexo cultural com esculturas de dinossauros, algumas em tamanho real, com fósseis também expostos, fica evidente o tema da extinção. Ailton Krenak (2020, n.p.) já nos alerta: “Nós estamos desorganizando a vida aqui no planeta, e as consequências disso podem afetar a ideia de um futuro comum (...). Os humanos serem finalmente incluídos na lista de espécies em extinção”.

Costuramos aqui o tema da extinção com o Antropoceno, tecendo ainda com a cosmovisão indígena de que:

A Terra seguir seu caminho é uma possibilidade de desafiar a centralidade que o ser humano se pretende. Faz com que essa centralidade seja posta em questão. É a ideia do Antropoceno [teoria de que as ações humanas mudaram profundamente o funcionamento do planeta e que isso constituiria uma nova era geológica]. Então, se o pensamento dos seres humanos acerca da vida aqui no planeta ficou tão atomizado a ponto de nós ameaçarmos as outras existências, a Terra pode nos deixar para trás e seguir o seu caminho. Gaia é esse organismo vivo, inteligente, e que não vai ficar subordinado a uma lógica antropocêntrica (Krenak, 2020, n.p.).

E diante desse alerta da insubordinação de Gaia para com a lógica antropocêntrica fica persistente a inquietude de como nós podemos ajudar na reorganização da vida no planeta. Talvez olhar o passado, tecer o ponto-atrás, pode ser um dos caminhos para identificar a causa e efeito do sistema capitalista predatório. Ainda, concomitantemente precisamos tecer para encher o tecido vital inventivo com pontos futuros.

Ponto cheio

O ponto cheio no bordado é aquele que tem a função de encher um espaço, por exemplo, encher a pétala bordada, tal como se fôssemos colorir com a agulha. A vivência de habitar rodas de bordado, que vai além de fazer encontros para bordar, é juntar-se para encontrar o outro, é encontrar-se para partilhar, ajudar, abraçar. Tecemos dois trabalhos nesses encontros, tal como o avesso e o direito: um é bordar o tecido, o outro é tecer nossa rede solidária.

Os saberes e fazeres oriundos do artesanato também são considerados uma forma de pedagogia artesã. É um aprender a fazer fazendo, conforme Aranda (2009, p. 10, tradução nossa): “O artesanato tem dentro das práticas formadoras sua especificidade pedagógica: o

aprender fazendo”.⁵ Logo, acontece na prática, como no dito popular “precisamos pôr a mão na massa”. Dessa forma, não há um momento teórico e outro, posterior, prático.

Assim como no artesanato, na cartografia também está presente um saber-fazer:

O ponto de apoio é a experiência entendida como um saber-fazer, isto é, um saber que vem, que emerge do fazer. Tal primado da experiência direciona o trabalho da pesquisa do saber-fazer ao fazer-saber, do saber na experiência à experiência do saber. Eis aí o “caminho” metodológico (Passos, Barros, 2015, p. 17).

Nós, mulheres bordartistas, também trilhamos esse caminho metodológico ao acessar a aprendizagem fecunda dos pontos de bordado entrelaçada à prática grupal (roda de mulheres). Assim, durante a ação do gesto artesanal habitamos um tempo gerúndio: fazendo, tecendo, bordando... Esse tempo gerúndio em que acontece o processo criativo é expressão adotada por Maria Virginia Gordilho Martins (2019, p. 79), pesquisadora e artista plástica.

Habitar e pertencer a uma roda de mulheres bordadeiras e bordartistas moveu-nos a buscar outras formas de conceituar e compreender o corpo, sobretudo a partir da perspectiva feminista. Durante esse processo de busca optamos por adotar o conceito de corpo-território proposto por Gago (2020, p. 109): “Corpo-território supõe a ideia de que as mulheres e as corporalidades dissidentes organizadas em luta entendem o corpo como um território extenso, ou seja, não é palco exclusivo da individualidade como matéria ampliada”.

E costuramos, junto ao conceito corpo-território, a sintonia de vozes de mulheres indígenas que também compartilharam uma compreensão de mulheres-corpo-território:

Em uma perspectiva dos povos indígenas, nós, mulheres, somos ao mesmo tempo corpo e território. Em outras palavras, existimos como parte e extensão de nossos territórios,

⁵ No original: *La artesanía tiene dentro de las prácticas formadoras su especificidad pedagógica: el aprender haciendo.*

que podem ser materiais ou imateriais. Em nossos corpos carregamos e transferimos heranças de saberes e espiritualidades ancestrais. Neste sentido, consideramos a Mãe Terra como a primeira mulher indígena. Quando uma mulher indígena nasce, é parte da Mãe Terra que se expande (Brito, 2023).

E quando uma mulher artista borda é um jeito de expandir e ocupar o solo têxtil criando uma estamparia que ecoa sonhos e esperanças.

Bordar para abraçar a Mãe Terra é possibilidade de seguir tecendo o gesto fecundo do ativismo em defesa do nosso corpo-território-mulher, onde carecemos de nos lembrar que “a nossa primeira casa foi o corpo de uma mulher, então o respeito com o mesmo é de extrema importância para a luta” (Jeripancó, 2019).

Ponto elo

O bordado é uma herança ancestral; é conjunto de gestos (técnicas) oriundos da união dos saberes e fazeres do bordado europeu com a tecelagem indígena. Pereira e Trinchão (2021, p. 5) apontam:

Ao transitar pelo Brasil nas primeiras décadas do século XXI, encontramos uma produção têxtil a partir desta técnica em diferentes regiões, fazendo do bordado uma presença abrangente em nossa cultura material. A história de como esta prática se desenvolveu em solo brasileiro não possui um número vasto de registros, e há poucas pesquisas dedicadas a investigar o seu percurso histórico. Porém, ao seguirmos as pegadas das diferentes etnias que constituem a formação do país, identificamos uma herança dos imigrantes europeus que amalgamamos aos trabalhos manuais previamente existentes dos povos indígenas.

Diante dos poucos registros, conforme apontam os autores acerca da história da inserção do bordado no Brasil, almejamos tecer o ponto elo do passado com o presente como forma de preservar essa cultura imaterial e material. A exemplo, o gesto tradicional e artesanal do bordado manual continua a habitar as rodas de mulheres nos variados locais e culturas, atuando como pontos de encontro.

É esse fio têxtil afetivo que nos conecta com as outras bordadeiras, cada uma de um canto (cidade, país). A convocatória para a exposição Mãe Terra foi aberta a grupos, coletivos e também participações individuais. Para o presente relato optamos por partilhar a potencialidade do encontro dessas mulheres voluntárias do Grupo das Costureiras de Enxoval para Bebê, já que costuram para doar os enxovais às mães da comunidade. Esse gesto fraternal e maternal da costura solidária também abraça a Mãe Terra.

Ponto caseado

O ponto de casear é indicado para fazer o acabamento da borda nas peças têxteis. As artesãs, ao costurar as roupinhas e mantas para bebês, estão preparando o têxtil que os embalará e acalantar. Além disso, as peças de vestuário cumprem as funções consideradas básicas de cobrir, aquecer e proteger o corpo. Por conta da desigualdade social e da vulnerabilização de mulheres, há, porém, inúmeras mulheres excluídas do mercado de trabalho, acarretando fragilidade e dificuldade no acesso à renda – por exemplo, gestantes que não possuem renda mínima necessária para, além da manutenção da casa, adquirir e comprar os itens necessários para organizar e montar um enxoval (roupas, mantas, gorros) para seu bebê.

Diante desse cenário de pobreza e exclusão, optamos por adotar a expressão mulheres vulnerabilizadas em vez de mulheres em vulnerabilidade, conforme Oliveira (2018, p. 45, grifo nosso):

[optamos] pelo uso dos termos *vulnerabilização* e *vulnerabilizadas*, ao invés de *em vulnerabilidade*, enfatizando que a condição de vulnerabilidade é fruto de ações políticas, econômicas e sociais *vulnerabilizantes*. A intenção é da não naturalização do termo e do diálogo com a noção de determinação social do processo saúde-doença.

Retomando a apresentação do grupo abordado em nosso relato, o Grupo das Costureiras de Enxoval para Bebê⁶ existe e resiste há mais de 35 anos com a participação voluntária atualmente de seis mulheres, quase todas idosas e aposentadas, que já tinham contato e experiência profissional ou não com as técnicas básicas de corte e costura para vestuário. Além disso, a maioria considera que se tornou costureira pela participação no grupo. O ponto de encontro é um salão comunitário vinculado a uma instituição sem fins lucrativos e de base religiosa: acolhemos ali a dimensão da espiritualidade e saúde. A periodicidade dos encontros atualmente é semanal, com carga horária de aproximadamente três horas por encontro, que ocorre no período vespertino.

A cada encontro as mulheres costuram peças para enxovais de bebês: macacões, calças, casacos e mantas. As mantas são confeccionadas a partir da união de retalhos de tecido doados por confecções, e a técnica de costura adotada é o *patchwork*.

A seleção das mães que receberão o enxoval é por demanda espontânea da comunidade, ou seja, as próprias mães ou familiares e vizinhos podem ir até o centro comunitário e solicitar um enxoval. Após esse contato prévio preenche-se uma ficha com os dados para organizar o preparo do enxoval: sexo do bebê, nome do bebê, se a mãe está em acompanhamento pré-natal em instituição de saúde e o mês da gestação, além dos dados para contato (endereço, telefone).

Ao visitar o grupo foi um misto de encantação com esperança, o barulho das máquinas de costura em sintonia com os gestos serenos das mãos ao segurar o tecido flanela estampado, enquanto equilibra para a simetria da costura, seguir o molde. Alguns acabamentos são feitos a mão para evitar gerar ponto de pressão ou desconforto ao bebê, e também um gesto de cuidado para a peça ficar com acabamento, bonita. As mantas de patchwork, união de múltiplos retalhos coloridos, estampam alegria. O relógio conta o momento da pausa para um café, cada uma levou um pedaço do seu lar para o café, seja pão, bolo, biscoito, após a pausa vem a arrumação do espaço, seguida de abraços e sorrisos porque na próxima semana se encontrarão novamente, e costurando, costurando e costurando (Diário de bordo da primeira autora, set. 2022).

⁶ O Grupo das Costureiras de Enxoval para Bebê é vinculado a um centro espírita e composto por mulheres da regional do Triângulo Mineiro (Uberaba), Minas Gerais, Brasil.

Para convidá-las a compor o projeto, como as costureiras já estão habituadas a doar seu objeto artesanal (os enxovais de bebês destinam-se exclusivamente à doação), conto a elas que doar o bordado é como dar um presente, pois, após realizar a entrega, ele não voltará para as suas mãos: afinal, quando presentearmos alguém não pedimos de volta o presente. Assim, sua



obra têxtil seguirá uma espécie de caminho próprio, no qual ao longo da rota pode ficar em algum dos destinos durante o ciclo de exposições: os quadradinhos bordados manualmente em tecido de chita na dimensão de 10cm x 10cm vão para a Exposição Mãe Terra (Figura 2).

Essas mulheres costureiras que se encontram nutrindo o grupo ativo por décadas, mesmo com a rotatividade ou mesmo a perda de algumas integrantes devido à idade (pois são em sua maioria idosas), mantêm ativa a teia solidária, tecendo sonhos e esperanças maternas. E esse grupo não possui páginas nas redes sociais ou tantas outras formas de divulgação: as costureiras se mantêm no que chamamos de resistência silenciosa, semelhante ao ponto invisível da costura manual, que tem a função de unir duas partes sem que o ponto fique evidente na peça costurada.

Figura 2: Registro da partilha de bordados do Grupo das Costureiras de Enxoval para Bebê dos quadradinhos (10cm x 10cm) de tecido chita com escrita a caneta para tecido

Fonte: Foto Acervo Pessoal das autoras, out. 2022. Local: Sala de Costura do Grupo das Costureiras de Enxoval para Bebê.

Ponto esperança com nó

Na costura manual e no bordado também podemos extrapolar. Para que bordar somente os pontos tradicionais (a exemplo do ponto haste, ponto-atrás, ponto corrente) se podemos criar nossos próprios pontos? Nesse cenário eu quero criar o ponto andarilho, para assim andarilhar e trapilhar pelo caminho, tecer vivências acolhedoras (Lemos, 2021, p. 74).

Vamos criar nosso ponto esperança, a crença na potencialidade de esperar no encontro de mulheres que buscam “encontrar o outro não

para competir, mas para criar junto, para ajudar a refletir, para inspirar composições, para auxiliar nas percepções” (Lieberman, 2008, p. 68). Talvez bordar seja também um ato de esperança – esperança conforme Paulo Freire (2014, p. 15): “necessidade ontológica, a esperança precisa da prática para tornar-se concretude histórica. É por isso que não há esperança na pura espera, nem tampouco se alcança o que se espera na espera pura, que vira, assim, espera vã”.

O encontro com as mulheres desse grupo de enxoval de bebê – uma ação local no microterritório (sala de costura comunitária no bairro) com uma ação macroterritorial como a do Projeto Cartografias Têxteis – ativa uma série de perguntas: Como será encontrar o outro por meio dos bordados, da partilha da obra têxtil? Quais linhas afins de ressonâncias e cumplicidades são tecidas a partir dessa trama empática? Como acessar uma autoria coletiva em vez de individual-nominal, fazendo parte de um todo, ou seja, reconhecendo-se como um ponto na rede, junto com outros tantos pontos bordados?

Frente a essas questões nos debruçamos sobre a trama e o fio para concluir, arrematar nosso relato, visto que arremate no bordado significa fechar pelo avesso o ponto com um nó. E cientes de que este é um de vários nós que ainda serão tecidos no trajeto da pesquisa em andamento.

Trama no universo têxtil significa basicamente conjunto de fios, logo nossa trama empática é oriunda do conjunto, do coletivo. Em face desse novelo formado por fios de si e de nós (coletivo) acolhemos o conceito de fio-ação formulado por Guimarães (2021, p. 176)

O fio-ação seria então essa condição de tecer e fortalecer uma vida coletiva à medida que se tece e fortalece uma vida particular e íntima, mas para que esse movimento de fato aconteça é preciso um destecer de práticas opressoras, e arraigadas em valores excludentes, violentos e de exploração. Do

Figura 3: Bordados para abraçar a Mãe Terra, bordado manual (pontos-atrás e corrente-fechado) sobre quadrados (10cm x 10cm) de tecido chita, feito pelas mulheres do Grupo de Enxoval de Bebês no ponto de encontro do grupo

Fonte: Foto Acervo pessoal das autoras, 2022. Local: Sala de Costura do Grupo das Costureiras de Enxoval para Bebê..



mesmo modo, um destecer em si de práticas reativas, fixas, paralisantes e sobretudo ampliar a escuta para si e para o mundo. O fio-ação é um movimento processual de tecer-se à medida que tecemos o coletivo.

E guiadas por esse movimento do fio-ação costurado a nossa vivência de bordar para abraçar a Mãe Terra produzimos o gesto de destecer a distância entre humano e natureza, para tecer a compreensão de que nós somos natureza, portanto somos crias da nossa Mãe Terra. Bordar para tecer gestos gentis, solidários e ecológicos.

No que tange à autoria coletiva nas Cartografias Têxteis não só juntamos os quadradinhos bordados, mas sim costuramos eles, logo um jeito singular de unir cada um que bordou para o todo. Desse modo, o conjunto de quadradinhos bordados é também o coletivo de pessoas, de sonhos e de esperanças. Por fim, desejamos seguir tecendo a nossa trama empática partilhando um ponto comum: bordar para abraçar a Mãe Terra.

Referências

AGÊNCIA IBGE NOTÍCIAS. Ponto a ponto, o IBGE mostra um país de bordadeiras. Rio de Janeiro, IBGE, 24 nov. 2006. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/13210-asi-ponto-a-ponto-o-ibge-mostra-um-pais-de-bordadeiras>. Acesso em: 30 ago. 2021.

ALVAREZ, J.; PASSOS, Eduardo. Cartografar é habitar um território existencial. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; ESCOSSIA, Liliana da. *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015, p.131-149.

ARANDA, S. B. La artesanía latinoamericana como factor de desarrollo económico, social y cultural: a la luz de los nuevos conceptos de cultura y desarrollo. *Revista Cultura y Desarrollo*, [s.l.], n.6, p.3-19, 2009. Disponível em: http://www.lacult.unesco.org/docc/CyD_6.pdf. Acesso em: 30 ago. 2021.

BOFF, Leonardo. *Reflexões de um velho teólogo e pensador*. Petrópolis: Vozes, 2018.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 4 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BRITO, Danielle Gonzaga de. A primeira mulher é a Mãe Terra. GN, 6 jun. 2023. Disponível em: <https://www.generonumero.media/artigos/marco-temporal-490/>. Acesso em 30 ago. 2021.

CHAGAS, Claudia Regina Ribeiro. Bordado como expressão de vida: gênero, sexualidade. In: 30ª Reunião Anual da Anped: GT Gênero, sexualidade e educação, 23, 2007, *Anais...* Rio de Janeiro: Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Educação, 2007. Disponível em: <https://www.anped.org.br/biblioteca/item/bordado-como-expressao-de-vida-genero-sexualidade>. Acesso em 30 ago. 2021.

COSTA, Maria Alice; COELHO, Naiara. A(r)tivismo feminista: interseções entre arte, política e feminismo. *Confluências – Revista Interdisciplinar de Sociologia e Direito*, v. 20, n. 2, p. 25-49, 2018.

DIAS, Marina de Aguiar Casali. Bordado e subjetividade: o bordado como gesto cartográfico. *Palíndromo*, v. 11, n. 23, p. 50-61, jan. 2019. DOI: 10.5965/2175234611232019050. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/13278>. Acesso em 5 out. 2021.

EÇA, Teresa Torres de; SALDANHA, Angela. Cartografias têxteis: um projeto de artes participativas. *Revista Imaginar*, n. 69, jul. 2023.

EÇA, Teresa Torres de; SALDANHA, Angela; MARTINS, Carla. *Cartografias têxteis*. Porto, Portugal: APECV, nov. 2022. Disponível em: <https://textilecartographies.weebly.com/portugal.html>. Acesso em 5 out. 2021.

ENCICLOPÉDIA de Trabalhos Manuais Femininos Mãos de Ouro. São Paulo: Abril Cultural, 1968.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido*. 14 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

GAGO, Verônica. *A potência feminista e o desejo de transformar tudo*. São Paulo: Elefante, 2020.

GUIMARÃES, Mariana de Souza. *O fio como invenção de outros possíveis: a casa, o jardim, a mulher e a obra*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/27/teses/932050.pdf>. Acesso em 20 dez. 2023.

JERIPANCÓ, Sol. Meu nome é Sol, sou do povo Jeripancó, de Alagoas. [entrevista concedida a Selma Gomes, Beatriz Murer, Daniele Leal, Mariana Furtado e Silvia Futada]. Povos indígenas no Brasil. Brasília: Instituto Socioambiental, 2019. Disponível em:

https://pib.socioambiental.org/pt/%22A_nossa_primeira_casa_foi_um_corpo_de_uma_mulher,_ent%C3%A3o_o_respeito_com_o_mesmo_%C3%A9_de_extrema_import%C3%A2ncia_para_a_luta%E2%80%A6%22. Acesso em 20 jul. 2023.

KRENAK, Ailton. “A Terra pode nos deixar para trás e seguir o seu caminho”. [Entrevista concedida a Anna Ortega]. *Jornal da Universidade*, Porto Alegre, 12 nov. 2020. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/jornal/ailton-krenak-a-terra-pode-nos-deixar-para-tras-e-seguir-o-seu-caminho/>. Acesso em 20 jul. 2023.

KRENAK, Ailton. O tradutor do pensamento mágico. [Entrevista concedida a Amanda Massuela e Bruno Weis]. *Cult*, São Paulo, 4 nov. 2019. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/ailton-krenak-entrevista>. Acesso em 10 set. 2022.

LEMOS, Angélica Carvalho. A solidariedade intergeracional e a artesanaria. In: COSTA, Alberto Luiz Pereira da (org.). *Extensão universitária: identidade do artesanato de tradição cultural de Uberaba-MG*. [e-book]. Ponta Grossa: Atena, 2022, p. 49-52. Disponível em: <https://www.atenaeditora.com.br/catalogo/ebook/extensao-universitaria-identidade-do-artesanato-de-tradicao-cultural-de-uberaba-mg>. Acesso em 20 jul. 2023.

LEMOS, Angélica Carvalho. Identidade artesã: a partilha de trapilhar memórias. In: BORRE, Luciana; ANDRADE, Luana (org.). *Tramações: a memória e o têxtil*. [formato eletrônico]. Recife: Editora UFPE, 2021, p.70-76.

LIBERMAN, Flávia. Delicadas coreografias: apontamentos sobre o corpo e procedimentos em uma terapia ocupacional. *Cadernos de Terapia Ocupacional da Ufscar*, São Carlos, v. 18, n. 1, p. 67-76, 2010.

LIBERMAN, Flávia. *Delicadas coreografias: instantâneos de uma terapia ocupacional*. São Paulo: Summus, 2008.

LIBERMAN, Flávia; LIMA, Elizabeth Maria Freire de. Um corpo de cartógrafo. *Interface – Comunicação, Saúde e Educação*, Botucatu, v. 19, n. 52, p. 183-194, 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1807-57622014.0284>. Acesso em 20 jul. 2023.

LIMA, Elizabeth Maria Freire de Araújo; PELBART, Peter Pál. Arte, clínica e loucura: um território em mutação. *História, Ciências e Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 3, p.

709-735, jul.-set. 2007. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-59702007000300003>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/3rLqcpCGc3TRpM4Dj8CGnfw/a/bstract/?lang=pt>. Acesso em 15 set. 2021.

MARTINS, Maria Virginia Gordilho. Tempo gerúndio: algumas reflexões poéticas sobre o processo criativo e a casa da infância. *Revista Farol*, Vitória, v. 15, n. 20, p. 78-87, 2019.

OLIVEIRA, Roberta Gondim. Práticas de saúde em contextos de vulnerabilização e negligência de doenças, sujeitos e territórios: potencialidades e contradições na atenção à saúde de pessoas em situação de rua. *Saúde e Sociedade*, v. 27, n. 1, p. 37-50, jan.-mar. 2018. DOI: 10.1590/S0104-12902018170915. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sausoc/a/Jk43cn6rHKzGFNzYSnTHsKL/a/bstract/?lang=pt>. Acesso em 8 set. 2021.

ONU, ORGANIZAÇÃO das Nações Unidas. *Plano de ação internacional para o envelhecimento, 2002*. Trad. Arlene Santos. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2003 (Série Institucional em Direitos Humanos; v.1).

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides. A cartografia como método da pesquisa-intervenção. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; ESCÓSSIA, Liliana da (orgs.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015. p.17-31.

PEREIRA, Carolina Nascimento; TRINCHÃO, Gláucia Maria Costa. O bordado como ferramenta educacional no Brasil entre os séculos XIX e XX. *Revista História da Educação* [online], v. 25, e101244. 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/2236-3459/101244>. Acesso em 5 out. 2021.

Recebido em: 31 de outubro de 2023

Aceito em: 5 de janeiro de 2024

RECOLHIMENTO, *PERFORMANCE-FOTOGRAFIA* - ENSAIO VISUAL

TERESA MARIA SIEWERDT

**RECOLHIMENTO, *PERFORMANCE*-FOTOGRAFIA -
ENSAIO VISUAL**

RECOLLECTION, PHOTO PERFORMANCE-VISUAL ESSAY

TERESA MARIA SIEWERDT

teresasiewerdt@usp.br

orcid.org/0000-0002-9945-842X



●
*Performance-
fotografia; ação de
recolher galhos pela
cidade de São Paulo,
formar uma pilha e
deitar-se sob ela, 2009*





O CORPO É O CHÃO DA EXPERIÊNCIA: TESSITURAS ENTRE O RITMO MECHONNICIANO E AS POÉTICAS DO SERTÃO

RENATA MOCELIN PENACHIO

O CORPO É O CHÃO DA EXPERIÊNCIA: TESSITURAS ENTRE O RITMO MESCHONNICIANO E AS POÉTICAS DO SERTÃO

THE BODY IS THE GROUND OF EXPERIENCE: WEAVINGS BETWEEN THE MESCHONNICIAN RHYTHM AND THE POETICS OF THE SERTÃO

RENATA MOCELIN PENACHIO¹

mocelinrenata6@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0007-6886-6029>

Resumo

No presente artigo elaboro, concomitantemente a uma dialética da relação, algumas reflexões em deriva que me permitem meditar sobre as complexidades e problemáticas do Antropoceno. São questões que surgem a partir de minha pesquisa de doutorado que consiste no esmiuçar a poética dos cantos de trabalho no sertão norte de Minas Gerais. É a partir dessa ideia central de investigação que encontro as poéticas do chão, lugar em que a linguagem-vegetal do sertanejo permeia a terra ecoliricamente, reproduzindo na dinâmica cotidiana o ritmo do trabalho como ritmo em si. Assim, os cantos configuram o instrumento que fia a relação entre o corpo e o chão. Na geopoética sertaneja, a natureza se mostra para não ser apenas um elemento passivo às ações humanas: ela também é agente e emissora. O chão do sertão é o condutor de um todo em que não há fora, apenas entre. Os cantos de trabalho são a resistência sertaneja que, como refúgio espiritual, se fundem em arte e contrafeitiço decolonial, descentralizando o ente para centralizar a relação: modos de um sertão que artesaneia junto da terra as suas inesgotáveis formas de vida..

Palavras-chave: Antropoceno. Sertão. Minas Gerais. Cantos de trabalho. Ritmo. Meschonnic. Poéticas do chão. Ecocrítica.

¹ Renata Mocelin Penachio é doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Paraná (2022-atual) na linha de pesquisa Literatura e outras linguagens. Mestra pelo mesmo programa e linha de pesquisa com pesquisa intitulada "Do mar de mim algo pro mar do mundo": a historiografia cabocla na poética de Paulo César Pinheiro. Estudos na área de poéticas orais, poesia e canção, ecocrítica, historiografia brasileira, arquivo e memória.

Abstract

In this article, I formulate some drifting thoughts alongside a dialectics of relation that allow me to meditate around problems and complexities of the Anthropocene. These are questions that emerge from my doctorate research, focused in scrutinizing the poetics of labour chantings in north sertão of Minas Gerais. Departing from this core investigation, I find the poetics of the ground, where the vegetable-language of the sertanejo revolves the soil ecolyrically, reproducing in everyday dynamics the rhythm of labour as rhythm itself. By this way, the chantings are an instrument that weaves the relation between body and soil. In sertanejo geopoetics, nature shows itself in order to be not only a passive element to human actions: it is also a doer and a sender. Sertão's ground is the conductor of a whole where there is no outside, only between. Labour chantings are sertanejo resistency as a spiritual refuge, merging art and decolonial counterspell, decentralizing the being in order to centralize the relation: ways of a sertão that crafts with the soil its inexhaustible forms of life.

Keywords: *Anthropocene. Sertão. Minas Gerais. Labour chantings. Rhythm. Meschonnic. Poetics of the ground. Ecocritics.*

Afagar a terra
Conhecer os
desejos da terra
Cio da terra
propícia estação
e fecundar o chão.
(Buarque, Nascimento, 1987).

meu pai quando
encontrava um problema na
roça, se deitava sobre a terra
com o ouvido voltado para
seu interior, para decidir o
que usar, o que fazer, onde
avançar, onde recuar. Como
um médico à procura do
coração
(Vieira Junior, 2019, p. 100).

A cabeça pensa onde os pés pisam

O artigo em questão é contemplado por algumas reflexões – em deriva – que aparecem fundamentadas pela temática concebida em meu projeto de tese de doutorado, no qual delinheio uma investigação sobre a poética dos cantos de trabalho no sertão, pela incipiente pesquisa de campo que venho desenvolvendo especificamente no sertão mineiro e também pela teoria explorada em torno do conceito de ritmo no livro *Critique du rythme*, do teórico Henri Meschonnic (1982). Para adentrar o universo dessas poéticas, antes mobilizo um tipo de cartografia, ou gaiagrafia,² em que as análises poéticas das cantigas entoadas por trabalhadores rurais se desdobram em poéticas do chão, conceito que venho desenvolvendo ao analisar a geopoética³ sertaneja, pensando o

² Neste trabalho utilizo gaiagrafia a partir do conceito de Latour (apud Veras, 2021, p. 116) “O espaço não é mais o da cartografia, com seus quadriculados de longitudes e latitudes. Ele se tornou uma história agitada da qual nós somos meros participantes entre outros, os quais, por sua vez, reagem a outras reações. Parece que estamos aterrissando em plena geo-história”.

³ Geopoética é, resumidamente, um conceito que inaugura uma linguagem-vegetal na qual a poesia, o pensamento, a ciência e a terra convergem em reciprocidade para romper

chão como elemento e fundamento da comunicabilidade do trabalhador e seu corpo-linguagem.

É importante partir da geopoética para falar sobre o que chamo aqui de um tipo de dialética da relação.⁴ Para isso, antes faço um adendo ao relatar uma passagem que vivi em evento do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio em 2021⁵ intitulado “Sentidos do chão”. Um dos pesquisadores da mesa de debates, o professor Luiz Ruffino, trouxe um relato sobre sua experiência vivida no sertão. Ele conta uma passagem em que um garoto pergunta ao boiadeiro o que é o canto de aboio, e o boiadeiro responde ao garoto dizendo que é muito comum acharmos que o canto de aboio é um canto utilizado pelos vaqueiros para se comunicar com o boi, mas na verdade eles usam esses cantos para se comunicar com o chão, e é o chão que se comunica com o boi. Como um tipo de contrafeitiço⁶ descolonizante, o chão passa a ser muito além do que um canal entre mundos; ele é um emissor no sistema comunicacional. É esse o âmago do conceito de poética do chão que revela a transconsciência da linguagem-vegetal, em que a comunicação não só existe mas é troca ou, como ouvi de um ancião em uma das minhas idas ao sertão: “a cabeça pensa onde os pés pisam”.

Na imanência da semente, toda forma deixa de ser um fato estético ou material e se torna o testemunho de um psiquismo subterrâneo, *de uma psicologia inconsciente e material*. Onde há uma forma, há um espírito que estrutura a matéria; vale dizer que a matéria existe e vive enquanto espírito. A vida vegetal nunca é um fato puramente biológico: ela é o lugar de indiferença entre o biológico e o cultural, o material e o cultura, o logos e a extensão (Coccia, 2018, p. 99, grifo meu).

com a frágil idealização de fragmentação e dualidade, considerando o todo ou a inteireza. Aqui, um tipo de objetivação do sensível refrata o significado para emergir a significância própria de cada individuação e seus valores éticos, que se organizam ao perceber, representar e transformar as maneiras de viver, sentir e pensar o mundo (Penachio, 2022, p. 16).

⁴ Aqui não adentrarei a discussão complexa e que merece mais aprofundamento em torno do conceito de relação. Utilizo-o, porém, com base principalmente nas discussões de Buber (2003), Nancy (2000) e Derrida (2005).

⁵ Ciclo de Encontros Sentidos do Chão, organizado por Ana Luiza Nobre e Caio Calafate. Disponível em: <http://www.dau.puc-rio.br/noticias/?id=391>. Acesso em ago. 2022.

⁶ Pode-se encontrar em Caldas (2007) uma (entre tantas) explicação historiográfica em relação ao contrafeitiço no Brasil colonial.

No canto do sertão

Na história do Brasil, o sertanejo é uma figura complexa e cheia de estigmas. Por isso essa é temática bastante delicada, mas, para uma breve sustentação da argumentação aqui direcionada, traço um curto panorama das caracterizações do povo do sertão:

Ao destacar essas identidades, longe de “fabricar” uma tipologia, um mito sobre identidade sertaneja, pretende-se chamar atenção de estudiosos da ciência geográfica para os elementos de uma diversidade invisível, contida na expressão “identidade ou cultura sertaneja”, os quais possam favorecer a compreensão desse universo espacial. As identidades se imbricam, se mesclam e apresentam dinamicidade, o que não permitiria, também, referir-se a uma identidade cultural e territorial unívoca para o sertanejo. Além disso, essas identidades possibilitam identificar padrões culturais que interessam aos estudos etnogeográficos com abordagem na geografia cultural (Almeida, 2022, p. 234).

Pensar no sertanejo é antes pensar em território, uma terra-oratório que convida a um tipo de vida específico, comunitário e dissidente. Esse território é principalmente uma dialética da relação que traz o social, o simbólico e o político para instituir o elo intrínseco entre o homem e a terra, sendo essa relação a própria noção de identidade cultural. A gaiagrafia é o enleio entre o homem e o espaço, desdobrando a noção de identidade cultural em identidade territorial que por si só é múltipla e variável: “deve se abandonar qualquer enfoque da identidade que a conceba necessariamente como monolítica, única ou estável, ou ainda como dotada de existência própria” (Penna, 1992, p. 56) também, como traz Haesbaert (1999, p. 172): “toda identidade territorial é uma identidade social definida fundamentalmente através do território”.

O antropólogo Darcy Ribeiro (1995, p. 340) considera povo sertanejo aqueles trabalhadores especialistas em pastoreio, especialmente dispersos, que realizam o modo de vida a partir de uma organização familiar e de poder bastante típica, além da culinária, vestimenta, festejos, etc. É claro que a figuração do sertanejo vem como uma personificação de um arquétipo social sobre a imagem daquele que vive para os lados de dentro do país. Dentre essas enumerações bastante simplórias e quase

folclóricas, porém, uma das observações que o antropólogo refere merece destaque, a de o sertanejo ter “religiosidade propensa ao messianismo” (p. 357). Esse teor messiânico da condição das manifestações de religiosidade do sertão passa pelo que o autor chama de misticismo militante, identificando que o “fanatismo baseia-se em crenças messiânicas vividas no sertão inteiro, que espera ver surgir um dia o salvador da pobreza” (p. 357).

Ou seja, a crença na salvação também é uma engenharia que constitui a potência encantatória do povo sertanejo. Se pensarmos no capitalismo, Antropoceno e tudo aquilo que se fundou a partir das narrativas de poder da colonização, o contrafeitiço descolonizante seria o uso do mecanismo de dominação para driblar as barreiras sintagmáticas impostas pelas violências coloniais. Assim, os cantos de trabalho podem ser algo além do fascínio artístico que mistura a religião e a música, reposicionando a cultura na agricultura, usando a poética como salvação da condição precária que o trabalho exerce sobre seus corpos. Esse canto é instrumento e também contrafeitiço, porque, se o trabalho é a herança da escravidão e manutenção do pensamento colonizatório da contemporaneidade, os cantos são a herança artístico-cultural que vem muito antes de essa condição ser imposta. Os cantos são a artesanaria das poéticas do chão que em relação driblam as violências junto dos não humanos: um refúgio vegetal e espiritual.

Em *O pensamento vegetal: a literatura e as plantas*, o filósofo Evando Nascimento (2021) descreve o famoso caso da *Drakaea*, uma orquídea que se metamorfoseia em um pequeno inseto, forjando as características físicas da vespa, com sua cor, forma e até mesmo seu feromônio. Essa orquídea-vespa então atrai o vespa macho que, ao se deparar com todos os atrativos de sua possível parceira sexual, agarra a planta-inseto por alguns segundos e a cobre de pólen. Ao perceber o engano ele vai embora atrás de uma fêmea que seja realmente da sua espécie, enquanto a orquídea segue se proliferando por meio de sua inteligência performática (p. 113):

não mais imitação em absoluto, mas captura de código [genético], mais-valia de código, aumento de valência, verdadeiro devir [*devenir*] assegurando a desterritorialização de um dos termos e reterritorialização do outro, os dois devires se encadeando e se revezando de acordo com uma circulação de intensidades, a qual empurra a desterritorialização cada vez mais longe (Deleuze, Guattari, 1980, p. 17).⁷

O que a orquídea-vespa mostra é a capacidade da linguagem-vegetal de ser um contrafeitiço colonial, transmutando, performando, atuando, mimetizando, investigando, brincando. Assim, a partir dessas heranças afroindígenas, o povo sertanejo (re)constitui sua cultura de trabalho. Na contramão da lógica hegemônica de produtividade, essa cultura laboral opera admitindo a potência da alegria: não há uma dicotomia entre trabalho e lazer, pois, na coerência e dinâmica próprias dessas comunidades, o trabalho não é a marginalização da vida, mas a vida que acontece (Bosi, 1973, p. 78).

Em um trecho do documentário *Cantos de trabalho: bois, batatas e cantigas* (2021) a lavradora Terezinha Vitória descreve a vivência cotidiana de trabalho: “A vida da gente era uma vida corrida, sofrida, cansada, mas ao mesmo tempo alegre. Porque a gente trabalhava, trabalhando a gente cantava, trabalhando a gente brincava e não esmorecia”. Ora, para o sertanejo, o trabalho então não é exercido como algo apartado da vida, como a perspectiva ocidental produz e a imposição hegemônica relata. O trabalho como estratégia é um modo íntegro do viver, da sociabilidade, da família, do sentido de si.

Já no que diz respeito à questão analítica da poética dessas cantigas, o ritmo é o elemento principal no jogo dos versos entoados. O ritmo é pulsão dos cantos e é uma via de mão dupla: enquanto o ritmo dos cantos é suscitado pela atividade laboral, o próprio trabalho é executado numa cadência específica por conta desse ritmo. Os cantos de trabalho constituem excelente oportunidade de reposicionar a oralidade

⁷ Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *plus du tout imitation, mais capture de code, plus-value de code, augmentation de valence, véritable devenir, devenir-guêpe de l'orchidée, devenir-orchidée de la guêpe, chacun de ces devenirs assurant la déterritorialisation d'un des termes et la reterritorialisation de l'autre, les deux devenirs s'enchaînant et se relayant suivant une circulation d'intensités qui pousse la déterritorialisation toujours plus loin.*

nessas convenções, compreendendo que a linguagem cotidiana predispõe de instáveis entoações, configurando-se como um tipo de forma musical permanente, o que é uma reflexão que caminha ao lado – mais tropeçando do que se apoiando – da teoria de Meschonnic.

Nos cantos de trabalho, a consistência rítmica redimensiona a poesia contida na palavra e retoma seu dispositivo em disposição transmutatória. Em *Critique du rythme* Meschonnic (1982, p. 100) aponta: “o ritmo é também primeiramente uma anterioridade antropológica, uma pré-história em nós. O arcaico como uma memória esquecida, não um passe, mas uma permanência. Mais uma vez, a origem como um funcionamento”.⁸

Movimento fundamento da ordem

Uma vez que esse chão se configura como símbolo de sertão, procuro antes explicar o que os cantos de trabalho representam para então seguir para as reflexões que elaboro elencando o livro de Meschonnic (1982) como fonte para discorrer sobre o chão, os cantos, os trabalhadores e aquilo que orbita a cosmovisão sertaneja.

Os cantos de trabalho são usados basicamente durante a atividade laboral a fim de diminuir o esforço e aumentar a produção com os movimentos que seguem o ritmo do canto. São instrumentos de execução do trabalho manual, agrícola e coletivo, comumente exercido em condições precárias; logo, são ferramentas de atenuação da dura rotina laboral cotidiana. Nesse contexto, o ritmo é entoado pelas batidas de mãos e pés dos trabalhadores ou também pela sequência de movimento das próprias ferramentas de trabalho, gerando a cadência que se eleva a uma repetição em estado de fluxo. Há várias categorias de cantos de trabalho: para descaroçar ou descascar algum alimento – como nas batatas de milho, feijão ou mandioca –, para a colheita ou festejo da

⁸ No original: *le rythme est aussi, d'abord une antériorité anthropologique, une préhistoire en nous. L'archaïque comme une mémoire de l'oubli, non un passé mais une permanence, une fois de plus l'origine comme un fonctionnement.*

colheita, para o preparo da terra e plantio – os bois –, cantos das lavadeiras, das quebradeiras de coco-babaçu, entre outros. A maioria dos cantos designados como batias e bois acontecem em momentos ligados diretamente à terra e quando estão prontos para a entoação são chamados de batalhões ou mutirões.

No livro, Meschonnic (1982, p. 93) estabelece que o ritmo “é o sujeito, uma vez que ele não pode ser nem forma, nem conteúdo, mas sua própria realização, sua atualização”.⁹ Ou seja, o ritmo acontece no instante com os corpos que entoam e cantam, trabalham e brincam, vibram com o movimento da poética do chão. Cada movimento das mãos ou dos pés do trabalhador, cada golpe dado na madeira ou na pedra obedece ao ritmo de um recitativo, repetido por todos, em uníssono. A música funciona como articuladora dos movimentos em grupos que executam as tarefas coletivas. Essa condição revela o quanto os cantos de trabalho podem ser considerados uma estratégia de povos sertanejos, que usam a poesia como mecanismo de sobrevivência ao sistema colonial em manutenção na contemporaneidade.

Organização-linguagem

Como sabemos, a miscigenação é, além da mistura étnica, a mistura de cosmovisões que incrustam no país diversas formas de compreensão de mundo e suas conseqüentes manifestações culturais. Se compreendermos que a perspectiva ocidental/eurocêntrica tem em seu núcleo norteador um padrão perceptivo de exploração da visão como prioridade sensorial, encontraremos na escrita o enfoque para o desenvolvimento e afirmação do conhecimento e, com isso, a valorização e hipertrofia da racionalidade.

A partir da mescla racial brasileira, porém, outras perspectivas horizontalizam o que é tido como linguagem. A tradição predominante

⁹ No original: *Il est le sujet dans la mesure où il ne peut être ni forme, ni contenu, mais sa propre réalisation, son actualization.*

acerca da transmissão e legitimação de conhecimento tanto dos povos originários quanto dos africanos se alicerça na oralidade. Podemos lembrar a máxima “quando um ancião morre é uma biblioteca que queima”. Esse provérbio malinês destaca a imprescindibilidade da linguagem oral para os saberes consagrados nessas cosmovisões, pois a partir do desencarne do ancião – ou do seu não corpo –, não há maneira de acessar tais saberes. Estabelece-se, portanto, uma responsabilidade ética sobre os descendentes para a compreensão dos ensinamentos em vida de modo a passá-los adiante de geração a geração. Isso permeia a construção e percepção daquilo que chamamos de tradição, que muito diferente de ser algo puro, fixo, imutável; é o terreno no qual as transformações são operadas. Assim, tradição é algo que dispensa resgate, dispensa buscas por algo original e incólume, uma vez que vive em contínua transformação e atualização. Em perspectivas afroindígenas, aliás, o movimento é um fundamento da ordem.

Dado esse contexto, podemos entender a oralidade como uma relação espaçotemporal que só existe, de fato, quando disposta no interior de um grupo. Desse modo, trata-se de um vínculo estabelecido pela memória coletiva, em dinamismo e reinvenção. Em vez de dizer que a essas sociedades falta a linguagem escrita – remetendo à carência e insuficiência –, podemos percebê-las como “independentes da escrita”, num movimento perspicaz que demonstra refração ao etnocentrismo, pois assim não se remete à ausência, mas a outras potencialidades e habilidades.

Seguindo essa postura, observamos como a oralidade está também diretamente relacionada à vivacidade cultural do sertão: suas técnicas de cultivo têm como ferramentas enxadas, porretes, maquinários e cantigas. O alimento, as mercadorias e a subsistência são produzidos com esses instrumentos, o canto incluído. Ou seja, entre a memória e a linguagem, o corpo e o chão, as cantigas e o trabalho, a poesia e o sertão, vive um elo étnico-biológico que redimensiona a cultura popular brasileira. Neste ensaio, tomo esse elo como elemento central de reflexão junto a *Critique du rythme*, de Meschonnic (1982).

Uma vez que o autor não trata especificamente da oralidade, música ou *performance*, mas direciona sua teoria quase que estritamente ao texto, busquei elaborar ponderações em forma de tradução, fazendo um paralelo entre o sertão e o poema. Sendo o corpo o chão da experiência, e o ritmo a forma do movimento, questiono: o poema é o chão, o corpo, a enxada ou o canto? Como aqui não proponho uma resolução, mas pensamentos em deriva pelos quais formulo correlações, alicerço essas abstrações naquilo que Meschonnic (2015, p. 1) atesta em seu manifesto: “somente há poema se uma forma de vida transforma uma forma de linguagem e, de maneira recíproca, se uma forma de linguagem transforma uma forma de vida”. Em seguida, o autor articula o conceito de “transformação”, estabelecendo que “o ritmo é a organização-linguagem do contínuo de que somos feitos. Com toda a alteridade que funda nossa identidade” (p. 4). Ainda:

se o ritmo-poema é uma forma-sujeito, o ritmo não é nada além de uma noção forma; a forma em si mesma não é mais uma noção formal, a do signo, mas uma forma de historização, uma forma de individuação (...) é poema tudo o que na linguagem realiza esse recitativo, que é uma máxima subjetivação do discurso (Meschonnic, 2015, p. 3).

A organização-linguagem é um tipo de tradução do ritmo como um instante incumbido de historização, e o sujeito, esse sujeito, que é transpessoal,

provoca os lugares do social, da alteridade e da individuação, traço uma correspondência com as noções de comunidade, memória coletiva e trabalho, uma vez que elas se entremeiam à noção de identidade (...) Meschonnic aborda esse sujeito como aquele que se constrói em relação ao coletivo, mas não é o coletivo: ele é transpessoal em atividade social (Penachio, 2022, p. 10).

Ora, ao reposicionar Meschonnic no sertão percebemos que a localização do sujeito em transpessoalidade costura a dissidência dos trabalhadores, pois nessa cosmovisão há uma lógica própria, longe da lente colonial, capitalista, antropocênica. É a lógica comunitária e uníssona, artesanal e de historicidade híbrida, em que o não humano não está fora, mas junto.

O poema é o instante entre o corpo e a terra

Para concluir, retomo a primeira questão que elenquei, a saber, o que seria o ritmo no sertão. Pensando que o ritmo é um encontro de linguagem, sentido, sentires, instantes, escolhas e significâncias, a realidade do ritmo seria abandonar seu sentido único e realocá-lo em multiplicidade. Como Meschonnic explora mais a significância do que o significado, penso nas palavras do sertão como significâncias de mundo. Aqui, cabe a noção de historização que percorre repetidamente a teoria:

o fluxo de linguagem acompanha o fluxo da história e, indo de encontro à comum percepção de tradição, folclore ou primitivismo do sertão, esse fluxo se reinaugura em pensamento contínuo, no qual o poema como instrumento de trabalho atualiza a noção de identidade, pois o sertanejo é o desconhecido atenuado em simbologia e vertigem histórica – o chão que se forma em sertão se desfaz em ruína e refaz em ruído: a enxada é o poema e o poema é o instante entre o corpo e a terra (Penachio, 2022, p. 10).

O sertanejo, portanto, como ouvidor da terra, na sua linguagem-vegetal, caminha para um corpo-linguagem. Como sugere a crítica do ritmo, um corpo-linguagem seria a historicidade. Por isso, a coletividade rítmica tem no trabalho não seu ritmo fisiológico, mas um ritmo social. Se o corpo não é linguagem, mas um intercâmbio contínuo entre ritmo, linguagem, sujeito e social, ele é um poema transitório do agora. No sertão, seria a gaiagrafia dos sentidos corporificados, abertos em fluxo de historicidades. Então, poema, ritmo e linguagem são onde não são, onde a construção colonizatória não sabe de sertão. Uma passagem do *Grande sertão: veredas* profere: “o senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais” (Rosa, 2019, p. 100). O silêncio é parte fundamental da oralidade, dos cantos, do trabalho e da linguagem. É no silêncio que brotam as articulações artísticas de resistência e refúgio. O contrafeitoço se faz ritmo num sertão que se firma na bênção de restar e segue sendo. O sertão no íntimo da nossa individuação e abstração do sutil revela pela objetivação do sensível uma paisagem propensa à investigações, porque o sertão, assim como o silêncio, é a gente mesmo, demais.

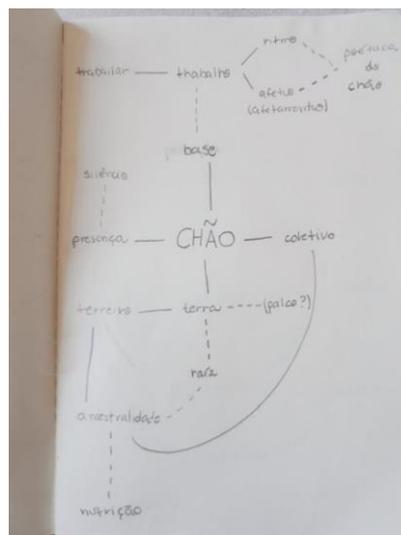
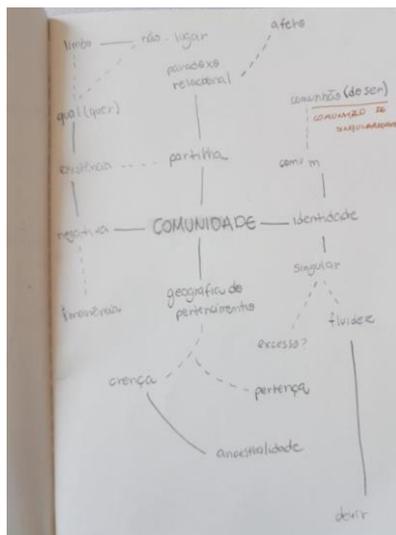
Figura 1:
Porteira



Figura 2:
Calliandra ou ciganinha do sertão



Figuras 3 e 4:
Caminhos



Figuras 5 e 6:
Caderno de anotações

Referências

- ALMEIDA, Maria Geralda de. Uma leitura etnogeográfica do Brasil sertanejo. *GeoTextos*, v. 18, n. 2, p. 231-254, 2022.
- BHABHA, Homi Kharshedji. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- BUARQUE, Chico. NASCIMENTO, Milton. "O cio da terra". In: PENA BRANCA & XAVANTINHO. LP O cio da terra. Continental 1-71-405-648. 1987.
- BUBER, Martin. *Eu e tu*. Trad. e introd. Newton A. von Zuben. São Paulo: Centauro, 2003.
- CALDAS, Glícia. A magia do feitiço: apropriações africanas no Brasil Colônia. *Acolhendo a Alfabetização nos Países de Língua Portuguesa*, v. 1, n. 1, p. 127-144, 2007.
- CALDEIRA, Clóvis. *Mutirão: forma de ajuda mútua no meio rural*. São Paulo: Editora Nacional, 1956.
- CANTOS de trabalho: bois, batatas e cantigas. Direção e roteiro de Sandro Santana. Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) da Agência Nacional de Cinema. Salvador, 2021.
- COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mille Plateaux: capitalismo et schizophrénie 2*. Paris: Minuit, 1980. Ed. Bras.: Mil platôs. Trad. Ana Lúcia de Oliveira et al. São Paulo, Editora 34, 2011]
- DERRIDA, Jacques. *Rams: uninterrupted dialogue – between two infinities, the poem*. Trad. Thomas Dutoit e Philippe Romanski. In: DUTOIT, Thomas; PASANEN, Outi (eds.). *Sovereignities in question: The Poetics of Paul Celan*. New York: Fordham University Press, 2005, p. 135-163.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- HAESBAERT, Rogério. Identidades territoriais: entre a multiterritorialidade e a reclusão territorial (ou: do hibridismo cultural à essencialização das identidades). In: ARAUJO, Frederico Guilherme Bandeira de; HAESBAERT, Rogério (coords.). *Identidades e territórios: questões e olhares contemporâneos*. Rio de Janeiro: Access, 2007. p. 33-57.

MESCHONNIC, Henri. Manifesto em defesa do ritmo. Trad. Cícero Oliveira. *Caderno de Leituras*, Belo Horizonte n. 40, p. 1-9, out. 2015.

MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme: antropologie historique du langage*. Paris: Verdier, 1982.

NANCY, Jean-Luc. Of being singular plural. In: *Being singular plural*. Transl. Robert D. Richardson and Anne E. O'Byrne. Stanford: Stanford University Press, 2000, p.1-99.

NASCIMENTO, Evando. *O pensamento vegetal: a literatura e as plantas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

NASCIMENTO, Wanderson Flor do. Em torno de um pensamento enterreirado. Pensamentos guerreiros contra a colonialidade. *Revista Cult*, ano 24, n. 271, p. 21-22, jul. 2021.

PENACHIO, Renata Mocelin. Contra as elites vegetais: A poética do chão na política (des)organizacional e (pluri)ontológica dos trabalhadores rurais no sertão. *Revista ClimaCom, Políticas Vegetais*, ano 9, n. 23, 2022.

PENNA, Maura. *O que faz ser nordestino: identidades sociais, interesses e o "escândalo" Erundina*. São Paulo: Cortez, 1992.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2 ed. 9 reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

VERAS, Thor João de Sousa. O clima da liberdade: ecologia e política em Bruno Latour e Axel Honneth. *Revisa Peri*, Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 108-144, 2021.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. *Torto arado*. São Paulo: Todavia, 2019.

Recebido em: 31 de outubro de 2023

Aceito em: 5 de janeiro de 2024

RUÍNAS EM SOLO TERRESTRE: UMA ANÁLISE DE *PIQUENIQUE NA ESTRADA*, INUMANIDADE E ANTROPOCENO

RENATA COUTINHO VILLON

RUÍNAS EM SOLO TERRESTRE: UMA ANÁLISE DE PIQUENIQUE NA ESTRADA, INUMANIDADE E ANTROPOCENO

RUINS ON TERRESTRIAL SOIL: AN ANALYSIS OF ROADSIDE PICNIC, INHUMANITY AND ANTHROPOCENE

RENATA COUTINHO VILLON¹

renatavillon@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6938-4722>

Resumo

Em *Piquenique na Estrada*, de Boris e Arkadi Strugátski, uma ameaça alienígena desconhecida e inexplicável deixa zonas igualmente inexplicáveis e altamente mortíferas em alguns espaços delimitados ao redor do planeta. O presente trabalho analisa a obra tendo como foco o confronto entre uma humanidade até então soberana e esse outro não nomeado que agora ocupa seu espaço, de forma a refletir a respeito do próprio significado de “ser humano” e a destruição por ele efetuada no planeta – ou Gaia, como veremos principalmente a partir das observações de Viveiros de Castro e Danowski. Para tal, movimentamos também outros estudos teóricos a respeito da inumanidade e da xenologia, buscando demonstrar que a invasão alienígena que ocorre na obra parece na verdade dizer respeito ao próprio descaso humano, sendo mesmo representativa do poder destrutivo que o homem mantém sobre Gaia no Antropoceno. Também adentramos o próprio conceito de zona, além de refletir a respeito das ruínas e seu aparecimento.

Palavras-chave: Antropoceno. Estudos da animalidade. Ecocrítica. Xenologia. Ficção científica.

Abstract

In Roadside Picnic, by Boris and Arkadi Strugátski, an unknown and unexplained alien threat leaves equally unexplained and highly deadly zones in

¹ Pesquisadora Capes e doutoranda vinculada ao programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), tendo obtido seu título de mestre na mesma instituição. Sua pesquisa diz respeito à teoria da animalidade e sua relação com a escrita, principalmente a de autoria feminina, se interessando também pelo tema da animalização como forma de exclusão do Outro.

certain delimited spaces around the planet. This paper analyzes the work with a focus on the confrontation between a hitherto sovereign humanity and this unnamed other who now occupies its space, in order to reflect on the very meaning of "human being" and the destruction it has wrought on the planet – or Gaia, as we will see mainly from the observations of Viveiros de Castro and Danowski. To this end, we will also look at other theoretical studies on inhumanity and xenology, in an attempt to demonstrate that the alien invasion that takes place in the play actually seems to be about human neglect itself, and is even representative of the destructive power that man holds over Gaia in the Anthropocene. We will also go into the concept of zone itself, as well as reflect a little on ruins and how they appear.

Keywords: Anthropocene. Animal studies. Ecocriticism. Xenology. Science fiction.

Introdução

Em uma terra arrasada, cogumelos crescem – o primeiro sinal de vida (e de esperança, poderíamos dizer) no solo devastado após um bombardeamento nuclear. Esses fungos, chamados *matsutake*, são de uma espécie que prospera em ambientes onde ocorreram perturbações gigantescas na ordem natural: desde florestas estrategicamente desmatadas até o terreno de dor e desolação de Hiroshima e Nagasaki após o trágico evento que marca o fim da Segunda Guerra Mundial. Investigando a alta demanda comercial desses cogumelos, a antropóloga Anna Tsing (2018) reitera a importância de olharmos de outra forma para as “perturbações” efetuadas na natureza – de levarmos em conta aquelas que ocorrem mesmo sem intervenção humana, mas também de entendermos até que ponto a própria humanidade é capaz de causar perturbações harmônicas no mundo: “*Matsutake* nos lembra que algumas, mas não todas, formas de perturbação podem abrigar vida” (p. 368). E, com sua repetida conclusão ao longo do artigo – “ruínas viraram nossos jardins” –, ela nos lembra a importância de vermos mesmo em ruínas uma oportunidade de reconstrução e cultivo.

Esse apontamento, no entanto, nos leva a reflexões para muito além de uma moral acerca da “resiliência humana” (e da vida em si), de nossa capacidade de enxergar novas possibilidades e chances de reflorescimento mesmo diante de uma terra arrasada – ou seja, de transformar ruínas em jardins. Pois esta sentença – “ruínas viraram nossos jardins” – parece nos convidar a enxergar o quanto de nosso mundo está dominado por destroços, ou também a rapidez com que podemos hoje presenciar uma agradável vizinhança se tornar um depósito radioativo. Por mais que haja vida que teimosamente insista em se reerguer desses cenários de desolação (seja ou não mediante nossa intervenção), se torna cada vez mais difícil ignorar o fato de que os maiores

desastres terrestres foram (são) causados direta ou indiretamente pelas mãos humanas (ou ao menos por uma parcela da espécie humana), a ponto de muitos dos cenários hoje conhecidos serem, na verdade, ruínas disfarçadas de progresso e superação diante da adversidade – e suas consequências serem muitas vezes transformadas pelo capitalismo em sucesso rentável, assim como ocorre hoje com o altamente comercializado cogumelo *matsutake* (com uma certa preocupação acerca de sua carga radioativa, é claro).

Essa “era de ruínas” parece coincidir com o que hoje é chamado de Antropoceno, ou seja, a designação geológica para a época em que estamos vivendo, no qual experienciamos um desequilíbrio planetário por conta das ações humanas. Como explicitam Eduardo Viveiros de Castro e Déborah Danowski (2014, p. 16) em *Há mundo por vir?*:

O Antropoceno (ou que outro nome se lhe queira dar) é uma época, no sentido geológico do termo, mas ele aponta para o fim da ‘epocalidade’, enquanto tal, no que concerne à espécie. Embora tenha começado conosco, muito provavelmente terminará sem nós: o Antropoceno só deverá dar lugar a uma outra época geológica muito depois de termos desaparecido da face da Terra. Nosso presente é o Antropoceno; este é o nosso tempo. Mas este tempo presente vai se revelando um presente sem porvir.

A humanidade estaria destinada, portanto, a viver cada vez mais entre ruínas, até que venha o inevitável fim. Com isso, o Antropoceno nos coloca em uma crise temporal – mais precisamente, a do nosso tempo (o tempo do “domínio antropocêntrico”, fadado a ser a destruição de si mesmo); segundo Jeanne Etelain (2023, p. 302) em sua tese *A theory of zones*, “Como sugere sua etimologia (...), o Antropoceno é primariamente um conceito temporal, mas é um conceito que basicamente desafia nossa concepção de tempo”.² O Antropoceno, porém, também nos faz enfrentar uma crise do espaço, cada vez mais arruinado. Como aponta o filósofo Bruno Latour em conversa com o historiador Dipesh Chakrabarty, a modernidade sempre teve como “lema” a sua progressão e evolução em

² Quando o material consultado não tiver tradução em português disponível, utilizaremos traduções livres feitas para uso neste artigo. No original: “As its etymology suggests (...), the Anthropocene is primarily a temporal concept, but it is a concept that ultimately challenges our conception of time”.

direção a um futuro próspero; “mas e se esse tipo de orientação significasse que você destruiu seu chão e alterou o futuro para uma utopia, uma terra de ninguém?” (Chakrabarty, Latour, 2020, p. 435).³

Esse “chão” [*ground*] em questão seria o que os autores, além de muitos estudiosos do tema, hoje chamam de Gaia (a Terra em si, portanto), a parte terrestre que habitamos e que se mostra plural e vicejante, além de resistente mesmo diante daquelas “perturbações” nada harmônicas do antropocentrismo. Viveiros de Castro e Danowski (2014) chegam a ponto de ver Gaia (juntamente com o conceito de *wilderness*, que designaria uma natureza edênica implacável) como a demonstração de uma oposição entre vida – “inesgotável profusão de formas e sutil equilíbrio de forças” (p. 39) – e *humanidade*, ou seja, o “fator que conspurca, diminui e desequilibra a vida, quantitativa e qualitativamente” (p. 39).

Gaia nos fala, assim, sobre esse espaço arruinado, mas que não para de fazer erguer *matsutakes* da terra, mesmo os radioativos, como símbolo daquilo que perdurará mesmo após a nossa ida. De muitas maneiras, ela parece revidar, em toda a sua multiplicidade, resiliência e força, não sendo apenas minada passivamente pela humanidade, apesar de certamente sofrer as consequências de suas ações negligentes.

[Gaia] designa uma nova maneira de experimentar o “espaço”, chamando a atenção para o fato de que nosso mundo, a Terra, tornado, de um lado, subitamente exíguo e frágil, e, de outro lado, suscetível e implacável, assumiu a aparência de uma Potência ameaçadora que evoca aquelas divindades indiferentes, imprevisíveis e incompreensíveis de nosso passado arcaico. Imprevisibilidade, incompreensibilidade, sensação de pânico diante da perda do controle, senão mesmo perda da esperança: eis o que são certamente desafios inéditos para a orgulhosa segurança intelectual da modernidade (Viveiros de Castro, Danowski, 2014, p. 107).

Essa dualidade de Gaia nos leva, enfim, a reconsiderar o espaço e recolocá-lo como uma forma de repensar nossos atos e mesmo ressignificar nossas ações na terra – até mesmo o próprio ato de pensar, como nos sugere Etelain (2023, p. 14): “o problema do espaço engaja nada

³ No original: “*But what if this sort of orientation meant that you destroyed your ground and shifted the future into a utopia, a land of nowhere?*”

menos que a questão do que significa pensar”.⁴ Gaia – que seria, na verdade, análoga ao que cientistas passaram a chamar de zona crítica,⁵ ou “definitivamente não um globo, mas um fino biofilme, uma superfície, uma película” (Latour, Lenton, 2019, p. 17), uma faixa restrita onde a vida se desenvolve – como a vida que, em oposição à humanidade, nos fará repensar o próprio conceito de humano, e a forma como, pelo menos em sua capacidade ocidental e “moderna”, este parece minar os esforços em prol da diversidade e da multiplicidade que apenas uma zona crítica poderia nos fornecer.

Tendo isso em mente, o presente trabalho tem como objetivo analisar a obra *Piquenique na estrada*, escrita em 1971 pelos irmãos Boris e Arkadi Strugátski. Nela, vemos o funcionamento de uma Zona não tão diferente de nossa irreverente Gaia; uma Zona que, como representa Etelain (2023, p. 10), se torna “um recurso filosófico para repensar o espaço, ao nos colocar um espaço que é múltiplo, heterogêneo e indeterminado”.⁶ A Zona de *Piquenique...*, no entanto, é implantada na Terra por seres alienígenas – aqueles que podemos chamar de inteiramente outros ou mais-que-outros, extraterrestres que nunca são propriamente revelados na trama e nem têm suas ações e seus motivos explicitados, mas que, ainda assim, forçam a humanidade a enfrentar sua própria destruição e ignorância.

A análise é fortemente influenciada por uma ideia bem sumarizada por Viveiros de Castro e Danowski (2014) ao pensar num futuro desenlace

⁴ No original: “the problem of space engages nothing less than the question of what it means to think”.

⁵ Como explicita Etelain (2023, p. 316-317): “The U.S. National Research Council defines the CZ as the ‘near-surface environment in which complex interactions involving rock, soil, water, air, and living organisms regulate the natural habitat and determine the availability of life-sustaining resources’. Geologist Susan Brantley and her colleagues provide an alternative definition of the CZ as ‘the fragile skin of the planet defined from the outer extent of vegetation down to the lower limits of groundwater’. The term was first introduced by sedimentologist Gail Ashley in 1998 to designate the thin outer veneer of the planet Earth’s surface, lying between the sky and the rocks, that is, the seat of life. It encompasses the lower atmosphere, vegetation canopy, water bodies (rivers, lakes, shallow seas), soil layers (pedosphere, vadose zone, the water table), and fresh groundwater. The CZ is critical in the physical sense of the term, because it is one of the limit interfaces of the planet, a threshold that can cause abrupt changes”.

⁶ No original: “the notion of zone is a philosophical resource for rethinking space, as it puts forward a space that is multiple, heterogeneous, and indeterminate”.

entre humanidade e vida, talvez quando a humanidade tiver terminado de se extinguir: “A vida ressurgirá, invencível, em sua variedade e abundância, e reconquistará o território (a Terra) que a humanidade, *agindo como um impiedoso invasor alienígena*, havia transformado em um deserto de concreto, asfalto, plástico e plutônio” (p. 39, grifo nosso). A partir desse pensamento, a invasão alienígena que ocorre na obra parece na verdade dizer respeito ao próprio descaso humano, sendo mesmo representativa do poder destrutivo que o homem mantém sobre Gaia no Antropoceno.

Essa reflexão é possível a partir do confronto entre o “humano” e esse “outro” não nomeado, que, assim como no extenso conflito entre animalidade e humanidade, nos leva a refletir sobre a própria condição do que é “ser humano”. Como Evando Nascimento bem nos aponta (2011, p. 123): “Besta são sempre os outros, aqueles com quem não compartilhamos nossa humanidade”. O que ocorre, porém, quando a própria humanidade, como um todo, passa a se encontrar num local “bestializado”, diante do *alien* que, como descreve Peter Szendy (2013, p. 36) em *Kant in the land of extraterrestrials*, não é “nem animal e nem divino”?⁷ Seguindo a trilha de Kant, Szendy nos diz que “Humanidade (...) deve ser pensada da perspectiva do outro, de seu fora, precisamente ali onde não foi concedido a esse fora uma figura ou um rosto, já que é desprovido de todas as figurações possíveis” (p. 39).⁸ Para entender a razão humana, devemos nos ver refletidos na razão desse Outro, de forma a nos enxergar a partir de um novo olhar.

Devemos, enfim, adentrar essa perigosa zona crítica (em sua capacidade teórica, além de terrestre), assim como um *stalker* numa Zona alienígena ou, talvez, um comerciante de cogumelos *matsutake* num terreno altamente radioativo.

⁷ No original: “*the alien, that other that is neither animal nor divine*”.

⁸ No original: “*Humanity (...) must be thought from the perspective of its other, from its outside, quite precisely there where this outside has not yet been given a figure or a face, since it is deprived of all our possible figurations*”.

Nem animal e nem divino

Em uma pequena cidade majoritariamente pacata chamada Harmont, assim como em mais cinco outras cidades espalhadas pelo globo e sem nenhuma ligação aparente entre si, ocorre aquilo que, em *Piquenique...*, fica conhecido como a Visitação. Por um brevíssimo período, extraterrestres pousam na Terra e, trazendo consigo muitas bizarrices, estabelecem Zonas muito bem delimitadas – locais onde as leis do mundo natural, tais como as conhecemos, parecem distorcidas; onde há perigos mortais e maravilhas rentáveis (objetos alienígenas deixados para trás, deliberadamente ou não) escondidos a cada curva. Os motivos e a própria natureza desses seres permanecem um mistério muito após sua partida. Agora, Redrick Schuhart (ou apenas Red) ganha a vida se aventurando (na maior parte da história, clandestinamente) pela Zona de sua cidade natal e vendendo os vários objetos inexplicáveis que ela abriga. Ele é, portanto, um daqueles denominados *stalker*.

Enquanto muitos cientistas perscrutam a Zona buscando entender seu funcionamento e esclarecer algumas dúvidas acerca desses seres visitantes e incompreensíveis, o objetivo de Red parece ser apenas o dinheiro que consegue ao trazer e vender alguns dos fantásticos objetos lá encontrados. Vemos se estabelecer, no entanto, uma estranha relação afetiva entre o *stalker* Red e a Zona que destrói todos que dela se aproximam, seja direta ou indiretamente. Além de simultaneamente matar seus companheiros e fazer reviver cadáveres há muito na terra (entre eles, o de seu pai), ela faz com que sua filha se torne cada vez mais um “monstro” (bestializado) por conta de uma influência genética inexplicável. Mesmo sabendo de todos os crescentes perigos e após repetidas prisões, cada “missão” bem-sucedida ainda o encoraja a voltar. “Estava vivo. A Zona me deixou ir. Deixou, sua maldita, sua vadia querida, sua vilã. Vivo. Nenhum novato jamais entenderia aquilo. Ninguém além de um *stalker* entenderia” (Strugátski, Strugátski, 2017, n.p.).

A efervescente Zona, em seus breves momentos de benevolência (ao “permitir”, digamos, uma busca bem-sucedida ou uma passagem pouco turbulenta), parece despertar uma esperança de progresso e de realização. A ponto de, quando oferecida a escolha de sair de sua cidade natal e de perto dela, Red não admitir a ideia de afastamento:

- É tudo verdade. Nossa cidadezinha é um buraco. Sempre foi e sempre será. Só que agora - continuei - este é um buraco para o futuro. E por ele iremos trazer para este seu mundo desgraçado as coisas que mudarão tudo. A vida será diferente, será justa. Cada um terá o que precisa. Eis o nosso buraco! Por este buraco passa o conhecimento. E quando tivermos conhecimento, todo mundo ficará rico; iremos às estrelas ou a qualquer outro lugar desejado. É assim que é o nosso buraco! (...)
Engraçado, enquanto falava, eu acreditava em cada palavra, de todo o meu coração. E nossa Zona - sua vadia maldita, sua assassina - me foi cem vezes mais querida naquele momento do que todas as Europas e Áfricas juntas (Strugátski, Strugátski, 2017, n.p.).

Os sentimentos a respeito da Zona oscilam muito rapidamente. Aqui, Red tem ideais de conhecimento e de riqueza. Em troca, a Zona lhe oferece a morte de mais um amigo querido. “Acabou! O *stalker* Red não existia mais. Pra mim, já chega de brincar com a morte e levar outros babacas a seu encontro. (...) Não havia nada na Zona para seres humanos. Nada de bom poderia vir dali” (n.p.). O capítulo se encerra e, no início do seguinte, Red está na Zona novamente.

Superficialmente, Red demonstra não querer *entender* a Zona ou os seres que a estabeleceram, sendo mais uma vítima de suas seduções e violências, da contradição que ela mesma abriga. O vemos zombar dos cientistas que buscam desesperadamente esclarecimento acerca do controverso evento, ao falar sobre como precisam entender as coisas para tornar a existência mais suportável: “Todos os CDFs são iguais. Para eles, o importante é inventar um nome para a coisa. Até então dá pena de olhar para eles, parecem cretinos” (n.p.). Ele chega a afirmar que a melhor forma de passar pela Zona e sobreviver é admitir que não a compreende. E, apesar de o vemos rejeitar repetidamente os esforços científicos, ele também se apresenta como cético diante de qualquer faceta de religiosidade. Só no final da obra ele admite ser levado, de fato, pela fé -

ou, melhor dizendo, por uma esperança inabalável, mesmo depois de tantos golpes cruéis:

Foi por isso que vim para cá. É isso que quero aqui... Uma sensação estranha e nova invadiu seu interior. Ele percebia que, na verdade, ela não era completamente nova, que já existia dentro dele, escondida, e só agora ele a reconheceu, e tudo imediatamente se encaixou e ficou no lugar. E o que antes parecia bobagem, uma loucura delirante de um velho marasmático, tornou-se sua única esperança, o único sentido de sua vida, porque acabara de compreender que a única coisa que havia lhe sobrado no mundo inteiro, a razão de sua vida nos últimos meses, era a espera de um milagre. (...) E agora aquela esperança crescia e já havia se tornado uma convicção, e a certeza do milagre preencheu-o até o último fio de cabelo, e ele até se surpreendia de como tinha podido viver antes numa escuridão tão profunda e tão sem saída... (Strugátski, Strugátski, 2017, n.p.)

Toda essa crença parece se condensar na Esfera Dourada, um artefato descrito como místico que estaria presente na Zona e pelo qual muitos procuram. O Abutre, um *stalker* cruel que Red salva, confirma sua existência e confia a Red que o objeto alienígena é capaz de realizar desejos. Contraditoriamente, o próprio Abutre afirma que não qualquer desejo, pois ela não foi capaz de lhe conceder juventude e nem riqueza. Dessa forma, os reais poderes dessa esfera nunca se mostram factíveis ao longo da narrativa, parecendo ser ela mesma apenas um produto da esperança humana.

Ainda assim, é em sua busca que Red adentra a Zona pela última vez, com a esperança de vendê-la e finalmente ter a vida confortável e sem problemas com a qual tanto sonha. Nesse ponto da narrativa, no entanto, passamos a finalmente identificar nele uma frustração por não conseguir entender o mundo a seu redor, ou o porquê de os homens fazerem o que fazem consigo mesmos e uns com os outros. Apesar de se mostrar igualmente como escravo de seus impulsos e hábitos viciosos, ele condena a “escavidão” do trabalho: “Quando um homem trabalha, sempre trabalha para alguém, é um escravo e nada mais! E eu sempre quis viver por conta própria, sem depender de ninguém e cuspiendo em sua rotina e seu tédio” (n.p.).

Red, como representante de uma “humanidade” generalizada, parece demonstrar aquilo que o filósofo Vladimir Safatle (2012) chamou de o projeto filosófico que a modernidade teria forjado “como uma de suas peças-chave”, “a imagem da humanidade como qualidade do que é humano” (p. 220). Esse “projeto” estaria fundado sobre três atributos essenciais, os quais ele chamou de autonomia, autenticidade e unidade, que seriam uma forma de reconhecer um domínio humano capaz também de se autogovernar e de estabelecer para si um certo senso de liberdade e justiça. Assim como Safatle (p. 226) nos aponta,

não deixa de ser bastante sintomático que autonomia, autenticidade e unidade sejam atributos fundamentais da humanidade do homem porque, à sua maneira, eles também são atributos do ser divino. Como se costuma dizer, o homem (esse mesmo homem resultante do projeto filosófico da modernidade desencantada) é a imagem e semelhança de Deus. O que nos leva a perguntar se as tentativas de conservar a humanidade do homem não seriam, no fundo, maneiras relativamente astutas de perpetuar o pensamento ocidental sob a sombra de certa teologia que não tem coragem de dizer seu nome. Como se o homem fosse, no fundo, um astuto projeto teológico-político, um projeto teológico que se impõe em suas consequências sociopolíticas.

Também sintomaticamente, vemos Red reverenciar a Esfera como se fosse algo sagrado, ao finalmente alcançá-la:

Ele não se esforçava mais em pensar. Apenas repetia desesperado, *como uma oração*: ‘Sou um animal, não vê? Apenas um animal que não possui palavras. Não aprendi a falar e não sei pensar, pois aqueles canalhas não me ensinaram a pensar! E se você for mesmo... todo-poderosa, onipotente e onisciente... Então resolva! Examine minha alma, eu sei que lá tem tudo de que você precisa. Deve haver. Pois nunca, jamais vendi minha alma para ninguém! Ela é minha, humana! Extraia de mim o que eu desejo, pois não é possível que eu deseje algo mau... Maldição!’ (Strugátski, Strugátski, 2017, n.p., grifo nosso).

Não nos parece, aqui, que Red esteja orando para a ausente e silenciosa força alienígena que propulsiona a narrativa. Ao longo de toda a estória, os extraterrestres apenas fornecem um *background* em que os homens podem iniciar seus conflitos, tanto internos quanto externos, tendo em mente também a possibilidade desses outros seres que nunca realmente se mostraram – como se fossem apenas um lembrete da ignorância humana. Diante desses Outros (nem divinos e nem bestas,

como devemos nos lembrar), a humanidade se encontra sem palavras, sem explicações (animalizada, poderíamos dizer),⁹ mas ainda com desejo e esperança de poder um dia tomar as rédeas de sua própria existência. Queremos aqui argumentar então que, diante da Esfera, Red parece estar orando para o próprio projeto humanístico falho, aquele com o qual ele deveria se identificar, mas que não conseguiu livrá-lo de sua própria desgraça.

Essa realização vem a partir do espaço da Zona que, como podemos nos lembrar a partir das palavras de Etelain, é um conceito que nos faz reconsiderar o próprio pensar. E, diante dela, conseguimos ver que a humanidade, em si, não consegue se sustentar como um projeto único e irrevogável, completamente unido em prol do progresso e contra as adversidades. A Zona parece nos fazer confrontar o próprio Antropoceno; e, como nos apontam Viveiros de Castro e Danowski (2014, p. 121), “O que o Antropoceno põe em xeque, justamente, é a própria noção de *anthropos*, de um sujeito universal (espécie, mas *também* classe ou multidão) capaz de agir como um só povo”. Red, em todas as suas contradições e crises, e como membro de uma humanidade que nem diante da certeza de uma ameaça extraterrestre foi capaz de verdadeiramente se unir, nos ajuda a entender isso.

Marco Antonio Valentim (2018, p. 31) nos lembra, a partir de Ursula K. Le Guin, que este sempre foi o objetivo das ficções científicas: nos levar a uma argumentação contrafilosófica da soberania humana, já que “de um ponto de vista fantástico, o Homem não é um arquétipo sublime, mas uma aberração desastrosa”. Mas há uma possível redenção nesse fato. Segundo Safatle (2012), talvez seja mesmo preciso que o homem deixe de lado sua visão humana e abrace, em vez disso, uma visão de inumanidade

⁹ Vale lembrar que, segundo Derrida (2006), a ausência de fala no animal seria um dos maiores motivos para que ele seja considerado inferior pelo humano. O “*propre de l’homme*” seria o direito de nomear os animais – a exemplo da figura adâmica da tradição judaico-cristã –, enquanto os animais permaneceriam como criaturas “sem resposta” diante desse domínio por conta da falta de linguagem (ou, ao menos, de uma linguagem falada). Não conseguir nomear seu desejo demonstra, assim, uma falha essencial na humanidade de Red, além de uma aproximação da tão negada animalidade.

que, esperançosamente, seria mais benigna tanto para si mesmo quanto para o planeta como um todo, assim como seus habitantes.

é fato que aprendemos a associar o inumano à dimensão das catástrofes históricas, um pouco como se as portas da violência destruidora ou da desagregação normativa fossem sempre abertas quando esquecemos o que o homem deve ser, quais os atributos essenciais de sua humanidade, quais os predicados que lhe determinam. Sentimo-nos seguros ao reencontrar a imagem identitária do homem, isso a ponto de imaginar que a ausência de tal imagem só poderia gerar o caos e a deposição de todo projeto de racionalização social. (...) No entanto, talvez seja o caso de mostrar que esse modo de pensar é limitado, pois é na capacidade de se reconhecer naquilo que não porta a imagem identitária do homem que reside o fundamento para uma determinação não normativa e renovada da razão. Realizar uma humanidade liberada da imagem do homem pode nos fornecer um novo horizonte para as lutas políticas e as estratégias de crítica do existente (Saflate, 2012, p. 222).

Poderíamos então pensar o “inumano” como atestamento de uma diversidade e de uma possibilidade de vida para além da humana – e que, a partir de esforços literários e políticos, pode ser considerado e visto. A imagem da humanidade não mais como um abrigo de oposições conflitantes, mas como abrigo de multiplicidade. E isso se dará a partir da Zona.

Um piquenique (extra)terrestre

Em *O aberto: o homem e o animal*, Giorgio Agamben (2017, p. 24) nos aponta que a humanidade sempre se ergueu a partir da negação de sua própria animalidade:

O homem existe historicamente apenas sob essa tensão: ele pode ser humano apenas na medida em que transcende e transforma o animal antropóforo que o sustenta, somente porque, por meio da ação negadora, é capaz de dominar e, eventualmente, destruir sua própria animalidade.

Nesse eterno esforço de separar-se da animalidade, o homem (moderno, ocidental) toma para si o direito de subjugar aqueles “outros” que estariam numa esfera “animal”, ou seja, aqueles que não são aceitos

pela autointitulada identidade humana, seja por sua raça, gênero ou origem.¹⁰

O mesmo não pode acontecer, no entanto, diante da outridade representada pelos seres extraterrestres. Pelo contrário, o discurso de Red nos mostra que, naquela Zona incompreensível, o homem não consegue nem transcender, nem negar, e nem destruir sua animalidade – inumanidade – latente.¹¹

Talvez a humanidade se encontre reduzida à sua animalidade ao entrar em contato com a Zona exatamente pelo fato de ela representar, de muitas formas, o contínuo conflito entre Antropoceno (do lado da humanidade) e Gaia (do lado da multiplicidade de vida que é também demonstrada pela animalidade). Retornando a Etelain (2023, p. 8), ela nos mostra a ideia de que o conceito de zona em si “se apresenta como o que os filósofos chamam de multiplicidade (...), isto é, como um todo que é ao mesmo tempo um e múltiplo, heterogêneo e contínuo, e cuja natureza é dinâmica por se transformar no decorrer de sua partição”.¹² E, mais adiante: “o conceito de zona parece sugerir a existência de múltiplos espaços coexistentes na mesma superfície” (p. 9).¹³ Trazendo essa ideia

¹⁰ Aqui podemos complementar com uma fala de Evando Nascimento (2011, p. 135): “Tendemos a rebaixar tudo o que não acreditamos servir como espelho: os animais, as mulheres, os índios, os negros e todos os grupos étnicos classificados como ‘minorias’, minorizados, portanto, ainda quando constituem efetivamente maioria em determinadas sociedades”.

¹¹ Como mais uma vez Safatle (2012, p. 231-232) nos demonstra, “Contra a autonomia, o inumano aparece como a esfera da animalidade sempre potencialmente presente no homem. Encontramos aqui a distinção clássica entre *humanitas* e *animalitas*. (...) Mas afirmar a necessidade de a humanidade não passar na animalidade, diferenciar-se radicalmente da animalidade, significa principalmente negar com todas as forças tudo o que, em mim, guarda uma afinidade mimética com o que não é imediatamente humano. Negação que se inverte facilmente em dominação e violência contra o que, em mim, teima em se ver nos olhos opacos de um animal. Assim, a afirmação peremptória da humanidade do homem acaba por se transformar em selvageria contra tudo o que, em mim, ainda guarda os traços da animalidade (como os impulsos, as pulsões, os desejos ‘patológicos’). Dessa forma, a humanidade se realiza sob a forma invertida da animalidade distorcida, da brutalidade animalesca contra a animalidade. Uma brutalidade que só pode ser desativada recuperando a dimensão do inumano”.

¹² No original: “*My findings suggest that the concept of zone is deployed whenever space – whether physical, corporeal, social, or terrestrial – presents itself as what philosophers call a substantial multiplicity (also known as a qualitative or intensive multiplicity), that is, as a whole that is both one and multiple, heterogeneous and continuous, and whose nature is dynamic as it transforms itself along its partition*”.

¹³ No original: “*Said otherwise, the concept of zone seems to suggest the existence of multiple coexisting spaces on the same surface*”.

para o contexto de *Piquenique...*, é como se a Zona instalada pelos extraterrestres estabelecesse uma dinâmica territorial em que o domínio humano se encontraria suspenso, dentro mesmo do território terrestre, e revelando assim a inumanidade latente dentro da espécie humana como passível de sofrer as consequências da Zona estabelecida por outro pensante.

Essa hipótese se encontra muito bem sumarizada no diálogo que rende à obra o seu título. Na cena, Richard Noonan (ou Dick), funcionário do Instituto Internacional de Culturas Extraterrestres, pressiona o cientista Valentin Pillman a fornecer uma explicação para a Visitação. Admitindo verdadeiramente não saber nada, Pillman compartilha uma hipótese:

- Um piquenique. Imagine uma estrada no interior, uma clareira na mata, perto da estrada. O carro sai da estrada e vai até a clareira. Abrem-se as portas, e sai uma turma de jovens. Começam a tirar do porta-malas cestas com mantimentos, armam as tendas, acendem a fogueira. Churrasco, música, fotos... De manhã, eles vão embora. Animais, pássaros e insetos da floresta, que assistiram horrorizados àquele evento noturno, saem de seus esconderijos. E o que eles encontram? Manchas de óleo que pingou do radiador, uma lata com um pouco de gasolina, velas e filtros usados. Do lado, estão jogados os panos sujos de óleo, as lâmpadas queimadas, uma chave de fenda que alguém esqueceu na grama. Nos rastros deixados pelo carro sobrou um pouco de lama que veio grudada de algum brejo no caminho... E, claro, há cinzas de fogueira, restos de comida, embalagens de chocolate, latas e garrafas de bebida, guardanapos amassados, bitucas, um lenço perdido, um velho jornal rasgado, um canivete de bolso derrubado por alguém, moedas, flores murchas do campo vizinho... (Strugátski, 2017, n.p.)

Nessa analogia da Visitação como um mero “piquenique na estrada”, a humanidade tomaria o lugar dos animais e do restante da desinformada natureza diante dos desígnios de seres racionalizados – “inteligentes” –, mas completamente descuidados em relação à “zona” (no sentido idiomático da língua portuguesa, ou seja, a “bagunça”) muitas vezes mortal que vai deixando pelo caminho. Por muitos motivos, a hipótese é pior do que pensar que os ETs de fato queriam fazer mal à humanidade ao instalar as Zonas, pois demonstraria não uma igualdade (mesmo que distante e conflitante) com esses seres, mas uma inequívoca

inferioridade diante deles. Tanto que, ao ouvir a hipótese de Pillman, um indignado Dick retruca: “Por que vocês, cientistas, têm tanto desdém em relação ao ser humano? Por que é que sempre tentam rebaixá-lo?” (n.p.).

Dick é uma das personagens que, ao longo da trama, se mostram mais interessadas em tentar entender não apenas a Visitação, mas o comportamento humano diante dessa realidade. No único capítulo que não é narrado a partir da perspectiva de Red, vemos Dick se surpreender com a contradição tão latente nos *stalkers*: ele percebe, com horror, que nada pode impedir as pessoas de continuar se aventurando na Zona, não importa quantas vezes ela se mostre uma péssima ideia.

E, de repente, do nada, uma sensação de desespero tomou conta de seu interior. Nada adiantava. Tudo era em vão. Meu Deus, pensou ele. Nós não vamos conseguir nada! (...) É porque o mundo é assim. O ser humano é assim! É da natureza humana. Se não fosse a Visitação, seria outra coisa qualquer. O porco sempre achará lama para chafurdar... (Strugátski, Strugátski, 2017, n.p.)

A Zona, assim, parece revelar uma verdade profunda acerca da natureza humana, mesmo para aqueles que apenas observam de fora todo o mal que chega àqueles que insistem em se aventurar. E essa seria a propensão humana de insistir nos mesmos erros, tanto fascinados quanto humilhados por aquilo que não conseguimos compreender. O homem entra na Zona com a desculpa de conseguir dinheiro ou conhecimento, mas encontra ali apenas a prova de sua própria inumanidade.

Pillman, o cientista, sumariza essa conclusão ao dizer que “para a humanidade, tudo passa sem deixar marcas” (Strugátski, Strugátski, 2017, n.p.). Evento após evento – até mesmo o mais marcante deles, como acreditamos que seria uma escancarada invasão alienígena em solo terrestre –, a humanidade só seguiu em frente. Retornamos, assim, à questão que o artigo de Tsing parece nos apresentar: se transformamos ruínas em jardins, diria isso respeito a um desejo inerente por esperança e beleza diante da adversidade? ou seria apenas assustador e desesperante o fato de insistirmos em trazer ruínas aos jardins da Terra? É um cogumelo *matsutake* radioativo um belo símbolo de reflorescimento apesar de

tudo? ou apenas uma monstruosa consequência de nossas ações em nome do progresso?

Em suma, como mudar os hábitos de uma humanidade que está condicionada a se destruir por conta de suas conflituosas contradições?

É também Pillman que, tentando apaziguar Dick, evoca as seguintes palavras:

Escute isso: 'Vocês me perguntam em que consiste a grandeza do homem?' - começou a citar. - 'Ter criado uma segunda natureza? Ter acionado forças de magnitude quase cósmica? Ter em um espaço de tempo insignificante se apoderado do planeta e aberto a janela para o universo? Não! Está no fato de que, apesar de tudo isso, ele sobreviveu e está determinado a continuar sobrevivendo' (Strugátski, Strugátski, 2017, n.p.)

Na oposição entre humanidade (Antropoceno) e vida (Gaia), a lição de *Piquenique...* nos lembra que também nós, terráqueos que somos, possuímos uma teimosa propensão à vida diante da adversidade – mesmo que ela ainda seja, na maioria das vezes, causada por nós. Talvez seja o momento de pensarmos o homem, ele mesmo, como uma zona de naturezas coexistentes e afirmar que, se de fato queremos ver mais da vida que tem a capacidade de vicejar mesmo depois de tantos ruinosos eventos, só poderemos fazer isso em nossa capacidade que é, ao mesmo tempo, inumana.

Conclusão

Recentemente, em 26 de julho de 2023, um ex-oficial de inteligência da Força Aérea estadunidense afirmou, numa audiência no Capitólio dos EUA, que o Pentágono possui provas – entre elas (supostos) restos de espaçonaves alienígenas, além de “material biológico não humano” que teria sido retirado de Ovnis – da existência de seres extraterrestres e que as estaria escondendo enquanto performa experimentos. O ex-oficial, chamado David Grusch, tem seu testemunho apoiado por mais dois ex-militares que também confirmam o contato

com objetos alienígenas durante seu tempo de serviço ao governo americano.¹⁴

O que deveria ser uma revelação chocante não passou de uma “confirmação” nada surpreendente. Afinal, não é de hoje que existe uma crescente desconfiança acerca de informações mantidas em segredo do público geral envolvendo a existência de *aliens*, tendo esse se tornado, aliás, um tópico largamente abordado na cultura popular. A infame “Área 51”, por exemplo, cujo funcionamento e finalidade se mantêm na ordem da especulação, se tornou tema de jogos e filmes que retratam a misteriosa base militar presente no estado de Nevada, nos EUA, como um centro de operações e estudo de vida extraterrestre.¹⁵ Essa teoria foi tão inculcada na cabeça dos consumidores dessas obras que, de fato, parece ter passado de tema muito bem explorado pela ficção científica para frenesi de teorias conspiratórias, para, enfim, probabilidade amplamente aceita e até mesmo previsível.

Ainda assim, a indiferença com que a recente informação foi recebida pelo público parece ter causado mais alvoroço do que a controversa audiência em si. Nas redes sociais, internautas ironizaram o caso, se mostrando enfadados tanto do assunto em si quanto da rotina frenética a que estamos habituados. Um deles afirmou, humoristicamente: “Aliens isso... aliens aquilo... há cinco anos eu teria me importado... agora? ah, mas eles estão chegando... pois entrem e fiquem à vontade... pode até sentar no sofá! só não vou fazer sala... estou ocupado”.¹⁶

Por mais que muitos temam uma possível Visitação desastrosa, e que ainda existam aqueles que acreditam, de fato, que a espécie humana possa ser submetida a escravidão e extermínio nas mãos de uma “inteligência superior”, a ampliada aceitação da existência de aliens

¹⁴ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/mundo/noticia/2023/07/26/congresso-dos-eua-faz-audiencia-sobre-ovnis-avistamentos-nao-sao-raros-ou-isolados.ghtml>. Acesso em 28 jul. 2023.

¹⁵ O conceito também inspirou outras obras com temática semelhante, como no caso da altamente popularizada série *Stranger Things* (2016), da plataforma de *streaming* Netflix.

¹⁶ Disponível em: <https://twitter.com/oieusouoiguigo/status/1684923108715610112?s=20>. Acesso em 28 jul. 2023.

parece ainda ser permeada por muita incredulidade. Muitos parecem não conseguir ver como a existência de ETs causaria uma mudança radical na rotina – talvez porque, de fato, e para todos os efeitos, é como se eles já estivessem por aqui. Szendy (2013, p. 112) nos leva à seguinte conclusão:

Extraterrestres estão aqui, portanto, entre nós humanos e Terrestres. Estão aqui, mas permanecem impossíveis de se encontrar; nada sabemos sobre eles.

Estão aqui – e provavelmente sempre estiveram aqui – já que fazem seu caminho através da própria textura do que é oferecido pelos nossos sentidos até o juízo. Eles já estão aqui, no coração da imperceptível trama, mesmo antes que isso se torne uma questão acerca de sua possível chegada, mesmo antes de os imaginar como invasores potenciais do tão distante outro lado do universo. Não estão aqui, no entanto, como uma presença: nem simplesmente presentes ou ausentes, o seu estar-aqui é, poderíamos dizer, estar-por-aí, aqui.

É por isso que a ficção científica sempre já terá começado.¹⁷

Parece que a humanidade já tanto aceitou essa possibilidade, que mal consegue mais diferenciar sua própria visão da de um alienígena invasor, pois é como se ambos já convivessem e se misturassem. A Visitação é agora, contínua e invisível, com a diferença de que as Zonas são feição nosso. Nós (humanos ou *aliens*, já e perpetuamente humanizados) tornamos áreas inteiras inabitáveis, hostis, tanto para nós quanto para outros seres. E continuamos estudando os efeitos de nossa própria destruição, transformando ruínas em jardins, ou jardins em ruínas, incessantemente. A única perspectiva de “pausa” que temos é, infelizmente, uma destruição tão massiva que não fará sobrar um único de nós capaz de contemplar os destroços – não à toa, muitos desses mesmos internautas cansados “pedem”, em tom freudianamente chistoso, por uma intervenção alienígena: assim talvez, pelo menos, haveria uma pausa do trabalho rigoroso, do exigente maquinário

¹⁷ No original: “*Extraterrestrials are thus here among us humans and Earthlings. They are here, but they remain impossible to find; we know nothing about them. They are here – and they have probably always been here – since they work their way through the very texture of what is offered by our senses to judgment. They are already here, at the heart of the perceptible weft, even before it becomes a question of their possible arrival, even before we imagine them as potential invaders from far away at the other end of the universe. Yet they are not here as a presence: neither simply present nor simply absent, their being-there, we could say, is a being-out-there, down here. This is why science fiction will have always already begun*”.

capitalista, da implacável e monótona rotina, e mesmo da preocupação constante com o amanhã.

Isso nos diz muito sobre o antropocentrismo, sobre a exaustão que ele suscita nos mesmos seres que deveriam se considerar “superiores” diante de toda a variedade de vida terrestre. Talvez seja preciso, portanto, e mais do que nunca, ver na possível existência extraterrestre uma atestação de inumanidade, de algo que irá dissolver nossos princípios e práticas para revelar nossa multiplicidade latente e, ao mesmo tempo, continuamente ignorada sob um ideal unificado humano. Nesse caso, um domínio verdadeiramente alienígena e inteiramente Outro se torna uma esperança, mais do que um medo.

Diante dessa realidade, o grito de Red ao final de *Piquenique...* – “FELICIDADE PARA TODOS, DE GRAÇA, E QUE NINGUÉM SEJA INJUSTIÇADO!” (Strugátski, Strugátski, 2017, n.p.) –, agoniado e cheio de obstinada, persistente esperança, reflete uma humanidade que se perdeu em si mesma, em seus ideais falidos de progresso e domínio. E talvez seja apenas assim, nas ruínas da corrosiva humanidade, que a *matsutake*-esperança possa nascer – igualmente insistente, simbólica, assustadoramente bela e contraditória, tomando seu espaço na Terra, uma Zona de cada vez.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O aberto: o homem e o animal*. Trad. Pedro Mendes. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CHAKRABARTY, Dipeshi.; LATOUR, Bruno. Conflict of planetary proportion – a conversation. *Journal of the Philosophy of History*, v. 14, n. 3, p. 419-454, 2020. Disponível em: <https://philpapers.org/rec/LATCOP-2>. Acesso em 4 ago. 2023.

DERRIDA, Jacques. *L'animal que donc je suis*. Paris: Galilée, 2006.

ETELAIN, Jeanne. *A theory of zones: conceptualizing space in the Planetary Era*. 2023. Dissertation (PhD). Course of Lettres, Langues, Spectacles, New York University, New York, 2023.

LATOUR, Bruno; LENTON, Timothy Michael. Extending the domain of freedom, or why Gaia is so hard to understand. *Critical Inquiry*, v. 45, n. 3, p. 1-21, 2019. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/702611>. Acesso em 4 ago. 2023.

NASCIMENTO, Evando. Rastros do animal humano – a ficção de Clarice Lispector. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. p. 117-148.

SAFATLE, Vladimir. Há uma potência política no interior do inumano. In: *Grande hotel abismo: por uma reconstrução da teoria do reconhecimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 217-247.

STRUGÁTSKI, Arkadi; STRUGÁTSKI, Boris. *Piquenique na estrada*. Trad. Tatiana Larkina. São Paulo: Editora Aleph, 2017. E-book Kindle (n.p.).

SZENDY, Peter. *Kant in the land of extraterrestrials: cosmopolitical philosophictions*. Trad. Will Bishop. New York: Fordham University Press, 2013.

TSING, Anna Lowenhaupt. Paisagens arruinadas (e a delicada arte de coletar cogumelos). Trad. Filipi Pompeu e Mariana Canazaro Coutinho. *Cadernos do Lepaarq*, v. 15, n. 30, p. 366-382, jul.-dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/lepaarq/article/view/13315/0>. Acesso em 4 ago. 2023.

VALENTIM, Marco Antônio. Ursa menor: notas sobre ficção científica e fantasia. *CadernosPetFilosofia*, Curitiba, v. 17, n. 1, p. 9-35, 2018. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/petfilo/article/view/65845>. Acesso em 4 ago. 2023.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo; DANOWSKI, Déborah. *Há mundo por vir?: ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Cultura e Barbárie/Instituto Socioambiental, 2014.

Recebido em: 31 de outubro de 2023

Aceito em: 5 de janeiro de 2024

ENSAIAR PARA DEPOIS DO FIM: ALÉM DE DUALISMOS, NÓS

MARINA BALTAZAR MATTOS

ENSAIAR PARA DEPOIS DO FIM: ALÉM DE DUALISMOS, NÓS

REHEARSING AFTER THE END: BEYOND DUALISMS, KNOTS

MARINA BALTAZAR MATTOS¹

marinagmattos@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4657-7609>

Resumo

A partir do questionamento do pensamento binário, hierarquizante por si só, procura-se refletir sobre os paradigmas que se encontram nos supostos polos contrários, na tentativa de ampliar as possibilidades de leitura e construção conjunta de maneiras de habitar e situar nossa habitação no mundo como parte integrante da natureza. Para tanto, um percurso sobre alguns dualismos, partindo da perspectiva ecofeminista, da transdisciplinaridade e sobretudo por meio de alguns conceitos fundamentais de Donna Haraway, será traçado, no ensaio de revisão de um fim de mundo menos metafórico e mais voltado para a construção urgente de um mundo comum. A prática de Cecilia Vicuña demonstra como a arte pode ativar novos modos de agir e pensar, de maneira coletiva e alinhada à noção de rede.

Palavras-chave: Dualismos. Ecofeminismo. Donna Haraway. Cecilia Vicuña.

Abstract

This essay seeks to reflect on the paradigms that are found in the supposed opposite poles of the binary thinking, hierarchical itself, in an attempt to expand the possibilities of reading and construct ways of inhabiting and situating our dwelling in the world as a part of nature. To this end, a route on some dualisms will be traced, starting from the ecofeminist perspective, transdisciplinarity and through some fundamental concepts of Donna Haraway, in a rehearse to revise an end of the world less metaphorical and more focused on the urgent building of a common world. Cecilia Vicuña's

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

practice elaborates how art can activate new ways of acting and thinking, in a collective shape and aligned with the web notion.

Keywords: *Dualisms. Ecofeminism. Donna Haraway. Cecilia Vicuña.*

Nossa tarefa é criar afinidades em linhas de conexão inventivas, como uma prática de viver e morrer bem, uns com os outros, em um presente denso. Em outras palavras, nossa tarefa é criar problemas (Haraway, 2016b).

Introduzir o fim (dos dualismos)

Não é de hoje que as narrativas de fim do mundo assombram o imaginário coletivo, antecipando catástrofes e desvelando explorações fundamentadas nos sistemas capitalista, colonialista e patriarcal, que se retroalimentam reiteradamente. Como, porém, lidar com esses problemas sem cair no senso comum dos dualismos ou mesmo operar por meio do reducionista pensamento binário?

Vale ressaltar que uma reflexão pautada no sistema binário (muito comum no Brasil, que ainda acredita votar na esquerda ou na direita, sem perceber as bordas de uma centro-esquerda e de um protótipo fascista, por exemplo) é maniqueísta, fundada no sistema religioso dual proposto por Maniqueu, filósofo heresiarca do século 3, e divide o mundo entre o bem e o mal, deus e o diabo, em polos opostos e incompatíveis. Petrificar o pensamento a esse ponto, segundo a pesquisadora de gênero, mídia e cultura Joanna Burigo (2016), significa fixar o significado em apenas duas possibilidades, desconsiderando a diversidade inerente à humanidade. Ao tratar a paradoxal recusa e necessidade de as teorias feministas criarem modos de corporalidade críticos para sua forma, pautados em suposições comuns, a filósofa australiana Elizabeth Grosz (2000, p. 47) assume a gradação inerente à dicotomia: “O pensamento dicotômico necessariamente hierarquiza e classifica os dois termos polarizados de modo que um deles se torna o termo privilegiado e o outro sua contrapartida suprimida, subordinada, negativa”.

Se um binário é qualquer coisa que apresente um aspecto dual, como a expressão popular “duas faces da mesma moeda” ou mesmo a

face de Janus,² pode apresentar desde a configuração de dois elementos que se complementam até duas partes hipoteticamente opostas. Diante disso, cabe-nos a tarefa de desfazer paradigmas duais, por meio de um essencialismo estratégico, agarrando esse senso comum para desmitificar e abrir possibilidades para além de um sistema puramente dicotômico de pensamento. Nesse uso intercambiado, é preciso esvaziar os ismos e realinhar alguns sentidos, orientados de maneira crítico-metodológica, por meio da transdisciplinaridade.

O caminho que nos cabe parte dos encontros entre literatura, filosofia, ciências sociais e naturais, repensando conceitos como natureza e cultura, consolidando a trajetória do ecofeminismo – movimento, vale ressaltar, com um arco paradigmático em que as próprias teóricas feministas criticaram ou confundiram com uma redução à “deusa Pachamama”. Não há uma solução fácil, mas “o caminho da mudança é construído a partir do passado” (Brandão, 2020, p. 6), esclarecendo o alinhamento do termo ecofeminismo de maneira estratégica – não na tentativa de substituição do patriarcal pelo matriarcal – e organizando a compreensão do humano como parte constituinte da natureza, que, por sua vez, é muito maior do que os humanos e/ou não humanos. Esse percurso pelo passado pressupõe uma abordagem marxista, no que tange a conceitos socialmente construídos, familiarizados e até repetidos, hoje no capitalismo tardio, tendo em vista revisões e mesmo ressignificações sintáticas e semânticas, como na construção de uma língua, inerentemente social, que não para de se desdobrar e de reinventar novos usos.

Alguns desses desdobramentos se dão, principalmente, nos papéis preestabelecidos para a mulher e a cultura. No início dos anos 1970, Sherry Ortner (2017) questiona “Está a mulher para a natureza assim como o homem está para a cultura?” – uma pergunta antiga, em voga na data da publicação pelas novas reconfigurações corpóreas, tratada de maneira bastante precursora e, dadas as ressalvas temporais, ainda atual. A

² Segundo Walter Benjamin (2006, p. 584), a História, com h maiúsculo, é como Janus, “quer olhe o passado, quer olhe o presente, ela vê as mesmas coisas”.

resposta para essa configuração dual e cindida é tateada pela tensão antropológica que tende a explicar o homem universalmente, e a cultura de modo particular, relegando a um *status* secundário o feminino, como uma verdade universal, um fato pancultural. A universalidade da subordinação feminina também tenta ser defendida pelo determinismo biológico, em que a herança genética da mulher é a capacidade de transcender, estando mais próxima, portanto, do ritual, do corpo físico da condição humana, do dar à luz, à vida, em uma condição humana que a distancia da mente, do pensar, colocado no ponto antagônico de seu corpo. Corpo que é o que não é a mente, e é outro, desregrado, disruptivo, necessitando direção e julgamento.

Embora seja consenso que é urgente desmitificar sentidos comuns, dualismos tão engendrados na sociedade, como mulher-natureza, homem-cultura e mesmo cultura-natureza, os movimentos feministas e suas ondas, em suas discordâncias e lutas internas, não ajudam tanto na realização dessa tarefa, chegando, por vezes, a dificultá-la, de maneira a complexificar e repelir aproximações conceituais de um cotidiano familiar, corriqueiro.

De acordo com Diana Fuss (2017), “O risco da essência” passa justamente pelo ato de desessencializar, ao contrário de simplesmente descartar, o uso do essencialismo estratégico; seu uso explosivo provocará a ruptura por dentro, a implosão do próprio ismo, de maneira paradoxal, indo contra, pois, para realizar essa tarefa, é preciso primeiro reconhecer sua estrutura. O reconhecimento de base do que se trata o ecofeminismo, a ecocrítica feminista e suas variações nominais também precisa ser revisitado, lido, tensionado, para uma apropriação mais ampla, menos academicista, essencialista e preconceituosa dos termos, que convergem na leitura a contrapelo dos dualismos supracitados.

Situar a emergência de um novo olhar para a sociedade, considerando a política e a ciência que a engloba, desfazendo mitos até nos colocar diante da pandemia e das mudanças sociais que vêm ocorrendo, é necessário, dentro do que conhecemos (e também questionamos) como Antropoceno não apenas como sinal de fim de

mundo assombrado ou zumbi, mas fim daquilo que supomos conhecer ou tentávamos nomear, na construção de uma nova sintaxe que envolva a prática ecológica e literária, sobretudo transdisciplinar. Afinal, a perspectiva de um futuro ancestral traçada pelas flechas³ de Krenak nos chama de volta para a natureza da qual somos parte – fato, porém, que insistimos (enquanto sociedade capitalista) em esquecer.

Do Antropoceno ao Chthuluceno

Ynestra King (1997), a partir da tese de que o processo de subalternização é baseado no dualismo natureza *versus* cultura, denuncia as ameaças à vida na Terra, a exploração animal e a inferiorização das mulheres. Sobre movimentos de luta, questiona: “de que adianta partilhar com igualdade um sistema que está matando a todos nós?” (p. 126). Também ressalva que o capitalismo e o socialismo falharam por ser antropocêntricos, com a humanidade acreditando que deveria controlar a natureza. Assim chegamos ao encontro de duas questões já abordadas: como pensar a natureza para o feminismo, sem reiterar que a mulher está para a natureza assim como o homem está para a cultura?; e como lembrar que a natureza também somos nós e que nós também somos a natureza?

Embora sejamos apenas parte integrante da natureza, ou seja, ela estava antes e tudo indica que seguirá depois da extinção humana, a resposta vem ao encontro de esvaziamento dos dualismos, e o problema da natureza para o feminismo se coloca menos como repúdio e mais como reformulação, com uma mudança de paradigma a partir da ecologia. Mas de qual feminismo?

³ Com roteiro escrito por Anna Dantes e narrativa de Ailton Krenak, trata-se de uma série audiovisual transmídia de Selvagem (ciclo de estudos sobre a vida), cuja experiência busca articular perspectivas indígenas, artísticas, tradicionais, científicas e de outras espécies. De acordo com o mapa das flechas, e com o que se tenta situar brevemente aqui, “A Flecha abre caminho para que sejam feitas novas perguntas”. Disponível em: <https://selvagemciclo.com.br/flecha/>. Acesso em 27 mar. 2023.

O feminismo liberal, com o famoso lema “liberdade, igualdade e fraternidade”, propunha a racionalização e a dominação da natureza, e forneceu recursos conceituais para a sustentação de que ninguém é naturalmente associado, salientando uma igualdade generalizante ou mesmo obrigatória incapaz de dialogar com a ecologia. O feminismo radical nacionalista repudia a apropriação da pauta da ecologia, celebrando a apropriação dos espaços masculinos, predominantemente brancos e europeus. Já o feminismo cultural traz como ênfase as diferenças, contestando a cultura masculina, em vez de querer fazer parte dela, numa identificação com a natureza contra os homens. Por fim, o ecofeminismo repensa o feminismo e a ecologia, desfazendo nós, como a humanidade *versus* o restante da natureza e sua personificação da revolta, em que a cultura da humanidade se opõe à natureza puramente ambiental. “As mulheres têm sido o sacrifício que a cultura faz à natureza” (King, 1997, p. 148). Ora, o ecofeminismo, com a natureza como categoria central de análise, parte do princípio de reconciliação com a práxis orgânica de oposição não dualista – em que a mulher é corporificada, no sentido de reivindicar seu corpo, como agente histórico-social, diferente de um produto de lei natural – cuja tarefa é forjar organicamente teoria e prática antidualistas.

É preciso desenvolver uma compreensão diferente entre a natureza humana e a não humana. Para isso, precisamos de uma teoria da história na qual a evolução natural do planeta e a história social da espécie não estejam separadas, pois surgimos da natureza não humanos como o orgânico surgiu do não orgânico (King, 1997, p. 148).

Embora Donna Haraway (2016a), desde o subtítulo de um de seus ensaios mais famosos, “Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX”, de 1985, se declare dentro da corrente feminista que dominou os meios acadêmicos e que tem como fraqueza a centralidade econômica que leva em conta apenas pessoas, vem implodir os dualismos inerentes do próprio feminismo-socialista, como economia e produção, cultura e reprodução. Por meio de sua formação em zoologia, mas por sua incursão na filosofia e na literatura, e

também por um manifesto que reivindica ao mesmo tempo que expande noções iniciais, busca na fratura a brecha para novas identidades, em uma escrita-ciborgue que tem como poder a sobrevivência.

Trata-se de um ensaio que se empenha em construir um mito político, irônico e tripartido, fidedigno ao feminismo, ao socialismo e ao materialismo. Essa ironia pressupõe justamente as contradições irresolvidas, deslocando os dualismos para os paradoxos fundamentais, na “tensão de manter juntas coisas incompatíveis porque todas são necessárias e verdadeiras” (Haraway, 2016a, p. 35). As três quebras de fronteiras cruciais, segundo a autora, são: entre o humano e o animal; entre o organismo e a máquina em lados opostos; e entre o físico e o não físico. Manter junto aquilo que parece incongruente, e sobretudo funcionando, é capaz de ativar um novo imaginário, e não apenas sobre as novas tecnologias que nos rodeiam e nos formam ciborgues. Haraway propôs, desse modo, procurar espaço para reivindicações dentro do programa, implodindo certa impureza ética e redirecionando a maneira como opera esse capitalismo da sociedade do controle. Não há, portanto, uma procura por retorno, mas uma saída coletiva dos paradigmas natureza-cultura, homem-máquina, ao testar controvérsias em lugares possíveis de ocorrer certa libertação e lugares onde a dominação pode se manifestar.

A ficção científica, por exemplo, gênero transmídia de grande parte das narrativas distópicas de fim de mundo, pode ser tanto fascista quanto libertadora, operando nessa dubiedade em que há muito entre, no sentido de meio: tudo é vigiado – tudo é possível. Essas infecções imaginativas mantêm os dois diagnósticos vivos: a importância da fantasia e o capitalismo cínico.

Embora o “Manifesto ciborgue” seja o texto mais conhecido de Donna Haraway no Brasil, sobretudo por ter sido o único traduzido durante décadas, se trata já de um segundo momento de pensamento focalizado em questões de biotecnociência, e de importância transformadora para o próprio fluxo de pensamento feminista, consequência da segunda onda, principalmente antinuclear e contracultura, e que se situa ante diferentes legados e questiona

pressupostos americanos como progressistas, embranquecimento organicista (baseado em corpo e natureza), como num acerto de contas com o ecofeminismo da época: ora indo a seu encontro, ora o questionando. Seu clima discursivo de debate é localizado, no sentido de não representar o arco tampouco a trajetória de Haraway, mas de inegável importância histórica e permanência de questões, datado apenas por se situar em sua época. Cheio de referências e debates que tomaram os anos 1980, a oposição a Reagan, por exemplo, em um futuro projetado a partir de um passado no qual já não estamos mais; é preciso ter cuidado para não o ler como se estivéssemos fazendo uma análise material do nosso presente, mas de 1985.

É no cerne da tese desse manifesto que cabe ressaltar sua incontornabilidade, por mostrar a ênfase entre o material e o linguístico, no verbo-carne que vai seguir no segundo manifesto, das espécies companheiras (Haraway, 2021), e que focaliza a relação de coprodução: como semioses fazem o material, e vice-versa, como o material faz a semiose, sem relação hierárquica ou pré-condicionante da linguagem, não tão arbitrária como defendida pelos teóricos dos signos. Antes, porém, de seguir para seu refinado método epistemológico, em “Saberes situados”, de 1988, é interessante retroceder um pouco, até sua tese doutoral, para compreender como as metáforas podem ser questionadas ao mesmo tempo que são parte formativa do material.

Em *Crystals, fabrics, and fields: metaphors that shapes embryos* (Haraway, 1976), quase dez anos antes de seu primeiro manifesto, Donna Haraway revira dimensões e mesmo comunidades extralógicas que dizem respeito à investigação científica. No começo do século 20, vale situar, ainda não havia um paradigma científico sobre como tratar dos embriões, por exemplo, em termos de manejo biológico-linguístico. Nesse contexto de falar dos embriões sem uma linguagem científica estruturada, houve uma proliferação, segundo a autora, de discursos e um vocabulário definido por meio de metáforas. Depois de definido o campo de estudo, e aí está o ponto de inflexão defendido por Haraway (1976), fala-se como se

os termos sempre fossem pertencentes a ele, de maneira bastante apropriativa e excludente.

O momento de aprendizagem decorre do que se nomeia metáfora vigida, constituinte da vivência e do movimento corpóreo, conexão entre verbo e carne, co-construídos de maneira recíproca, os corpos e as tecnologias. À pergunta “como fios materiais e simbólicos se entretecem no sentido da natureza?”, Haraway nos coloca uma tensão, tão sutil quanto formadora, entre o material e o semiótico, em que a natureza não é composta só de matéria nem só de cognição interpretativa, mas numa reiteração continuada entre ações e recombinações, humanas, animais, viventes, sobretudo coletivas.

Dada essa circularidade entre a quebra de uma linguagem dual e suas metáforas, e da recostura constante da temporalidade dos textos, podemos pensar nos “Saberes localizados: a questão da ciência no feminismo e o privilégio da perspectiva parcial” (Haraway, 2009), cujo título original “*Situated knowledges*” já provoca um estranhamento não tão perceptível na língua portuguesa, talvez um legado freiriano: o emprego do termo *knowledges* no plural. Outra reflexão é pensar em situado em vez de localizado, para não se contrapor com o global, num paralelismo do termo que nos faz pensar sobre como fazer para aparecer a situacionalidade de alguma coisa. A produção de saberes situados precedia o ensaio mencionado, e vai seguir ganhando outras formas, com a questão da objetividade posta em prova. A ironia vem do construtivismo social do realismo e do subjetivismo. Haraway (2009) argumenta que, assim como a língua coproduz significados com a matéria que nomeia e se constitui justamente por nomear essa matéria, seria ingênuo pensar um mundo pronto, onde o conhecimento só esteja sendo reproduzido. Contra a ideia tradicional de ciência do apagamento da subjetividade, que tira a possibilidade de se adicionar, os saberes devem passar por uma variedade de crivos para ser plurais, se tornando mais potentes quando situados. Situar, em um contra-apagamento de diferenciadores sociais que foram silenciados ao longo da história da ciência predominantemente branca e patriarcal, quais assinaturas compõem aquele conceito; quando se mostra

de onde ele veio, se torna mais forte, saber potencializado por discussões de gênero e classe. As feministas, por sua vez, precisam insistir em ter o melhor relato, já que não é o suficiente mostrar as contingências reais históricas e os modos de produção para tudo. “Nas categorias filosóficas tradicionais, talvez a questão seja ética e política, mais do que epistemológica” (p. 15): interessa participar em qual ciência vai ser feita, não *a posteriori*, mas a partir de quais perguntas e propósitos, com respeito a durante o processo, e não apenas depois, na construção de uma objetividade em que as preocupações feministas façam parte desse processo.

As feministas não precisam de uma doutrina de objetividade que prometa transcendência, uma estória que perca o rastro de suas mediações justamente quando alguém deva ser reponsabilizado por algo, e poder instrumental ilimitado. Não queremos uma teoria de poderes inocentes para representar o mundo, na qual linguagens e corpos submerjam no êxtase da simbiose orgânica. Tampouco queremos teorizar o mundo, e muito menos agir nele, em termos de Sistemas Globais, mas precisamos de uma rede de conexões para a Terra, incluída a capacidade parcial de traduzir conhecimentos entre comunidades muito diferentes – e diferenciadas em termos de poder. Precisamos do poder das teorias críticas modernas sobre como significados e corpos são construídos, não para negar significados e corpos, mas para viver em significados e corpos que tenham a possibilidade de um futuro (Haraway, 2009, p. 16).

Donna Haraway nos lembra da importância do ato, de uma crítica que não basta em si, mas da necessidade de um relato melhor e mais consistente, mais bem amarrado do mundo, que seja capaz de produzir as condições de viver bem no mundo, numa relação reflexiva, contra práticas de distribuição de privilégios e opressão que fazem parte da hierarquia social, em que objetivos socioculturais possam ocorrer também dentro das ciências sucessoras, na coprodução e vivência de um mundo melhor. Na busca pela tradução, a ciência move significados e a universalidade, mas também uma linguagem reducionista quando se impõe como modelo ou parâmetro para se traduzir. A objetividade, diante disso, é menos um desengajamento do que uma estruturação múltipla, e geralmente desigual o ato de correr riscos num mundo onde somos permanentemente mortais; afinal, não temos controle, e a questão da

parcialidade vem de encontro a um saber que é situado por aquilo que o situa, dentro de uma perspectiva completa, uma parcialidade inteira, que todavia não é fechada. Trata-se de um saber situado, construído coletivamente e inteiro, em rede, mas parcial; não é completo apenas no sentido de acabado ou final ou absoluto, pois é aberto.

Às parcialidades diversas não há complementações ingênuas, mas produção de condições de diálogos, a partir de diferentes pontos, cujos modos de condição do saber fazem parte também do próprio saber, que transita entre diferentes pontos; o que permanece e aquilo de que devemos abrir mão – o que é muito significativo se pensarmos a cadeia semântico-sintática que Haraway coloca em jogo, ampliando suas combinações e reiterando certas ideias ao longo de seus ensaios.

É diante disso que podemos refletir, então, sobre *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene* (Haraway, 2016b), um de seus textos mais recentes, a começar pelo título, há pouco traduzido pela editora brasileira n-1 como *Ficar com o problema*, e não *Seguir con el problema*, como na tradução para o espanhol ou mesmo *Vivre avec le trouble*, na tradução para o francês. Em sua expansão e complexificação de temas, alguns tateados por aqui, como a necessidade de nos situar diante da catástrofe, das mudanças climáticas e perturbações terrestres, segue-se o desafio de encarar nossa continuidade como devir: com quem eu me torno o que sou ou o que eu serei, numa adição que dificulta a interpretação individualista, em que mundo eu crio ou estou me criando? Ao reconhecer agências que contornam meus modos de habitar, também estou me situando neste devir-mundano, segundo Haraway (2016b). O termo *Trouble* [problema, com a inicial maiúscula], já usado, mas que agora ganha destaque, pressupõe *response* [respostas-ativas, no sentido de uma responsabilização], para pensar em incômodos e, diante deles, elaborar respostas. A tarefa é se tornar mais capaz de respostas, partindo de endereçamentos dirigidos, exigência de formas de respostas e tecnologias de responsabilidades a ser pensadas, numa interpelação que é também um convite a se situar, senão convocação para uma elaboração ética do descentramento, respondendo e levando em conta outros seres,

nesse ato de se tornar responsivo, “mundano” (sem o sentido pejorativo-teológico que essa palavra por vezes assume no português colonizado/catequizado). Não significa que devemos abraçar o problema, mas sim torná-lo de outro tipo continuamente, sem solução final, como predisposto nos saberes situados, agora permanecendo no encaço da perturbação: manter a problematização permanentemente. Entremeio, “Making Kin”, fazendo parentescos maiores do que os cosanguíneos, mas atravessados por alianças com seres não humanos, com outras espécies e para além de uma família nuclear.

Tudo isso é urgente na saída do Holoceno, em que estamos entrando em uma nova era geológica, marcada por mudanças climáticas e biodiversas, e que alguns cientistas nomeiam Antropoceno, e alguns marxistas Capitaloceno. Donna Haraway (2016b) alega que não precisamos nos colocar nessa posição de escolher entre essas duas formas de elaborar, já que há questões interessantes a se pensar por uma ou por outra via, mas adicionar outras formas de situar o presente, de maneira a contar ainda mais histórias, seguir ainda mais com o problema e propor mais formas de regeneração social. Se o Antropoceno, por um lado, corre o risco de agigantar a figura do humano e ainda se trata de uma responsabilidade igualitária de todos e não apenas de alguns humanos, o Capitaloceno reitera uma época apenas por meio do capital. Haraway (2016b) propõe, novamente de maneira irônica, entre a seriedade e a brincadeira, o *Chthuluceno*, menos como o monstro tentacular apropriador do conto de H. P. Lovecraft e mais como seres tônicos subterrestres produtores-agentes de mundo, de uma época antiga que se estende mais longe para o futuro, agências bacteriais e micro-organismos que produzem a terra habitável. Ao desafiar a narrativa vigente das mudanças climáticas, Haraway traz novamente à tona a terrapólis: coletiva.

Os nós da linguagem

Desfazer nós que acreditamos e até traçamos só é possível a partir da construção de outros nós, rearranjos que nos cabem, agentes.

A ideia de “rede” evoca tanto uma prática feminista quanto uma estratégia empresarial multinacional – tecer é uma atividade para ciborgues opositoristas (...) Entretanto, não há nenhum “lugar” para as mulheres nessas redes, apenas uma geometria da diferença e da contradição, crucial às identidades ciborguianas das mulheres (...) O importante é a dispersão. A tarefa consiste em sobreviver na diáspora (Haraway, 2016a, p. 77).

Nosso lugar é destecendo, lendo a contrapelo, os dualismos e o passado, para tecer, num futuro ancestral,⁴ outros nós, sobreviventes, em diáspora, nós em movimento.

Em quechua, família linguística indígena latino-americana ainda hoje falada ao longo dos Andes, *quipu* quer dizer nó. Cecilia Vicuña, poeta e artista chilena, faz uma série de *quipus*, remontando sua origem e seu apagamento histórico, dos povos andinos que não escreviam, mas que teciam parte de sua linguagem em têxteis e nos nós das cordas, criados há



mais de cinco mil anos, como maneira de lembrar, de entrelaçar o corpo e o universo, de modo tátil, espacial e metafórico. Durante a colonização, os *quipus* e sua conexão intrínseca com as comunidades andinas foram não apenas banidos como queimados. Mas sua visão de rede e conexão permanecem, como um “poema no espaço”.⁵

⁴ Em seu livro mais recente, *Futuro ancestral*, Ailton Krenak (2022) nos convoca para longe dos cenários apocalípticos ou mesmo redentores, e para perto do nosso mundo, de rios, que sempre o habitaram, e que nos lembram que o futuro é ancestral justamente porque já estava aqui.

⁵ Livre tradução de “a poem in space”, segundo descrição da própria artista. Disponível em: <http://www.ceciliavicuna.com/quipus/2016/4/3/quipus-quipus>. Acesso em 19 mar. 2023.

É interessante que nós, em português, pode se tratar tanto da primeira pessoa do plural quanto do plural de nó, entrelaçamento de cordas, fios ou linhas. “As feministas-ciborgue têm que argumentar que ‘nós’ não queremos mais nenhuma matriz identitária natural e que nenhuma construção é uma totalidade” (Haraway, 2016a, p. 52). Ler Haraway e Vicuña é como traçar um caminho desviante e necessário à natureza linguística das comunidades e dos parentescos, cuja fala só é possível por meio da fratura, por meio de uma construção coletiva e nodular. *Cable Telefónico Quipu*, de 2006, é um nó, literalmente, nos cabos telefônicos que ligam a comunicação, remontando, ao mesmo tempo que silenciam ou criam ruídos numa ligação imediata – *quipu* é uma forma de comunicação codificada pelo número, cor e posição dos nós, em um sistema ainda não decifrado nos dias de hoje, incluindo desde obrigações fiscais, informações do calendário até músicas, poemas e narrativas históricas, segundo o Harvard Quipu Project.

Mais do que uma escrita-ciborgue, sobrevivência e saber situado, *Cable Telefónico Quipu* (2016) pode ser considerado uma figura de linha, tal como o *String Fingers* de Donna Haraway, em que as figuras de linhas do jogo de cama de gato são como histórias, propondo e encenando padrões cujos participantes podem habitar de alguma forma, mesmo que em terra vulnerável e ferida, cujos diferentes desenhos sugerem formas distintas de habitação, maneiras de coletivamente produzir linhas, então transformadas umas com as outras, e, uma vez transformadas, passadas adiante, na produção de um traçado coletivo e das condições de continuidade, num espaço reflexivo e de prática em rede. Os grandes padrões terrestres são, assim, figuras de linhas coletivamente produzidas, em que cada um segura, puxa, levanta, abaixa ou aperta um pedacinho do fio, essa teia de sustentação existente, desde antes, depois e por meio dos nós, em sua dupla acepção: seu ponto de inflexão saliente, a construção de um sujeito que só é possível coletivamente.

Referências

BRANDÃO, Izabel. Apresentação do Dossiê Literatura e ecologia: vozes feministas e interseccionais. *Revista Ártemis*, v. XXIX, n. 1, p. 2-13, jan.-jun. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/54002/30932>. Acesso em 1 set. 2022.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BURIGO, Joanna. É preciso ter cuidado com o pensamento binário, 2016. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/opiniaoe-preciso-ter-cuidado-com-o-pensamento-binario/>. Acesso em 15 dez. 2022.

FUSS, Diana. O "risco" da essência. In: BRANDÃO, Izabel et al. (orgs.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis/Maceió: Mulheres, Mulheres/Edufsc/Edufal, 2017.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. *Cadernos Pagu*, n. 14, p. 45-86, 2000. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635340/3139>. Acesso em 19 mar. 2023.

HARAWAY, Donna. *O manifesto das espécies companheiras: cachorros, pessoas e alteridade significativa*. Trad. Pê Moreira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX (1985). In: TADEU, Tomaz (org.). *Antropologia do ciborgue: a vertigem do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016a.

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

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial (1988). *Cadernos Pagu*, n. 5, p. 7-41, 2009. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>. Acesso em 30 mar. 2023.

HARAWAY, Donna. *Crystals, fabrics, and fields: metaphors that shapes embryos*. New Haven: Yale University Press, 1976.

KING, Ynestra. Curando as feridas: feminismo, ecologia e dualismo natureza/cultura (1988). In JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan. *Gênero, corpo, conhecimento*. Trad. Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997, p. 126-156.

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

ORTNER, Sherry. Está a mulher para o homem assim como o homem para a cultura? In: BRANDÃO, Izabel et al. (orgs.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis/Maceió: Edufsc/Edufal, 2017.

Recebido em: 31 de outubro de 2023

Aceito em: 5 de janeiro de 2024

PERFORMANDO COM PLANTAS NO ANTROPOCENO OB-CÊNICO

ANNETTE ARLANDER

PERFORMANDO COM PLANTAS NO ANTROPOCENO OB-CÊNICO

PERFORMING WITH PLANTS IN THE OB-SCENE ANTHROPOCENE

ANNETTE ARLANDER¹

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

Resumo

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

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

Abstract

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵ Veja, por exemplo, Maeder (2016).

⁶ Veja, por exemplo, Närhinen (2000).

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

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

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

Plantas performam com seres humanos.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

“Feminismo não é humanismo”.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Referências

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Recebido em: 31 de outubro de 2023

Aceito em: 5 de janeiro de 2024

VESTÍGIOS ANTROPOCÊNICOS: OLHANDO PARA AS VIOLÊNCIAS INSCRITAS NA CROSTA TERRESTRE

ANDRÉ LEAL

VESTÍGIOS ANTROPOCÊNICOS: OLHANDO PARA AS VIOLÊNCIAS INSCRITAS NA CROSTA TERRESTRE

ANTHROPOCENIC TRACES: LOOKING AT VIOLENCES INSCRIBED IN THE EARTH'S CRUST

ANDRÉ LEAL¹

coxaleal@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0021-6616>

Resumo

Apresentamos ao longo do texto três registros estratigráficos criados por diferentes culturas humanas, todos reveladores de diferentes formas de violências passadas e presentes que atuam na contemporaneidade e são reveladas visualmente. Produções visuais, sejam artísticas, arqueológicas ou poéticas trazem à tona tais registros, dando visibilidade às violências e às desigualdades da sociedade ocidental. A emergência do Antropoceno contribui ao lançar uma nova compreensão da paisagem contemporânea e a possibilidade de acessar tais registros.

Palavras-chave: Antropoceno. Atlântico Negro. Paisagem. Arte contemporânea.

Abstract

We present throughout the text three stratigraphic records created by different human cultures, all of them revealing different forms of past and present violences which operate in contemporaneity and are revealed visually. Visual productions, whether artistic, archaeological or poetic, bring such records to light, giving visibility to the violence and inequalities of Western society. The emergence of the Anthropocene contributes by launching a new understanding of the contemporary landscape and the possibility of accessing such records.

Keywords: Anthropocene. Black Atlantic. Landscape. Contemporary art.

¹ Pesquisador em artes visuais, atualmente desenvolvendo pesquisa de pós-doutorado junto ao PPGAV/EBA/UFRJ com temática voltada para a relação da produção artística contemporânea e a emergência climática; possui bolsa Faperj Nota 10.

Introdução: vestígios antrópicos na crosta terrestre

O evento geológico denominado Antropoceno nos faz olhar para a crosta terrestre de uma maneira diferente daquela expressa pelo conceito moderno de paisagem, que impõe uma separação entre natureza e cultura ou um “divórcio” entre a humanidade e a natureza, como afirma o filósofo italiano Massimo Ferriolo (2013, p. 40). A espécie humana é produtora de paisagem ao menos desde que se tornou sedentária e agricultora. Nos últimos séculos, porém, com o desenvolvimento do capitalismo e das ações extrativistas a ele subjacentes, a paisagem foi radicalmente transformada, por meio da aceleração da exploração dos seres outros que humanos (Fausto, 2017), e também das populações não ocidentais.

É fato que as marcas das atividades dos povos das mais variadas culturas ficarão registradas na estratigrafia da crosta terrestre. Exploramos aqui algumas dessas marcas presentes na biosfera, tomando como ponto de partida diferentes produções culturais, diferentes compreensões de cultura, diferentes modos de ler essas marcas na crosta terrestre, bem como diferentes maneiras de as produzir. Algumas dessas marcas são visíveis a olho nu, mas a maioria delas não, assim como os gases de efeito estufa não são diretamente visíveis. Desse modo, a produção artística e teórica é importante produtor de visibilidade desses vestígios, além de outros eventos, técnicas e tecnologias, como veremos ao longo do texto.

O Antropoceno como época geológica é quase unanimidade na comunidade científica, restando apenas a definição de seu início temporal, embora haja uma tendência para que as detonações nucleares e a ‘grande aceleração’ do crescimento populacional e da industrialização desde meados do século 20 sejam validadas como esse marco (Anthropocene..., 2019, p. 4). Não iremos enveredar pelo debate relativo à nomeação e definição dessa época geológica, porém cumpre apresentar outros possíveis marcadores da presença humana na estratigrafia terrestre. O termo Plantationoceno explorado por Donna Haraway e Anna

Tsing (Haraway et al., 2016), por exemplo, empurra o início dessa época para o tempo das grandes navegações europeias e o extermínio e escravização de vastas populações americanas e africanas, além das relações biológicas estabelecidas nas monoculturas das *plantations*. Malcom Ferdinand (2022), em sentido próximo, fala em Negroceno, essa época de exploração intensiva de pessoas e plantas em favor do crescimento econômico europeu. Nesse sentido, vemos um adensamento político em torno da noção de Antropoceno, uma política que esse termo não é capaz de performar, já que ele mais uma vez homogeneiza a ideia de humanidade e sua presença na superfície terrestre. Existem, no entanto, inúmeras culturas humanas na Terra, e cada qual tem suas próprias maneiras de produzir paisagem e de se relacionar com a natureza.

Aqui apresentamos três paisagens antrópicas sobre as quais a emergência do Antropoceno lança luz, mesmo que algumas delas não sejam produtos diretos dessa nova época geológica. A primeira delas é a do oceano Atlântico, o mar que liga os continentes europeu, africano e americano e que foi palco do ‘comércio triangular’ organizado pelas corporações europeias entre os três continentes. Em resumo, o comércio triangular se baseava na escravização de africanos para trabalhar nas grandes plantações americanas cujos produtos eram enviados à Europa, que por sua vez enviava aos outros continentes artigos manufaturados ou sobras de suas produções minerais, como pedras que seriam utilizadas no calçamento das ruas de São Luís do Maranhão, por exemplo, ou serviriam como fachadas para as igrejas coloniais (Martins, 2013). Nesse trânsito, estimados 12 milhões de africanos foram sequestrados do seu continente natal e cerca de dois milhões deles nunca chegaram à América, morrendo pelo caminho e tendo seus corpos lançados no Atlântico (Eltis, Richardson, 2010). São os vestígios (Sharpe, 2023) desses corpos que exploramos em nosso primeiro tópico, um Atlântico Negro, como refere Paul Gilroy (2001), mas sobretudo Vermelho, como na obra de Rosana Paulino, de 2017.

A segunda paisagem, as areias do deserto do Saara, nos leva ao marcador estratigráfico que tende a ser o mais aceito pela comunidade científica para a determinação do *golden spike* do Antropoceno, os testes nucleares e a chamada grande aceleração das mudanças em escala planetária desde meados do século 20. As potências atômicas utilizaram áreas remotas e supostamente desérticas para a realização de seus testes atômicos, como os praticados pelos EUA no Novo México e em Nevada a partir de 1945. Essas áreas, porém, não eram vazias, e os testes atômicos tiveram variados impactos em suas populações humanas e outras que humanas. A França realizou suas primeiras explosões atômicas no Saara argelino em 1960, ainda sob seu jugo colonial, mas já em meio à Revolução Argelina (1954-1962). Do mesmo modo, até pouco tempo atrás, o Saara do Níger era o principal local de mineração de urânio pela França, com grandes minas que deixam um rastro de destruição e transformações nos modos de vida das populações locais, sobretudo os tuaregues, que têm no nomadismo no deserto sua forma de existência.² Os tuaregues também são importantes agentes na produção da paisagem do Saara, em processos de colaboração com diversos seres outros que humanos, tanto vegetais quanto minerais, transformando o deserto em uma verdadeira ‘paisagem cultural’.

Por fim, exploramos outra ‘paisagem cultural’, em uma chave que escapa ao Antropoceno em si, mas cuja visibilidade se dá por ações extrativistas contemporâneas. Há muitos anos pesquisas arqueológicas vêm revelando que a Floresta Amazônica é muito menos ‘natural’ do que se convencionou acreditar. Quando os europeus chegaram por aqui, o território do atual Brasil era habitado por milhões de indígenas, que estabeleciam relações de cooperação com a natureza e assim coproduziam a paisagem que habitavam. Desse modo, as principais espécies vegetais que faziam parte de sua base alimentar e que ainda hoje são de extrema importância em nossa culinária, são produto de milhares

² Cumpre citar aqui que um golpe de Estado em julho de 2023 levou à interrupção temporária das exportações de urânio do Níger para a França e ao aumento do preço de exportação do minério, repondo o valor de décadas de espoliação pela potência nuclear.

de anos de manejo por parte das populações nativas do continente. Do mesmo modo, o território amazônico foi bastante modificado pela presença humana pré-colombiana, com a construção de grandes redes urbanas e práticas de manejo do solo que até hoje persistem na floresta e vão aos poucos sendo revelados por pesquisas arqueológicas em campo, por imagens de satélite e pelo desmatamento que expõe as grandes estruturas de terra construídas pelos povos originários.

Atlântico Vermelho

Há uma pintura de William Turner, de 1840 (Figura 1), na qual podemos ver ao fundo, em meio às ondas do mar e às nuvens, um navio lutando contra uma tempestade. No primeiro plano, pequenas figuras negras se debatem na espuma das ondas. O nome da pintura revela a cena que temos diante de nossos olhos: *Slavers throwing overboard the dead and dying, typhoon coming on* (*Escravidistas lançando os mortos e moribundos ao mar, tufão chegando*). Trata-se da ilustração de um episódio real, ocorrido em 1781, quando o navio de bandeira britânica *Zong* errou seu caminho, e o capitão se viu diante de uma possível falta de água para toda a tripulação e sua 'carga'. Como o seguro não pagaria pela morte 'natural' dos africanos escravizados a bordo do navio, o capitão decidiu por lançar ao mar 142 pessoas, entre mulheres, crianças e homens. Acontece que a água do navio nunca acabou, mas mesmo assim o dono da 'mercadoria' buscou o pagamento do seguro, iniciando uma batalha jurídica que resultou na revelação desse infame episódio dos mais de três séculos de escravização de africanos pelas potências europeias.

Figura 1: William Turner, *Slavers throwing overboard the dead and dying, typhoon coming on*, 1840 (Museum of Fine Arts Boston)



Segundo o pesquisador martinicano Malcom Ferdinand (2022, p. 93) a atrocidade do episódio ilustra a “racionalidade capitalista e colonial” presente “nos contratos de seguro dos negreiros”, sendo que a disputa legal em torno desse episódio nunca se dirigiu ao crime cometido contra os escravizados lançados ao mar, apenas abordou a questão do direito ou não à indenização pelos donos da ‘mercadoria’, reforçando a desumanização dos africanos por parte do sistema colonial europeu. O título da pintura de Turner, por sua vez, ainda segundo Ferdinand (2022, p. 93), demonstra uma relação causal na qual “a derrubada dos escravizados no mar promovida pelos escravistas (...) produz mortos e moribundos, crime que, em contrapartida, cria o tufão, ou seja, a catástrofe”. Nessa leitura, o pintor reforça a natureza criminoso do ato levado a cabo pelos escravistas, sugerindo que o tufão é produto desse ato, não sua causa, como de fato não era. Esse é o ‘ciclone colonial’ do qual nos fala Ferdinand e que segue em ação, se mostrando com toda clareza quando verdadeiros ciclones, como o furacão Katrina que assolou Nova Orleans em 2017, por exemplo, trazem à tona as desigualdades sociais e espaciais às quais as populações pobres e pretas estão sujeitas nas cidades capitalistas contemporâneas (p. 85).

Essa ideia do ciclone engendrado pelo episódio do *Zong*, que pode ser tomado como símbolo dos milhões de escravizados que foram lançados ao mar durante os séculos de escravização de africanos pelos europeus, reforça a ideia de que a tragédia ainda está em curso. As desigualdades estruturais às quais as populações negras estão sujeitas ao redor do mundo até hoje são justamente o produto do colonialismo escravocrata daquele período. Como afirma a pesquisadora estadunidense Christina Sharpe (2023, p. 75), o fato de o navio na pintura de Turner não ter um nome, “permite que ele represente todo tumbeiro e toda tripulação escravizada, todo tumbeiro e cada uma das pessoas africanas assassinadas na Passagem do Meio”.³ Assim, a pintura “captura

³ “Middle Passage, a Passagem do Meio ou Travessia, se refere à rota intermediária da trajetória triangular que ia da Europa à África, depois às Américas e de volta à Europa. Por meio dessa segunda rota, milhões de pessoas sequestradas e traficadas eram

os horrores do comércio e se recusa a condensar uma singularidade” e desse modo representa “todo o empreendimento, uma ‘empresa em funcionamento’, do comércio de pessoas africanas capturadas: a parte pelo todo”.

Sharpe (2023) dá ainda outra visão sobre a atualidade da tragédia da escravidão e de seus ‘vestígios’. Segundo a autora, os estimados dois milhões de escravizados lançados ao mar para os quais a pintura de Turner serve como símbolo, permanecem nesse grande tûmulo que é o oceano Atlântico, essas pessoas “ainda estão conosco, no tempo do vestígio, conhecido como tempo de residência da água” (p. 44). Isso porque,

devido ao ciclo de nutrientes no oceano (o processo de organismos comendo organismos), os átomos dessas pessoas que foram lançadas ao mar estão no oceano até hoje. Elas foram comidas, processadas por organismos, esses organismos foram, por sua vez, comidos e processados, e assim o ciclo continua. Cerca de 90% a 95% dos tecidos das coisas que são comidas na coluna de água são reciclados (...).

O tempo que uma substância leva para entrar e sair do oceano é chamado de tempo de residência. O sangue humano é salgado, e o sódio, segundo Gardulski, tem um tempo de residência de 260 milhões de anos. (...) Nós, pessoas Negras, existimos no tempo de residência do vestígio, um tempo em que ‘tudo é agora, é sempre agora’ (Sharpe, 2023, p. 82-83).

Se a Passagem do Meio é um componente fundamental do Atlântico Negro de Paul Gilroy (2001, p. 414), como uma “ruptura temporal e ontológica” dos africanos escravizados, ela também é o registro estratigráfico líquido desses milhões de vidas perdidas em nome da modernidade capitalista. É importante mencionar ainda que Gilroy (p. 55) destaca a pintura de Turner em seu livro, afirmando ser “um protesto poderoso contra o rumo e o tom moral da política inglesa”, além de narrar a trajetória da propriedade do quadro, que foi mantido na parede da casa do célebre crítico de arte John Ruskin por vários anos até o momento em

transportadas da África às Américas. Na primeira passagem, os navios saíam da Europa em direção aos mercados na África com produtos manufaturados, que eram trocados por pessoas africanas. Na segunda passagem, ou Passagem do Meio, essas pessoas eram transportadas pelo do Atlântico para as Américas e para a escravização. Chegando deste lado do Atlântico, eram então trocadas por matéria-prima como tabaco, açúcar etc., e os navios retornavam à Europa, fechando o comércio triangular. As viagens na Passagem do Meio eram financiadas e realizadas por grupos de investidores, os quais acumularam parte considerável das riquezas europeias, americanas e africanas” (Sharpe, 2023, p. 44).

que ele supostamente passou a achar muito doloroso conviver com a pintura (p. 54-56).

Começamos com uma obra do século 19 que até hoje reverbera a tragédia da escravização colonial e apresenta o mar como registro desse sequestro em massa de africanos. Atualizando essa visão no presente e dialogando diretamente com a noção de Atlântico Negro de Gilroy, a artista brasileira Rosana Paulino tingiu de vermelho esse oceano, demonstrando que de fato as vidas negras seguem marcadas pela experiência da travessia atlântica, em ambos os lados do oceano. *Atlântico Vermelho*, de 2017, é obra única (Figura 2), mas também um conjunto expositivo, no qual diversos trabalhos revelam diferentes aspectos do racismo subjacente à modernidade, sobretudo no Brasil, ou nas Américas, novamente tomando a parte pelo todo. Desse modo, Paulino, por meio de suas costuras e manipulações matéricas, adensa essa experiência, atualizando no presente as violências às quais africanas e africanos foram e estão sujeitos na sociedade ocidental moderna.

Afirmar o Atlântico como esse espaço contemporâneo, ligando histórias pretéritas com as condições atuais das populações negras, é revelar a tragédia como sempre presente. Nas palavras de Sharpe (2023, p. 18) novamente, “o desastre e a escrita do desastre nunca estão presentes, sempre são o presente”, e a obra de Paulino atua no sentido de dar visibilidade a esse presente. Ainda segundo Sharpe (p. 18; destaque da autora), “a escravização transatlântica foi e é o desastre. O desastre da sujeição Negra foi e é planejado; o terror é o desastre, e ‘o terror tem uma história’ e é profundamente atemporal”. Desse modo, o *Atlântico Vermelho* de Paulino, tomado aqui como símbolo para toda sua vasta produção com a memória e o presente das populações negras no Brasil, demonstra também que “a história do capital é inextricável da história da escravização de pessoas como bens móveis no Atlântico” (p. 18). Paulino



Figura 2: Rosana Paulino, *Atlântico Vermelho*, 2017 (imagem da artista)

tece assim uma trama estética na qual tanto Gilroy quanto Sharpe comparecem, trabalhando os ‘vestígios’ como cuidado, da maneira preconizada pela segunda (p. 19). Cabe encerrar essa seção com uma citação da poeta NourbeSe Philip (apud Sharpe, p. 79), para quem o navio *Zong* “é assombrantológico [*hauntological*]; é um trabalho de assombração, uma espécie de vestígio, em que os espectros de mortos-vivos se fazem presentes”. Desse modo, o trabalho de Paulino se une ao de Turner trazendo para o presente a assombração dessas vítimas do projeto colonial subjacente à modernidade ocidental.

Areias radioativas do Saara

Eu sou a chuva que lança a areia do Saara

Sobre os automóveis de Roma

Caetano Veloso, “Reconvexo”

E na velocidade da luz

o vermelho avança

Parede eclipsa o tintamarre

furacão de barulhos

areia de todo o caos

das vozes mortas

ressuscitando do deserto

Hawad, “Vent rouge”

Como afirmamos, uma das principais marcas estratigráficas do Antropoceno é o início dos testes nucleares pelos Estados Unidos em meados do século 20. A história da radioatividade e dos testes nucleares pelo mundo afora revela uma concepção de natureza típica do colonialismo europeu, uma noção de paisagem que separa a natureza da cultura e que desde a emergência do Antropoceno nas discussões das ciências humanas e nas artes na última década se mostra bastante

limitada. Muitos desses testes nucleares foram realizados em desertos, seja no Novo México, no Saara, em Israel ou na Austrália. Por trás dessas ações, há uma concepção de que os desertos são vazios, sem vida e disponíveis para a ocupação colonial ou para usos como as explosões nucleares, ou para a extração de minerais valiosos. No entanto, como afirma a pesquisadora argelina Samia Henni (2017, s.p.), “contrário a essa distorção colonial, os desertos não estão desprovidos de vida. Territórios desertos – que compreendem aproximadamente um terço da superfície terrestre da Terra – abrigam vidas humanas, não humanas, biológicas e microbiológicas”. A visão dos desertos como desprovidos de vida e cultura faz parte, portanto, do projeto colonial de ocupação de áreas cada vez maiores para sustentar as economias das grandes potências, anulando a existência de outras culturas ou formas de vida.

A França é um dos países que tratou o Saara como um lugar vazio e desprovido de vidas, sejam as humanas, sejam as outras que humanas, ao longo de décadas de colonialismo de ocupação, situação que permanece até os dias de hoje por meio de ações colonialistas continuadas. Mesmo após a independência da Argélia, a ex-metrópole continuou realizando testes nucleares no deserto, contaminando as areias com radiação.

De fevereiro de 1960 a fevereiro de 1966, a França (...) detonou 17 bombas nucleares no Saara argelino, espalhando restos de radiação [*radioactive fallout*] na Argélia, na África Central e Oriental e no Mediterrâneo (incluindo o sul da Europa); e causando contaminações irreversíveis entre humanos, animais, vegetais e o meio ambiente (Henni, 2022, s.p.).

Além dos testes nucleares, a França extrai a maior parte do urânio que abastece suas usinas nucleares, responsável por mais de 80% de sua matriz energética, do subsolo do Saara, em particular das regiões tuaregues de Aïr, no Níger. As populações tuaregues estão entre as que tiveram seus modos de vida mais impactados pelas ações nucleares francesas, seja conduzindo testes nucleares, seja minerando urânio em suas terras. Os tuaregues nunca foram avisados dos testes nucleares e dos riscos aos quais estavam expostos, assim como as populações dos Estados

Unidos também não o foram e sofrem até hoje com os efeitos da radiação. A escritora tuaregue Maïa Tellit Hawad descreve como seu pai foi surpreendido pela detonação de uma das bombas francesas no Saara: “em Aïr, a centenas de quilômetros a sudeste [de onde as detonações foram realizadas], ele viu o dia no meio da noite. Ele estava tomando seu leite quando atrás dele, um *flash* de luz e um rugido surdo rasgaram o tempo e o espaço” (Hawad, 2022, s.p.).

O modo de vida nômade dos tuaregues e sua relação com o espaço do deserto – que para eles não é nada ‘desértico’ – também foram fortemente impactados pelas minas de urânio no Saara, criando barreiras para seus deslocamentos e alterando profundamente as paisagens da região. Além do afluxo de técnicos estrangeiros para as antigas cidades saarianas, a exploração mineral consome quantidades enormes de água, bem escasso e manejado com extrema racionalidade pelas populações do deserto. “As oito concessões de mineração da década de 1960”, que nunca se reverteram em benefícios para os habitantes da região, “deram lugar a mais de 122 parcelas de propriedade estrangeira, fragmentando o território majoritariamente desabitado de Aïr, com seus ricos recursos pastorais, aquíferos fósseis, sítios sagrados e tesouros pré-históricos”, como afirma Hawad (2022, s.p.). Ligando as duas cenas até aqui apresentadas, além da total desconsideração ocidental pelas formas de vida e culturas diferentes das suas, há o fato de que grande parte do urânio extraído na região é escoado por uma autoestrada – construída através do deserto exclusivamente para isso – para o porto de Cotonou, no Benim, e um dos principais portos escravocratas até o século 19.

Como já indicado, a concepção moderna de paisagem trata a natureza como um elemento separado da cultura humana, desconsiderando as relações entre a humanidade e as vidas animais e vegetais que muitas vezes se apoiam mutuamente. Na próxima cena elaboramos melhor essa ideia, mas cabe aqui trazer novamente Hawad (2022, s.p.) quando afirma que os tuaregues têm uma relação “sócio-natural” com o deserto do Saara, nomeando suas distintas regiões de maneiras diferentes, mas também coproduzindo essa paisagem:

O deserto não representa uma natureza virgem. É o nomadismo que conforma o território e o transforma em uma terra nutritiva [*nourishing land*]. Desde uma tenra idade as crianças aprendem a necessidade da leveza nas pegadas que as pessoas deixam ‘nas costas da Terra’. Por exemplo, o manejo nômade das pastagens é feito de acordo com sua natureza efêmera ou durável: organizando o fechamento ou a abertura de certas áreas em certas épocas e a ocupação temporária da área, de modo a evitar a exaustão do meio ambiente.

Nesse sentido, o oposto também é verdadeiro: a mineração produz paisagens e suas próprias formas de relação com a natureza. Não é preciso dizer que de maneira radicalmente oposta à das populações tuaregues e em uma chave extrativista ligada justamente à concepção ocidental de paisagem, que afirma a natureza como repositório de matérias-primas. Uma ‘natureza barata’, como diria o pesquisador estadunidense Jason W. Moore (2022), disponível para ser usada como fonte de energia e material para a produção industrial. Do mesmo modo, ainda segundo Moore, na separação entre Natureza e Sociedade, “algumas pessoas se tornaram Humanos, membros de algo chamado Civilização ou Sociedade” e “a maioria dos humanos ou estava excluída da Humanidade – indígenas das Américas, por exemplo – ou era designada como *parcialmente* Humanos, como o eram todas as mulheres europeias” (p. 142; grifo do autor). As populações africanas também eram – e ainda são – tratadas como parte da natureza, sujeitas assim aos desmandos coloniais, algo destacado por Hanna Arendt e retomado por Achille Mbembe (2016, p. 133).

Para encerrar esse segundo vestígio, voltamos à epígrafe do texto, a música “Reconvexo”, de Caetano Veloso, um libelo decolonial. As areias do Saara se espalham pelo mundo afora pelos ventos da alta atmosfera, se dispersando por diferentes continentes a depender da época do ano. Hawad (2022, s.p.) começa seu texto justamente com a imagem de março de 2022 quando “Paris acordou sob uma fina camada de areia ocre. Durante a noite, o vento vermelho tinha meticulosamente manchado os tetos, carros e ruas da capital francesa”. Cenas de pores do sol alaranjados correram os jornais e as televisões do mundo, e “um rumor subterrâneo se seguiu às rajadas de vento: diziam que as areias do Saara, levadas até lá pelo vento siroco, eram radioativas”. Apesar de a toxicidade das areias ser

mínima, não deixa de ser uma vingança irônica e simbólica da natureza contra as potências coloniais que se beneficiam da extração de urânio no Saara, um entardecer alaranjado ilustrando o fato de que, apesar das desigualdades regionais, vivemos em um mesmo planeta com uma só atmosfera.

O urbanismo da floresta Amazônica

Se o vento siroco leva a areia do Saara por cima do mar mediterrâneo para a Europa, em outras épocas do ano ela é levada por milhares de quilômetros sobre o oceano Atlântico para a América do Sul, fertilizando com fósforo a Amazônia e contribuindo para seu regime de chuvas. Também tratada como um ‘deserto verde’ desde a invasão colonial europeia e como uma ‘paisagem natural’, a floresta Amazônica vem sendo compreendida cada vez mais como uma ‘paisagem cultural’, produto de milênios de interações entre as humanidades que ali habitam com as espécies vegetais e o solo da região. Trata-se aqui de uma relação simbiótica e de cooperação entre culturas humanas – específicas e situadas, importante destacar – e a natureza circundante, em interação completamente diferente daquela imposta pelo extrativismo capitalista ou mesmo pelo conceito de paisagem ocidental. Para os povos originários da Amazônia não há distinção entre produtos culturais e naturais, sendo eles mesmos parte da natureza e colaboradores de seu equilíbrio. A diferença entre extração e manejo é fundamental aqui. Ao mesmo tempo, trata-se de intervenções ambientais que deixaram suas marcas nos estratos terrestres, seja por meio da transformação do solo da região, seja por meio das espécies vegetais cujo manejo permitiu sua transformação em base da alimentação de grande parte do Brasil até os dias de hoje, como veremos adiante. Segundo o arqueólogo Eduardo Góes Neves (2022, p. 79, grifos nossos), as pesquisas arqueológicas das últimas décadas na Amazônia, demonstram “que os povos indígenas do passado modificaram

a natureza” de tal forma que “talvez se tenha que considerar a Amazônia como *patrimônio biocultural* e não apenas patrimônio natural”.

Em diversas regiões da Amazônia há a presença do que os arqueólogos chamam de solos antrópicos, conhecidos como terra preta dos índios e que até os dias de hoje são utilizados pelas populações indígenas, ribeirinhas e quilombolas locais, como afirma Neves (2022, p. 127), sendo mais um vestígio de ações antrópicas passadas no presente de uma sociedade, aqui em chave evidentemente positiva. Um legado das populações indígenas anteriores à invasão portuguesa como uma paisagem ativa e biótica, um produto da interação entre espécies humanas e outras que humanas, sejam elas vegetais ou minerais. No caso da terra preta trata-se de ambos ao mesmo tempo, já que são produzidas por meio do depósito de seus dejetos vegetais, queimadas intencionais e da compostagem agrícola. Ou seja, os próprios rejeitos das populações indígenas, o ‘lixo’ que produzem como parte de sua subsistência, alimenta esse solo vivo do qual nos falamos a filósofa Déborah Danowski e o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2014, p. 96, grifo dos autores):

como todos os seres humanos, como todo animal, enfim, os ameríndios precisam comer ou de alguma forma destruir outras formas de vida para viver. Eles sabem que a ação humana deixa inevitavelmente uma ‘pegada ecológica’ no mundo. A diferença está em que o solo em que deixam suas pegadas *também* é vivo e alerta, sendo, frequentemente, o domínio ciosamente vigiado de algum super-sujeito (o espírito-mestre da floresta, por exemplo). O que requer, portanto, olhar com muita atenção onde se pisa.

Estamos novamente diante de um ‘pisar o solo’ de maneira a nutri-lo e não o exaurir, outro ponto que une a produção paisagística dos tuaregues com a dos povos originários da Amazônia. Segundo pesquisa liderada por Charles R. Clement, do Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia (Inpa), há registro dos sítios de terra preta amazônica desde o “sexto milênio AP, mas rapidamente crescem em número e tamanho depois de c. 2500 AP, associado à expansão de sociedades sedentárias” e ainda há uma associação entre os solos antrópicos e fragmentos cerâmicos (Clement et al., 2015, p. 3).

Os sistemas de agricultura dos povos originários do atual território brasileiro também trazem cooperações interessantes para analisar aqui e informam a construção da paisagem amazônica, desconstruindo sua suposta conformação 'natural'. Os pesquisadores estimam que quando os europeus chegaram por aqui, existiam ao menos 83 espécies de plantas domesticadas em diferentes graus na Amazônia, incluindo o açaí e diversas espécies de palmeiras, a castanha-do-pará, o abacaxi, a batata-doce, a mandioca, o cacau, o tabaco, o guaraná e o cupuaçu (Clement et al., 2015, p. 3). Pelas estimativas da presença de solo antrópico na região amazônica e sua capacidade produtiva baseada nas espécies cultivadas, os pesquisadores afirmam que poderiam viver ali, no momento da invasão portuguesa, até dez milhões de indígenas (p. 4). No entanto, após o genocídio perpetrado pelos europeus contra as populações nativas, pouco restou dessa história, a não ser por meio de registros de difícil identificação em meio à pujança da floresta amazônica. Algo que é ainda mais dificultado pelo fato de as construções e artefatos desses povos serem feitos principalmente em madeira e outros materiais orgânicos que são absorvidos pelo solo em poucos anos, deixando poucos traços dessa ocupação. O genocídio indígena é outro evento que ficou registrado nos estratos da crosta terrestre, pois a morte de dezenas de milhões de pessoas nas Américas em apenas cem anos após a invasão europeia deixou vastas áreas de cultivo desabitadas, sendo retomadas pelas florestas circundantes. O crescimento das árvores nesse processo pode ter capturado uma quantidade suficiente de carbono atmosférico para resfriar o clima globalmente, ou ao menos é isso que os registros do gelo antártico revelam (Koch et al., 2019).

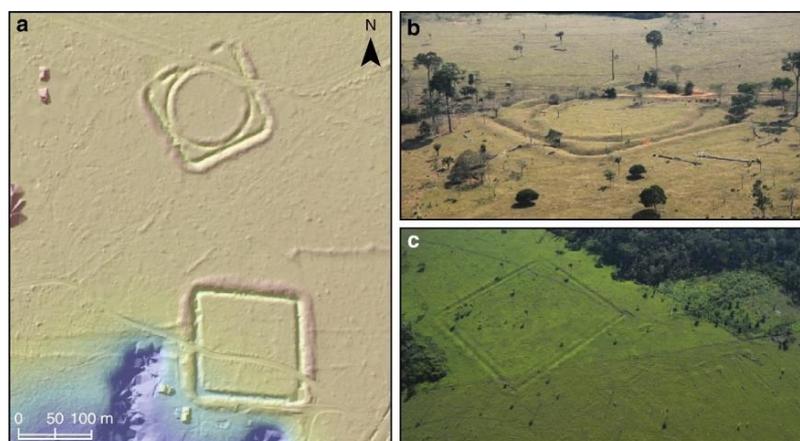
As marcas dessa produção da paisagem pelos povos originários do atual território brasileiro, porém, ainda persistem para além dos solos antropogênicos, com verdadeiros monumentos pré-históricos escondidos em meio à vegetação amazônica que aos poucos vão sendo revelados tanto pelo desmatamento quanto pelo uso de novas tecnologias de sensoriamento. Tais evidências são observáveis na forma de geoglifos,

montes de terras e fragmentos de cerâmica usados amplamente pelos povos originários e que vêm à tona em épocas de desmatamento voraz como o extrativismo dos séculos 20 e 21 impõe à região (Figura 3). Recentemente foram descobertos vestígios de grandes sistemas de assentamentos indígenas na região amazônica, demonstrando o uso de técnicas de engenharia que a limitada visão ocidental nunca considerou que as populações nativas possuísem. Tais sistemas incluem complexos urbanos que serviam para rituais e habitação, cujas formas continuam sendo as da organização espacial contemporâneas de muitas dessas sociedades, mesmo que atualmente em escala muito menor (Roosevelt, 2013). São verdadeiros sistemas urbanos em meio à floresta Amazônica, mas de baixo impacto ou de um modo de integração com a natureza muito distinto dos assentamentos urbanos de tradição ocidental. Seriam as ‘cidades-jardins’ não ocidentais, como afirma o antropólogo Michael Heckenberger (apud Pivetta, 2018) em relação aos vestígios desses assentamentos na região do Xingu.

Segundo pesquisa liderada pelo arqueólogo Jonas Gregorio de Souza, a região do Alto Xingu pode, assim, ser considerada uma forma de urbanismo pré-colombiano de baixa intensidade devido à presença de “grandes

assentamentos fortificados, algumas vezes cercados por múltiplos fossos”, e “conectados entre si por meio de uma rede de caminhos, lembrando a organização das comunidades indígenas contemporâneas do Alto Xingu, mas em uma escala muito maior” (Souza et al., 2018, p. 2). Estamos falando, portanto, de evidências da existência de uma verdadeira rede urbana em meio à floresta Amazônica, da qual pouco sabemos devido ao epistemicídio ocorrido depois da invasão europeia na região. Vemos então outras possibilidades de a humanidade se relacionar com a paisagem que

Figura 3: Geoglifos e aldeias circulares moldadas. a) Modelo digital LiDAR do sítio de Jacó Sá mostrando cercamentos geométricos entrancheirados, cercamentos murados e avenidas. (...) b) Foto aérea de uma das estruturas do sítio Jacó Sá. c) Foto aérea do sítio Fonte Boa mostrando uma aldeia circular moldada com ruas radiais (direita) construída próxima a um cercamento geométrico anterior (esquerda) (Souza et al., 2018, p. 3)



habita, incluindo uma mais simbiótica e que estabelece alianças e trocas com criaturas outras que humanas. A floresta Amazônica, portanto, é cada vez mais vista e analisada como um verdadeiro monumento antrópico, fruto das interações entre os povos indígenas e a natureza.

Estamos diante ainda das 'ruínas vivas' das quais nos fala o arquiteto e pesquisador Paulo Tavares (2016), algo que modifica a própria concepção de projeto arquitetônico, já que são espaços transformados pela atuação humana planejada e que, depois de abandonados, seguem vivos como memória dessas ocupações passadas. Por meio de programas de computador é possível identificar as áreas de antigos assentamentos indígenas, locais marcados pela presença de árvores que cresceram após esses assentamentos terem sido abandonados pelos indígenas – normalmente de maneira forçada e nada pacífica, fruto sobretudo da violência do Estado ou com sua conivência.

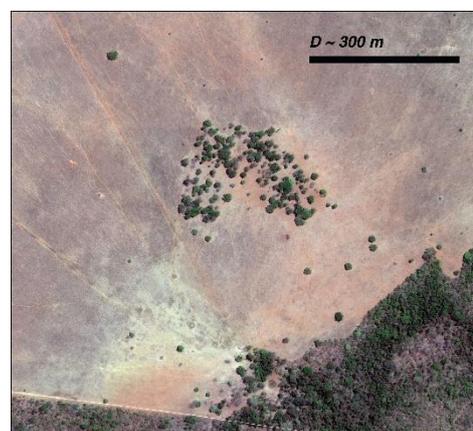
Combinando o uso de tecnologias de levantamento aeroespacial com visitas a campo com os indígenas que tiveram suas terras espoliadas na ditadura militar, a equipe coordenada por Tavares auxilia na identificação dos locais em que estavam antigas aldeias dos Xavante, pleiteando seu tombamento pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) como patrimônio histórico de importância para a identidade daquelas populações (Tavares, 2019a). Tavares afirma que esse projeto, denominado Memória da Terra e realizado em parceria com o Ministério Público Federal, questiona o apagamento do povo Xavante realizado sobretudo durante a ditadura militar. Para ele, “mesmo com a política do apagamento, antes e hoje, o território Xavante resiste como testemunho da história e da resistência desse povo. A própria paisagem é memória viva” (Tavares, 2019b, p. 80). Vemos novamente uma ideia de paisagem radicalmente diferente daquela da cultura ocidental, que borra as fronteiras entre natureza e cultura, como afirma o arquiteto:

essa aparente indiferença às fronteiras naturais e culturais também é registrada no modo como as ruínas das construções indígenas aparentam ser elementos naturais na paisagem, borrando a relação figura e fundo, enquanto que o ambiente natural em si – o conteúdo e a distribuição das espécies de plantas, o formato do dossel, variações na topografia e na composição do solo etc. – constituem registros arqueológicos de direito próprio (Tavares, 2016, s.p.).

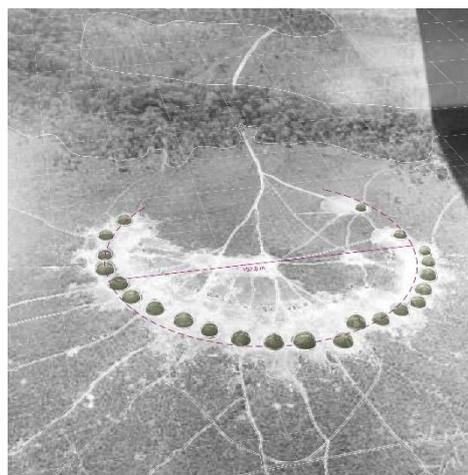
Em seu trabalho junto ao povo Xavante, Tavares (2019a, p. 63) apresenta a ideia de “natureza antropogênica”, ou seja, uma “natureza ‘construída’”. Segundo o arquiteto, “o passado indígena desse território está registrado (...) na memória da terra” e, “apesar das diferentes maneiras através das quais estas comunidades foram submetidas ao que a Comissão Nacional da Verdade descreveu como ‘política de apagamento’, sua história permanece registrada na floresta”. Nesse sentido, os fragmentos arbóreos que resistem na paisagem “são os marcos históricos que dão testemunho à presença ancestral dos Xavante nesse território” e, como “produto do design da aldeia”, são equivalentes “a ruínas arquitetônicas, embora não mortas, mas vivas”. Esse seria o ‘patrimônio urbano’ dessas populações e, assim, a paisagem supostamente ‘natural’ é reivindicada como um patrimônio ligado à memória dos povos que a cultivaram, atualizando-o no presente de genocídios aos quais essas populações ainda estão sujeitas. Mais uma marca de atuações e violências passadas inscritas na terra e atuando no presente, até pelo fato de que tais fragmentos arbóreos muitas vezes são obstáculos ao processo de desmatamento e invasão do território por monoculturas como a soja, pois permanecem em meio à vastidão dos latifúndios como símbolos de outra possibilidade de relação entre a humanidade e a natureza (Figuras 4 e 5).

Não apenas a floresta Amazônica foi fruto da interação de nossos povos originários com a paisagem; a maior parte do território hoje chamado de Brasil deve ter tido sua paisagem

Figuras 4 e 5: Identificação dos vestígios e reconstituição “da aldeia Sõrepré, centro cultural e geopolítico do território ancestral Xavante, provavelmente fundada no começo do século 19. Na imagem de satélite atual vemos o mesmo sítio como ele está hoje em dia. Notem a presença de árvores distribuídas em forma de arco, que ainda mantêm a disposição da antiga aldeia, isolada no meio de uma área completamente desflorestada. Nascendo do solo fertilizado por mais de um século por consecutivas gerações Xavante, essas árvores devem ser tão velhas e frutíferas que o dono da plantação decidiu perder espaço para a produção de soja para preservá-las” (Tavares, 2019a)



construída por meio dessa relação simbiótica dos indígenas com seres outros que humanos que lhes garantiam sustento, sempre de acordo com o tipo de vida de cada diferente povo. Segundo o pesquisador e militante indígena Ailton Krenak, a Mata Atlântica também foi conformada por meio da interação do povo Tupinambá com ela, atingindo a feição que tem atualmente, ou pelo menos tinha antes de ser devastada pelo processo colonizador. Como afirma Krenak (2019, p. 40),



“esse jardim [a Mata Atlântica] nasceu da interação humana há até 5 mil anos”, e esses povos desenvolveram as tecnologias para “estabilizar o tipo de civilização que portugueses e espanhóis encontraram neste continente”. Krenak (p. 42) cita ainda a relação dos Xavante com o cerrado, território por onde realizavam deslocamentos circulares que chamam de zomorí, o que demonstra a relação ecológica e social que travam com a terra:

esses desenhos [no território percorrido no zomorí] vão configurando um roteiro. Pode ser percorrido em diferentes épocas, encontrando a mesma prosperidade, a mesma fartura, ou mais do que da última vez que você passou lá. Você não exaure o caminho por onde se passa, você o enriquece.

Novamente temos uma relação de cuidado com o solo que se pisa, no qual se traçam seus caminhos. Assim, os vestígios aqui são fruto dessa relação de cuidado com a terra com vistas a seu enriquecimento e não de extração e exaustão de seus nutrientes e reservas. É interessante também pensar no próprio trajeto desses povos pelo interior do continente como vastos desenhos em escala 1:1, esculturas que conformam paisagens, desfazendo completamente as divisões instituintes da modernidade ocidental. Nem mesmo o conceito de arte como entendido pelas culturas ocidentais se aplica nesse caso, mas pode e deve ser ampliado para abarcar esses jardins nativos que nossa sociedade insiste em destruir.

Conclusão

Vimos ao longo do texto algumas das marcas, ou vestígios, que diferentes culturas humanas deixaram na crosta terrestre. Muitas outras poderiam ter sido citadas, como a própria agricultura ou outras interações interespecies que ficarão registradas na estratigrafia terrestre. Escolhemos essas três pois simbolizam diferentes relações entre natureza e cultura que revelam violências passadas ou presentes, atuantes até os dias de hoje. As duas primeiras, no oceano Atlântico e no deserto do Saara, são produtos de violências passadas que seguem se manifestando em violências no presente. Já no caso dos indígenas brasileiros, as marcas paisagísticas em si são produto do manejo e interação dessas populações com a floresta. A exposição desses vestígios no presente, porém, é fruto do extermínio dos povos originários pelos europeus e do desmatamento no atual ciclo desenvolvimentista do capitalismo nacional – violências que revelam tais marcas estratigráficas. De todo modo, para acessar esses três vestígios são necessárias elaborações visuais, apresentadas ao longo do texto.

Nesse sentido, a revelação dessas marcas estratigráficas, seja por meio da arte como a de Rosana Paulino, seja por meio da arqueologia, como no caso dos indígenas brasileiros, é um modo de dar visibilidade a essas violências e assim procurar algum tipo de reparação, como a busca por Tavares em relação aos Xavante. Compreender as florestas como monumentos de povos despojados de suas terras é as elevar ao mesmo estatuto que as produções culturais ocidentais, as quais contam com diversos níveis de proteção, mesmo que muitas vezes exaltem justamente aqueles que cometeram atos de genocídio como os apresentados aqui. Uma compreensão renovada de paisagem nos serve ainda para avançar no entendimento de como podemos, enquanto espécie humana e com nossas variadas e situadas culturas, enfrentar os tempos calamitosos batizados sob o signo do Antropoceno.

Referências

- ANTHROPOCENE Working Group. *Newsletter of the Anthropocene Working Group*, v. 9, dez. 2019.
- CLEMENT, Charles R. et al. The domestication of Amazonia before European conquest. *Proceedings of the Royal Society B*, London, v. 282, n. 1812, p. 1-9, ago. 2015.
- DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Cultura e Barbárie/ISA, 2014.
- ELTIS, David; RICHARDSON, David. *Atlas of the Transatlantic Slave Trade*. New Haven/London: Yale University Press, 2010.
- FAUSTO, Juliana. *A cosmopolítica dos animais*. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica/Departamento de Filosofia. Rio de Janeiro, 2017.
- FERDINAND, Malcom. *Uma ecologia decolonial – pensar a partir do mundo caribenho*. Trad. Letícia Mei. São Paulo: Ubu Editora, 2022.
- FERRIOLO, Massimo Venturi. Joachim Ritter e a teoria do cosmos como ‘fundamento da paisagem’. In: BARTALINI, Vladimir (org.). *Paisagemtextos 1*. São Paulo: FAU-USP, 2013, p. 39-47.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2001.
- HARAWAY, Donna et al. Anthropologists are talking – about the Anthropocene. *Ethnos – Journal of Anthropology*, Milton Park, v. 81, n. 3, p. 535-564, 2016.
- HAWAD, Maia Tellit. Sahara mining: the wounded breath of tuareg lands. *The Funambulist*, n. 44, s. p., nov.-dez. 2022.
- HENNI, Samia. Terra Nucleus: radiating desert lives. *The Funambulist*, n. 44, s. p., nov.-dez. 2022.
- HENNI, Samia. Toxic imprints of bleu, blanc, rouge: France’s nuclear bombs in the Algerian Sahara. *The Funambulist*, n. 14, s. p., nov.-dez. 2017.
- KOCH, Alexander et al. Earth system impacts of the European arrival and Great Dying in the Americas after 1492. *Quaternary Science Reviews*, v. 207, p. 13-36, 2019.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2019.

- MARTINS, Marina de Miranda. Do mar ao ultramar: a transmigração do lioz português para São Luís do Maranhão. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, Campinas, n. 19, p. 101-115, jan.-jun. 2013.
- MBEMBE, Achille. Necropolítica, *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 32, p. 122-151, dez. 2016.
- MOORE, Jason W. O surgimento da natureza barata. In: MOORE, Jason W. (org.). *Antropoceno ou Capitaloceno? Natureza, história e a crise do capitalismo*. São Paulo: Elefante, 2022, p. 128-186.
- NEVES, Eduardo Góes. *Sob os tempos do equinócio: oito mil anos de história na Amazônia Central*. São Paulo: Ubu Editora/Edusp, 2022.
- PIVETTA, Marcos. Mais gente na floresta. *Revista Pesquisa Fapesp*, São Paulo, n. 267, p. 18-23, maio 2018.
- ROOSEVELT, Anna C. The Amazon and the Anthropocene: 13,000 years of human influence in a tropical rainforest. *Anthropocene*, Amsterdã, v. 4, p. 69-87, dez. 2013.
- SHARPE, Christina. *No vestígio: negridade e existência*. Trad. Jess Oliveira. São Paulo: Ubu Editora, 2023.
- SOUZA, Jonas Gregorio de et al. Pre-Columbian earth-builders settled along the entire southern rim of the Amazon. *Nature Communications*, London, n. 9, p. 1-10, 2018.
- TAVARES, Paulo. Árvores, cipós, palmeiras e outros monumentos arquitetônicos. In: FLORES, Livia; SOMMER, Michelle (orgs.). *Cadernos Desilha 2*. Rio de Janeiro: PPGAV EBA UFRJ/Ed. Circuito, 2019a. p. 58-65.
- TAVARES, Paulo. Entrevista. In: ALTBURG, Ana; MENEGUETTI, Mariana; KOZLOWSKI, Gabriel (orgs.). *8 reações para o depois*. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2019b. p. 69-93.
- TAVARES, Paulo. In the forest ruins. *Superhumanity - e-flux architecture*, dez. 2016.

Recebido em: 31 de outubro de 2023

Aceito em: 5 de janeiro de 2024

POLIFURCAR O FUTURO: ARTE COMO EXERCÍCIO DE DESUNIVERSALIZAÇÃO

ANA OLIVEIRA ROVATI E LÍGIA VILLARON

POLIFURCAR O FUTURO: ARTE COMO EXERCÍCIO DE DESUNIVERSALIZAÇÃO

POLYFURCTING THE FUTURE: ART AS AN EXERCISE OF DEUNIVERSALIZATION

ANA OLIVEIRA ROVATI¹

anarovati@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0008-6565-8942>

LIGIA VILLARON²

ligiavillaron@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0002-2521-3873>

Resumo

A partir de um breve resgate histórico da modernidade em seu aspecto universalizante, o artigo contribui para a discussão a respeito da arte perante a crise do Antropoceno. Apoiando-se nos conceitos de “tecnodiversidade” e “cosmotécnicas”, desenvolvidos pelo filósofo Yuk Hui, o texto destaca a importância da valorização de epistemologias plurais, colocando o autor em diálogo com Ailton Krenak e Leda Maria Martins. Finalmente, os elementos teóricos são cruzados com alguns aspectos da 35ª Bienal de São Paulo, coreografias do impossível, marcada por suas escolhas curatoriais plurais e pela valorização da criação poética como ferramenta de resistência e ação.

Palavras-chave: Antropoceno. Atlântico Negro. Paisagem. Arte contemporânea.

Abstract

¹ Artista, pesquisadora e realizadora audiovisual. Mestre em Artes Visuais pela Unicamp, sua pesquisa teórica e trabalho artístico se desenvolvem a partir do interesse nas relações contemporâneas mediadas por tecnologias de rede e o papel da criação poética diante de tais condições. Faz parte dos Grupos de Pesquisa ACTlab: arte, ciência e tecnologias desviantes (Unicamp) e eXtremidades: redes audiovisuais, cinema, *performance* e arte contemporânea (PUCSP), além de integrar o Coletivo Lombada, voltado para o universo da imagem.

² Lígia Villaron é artista, pesquisadora e realizadora audiovisual do interior de São Paulo. Mestranda no PPGAV/ Unicamp, sob orientação do Prof. Dr. Cesar Baio. Desde 2018, explora poéticas híbridas e cria a partir da associação de diferentes linguagens. Sua atual pesquisa explora a queda como movimento simbólico e caminho poético para criar propostas de vídeo-dança-instalação.

Building upon a brief historical review of modernity in its universalizing aspect, the article seeks to contribute to the discussion about art in the face of the Anthropocene crisis. Based on the concepts of "technodiversity" and "cosmotecnics", developed by philosopher Yuk Hui, the text highlights the importance of valuing plural epistemologies, placing the author in dialogue with Ailton Krenak and Leda Maria Martins. Finally, the theoretical elements are crossed with some aspects of the 35th Bienal de São Paulo, choreographies of the impossible, marked by its plural curatorial choices and the valorization of poetic creation as a tool of resistance and action.

Keywords: *Technodiversity. Technology. Modernity. Universalization. Yuk Hui.*

Introdução

Há aproximadamente cinco séculos, um novo estilo de vida e conhecimento passou a ser construído, substituindo o que é hoje entendido pela história como Idade Média. A Idade Moderna configura, como período histórico, uma série de processos sociais, culturais e intelectuais que inauguram outra forma de pensar o mundo e estar nele. Tal forma, que chamaremos de modernidade, é parte do pensamento ocidental até os dias atuais.

O texto que aqui se introduz aponta as possíveis relações entre a modernidade e a crise do Antropoceno e articula como a arte e o ato de criar podem ser importantes ferramentas para conceber futuros que divirjam de narrativas modernas dominantes, cuja direção desemboca na ideia de “fim do mundo”. Para isso, propõe-se um diálogo com pensadores que se contrapõem a noções universalizantes do pensar e estar no mundo. Yuk Hui guia a perspectiva, acompanhado de Ailton Krenak e Leda Maria Martins.

Assim, o artigo se divide em três partes. Na primeira, “Modernidade e universalização: a construção do pensamento ocidental europeu”, a noção de modernidade é apresentada. A partir de um breve resgate histórico, seus aspectos basilares são defendidos e conectados à abordagem de “universalização”, desenvolvida por Yuk Hui (2020) no artigo “O que vem depois do Iluminismo?”.

Dando continuidade ao pensamento do autor chinês, a segunda parte, intitulada “Tecnodiversidade: pluralidade tecnológica a partir de Yuk Hui”, explora o termo tecnodiversidade, maneira de assumir a pluralidade existente nas tecnologias, epistemologias, cosmovisões. A partir desse conceito, são estabelecidos diálogos com Ailton Krenak e Leda Maria Martins, autores brasileiros que discutem a questão.

Por fim, na terceira parte, “Polifurcar: arte como exercício de resistência e ação”, a arte e a criação poética são pensadas como exercício de resistência e ação diante dos aspectos já trabalhados. O percurso do artigo aponta, afinal, para a importância de reimaginar o mundo tal como

o conhecemos, a vida tal qual a vivemos. Para isso, o artigo aborda brevemente alguns exemplos artísticos presentes na 35ª Bienal de São Paulo, maneira de ampliar perspectivas e explorar vieses menos hegemônicos na construção de outros futuros.

Partindo do pressuposto de que a crise em curso é, além de ecológica, também social e política, acreditamos que ela requeira, juntamente a uma reação prática no que diz respeito aos chamados limites planetários – responsáveis pelo equilíbrio do sistema-Terra –, ampliação e valorização das pluralidades epistemológicas existentes.

Modernidade e universalização: a construção do pensamento ocidental europeu

A construção da modernidade se deu por uma série de movimentos políticos, econômicos, sociais e culturais, pelos quais foram estruturados o pensamento e o modo de vida ocidental europeu, experimentados atualmente por uma grande parcela da população mundial.

No que toca às suas características, um dos pontos fundamentais da Idade Moderna estaria baseado na excepcionalidade do homem, como pontua Cesar Baio (2022, p. 86): “Ao longo da história, certas tradições filosóficas procuraram no ser humano algo que o diferenciasse do seu entorno. Essa empreitada se consolida na modernidade com a concepção da excepcionalidade humana”. Tal noção foi responsável por colocar a espécie humana no centro do mundo, ocupando posição de superioridade em relação aos outros seres e à natureza como um todo. O entendimento de que tal superioridade seja algo criado, e não “inerentemente humano”, é fundamental para reflexões tanto acerca de diferentes ordens das crises planetárias atuais – crises do Antropoceno – quanto para o exercício fabulatório a respeito de possibilidades futuras.

Ainda segundo Baio (2022, p. 86), a construção da ideia de excepcionalidade humana está diretamente ligada à construção da ideia de humanidade, visto que, para diferenciar a espécie humana de seu

entorno, foram forjadas diferenças ontológicas entre homem, natureza e técnica, os separando. Tal processo é descrito pelo autor como “dupla separação abismal”.

O homem é, portanto, aquele que domina a técnica e que exerce soberania perante a natureza, o que constitui os “princípios fundamentais que organizam os modos de representação, das formas de pensamento, das estruturas sociais e dos sistemas de poder modernos” (Baio, 2022, p. 87). Essa concepção antropocêntrica do universo é uma importante mudança que ocorre na passagem da Idade Média para a Idade Moderna.

Se antes o mundo ocidental era regido pelo divino, sendo Deus o centro de tudo, e o saber a partir disso se moldava, na Idade Moderna é a razão que será valorizada. É nessa atmosfera que se inaugura a ciência como a compreendemos hoje, passando a ser considerada o conhecimento por excelência, em detrimento dos saberes sensíveis ou da ordem do sagrado. Assim, rumo ao racionalismo, corpo e mente passariam a ser dimensões separadas:

conforme a razão e suas construções modelares para a compreensão do mundo vão se ampliando e sendo consideradas o ápice da capacidade humana, o corpo progressivamente se submete a restrições que são, de modo simultâneo, de ordem epistemológica e produtiva (Duarte Jr., 2000, p. 53).

Isso posto, propomos uma breve síntese. Vimos até aqui transformações importantes para a construção do pensamento moderno, tais como a criação da noção de excepcionalidade humana, o desenvolvimento do método científico e a valorização da razão; aspectos estruturantes de parte do pensamento e das dinâmicas ocidentais contemporâneas.

Como parte dessas transformações, dois eventos históricos são decisivos na consolidação do sujeito moderno: a Revolução Industrial e o Iluminismo. O geólogo e historiador Jason Moore (2022, p. 233, grifo do autor) esclarece que a Revolução Industrial “marca o fim do capitalismo protoindustrial e, ao mesmo tempo, o surgimento do capitalismo *moderno*”. Essa transformação é determinante para a construção de

novas estruturas de poder, novas tecnologias, além de uma crescente dessensibilização do corpo e subjetividades humanas diante da valorização da mente (razão); afinal, conforme defende Moore (p. 234), “O capitalismo moderno (...) é mais do que uma formação social. O capitalismo mudou a existência humana; penetrou tanto os sistemas da Terra quanto os mundos mentais de cada indivíduo (social)”.

Nesse mesmo movimento citado por Moore, é possível, ainda, reconhecer características do Iluminismo. Yuk Hui (2020, p. 78 grifos nossos) aponta:

O Iluminismo não foi apenas um movimento intelectual que promovia a razão e a racionalidade, mas também era *essencialmente político*. Foram as tecnologias militares e náuticas que permitiram aos poderes europeus colonizar o mundo, levando ao que agora chamamos de globalização. Somos ensinados que o Iluminismo como um todo visava à plena realização da humanidade e de valores universais por meio da luta contra a superstição (não necessariamente a religião) e que seria pela ciência e pela tecnologia que essa batalha deveria ser vencida. Mas, para além da criação de novas ferramentas náuticas e cartográficas, o Iluminismo em si também era *um processo de reorientação* que situava o Ocidente no centro dessa transformação, a fonte de sua universalização.

Ailton Krenak (2019, p. 8) também discute a questão da universalização, pensando o Iluminismo:

A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível. Esse chamado para o seio da civilização sempre foi justificado pela noção de que existe um jeito de estar aqui na Terra, uma certa verdade, ou uma concepção de verdade, que guiou muitas das escolhas feitas em diferentes períodos da história.

Voltemos então à citação de Yuk Hui. Ela nos ajuda a compreender como foi possível que tal estrutura de pensamento se tornasse dominante, ou, como ele diz, se universalizasse. O autor propõe entendermos as tecnologias modernas como fundamentais para que uma dimensão inicialmente localizada na Europa – o pensamento iluminista que, por sua vez, identificamos como sendo a estrutura do pensamento moderno ocidental – tenha se tornado referencial diante de outras cosmovisões.

Podemos, ainda, identificar na perspectiva de Hui, uma relação que Krenak estabelece com a questão do Antropoceno.

O nosso apego a uma ideia fixa de paisagem da Terra e de humanidade é a marca mais profunda do Antropoceno. Essa configuração mental é mais do que uma ideologia, é uma construção do imaginário coletivo – várias gerações se sucedendo, camadas de desejos, projeções, visões, períodos inteiros de ciclos de vida dos nossos ancestrais que herdamos e fomos burilando, retocando, até chegar à imagem com a qual nos sentimos identificados (Krenak, 2019, p. 29).

Aquilo que Krenak comenta como “apego a uma ideia fixa” é o que entendemos que o filósofo chinês propõe como “universalização”. Ambos desenvolvem uma reflexão sobre a força desse “imaginário coletivo” que, por sua vez, é parte de uma longa construção histórica. Como contraponto, devemos reconhecer a existência de outras estruturas de pensamento, assumindo a pluralidade mundial de cosmovisões e sua tecnodiversidade.

Tecnodiversidade: pluralidade tecnológica a partir de Yuk Hui

Para pensar a questão da tecnodiversidade, é preciso, no entanto, resgatar brevemente a questão da universalização empreendida pela modernidade. Hui (2020, p. 17) explica que “A modernização como globalização é um processo de sincronização que faz com que diferentes tempos históricos convirjam em um único eixo de tempo global e prioriza tipos específicos de conhecimento como força produtiva principal”, ou seja, diferentes histórias e culturas de diferentes partes da Terra são sincronizadas em uma única história e uma única maneira de estar no mundo. A globalização promovida pela modernidade homogeneiza, portanto, de maneira unilateral, certos aspectos da existência, sendo a régua o Ocidente. Desse modo, o “eixo de tempo global”, diz respeito ao tempo ocidental, “um tempo histórico-linear definido em termos de pré-moderno/moderno/pós-moderno/apocalipse” (p. 17).

Na matemática, linear é aquilo que possui apenas uma dimensão, desprovido de volume ou profundidade; tal eixo de tempo apresenta,

portanto, uma perspectiva única das coisas, sem a complexidade de tempos de outras cosmovisões. Leda Maria Martins, importante intelectual e ensaísta brasileira, nos propõe, a partir de uma perspectiva afrodiaspórica, pensar um tempo que não seja expresso necessariamente pela sucessividade e substituição, mas que carregue em si a complexidade daquilo que é ancestral:

A ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro (Martins, 2021, p. 63).

Se o tempo ocidental é definido por uma linha reta, Martins propõe, a partir de outra perspectiva, pensá-lo de forma espiralar, de maneira a se ter como princípio o movimento, se afastando da rigidez das perspectivas singulares.

Tal rigidez pode ser entendida no contexto atual em termos de que a crise do Antropoceno é apresentada como “o futuro inevitável da humanidade” (Hui, 2020, p. 39). Retomando o pensamento de Yuk Hui, o autor defende que para confrontar essa condição e nos afastar desse eixo de tempo global, é preciso “rearticular a questão da tecnologia, de modo a vislumbrar a existência de uma bifurcação de futuros tecnológicos sob a concepção de cosmotécnicas diferentes” (p. 39).

Primeiramente, para se “rearticular a questão da tecnologia”, é preciso entender que a tecnologia não é algo de caráter meramente instrumental nem é homogênea e universal. Ela carrega formas específicas de conhecimento, e foi através dela que se possibilitou a “sincronização” do mundo:

Do ponto de vista da história da filosofia, a modernidade e a pós-modernidade, sendo discursos europeus, são descrições e respostas às condições tecnológicas europeias – ao mecanicismo e à cibernética, respectivamente. (...) Tenho a impressão de que devemos dar um passo além da crítica do eurocentrismo e do colonialismo do poder, porque, como verdadeiros materialistas, devemos reconhecer que esses vieses ontológicos e epistemológicos só sobrevivem e triunfam porque são concretizados (talvez até pudéssemos dizer embutidos) nas

tecnologias, como na arquitetura de bancos de dados e de algoritmos, na definição de usuários e nos modos de acesso (Hui, 2020, p. 18-19).

A tecnologia é muitas vezes percebida como algo neutro, universal e homogêneo. Diante disso, Hui (2020, p. 25) nos propõe que “a tecnologia não é antropologicamente universal; seu funcionamento é assegurado e limitado por cosmologias particulares que vão além da mera funcionalidade e da utilidade” e nos convida à formulação de “uma nova agenda e uma nova imaginação tecnológicas que possibilitem novas formas de vida social, política e estética e novas relações com não-humanos, a Terra e o cosmos” (p. 95). Trata-se do que ele chama de tecnodiversidade.

A tecnodiversidade diz respeito a um projeto de “diversificação” que possibilite “a divergência e a diferenciação” do pensamento (Hui, 2020, p. 132), uma colocação política que expõe a necessidade de pensar a decolonização a partir da perspectiva tecnológica: “precisaremos *redescobrir* uma multiplicidade de cosmotécnicas e reconstruir suas histórias para projetarmos no Antropoceno as possibilidades que nelas estão adormecidas” (p. 15, grifo do autor).

Nesse contexto, Hui (2020) introduz o conceito de “cosmotécnica”. Trata-se de uma contraproposta à ideia de tecnologia como algo universal, homogêneo e meramente instrumental, que nos convida a “rearticular o conceito de técnica por meio de seu reposicionamento nos limites do ambiente, da cultura e do pensamento geográfico” (p. 126), baseando-nos na diversidade de cosmovisões e no retorno à localidade.

A existência de múltiplas cosmotécnicas é a base da “tecnodiversidade”, que nos convida à imaginação de múltiplos enredos tecnológicos, constituintes de outros eixos de tempo que sejam capazes de conceber futuros além da ideia de apocalipse. Pensar em cosmotécnicas é colocar em xeque a noção de excepcionalismo humano – já introduzida neste artigo – e pensar a tecnologia como parte constituinte do cosmo e da natureza, e não como algo utilizado para os controlar.

Rearticular a questão da tecnologia é rearticular a organização do saber, resgatando formas que foram eclipsadas, à luz da ciência e da razão, na construção de uma história universal da espécie humana. Nesse sentido, a proposta de Hui dialoga com o pensamento de Leda Maria Martins, ao passo que esta questiona a centralidade da palavra manuscrita ou impressa como forma de elaboração e transmissão de conhecimento:

Se considerarmos que os africanos, em sua maioria, vinham de sociedades que não tinham a letra manuscrita ou impressa como meio primordial de inscrição e disseminação de seus múltiplos saberes, podemos afirmar que toda uma plêiade de conhecimentos, dos mais concretos aos mais abstratos, foi restituída e repassada por outras vias que não as figuradas pela escritura, dentre elas as inscrições oral e corporal, grafias performadas pelo corpo e pela voz na dinâmica do movimento. O que no corpo e na voz se repete é também uma episteme (Martins, 2021, p. 22-23).

Nesse sentido, podemos relacionar o que é colocado por Martins com uma tradição do povo indígena Krenak, que tem o costume, a partir de cantos e danças, de “suspender o céu” quando este começa a se aproximar muito da terra. Ailton Krenak (2020, p. 166) conta que tal ritual, denominado Taruandé, é uma memória ancestral: “nós aprendemos, é muito antigo na nossa memória, que os humanos não suportam essa proximidade exagerada com o céu”, sendo preciso cantar e dançar em comunhão com a Terra para afastá-lo, aliviando essa tensão.

Tomando tais exemplos e aproximando-nos da perspectiva de Yuk Hui, podemos pensar o cantar e o dançar como cosmotécnicas. A atenção que colocamos neste artigo no que diz respeito ao que o corpo e a voz podem mobilizar vem no intuito de propor a reflexão de como em outras cosmovisões, em que homem, natureza e técnica não sofreram uma “dupla separação abismal” (Baio, 2022), o cantar e o dançar não são encarados apenas como linguagens artísticas, mas constituem formas de saber, camadas cotidianas do viver que mobilizam a possibilidade de transformar o mundo.

Voltando à questão das tecnologias modernas, Hui não pretende, ao desenvolver sua proposta de tecnodiversidade, afirmar que as

tecnologias modernas sejam malignas, mas sim as reconhecer como apenas mais uma dimensão da existência:

A questão, na verdade, é saber como esse processo histórico pode ser repensado e quais futuros ainda podem ser imaginados e concretizados. (...) se afirmarmos que múltiplas cosmotécnicas existem e talvez nos permitam transcender os limites da pura racionalidade, então poderemos encontrar uma saída da modernidade sem fim e dos desastres que a acompanham (Hui, 2020, p. 94).

À vista disso, o que Hui faz, em sua proposta, é nos convidar para um exercício de resistência e ação, frente ao “fim” que se anuncia. Aqui, propomos a arte como um desses caminhos.

Polifurcar: arte como exercício de resistência e ação

Se, diante da crise do Antropoceno, identificamos uma estrutura interessada na universalização de formas e epistemologias, assumimos neste artigo a importância da pluralidade. Sabendo que “uma das formas mais tirânicas do controle é instituir uma homogeneização das formas” (Sousa, 2007, p. 24), nos propomos, como exercício reflexivo, investigar sem pretender um só caminho de respostas. Isso, afinal, seria uma repetição daquilo que parece ser preciso declinar. A partir dessa premissa, trazemos como proposta a ideia de “arte para polifurcar o futuro”, derivada da “bifurcação do futuro” sugerida por Yuk Hui (2020).

Ao discorrer sobre a ideia de aceleracionismo tecnológico, Yuk Hui (2020, p. 19) propõe pensar a aceleração como um “desvio radical”. Não simplesmente a recusar, mas pensá-la como uma grandeza vetorial, capaz de conter direção e sentido:

Por que não considerar outra forma de aceleração que não leve a velocidade a seus extremos, mas que mude a velocidade do movimento, que dê à tecnologia um novo referencial e uma nova orientação no que diz respeito ao tempo e ao desenvolvimento tecnológico? Caso o façamos, poderemos também imaginar uma bifurcação do futuro, que, em vez de se mover em direção ao apocalipse, se multiplica e dele se afasta (Hui, 2020, p. 88).

Questionando a insistência “branca”³ de direcionar o futuro humano a um fim inevitável, catastrófico, Ailton Krenak escancara em seu livro *Ideias para adiar o fim do mundo* como o compartilhar de apenas uma visão – a ideia do “apocalipse” iminente – pode ser, este sim, o fim.

Assim, a partir de uma perspectiva indígena, o autor faz um convite a seus leitores e ouvintes – afinal, seus livros são constituídos de transcrições de falas, sua linguagem é a oral: “Vamos aproveitar toda a nossa capacidade crítica e criativa para construir paraquedas coloridos. Vamos pensar no espaço não como um lugar confinado, mas como o cosmos onde a gente pode despencar em paraquedas coloridos” (Krenak, 2019, p. 15). Krenak nos convida a não apenas olhar criticamente para a realidade que nos é apresentada, como a utilizar o *criar* como ferramenta. Diante disso, indaga:

Eu acredito que vocês já leram ou ouviram alguém falando isso, que a arte é o que sobra, é o excesso, é produzida por uma sociedade que já resolveu os seus problemas básicos, já tem comida, abrigo, o necessário para viver. Essa mentalidade é a linha que separa os ritos do terreiro e o palco, que possibilita imaginar que tem um lugar para dançar e outro lugar para você ficar prestando continência. Imagine se os milhares de pessoas que se encaixam dentro de um metrô, trem ou ônibus inventassem de dançar lá dentro, de todas as maneiras, de cabeça para baixo, atravessando, se pendurando naqueles apoios para nos segurarmos? O que aconteceria se isso fosse experimentado? (Krenak, 2020, p. 167).

A partir de tal indagação, Krenak nos convida a tensionar a fronteira entre arte e “não arte” estabelecida pela cultura moderna ocidental, e a encarar a prática artística não como algo destacado do cotidiano, mas sim como parte da experiência da vida.

É possível identificar na 35ª edição da Bienal de São Paulo, nomeada coreografias do impossível, um questionamento semelhante, conforme trazido no primeiro volume da publicação educativa: “O que pode acontecer se alterarmos os ritmos da história e dos espaços que habitamos?” (Fundação..., 2023, p. 13).

³ “Branco” é a maneira pelo qual o autor se refere à população cuja cosmovisão é de matriz moderna ocidental europeia.

A curadoria da edição, pela primeira vez na história desse canônico evento, não contou com um curador chefe, sendo formada de maneira horizontal, coletiva, inter-racial e internacional. Integraram sua composição os brasileiros Diane Lima e Helio Menezes, a portuguesa Grada Kilomba e o espanhol Manuel Borja-Villel.

Ao refletir sobre a alteração dos ritmos da história, contestam o tempo pautado na progressividade, tempo esse “que se torna a métrica de sincronização de todas as sociedades, num movimento expansionista em que modernidade e colonialidade são sinônimos” (Fundação..., 2023, p. 29) e abrangem em sua proposta curatorial múltiplos modos do fazer artístico, a fim de escapar da linearidade das formas e discursos. É visível o exercício a favor da pluralidade por parte da curadoria, assumindo artistas que abordam temas dissidentes, questionando um *modus operandi* universal.

Quem visitou o evento foi convidado a experimentar “um entrelugar e um entretempo”, com múltiplas cosmovisões, contextos e localidades, sem o artifício de sistematizações ou classificações dentro do espaço expositivo, onde apenas as cores verde, roxo e azul eram propostas para nomear os andares. A curadoria buscou unir na edição criações que ressoassem além do espaço físico, explorando o espaço coletivo, o espaço sensível, o espaço afetivo, entre outros:

coreografias do impossível refere-se à construção de espaços e tempos que desejam escapar à rigidez de estruturas e cronologias estabelecidas. São estratégias e políticas do movimento que um conjunto de práticas artísticas e sociais vem criando para imaginar mundos, ou mesmo acelerar o fim de um mundo onde as ideais de liberdade, justiça e igualdade são realizações impossíveis. Acreditamos que essas coreografias compreendem, por meio da natureza enigmática dos muitos modos do fazer artístico, a criação de um entrelugar e um entretempo, onde a imaginação pode se expandir e ganhar movimento, mesmo que efêmero (Fundação..., 2023, p. 33).

Próximo à entrada do Pavilhão, nos deparamos com a imensa instalação de Kidlat Tahimik,⁴ artista do território das Filipinas que questiona o neocolonialismo e propõe o resgate das culturas dos povos

⁴ Disponível em: <https://35.bienal.org.br/participante/kidlat-tahimik/>. Acesso em 18 jan. 2024.

originários. A obra, que foi comissionada pela Bienal, se intitula *Killing us softly... with their SPAMS... (Songs, Prayers, Alphabets, Myths, Superheroes...)* (Nos matando suavemente... com seus SPAMS... (músicas, preces, alfabetos, mitos, super-heróis...)) e consiste em diversas esculturas em madeira, pedra e tecelagem, algumas chegando a sete metros de altura. Nela, representações mitológicas de povos indígenas do Brasil e das Filipinas confrontam o colonialismo imperialista representado nas figuras de clássicos da indústria cultural estadunidense como Mickey Mouse, Homem Aranha e Marilyn Monroe, assim como em caravelas, motosserras e cavalos de troia.

Um pouco mais à frente, em *Kwema/Amanhecer*, Denilson Baniwa,⁵ artista do povo Baniwa traz uma plantação de milho do povo Guarani, pedras com inscrições em baixo-relevo e um painel de líber – parte interna da casca de árvore – com pinturas e plumagens, que carregam, grafados ou não, histórias, conhecimentos e afetos. Nesse projeto, desenvolvido em parceria com a pesquisadora Francineia Baniwa e a artista Aparecida Baniwa, o artista

aprofunda sua pesquisa sobre a integração entre obra e comunidade, complexifica os procedimentos técnicos que permitem a passagem do campo da representação para o da vivência e faz aparecer a possibilidade da colheita e da alimentação como efetivação do ato da partilha e da reelaboração da memória (Menezes, 2023)

Outra proposta de reelaboração da memória é a instalação de vídeo da dupla Cabello/Carceller⁶ intitulada *Una voz para Erauso. Un epílogo para un tiempo trans* (Uma voz para Erauso. Um epílogo para um tempo trans), que revisita a História e aborda a complexidade das existências dissidentes ao binarismo de gênero pela figura de Antonio de Erauso (1592-1650), confrontando-a, no presente, com três pessoas trans e não binárias.

⁵ Disponível em: <https://35.bienal.org.br/participante/denilson-baniwa/>. Acesso em 18 jan. 2024.

⁶ Disponível em: <https://35.bienal.org.br/participante/cabello-carceller/>. Acesso em 18 jan. 2024.

A participação póstuma de Stella do Patrocínio⁷ também propõe uma revisitação do passado, assim como uma reelaboração do sistema da arte. Stella, mulher preta, passou 30 anos encarcerada em um ambiente manicomial, e tinha como meio e ferramenta de criação seu corpo e voz. Seus falatórios, presentes na edição, fabulam num tempo não progressivo e, por meio deles, “Stella desaloja noções prévias do que seja o tempo, espaço, casa, família, ciência, o corpo e seu estudo – e segue para o *mais longe possível*” (Ramos, 2023).

A oralidade também se faz presente nos relatos da *Sauna Lésbica*,⁸ projeto desenvolvido por Malu Avelar e participação de Ana Paula, Mathias, Anna Turra, Bárbara Esmenia e Marta Supernova; na instalação imersiva dos artistas baianos Ayrson Heraclito e Tiganá Santana,⁹ que recriam uma *Floresta de infinitos*, evocando as entidades e seres que nela vivem por meio de projeções visuais e sonoras e nos videoprotostos do coletivo anticapitalista flo6x8,¹⁰ que utiliza canto e dança flamenca como forma de protesto e desobediência aos bancos em Sevilha, na Espanha.

Além das obras expostas de maneira permanente durante a duração do evento, a edição promoveu *performances*, conversas e vivências diversas, de forma que o espaço se configurasse também a partir do encontro. Um dos exemplos é a *Ball do Tempo*, *performance* proposta pelo Coletivo AMEM. No andar roxo do Pavilhão, durante cinco horas de uma tarde de domingo – período de grande fluxo no evento – um palco foi armado para celebrar um “desfile-batalha”. O som, corpos e atitudes vibrantes expressos naquela tarde não apenas apresentaram a um público diverso a cultura Ballroom¹¹ – historicamente marginalizada –, como

⁷ Disponível em: <https://35.bienal.org.br/participante/stella-do-patrocinio/>. Acesso em 18 jan. 2024.

⁸ Disponível em: <https://35.bienal.org.br/participante/sauna-lesbica-por-malu-avelar-com-ana-paula-mathias-anna-turra-barbara-esmenia-e-marta-supernova/>. Acesso em 18 jan. 2024.

⁹ Disponível em: <https://35.bienal.org.br/participante/ayrson-heraclito-e-tigana-santana/>. Acesso em 18 jan. 2024.

¹⁰ Disponível em: <https://35.bienal.org.br/participante/flo6x8/>. Acesso em 18 jan. 2024.

¹¹ Movimento político que celebra a diversidade de gênero, sexualidade e raça. Sobre o coletivo, no site da Bienal, encontra-se: “O Coletivo AMEM apresenta diferentes linguagens artísticas da cultura Ballroom, explorando as performatividades vogue, runway, chant, drag, realness e outras corporalidades. Formado por artistas, produtores e intelectuais negres LGBTQIA+ fomenta ações que estimulam a construção de redes afetivas de

certamente convidaram à admiração, ao questionamento e à ampliação dos padrões sociais.

Não pretendemos, neste texto, esgotar as discussões sobre o projeto curatorial e as obras presentes na 35ª edição da Bienal de São Paulo, mas apenas esboçar, em parte, o que foi possível encontrar na ocasião da exposição de forma e exemplificar a busca do coletivo de curadores por romper com o eixo artístico tradicional e hegemônico, e como esse projeto dialoga com a ideia de “polifurcar o futuro”.

Imaginar, criar, fabular. A arte nos convida a ver por outros ângulos. Edson de Sousa (2007, p. 35) em seu livro *Uma invenção da utopia* propõe:

Precisamos cada vez mais de um pensamento poético que, uma vez instaurado, produza efetivamente um fazer político no sentido pleno da palavra. A produção poética revigora a língua, toca com coragem nos limites do dizível, contorna com determinação as fronteiras do informe. Produz, portanto, um pensar contra. Assim busca esburacar o véu de cegueira que a racionalização e o tecnicismo contemporâneo nos impõem.

O autor evidencia sua posição a favor do exercício poético como forma de ampliar perspectivas e romper com aspectos construídos e enrijecidos pela modernidade. Se, como vimos até aqui, um movimento de universalização estabeleceu um único eixo de tempo global, cabe a nós enfrentar a questão. Diante desse entendimento é que propomos uma polifurcação do futuro, que inclua a pluralidade das tecnologias, formas, epistemologias, cosmovisões. Ampliando o olhar e considerando todas as existências, incluindo as que exercitam a mudança e a possibilidade de outros futuros que não apenas o apocalipse.

colaboração, enfrentando o racismo estrutural”. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/agenda/coletivo-amem-performance-ballroom/>. Acesso em 18 jan. 2024.

Referências

- BAIO, Cesar. Da ilusão especular à performatividade da imagem. *Significação*, São Paulo, v. 49, n. 57, p. 80-102, 2022.
- DUARTE JR., João Francisco. *O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível*. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.
- FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo. *Aqui, numa coreografia de retornos, dançar é inscrever no tempo*. São Paulo: Bienal, 2023.
- HUI, Yuk. *Tecnodiversidade*. Trad. Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KRENAK, Ailton. Arte para suspender o céu. In: OLIVEIRA JR., Wenceslao; WUNDER, Alik (orgs.). *Casa dos saberes ancestrais: diálogos com sabedorias indígenas*. Campinas: Unicamp/BCCL, 2020, p. 164-175. Disponível em: <https://www.dcult.proec.unicamp.br/assets/docs/dcult/CasaDosSaberesAncestrais.pdf>. Acesso em 19 jan. 2024.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MENEZES, Renato. *Denilson Baniwa*. 2023. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/participante/denilson-baniwa/>. Acesso em 19 jan. 2024.
- MOORE, Jason W. (org.). *Antropoceno ou Capitaloceno? Natureza, história e a crise do capitalismo*. Trad. Antônio Xerxenesky e Fernando Silva e Silva. São Paulo: Elefante, 2022.
- RAMOS, Sara. *Stella do Patrocínio*. 2023. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/participante/stella-do-patrocinio/>. Acesso em 19 jan. 2024.
- SOUSA, Edson Luiz André de. *Uma invenção da utopia*. São Paulo: Lumme Editor, 2007.

Recebido em: 31 de outubro de 2023

Aceito em: 5 de janeiro de 2024

A PERFORMANCE DA GUERRA ZAPATISTA E O USO DAS ARTES DA CENA COMO ARSENAL BÉLICO NA LUTA POR BEM VIVER

MURILO MORAES GAULÊS

A PERFORMANCE DA GUERRA ZAPATISTA E O USO DAS ARTES DA CENA COMO ARSENAL BÉLICO NA LUTA POR BEM VIVER

THE PERFORMANCE OF THE ZAPATISTA WAR AND THE USE OF PERFORMING ARTS AS A MILITARY ARSENAL IN THE FIGHT FOR A GOOD LIFE

MURILO MORAES GAULÊS¹

cenicas.murilogaules@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-7704-5229>

Resumo

O presente texto visa traçar um olhar panorâmico sobre práticas performativas disruptivas anti-imperialistas que compõem o que o autor chama de *performance-arsenal*. Nele são analisadas ações do Exército Zapatista da Libertação Nacional (EZLN, México) e suas consequência na luta contra o imperialismo canibal e predatório executado por megacorporações e legitimado pelos Estados nacionais.

Palavras-chave: Artivismo. *Performance*. Anticolonial.

Abstract

This text aims to provide a panoramic view of disruptive anti-imperialist performative practices that make up what the author calls performance-arsenal. The text analyzes actions of the Zapatista Army of National Liberation (EZLN, Mexico) and their consequences in the fight against cannibalistic and predatory imperialism carried out by megacorporations and legitimized by National States.

Keywords: Artivism. *Performance*. Anticolonial.

¹ Artista, educador, pesquisador e abolicionista penal. Fundador da CiA dXs TeRrOrIsTaS é doutorando no PPGAC da ECA/USP.

Escutaram?
 É o som do seu mundo desmoronando.
 É o do nosso ressurgindo.
 O dia que foi o dia, era noite.
 E noite será o dia que se tornará o dia.
 Democracia!
 Liberdade!
 Justiça!
 (EZLN, 2012).

Município de San Cristobal de Las Casas, estado de Chiapas, México. O dia é 22 de dezembro de 2012. Na praça central do Centro Histórico da cidade, podemos ver um palanque de madeira montado que pode ser acessado pelas laterais a partir de duas escadas. Os transeuntes olham para o objeto com curiosidade. Todos ali esperam uma aparição pública do Exército Zapatista da Libertação Nacional, o EZLN (2012).



Um grupo de milhares de zapatistas encapuzados e caracterizados com suas balaclavas pretas numeradas na região da testa ocupa as ruas das cidades de Altamirano, Margaritas, Ocosingo e Palenque. Partindo desses pontos distintos do estado chiapaneco, os indígenas encapuzados seguem em marcha rumo a um destino: o palanque em San Cristobal.

Aproveitando a narrativa midiática apocalíptica que anunciava um possível fim dos tempos, já que as interpretações ocidentais do último dia do calendário maia levaram a um rumor mundial acerca de uma profecia do fim do mundo, o EZLN ressurgiu depois de um bom tempo de reclusão. Quem de nós com mais de 20 anos não se lembra da promessa de que o mundo acabaria em 22/12/2012? O mundo não acabou, mas o México inteiro estremeceu...

Índigenas rebeldes zapatistas formaram imensas filas que marcharam silenciosamente, com os punhos esquerdos erguidos em direção ao palanque. Ao contrário do que se esperava, nenhum discurso foi proferido.

Não com palavras.

Sem mencionar palavra alguma, os zapatistas ocupam os espaços em um imenso *sit-in* rumo ao Centro Histórico de San Cristobal de las Casas, rumo a um palanque montado no local. Ao subirem no palanque, apenas colocam seus punhos cerrados em riste enquanto seguem com a marcha.

- Zapata vive! La lucha s'igue!

São os gritos que se ouvem dos transeuntes que, emocionados com aquele momento, entoam o movimento em gritos firmes.

Aquele silêncio ensurdecedor calou os falsos boatos de que o EZLN havia chegado ao fim, os grupos haviam se dispersado e a luta havia se encerrado em si mesma. Nunca essas terras tinham ouvido um silêncio tão estrondoso quanto o som que não faziam os braços estendidos e os punhos cerrados daquele movimento.

O caráter poético e performativo da ação não é algo novo no repertório zapatista.

O EZLN foi um movimento de insurgência indígena que reinventou as formas de luta e resistência de povos originários e subalternizados em todo o mundo. Em um levante armado realizado em primeiro de janeiro de 1994, o EZLN tornou-se notório em todo o globo como movimento organizado de luta pela reforma agrária para uso digno e respeitoso da mãe Terra. Um contingente de aproximadamente 300 pessoas armadas toma de assalto a cidade e sequestra o governador de Chiapas, uma figura conhecida por episódios de tortura e desaparecimento de presos políticos mexicanos. Eles exigem o direito à terra, a luta contra a expansão das mineradoras e a consequente depredação que a extração de metais tóxicos causa para a flora e a fauna. O direito à terra é o direito à dignidade de todos os povos.

E eles conseguiram. Não sem duras perdas..., mas conseguiram!

Como, porém, poderia um movimento com armamento bélico tão pequeno vencer o arsenal do Exército nacional e suas frotas de helicópteros, tanques, aviões e todo o tipo de parafernália genocida?

Com poética! Comunidade e poética.

Aliado ao movimento armado, o EZLN elaborou uma estética de múltiplas linguagens que criava empatia e comoção pelo movimento, e fez com que o México e o mundo se colocassem ao lado da resistência rebelde, garantindo sua sobrevivência diante da produção de violência genocida pelo Estado mexicano. Desde o muralismo mexicano, os discursos dramaturgicamente declamados pelo subcomandante Marcos, liderança do movimento, até as marchas performáticas, muitas são as linguagens que atravessam as ações rebeldes do EZLN e delineiam sua identidade.

A Marcha do Silêncio é um dos mais emblemáticos desses movimentos. O ato poderia ser facilmente lido como a maior ação performática do Exército Zapatista da Libertação Nacional. Primeiro pela quantidade de pessoas mobilizadas para a ação: milhares de zapatistas rebeldes trafegando pelas ruas do estado Chiapas em direção à cidade de San Cristobal de las Casas. Segundo pelo acabamento do desenho coreográfico e da precisão do que poderia ser entendida como programa performático.

Em termos numéricos, isso pode afirmar o EZLN como a maior comunidade performática do mundo, e a Marcha do Silêncio a maior ação performativa do planeta.

A coreografia, executada com exímia perfeição, dispõe as marchas em fila recortando a praça em um desenho que se assemelha a um formigueiro. A disposição e os deslocamentos dos zapatistas no espaço dificultam a medição do número de participantes do ato.

Corpos que insistem, persistem e resistem em seguir caminhando, que se compreendem pelas semelhanças de suas marcas, pelo reconhecimento de seus códigos.

Paulo Arantes (2014) argumenta que em um momento específico da história ocidental, início do pós-protestantismo, na efetivação mais

concreta do mundo burguês, ocorreu uma exclusão da figura de Deus do foco das produções de narrativa, mas mantiveram-se as premissas proféticas para a construção dos Estados nacionais, a partir dos processos da colonização. Ele afirma que esse processo se deu a partir da lógica da profecia. Sugere, a partir disso, que a instauração dos estados de violência SEMPRE se dá pela profetização de crises, de devir-crisis sociais, que justificam a elaboração de torturas e extermínios populacionais. Esse fenômeno se dá, inicialmente, a partir da prerrogativa cristã do Apocalipse, e depois, quando a imagem de Deus deixa de ser o centro e o homem passa a ser o sujeito da ação, o que movimenta qualquer tipo de abuso são essas instaurações de um delírio profético de crise que tensiona as pessoas a situações extremas de abuso político. Isso pode ser sentido e vivido ainda em nossos dias.

A coreografia zapatista se apropria de uma crise mítica para gerar uma crise no sistema, ao nomeá-lo e hipermarcá-lo. Anunciam o fim do mundo capitalista em um rito silencioso, deflagrando a crise permanente da hidra capitalista sobre os corpos insurgentes. A crise passa a ser motor de movimento nas intervenções zapatistas. Tornam aquilo que enclausura, trava e impede em recado, denúncia e rito de levante, um convite para reconhecer e encontrar outras vítimas da hidra para insurgir.

A indumentária é outro elemento importante que, em sua simplicidade técnica e minimalista, mantém uma unidade estética e conceitual para o todo. Os gorros negros, impregnados de apelos simbólicos pelas muitas ações, aparições e pinturas em murais zapatistas, mobilizam afetos e arrancam alguns gritos de apoio de turistas desavisados, que coagitam essa pequena camada sonora da ação.

As balaclavas negras idênticas anunciam uma presença coletiva insistente e política ao mesmo tempo que torna visível o anonimato ignorado de que são objeto desde há muito tempo os povos originários do estado mexicano de Chiapas. Assim, os povos indígenas e sua degradada qualidade de vida desde séculos estavam à vista de forma distanciada até se vestir com máscara e ascender à visibilidade pública. É, em palavras do sub Marcos, “a máscara que revela”. Assim, a máscara cria distúrbios dos discursos normativos – etnocêntricos, elitistas – fazendo as comunidades indígenas socialmente visíveis, e, ao mesmo tempo, produzindo uma condição na qual sua presença coletiva volta nova e legível.



Ao fim da ação silenciosa, o EZLN (s.d.) lança uma nota em seu enlace zapatista – plataforma *online* utilizada de forma pioneira como meio de comunicação com as nações progressistas de todo mundo – em que a primeira palavra grafada interroga: ESCUTARAM?

Com a materialização de um rugido imagético, a Marcha do Silêncio estabelece outra relação estético-política possível com o espaço. Redesenha o lugar, renomeia os sons e se estabelece presente, forte e inspiradora.

Arte-molotov ou como sangrar o regime com poesia?

Se nós estamos vivendo esse tempo de total imprecisão até no sentido de experiência de viver, a arte se constitui no lugar mais potente e mais provável de se constituírem novas respostas e novas perguntas para o mundo que nós vamos ter que dar conta daqui para frente (Krenak, 2020, p. 3).

Em sua complexa e profunda análise sobre os tempos que nos assolam e as complexidades políticas que produzem coreografias de subalternidade a determinados corpos, Krenak elucida as artes como alternativa potente, possível e sensível de desviar das normatividades que

permeiam tanto o sistema mundo em que vivemos, quanto as tentativas de reagir a tais achatamentos sistêmicos. Walidah Imarisha (2016, p. 1), escritora especializada em ficção científica estadunidense, reafirma essa potência ao dizer que

Até mesmo pessoas engajadas em movimentos sociais, pessoas que reconhecem o sistema prisional atual como falho, ao fazerem suas críticas parecem sempre ponderar: “mas é isso que temos”. Apesar de nossa habilidade de analisar e criticar, a esquerda enraizou naquilo que é. Nós frequentemente esquecemos de vislumbrar aquilo que pode vir a ser. Esquecemos de escavar o passado em busca de soluções que nos mostrem como podemos existir de outras formas no futuro. Por isso acredito que nossos movimentos por justiça precisam desesperadamente da ficção científica.

Do outro lado do globo, o renomado dramaturgo queniano Ngũgĩ wa Thiong'o (2015) também alerta para os potenciais da produção artística para a perpetuação de práticas de resistências anticoloniais e anti-imperialistas que se arrastam até nossos tempos. Para o autor, a cultura e as manifestações artísticas têm o poder de produzir e sustentar linguagens outras para imprimir de forma concreta outras cosmovisões possíveis de mundo. Ele ainda menciona a importância da língua falada como transmissora e tradutora dessas cosmovisões. Concomitante a sua proposição teórica, o autor, que até então tinha ampla publicação de textos em inglês, toma a posição política de escrever seus textos teatrais e novelas apenas em *gĩkũyũ* (sua língua mátria). Ele acredita que esse movimento contribui para que se perpetue uma estética narrativa e uma dimensão cultural que, mesmo em detrimento da difusão reduzida pelo acesso ao idioma, possibilita descrever o mundo a partir de vozes que foram sistemicamente silenciadas.

Tais conceitos nos ajudam a compreender outra dimensão no campo da encenação e da produção artística, que vislumbra um tipo de ativismo disposto a engajar-se de forma mais objetiva e direta com os movimentos sociais que circundam a existência contemporânea, principalmente as existências marginalizadas pelo sistema patriarcal-colonial, integrando e compondo as artes da cena como uma extensão desses mesmos movimentos. Seria, a meu ver, um entendimento inverso

àquele que fundamentou historicamente o processo de autonomização das artes. Veja bem:

Na linha de sociologia da arte/cultura, autores como Nathalie Heinich (2018) e Pierre Bourdieu (1996) mostram como a representação do artista, como algo muito especial e como alguém que está “acima” dos meros mortais que trabalham com o resto da sociedade, foi consolidada no período romântico e foi essencial para os processos de autonomização das esferas artísticas. Foi um discurso complementar à ideia de que a arte não pode ser regida por outras esferas da sociedade, aí incluído o “mercado”, e que precisa ter autonomia para definir seus próprios parâmetros. Seguindo a lógica dos autores, se, de um lado, esses discursos foram fundamentais para termos os mundos da arte da forma como são organizados hoje, de outro, criou uma cisão quase insuperável entre o artista e o “cidadão comum”. Essa mesma cisão que acabou se tornando um prato cheio para que a extrema-direita, em diversos lugares do planeta, fomentasse um ranço na sociedade para com as classes artísticas, com ataques frequentes à cultura como instrumento de desvio de verba pública e de doutrinação.

Partindo desse contraponto, enfatizo que o termo “arte” apontado na citação de Krenak precisa ser mais bem esmiuçado para que possamos compreender seu sentido teórico e desdobramento prático mais profundos.

Afinal, seria possível que as artes compusessem um arsenal bélico antifascista que completasse as estratégias de lutas por dignidade de povos historicamente marginalizados e subalternizados? Poderia essa arte produzir ações diretas que fraturassem as coreografias falidas dos Estados nacionais, que operam com regras e leis que infringem liberdades, violam autonomias e fomentam as desigualdades sociais? Se sim, que arte ou que artes são essas e como podemos dialogar/produzir nessa direção? Pode uma *performance* vencer uma guerra?

A partir dessas questões, busco nas ações de resistência zapatista alternativas possíveis que ajudem a vislumbrar outros rumos para o

manejo das artes no enfrentamento anticolonial e antipredatório que assola nossos tempos.

EZLN e o subcomandante da *performance*

A ideia de guerra como *performance* é um conceito muito importante para compor os tensionamentos que busco provocar neste texto. Guilherme Figueiredo (2006) foi um dos primeiros pesquisadores a evocar esse debate no Brasil, em seu livro *A guerra é o espetáculo*. Nele Figueiredo analisa o levante zapatista de 1994 e observa, a partir de pesquisa de campo e registros em entrevistas para veículos de mídia, o uso da poética e de recursos presentes na encenação e na performatividade como estratégia de guerra contra o sistema e, por consequência, a *performance* como elemento bélico perigoso e insurgente.

Apesar de muito destacada no imaginário daqueles que conhecem a história do levante zapatista, a disputa com armas de fogo durou apenas 12 dias. Afinal, seria inconcebível acreditar que um grupo insurgente que financiou seu arsenal militar com recursos precários conseguiria liquidar a mão pesada do Exército institucional com sua parafernália multimilionária de genocídio imperialista. Os zapatistas sabiam disso e tomaram de assalto a máquina de oprimir do Estado do México com algo que não constava em seus manuais de extermínio: a estética da empatia.

Em princípio, ainda nos primeiros 12 dias, os zapatistas realizavam camuflagens visuais para confundir os inimigos. Pintavam de preto pedaços de pau para simular que possuíam mais armas de fogo do que aquilo que efetivamente possuíam.

Depois vieram os discursos poético-políticos enunciados pelas vozes dos subcomandantes e marcadamente representados pela palavra do falecido subcomandante Marcos (agora renascido como subcomandante Galeano). Os discursos públicos, desprovidos da letargia insossa comum à corriqueira falácia do debate em politiquês, estavam

preenchidos de poesia, de beleza, de imagens verbais estimulantes em uma fala acessível e direta, como no exemplo que se segue:

Contra a morte, exigimos vida.
Contra o silêncio, exigimos a palavra e o respeito.
Contra o esquecimento, a memória.
Contra a humilhação e o desprezo, a dignidade.
Contra a opressão, a rebelião.
Contra a escravidão, liberdade.
Contra a imposição, a democracia.
Contra o crime, justiça.
Quem com um pouco de humanidade nas veias
poderia ou pode questionar essas demandas?
E então muitos ouviram.
A guerra que travamos deu-nos o privilégio de
chegar a ouvidos e corações atentos e generosos em
geografias próximas e distantes (Marcos, 2014).

Como se não bastasse a potência literária de seus movimentos, a indumentária zapatista – roupas tradicionais e uniformes de guerra acompanhados com lenços vermelhos ou balaclavas negras – compunha a dramaturgia visual do que poderia se dizer uma das mais amplas *performances* em arte de guerrilha de todo o planeta. Esse conjunto comoveu não apenas os cidadãos mexicanos, mas pessoas de todo o mundo, que se mobilizaram para apoiar o movimento e, conseqüentemente, frear o extermínio dos povos indígenas por parte do Exército institucional. Pela primeira vez, por meio da poesia e de uma comunidade performativa eficaz, os povos indígenas do México tornaram-se pauta do debate político e iniciaram um enfrentamento às normas da subalternidade jamais visto até o momento, em todo o mundo moderno.

A ação performática do projeto zapatista como uma estratégia de colocar em colapso as estruturas de poder vigentes, por meio de ações coletivas que se utilizam da estética, da produção de rumor² narrativo e

² A produção de rumor é outra estratégia muito comum e potente empregada nas ações zapatistas. Utilizando uma narrativa popular, o movimento zapatista evoca a memória ancestral de suas comunidades para contrapor a história colonial e as falsas memórias que ela fabrica; criando um rumor propagandístico que leva a palavra do movimento adiante em linguagem acessível e cativante.

da revolta semântica como pontos de partida para investir contra aquilo que nomeiam hidra capitalista.³ Vivi um período em territórios zapatistas e acho importante frisar que, segundo relatos de moradores locais e conversas com diversos pesquisadores, essa criação estética coletiva não foi inicialmente proposital. As balaclavas negras, símbolo primordial da indumentária zapatista, tinham função de proteger o rosto dos insurgentes das baixas temperaturas do território assinalado como as montanhas do Pesadelo na Selva Lacandona. Não foram preconcebidas como aparato estético, mas adaptaram-se à narrativa em curso produzida pelas fricções do EZLN durante o levante e às empatias produzidas com a sociedade civil. Isso é muito recorrente no movimento, sendo importante dizer que este é um dos recursos criativos da comunidade performática zapatista: a utilização de elementos do cotidiano, coreografados e repetidos em série, a fim de gerar uma unidade empática territorial, expressando elementos da comunalidade com imagens agregadoras e que causam tremenda comoção. Esse sim é, de fato, o maior elemento bélico do EZLN, sua capacidade de trazer à tona suas identidades apagadas pela narrativa hegemônica do colonizador, a partir do enaltecimento de detalhes cotidianos. Essa estética simples, campesina, indígena, que dialoga diretamente com as realidades presentes no povo chiapaneco, traz uma empatia outra para os discursos rebuscados e cheios de referências registrados nos comunicados zapatistas, seja na plataforma virtual de seu *site* “enlace zapatista”, seja em falas públicas com seus tons inflamados. Tudo está a serviço de uma produção de narrativas não hierárquicas, na língua, no tempo, no osso e na carne do povo.

Não à toa, o *performer* Guillermo Gómez-Peña (apud Katzenberger, 1995, p. 92) enaltece a figura de Marcos como o “Subcomandante da *Performance*”.

Desde suas primeiras aparições na mídia, Marcos, também conhecido como “*el Sup*” (o Sub), apelou para os mais

³ O EZLN utiliza a figura mitológica da Hidra para se referir à máquina capitalista e seus megaprojetos, enunciando o mito de que sempre nascem duas cabeças no lugar daquela que foi cortada.

diversos e improváveis setores da sociedade mexicana. Na confusa era do “fim da ideologia”, as visões políticas hispânicas – apresentadas em linguagem simples, não ideológica e poética – foram diretamente para os corações e mentes cansados de estudantes, ativistas, intelectuais, artistas, jovens niilistas e até profissionais apolíticos da classe média. Em uma época de neonacionalismos ferozes, ele evitou jargões e dogmas nacionalistas. Sua combinação de clareza política, bravata e humildade atraiu políticos progressistas e ativistas em todo o mundo. Seu discurso eclético, temperado com humor e uma surpreendente variedade de referências à cultura pop, escritores contemporâneos e notícias do mundo, revelou um internacionalismo sofisticado.

Gómez-Peña vai além e descreve a potência visual presente nas fotos e ilustrações que estampavam todos os tabloides, apresentando o subcomandante ao mundo.

Seu sério, mas indiferente comportamento, adornado com um cachimbo e uma bandolera ao estilo de Zapata, com balas que não combinam com o modelo de sua arma, o tornaram extremamente fotogênico. Sua persona foi cuidadosamente trabalhada com colagem de símbolos revolucionários do século XX, trajes e adereços emprestados de Zapata, Sandino, Che e Arafat, bem como de heróis de películas de celuloide como Zorro e o famoso personagem de luta livre dos filmes mexicanos, “El Santo”. Por tudo isso, o *New York Times* o batizou de “o primeiro líder guerrilheiro pós-moderno”, e jornais e revistas em todo o mundo faziam questão de uma entrevista com ele. O culto de Marcos nasceu (Gómez-Peña, apud Katzenberger, 1995, p. 92).

Há outro elemento basilar para entender os modos de produção estético-política zapatista: o projeto de hackeamento. Marcos, apesar de sua evidente intelectualidade e conhecimento rebuscado, abandona seu aparente lugar de conforto para se manter em constante conexão com os discursos que atravessam a realidade do povo chiapaneco. Ele se apropria de referências *pop* não para as reproduzir com outro conteúdo, ou tentar repaginá-las, mas reprograma essas referências em narrativas que sabotam o propósito anestésico do entretenimento cultural, para gerar metáforas empáticas que exemplificam e aproximam a sua narrativa de luta. É muito comum, em vários dos comunicados escritos pelo subcomandante da *performance*, referências a séries “da moda”



Subcomandante Marcos (Foto Jose Villa)

como *Game of Thrones*, *The Walking Dead* ou os *Simpsons*, para fazer alusão ao fenômeno político contemporâneo que se desenrola no território debatido. Ele extrai a essência popular desses produtos culturais e os reprograma de modo a subverter seu objetivo, sem fortalecer o extrato da indústria cultural com isso. Reconheço uma imensa potência nesse modo de articulação para produção da narrativa da *performance*. Ao mesmo tempo que não se nega a presença dos discursos hegemônicos, pouco conectados à linguagem de luta dos povos subalternos e comumente atrelada à ideia de produção de herói e redenção, ele rearticula essas narrativas para promover um debate sobre a coletividade e a comunalidade, “desprotagonizando” os heróis e colocando o povo indígena como centro da ação.

O uso de recursos da cultura *pop* também possibilitou que o EZLN utilizasse outro artifício bélico que soube usar muito bem: o estrangeiro solidário. O *boom* internacional que fez com que o México se tornasse o centro das atenções da América Latina e do mundo atraiu pessoas de todos os lugares, e o EZLN soube usar isso como estratégia de segurança. A presença dos “gringos” por todos os cantos, simpáticos, desfilando com suas balaclavas compradas e suvenires diversos intimidava as ações diretamente violentas do Exército. Os turistas passam a ser o *staff* da performatividade zapatista e integram o processo e execução de todas as intervenções performáticas. São acionados como um tipo de equipe de segurança, contrarregras do espaço da ação-batalha, mesmo que de forma nem um pouco consciente, para garantir a continuidade da ação até seu fim. A potência desse aparato de segurança está muito mais nos sorrisos e no êxtase descompromissado dos visitantes estrangeiros do que em seus discursos inflamados e cheios de referências à guerra extraídos de artigos científicos. É um jogo de xadrez meticulosamente organizado, que o EZLN e Marcos sabem jogar muito bem.

O sub Marcos era admirador da luta guevarista, da Revolução Mexicana e um leitor assíduo de Trotsky e de autores anarquistas que pautavam ocupações comunais da terra e dos meios de produção. Dessas

referências, gostaria de chamar a atenção para os pensamentos de Murray Bookchin.

Anarquista e anticapitalista radical, Bookchin foi o fundador da Escola da Ecologia Social. Segundo suas premissas, uma luta realmente efetiva para a derrocada do sistema capitalista não se daria pela distribuição de renda e dos meios de produção como o socialismo e as teorias marxistas até então haviam encaminhado. Para ele, estes aspectos, renda e meios de produção, eram também fruto do mesmo sistema e por isso facilmente corruptíveis e manipuláveis para a manutenção da ordem de poder vigente.

Como alternativa, Bookchin sugere uma reaproximação da natureza como modo de resistência aos meios de exploração da pessoa pela pessoa. Segundo as teorias da Ecologia Social, ao abrir mão de suas relações diretas com a terra e com a natureza, a pessoa passa a perder suas conexões ancestrais, suas percepções e leituras sobre a natureza das coisas que fundamentam as relações entre os seres e os meios.

Como uma criança que nunca viu uma vaca e, por relação direta, passa a crer que o leite é produzido nas caixas TetraPack dos supermercados. Ao crescer, por mais que ela aprenda uma narrativa racional de que este leite seja produzido por meio da criação (abusiva e exploratória) de gado, seu corpo assimila outro saber prático que ignora essa informação no cotidiano. Essa mesma dominação das subjetividades pelo distanciamento das experiências com a natureza ocorre nas relações entre humanos e humanos.

Com isso, o indivíduo passa a se entender superior e descolado dessa interdependência natural que os organismos possuem e seus ciclos, e deixa de perceber seus semelhantes como parte integrante disso, passando a os explorar para manter seu *status* de supremacia racional dominante. Isso se dá pelos processos todos de formação ocidental que, ao separar aquilo que considera racional dos demais saberes, ditando, por meio da ciência, as relevâncias de cada discurso, passa a fomentar esses comportamentos individuais, desconectados e opressores.

Não é muito difícil entender o quanto as anotações de Bookchin são facilmente atribuídas de sentido para povos originários e indígenas que tiveram seus processos de subjetivação fraturados pela lógica de conquista, produção e consumo dos povos ocidentais colonizadores, e como nos ajuda a compreender a organização política e conceitual dos modos de operar zapatistas.

Há, no entanto, um debate conceitual bem amplo sobre o posicionamento zapatista e suas respectivas correntes. Enquanto para alguns teóricos suas ações de disputa direta com o governo e medidas de negociação com o Estado pela luta armada os qualificam ora como guevaristas, ora como marxistas, para outros teóricos sua pauta por uma autonomia do Estado e direito de livre administração do território, em respeito à retomada de suas bases culturais, os faz ser lidos como anarquistas. Ambos os pareceres, contudo, imprimem questões coloniais de leitura.

As leituras ingênuas sobre a pureza e as *performances* de pureza nas subjetividades, apesar de óbvias quando traduzidas à parte dos processos, perpetuam-se em nossas percepções de mundo e são resquícios dos treinamentos ostensivos de manutenção de poder que operam milenarmente em nossos cotidianos. Qualquer pensamento contemporâneo produzido em terras pós-apocalípticas traz em seu cerne a co-habitação e a cotensão de instâncias que antecedem os próprios processos criativos, como se nossas folhas em branco já nos chegassem rasuradas ou assinadas.

Evidentemente, essas rasuras das produções de conhecimento hegemônico, impressas e afirmadas pelas gráficas das instituições, co-habitariam qualquer pensamento autoral, o que não deslegitima seu ineditismo e suas singularidades. Por esse princípio é mais coerente dizer que os zapatistas não são nem anarquistas, nem socialistas, nem guevaristas, nem trotskistas. São zapatistas! Povos indígenas que resolveram se reinventar e criar seu próprio sistema mundo, em que suas subjetividades pudessem confluir de forma honesta, sem ignorar as malhas complexas que compõem as *performances* de sujeito possíveis...

Suas práticas e seus saberes foram os verdadeiros fundamentos que reordenaram as premissas de luta até então estabelecidas pelos remanescentes do FLN na Selva Lacandona. É desse protagonismo que o movimento trata e é exatamente por isso que se percebe como singular e inédito na história. Indígenas se apropriando de treinamentos e fundamentos outros para poder gerar suas próprias produções, condizentes em forma e conteúdo com sua realidade e suas demandas.

A partir dessa perspectiva chamo a atenção para o que vou denominar grupos que produzem potência na borda das artes, ou seja, coletivos que não se relacionam diretamente com a instituição arte, mas que utilizam os recursos estético-políticos e até financeiros que dela provêm para produzir rumores linguísticos que fraturam diretamente o curso e a narrativa hegemônica ocidental capitalista. Acredito que esses grupos estão munidos de um arsenal bélico-estético-artístico-cultural que operam colapsando as estruturas vigentes da guerra contra os subalternos.

Acredito que esses grupos e/ou indivíduos oferecem pistas que esboçam um mapa possível rumo à arte que enuncia Krenak, a arte que pode mudar os rumos de nossos contextos coloniais e colonizados rumo à dignidade rebelde, à autonomia e ao bem viver comum.

Algumas considerações

Longe de querer organizar qualquer tipo de manual, as provocações e referências que explodem deste texto objetivam um olhar para as potências criativas de insurgência rebelde organizadas por grupos que produzem potência nas bordas das artes, tendo no EZLN um grande referencial. Compreendendo as complexas malhas que fundamentam os Estados nacionais fraturados pelo processo colonial, vislumbradas a partir do contexto necropolítico contemporâneo brasileiro – em que vemos a retirada desenfreada de direitos, a depredação desenfreada da mãe terra e o massacre acelerado de corpos dissidentes –, acredito que é necessário um olhar mais amplo e uma disposição verdadeira para acolher o novo, se

realmente almejamos construir um trabalho artístico engajado, efetivo e resistente a todas as violências empreendidas pela máquina capitalista.

Sayak Valência (2010), pesquisadora transfeminista mexicana, desdobra a continuidade dessa estratégia da violência como a mão que cumprimenta a colônia, para o capitalismo, ou a hidra capitalista, como chamam as/os zapatistas. Em sua definição das estratégias neoliberais e de exploração desenfreada pelo capital, Sayak cria a expressão capitalismo gore – inspirado no gênero de terror cinematográfico. Com essa definição, que tem as relações explícitas do governo do México com o narcotráfico e a paisagem de sua cidade natal, Tijuana (fronteira com os Estados Unidos da América e, portanto, território estratégico do narcotráfico internacional), pretende discutir as práticas estéticas e éticas ligadas a esse gênero na *performance* e elaboração econômica dos povos assinalados como latino-americanos.

Segundo ela, a economia transnacional é regida por forças do necropoder, ou seja, o poder do Estado sobre a morte. Nessa perspectiva, a violência e a morte por violência passam a ser mais uma variável na economia capitalista, e estão circunscritas na realidade de povos marginalizados pelos fenômenos provindos da conquista das Américas pelos assinalados europeus. O Estado, então, investe em lógicas de narrativa e *performances* do medo, fazendo uso do necropoder, e a *performance* continuada dessas narrativas fratura a realidade a um ponto que ela passa a ser exatamente como antes fora imaginada. Trata-se de perversão de uma dramaturgia do real que é escrita com disparos e projetada nas mídias locais. Produção de rumor para agregação da população ao *status quo* do poder.

Jota Mombaça (2016 também profere sobre a violência do ponto de vista econômico. Sugere que a violência, como moeda de troca pela manutenção do poder de corpos normativos, é distribuída de forma desigual e injusta, tendo os padrões de aceitação da normatividade como parâmetros dessa distribuição. Corpos brancos, cisgêneros, héteros, machos, magros e cristãos estão no topo da cadeia de aceitação da norma colonial imposta e, portanto, são os menos providos da moeda violência

em sua vida cotidiana. Ao contrário, corpo dissidentes são hiper Marcados e têm um superfaturamento da moeda violência em toda a sua existência.

Como alternativa, Mombaça sugere uma redistribuição dessa violência, não pautando a tomada do lugar do opressor em mera inversão de papéis, mas uma distribuição econômica que estabeleça equidade na partilha.

Redistribuição essa que o EZLN realiza com maestria em seus movimentos estético-políticos de insurgência rebelde ecoanarquista.

Acredito que nosso momento de tantas crises urge por alternativas outras, ainda não pensadas ou experimentadas, para que possamos libertar nossos pontos de vista dos vícios sistêmicos que encarceram nossas ações em um espaço muito limitado frente às munições do inimigo.

Como dizem nos rincões da selva Lacandona: Caminhar perguntando.

A luta segue!

Referências

ARANTES, Paulo. *O Novo Tempo do Mundo e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

EZLN, Exército Zapatista da Libertação Nacional, s.d. Disponível em: <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/>. Acesso em 22 maio 2018.

EZLN, Exército Zapatista da Libertação Nacional. *Marcha del silencio*, 22 dez. 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=50&v=qH8nxafgKdM. Acesso em 20 maio 2018.

FIGUEIREDO, Guilherme Githay. *A guerra é o espetáculo: origens e transformações da estratégia do Exército Zapatista da Libertação Nacional*. São Carlos: Rima, 2006.

HEINICH, Nathalie. *L'élite artiste: excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: Folio, 2018.

KATZENBERGER, Elaine. *First World, Ha Ha Ha! The Zapatista Challenge*. São Francisco: City Lights, 1995.

KRENAK, Ailton. Do tempo. In: Seminário Perspectivas Anticoloniais, MITsp, 2020. Disponível em: https://pospsi.com.br/wp-content/uploads/2020/09/TEXTOS_38-ailton-krenak.pdf. Acesso em 28 out 2020.

IMARISHA, Walidah. Reescrevendo o futuro: usando ficções visionárias para rever a justiça. 2016. Disponível em: https://issuu.com/amilcarpacker/docs/walidah_imarisha_reescrivendo_o_fut. Acesso em 5 maio 2018.

MARCOS. Subcomandante. Entre la luz y la sombra. Disponível em: <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/2014/05/25/entre-la-luz-y-la-sombra/>. Acesso em 21 maio 2023.

MOMBAÇA, Jota. Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência! 2016. Disponível em: https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribui_c__a__o_da_vi. Acesso em 4 maio 2018.

THIONG'O, Ngugi wa. *Descolonizar la mente: la política lingüística de la literatura africana*. Barcelona: Debolsillo, 2015.

VALÊNCIA, Sayak. *Capitalismo Gore*. Barcelona: Romaya Valls, 2010.

Recebido em: 31 de outubro de 2023

Aceito em: 5 de janeiro de 2024

3ECOLOGIES

ENTREVISTA COM ERIN MANNING E BRIAN MASSUMI

3ECOLOGIES

ENTREVISTA

ERIN MANNING¹

erintango@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2776-4345>

BRIAN MASSUMI²

massumib@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9559-7767>

Em 2017, a artista e filósofa Erin Mannig e o filósofo Brian Massumi iniciaram a criação do 3Ecologies Institut. Hoje a ideia inicial se tornou o que denominam projeto 3E, com sede no vilarejo de Sainte-Anne-du-Lac, em Quebec, Canadá, que vem realizando várias ações de pesquisa, criação e ativismo.

Para esta edição da Revista Interfaces, Erin e Brian, concederam a entrevista abaixo às editoras Walmeri Ribeiro e Marina Guzzo.

Boa leitura!

WR|MG. A ideia para a criação do Institut 3Ecologies surgiu de uma longa experiência do SenseLab, Laboratório de Pesquisa em Artes, Filosofia e Ativismo|Concordia University. Como vocês mesmo apresentam, os legados do SenseLab permeiam o hoje chamado projeto

¹ Brian Massumi é autor de numerosas obras sobre filosofia, teoria política e teoria da arte. As suas publicações incluem *Couplets: Travels in Speculative Pragmatism* (2021), *99 Theses for the Revaluation of Value* (2018), e *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* (segunda edição aumentada 2021). Com Erin Manning e o Projeto 3Ecologies, participa na exploração coletiva de novas formas de trazer práticas filosóficas e artísticas para a interação colaborativa.

² Erin Manning é professora na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Concordia (Montreal, Canadá). É também fundadora do SenseLab (www.senselab.ca), um laboratório que explora as intersecções entre prática artística e filosofia por meio da matriz do corpo sensorial em movimento. Os seus projetos artísticos atuais centram-se no conceito de pequenos gestos.

3E, especialmente a questão de como a coletividade é criada em um encontro mais do que humano com mundos em construção. Vocês poderiam explicar mais sobre a base do 3E, a inspiração no pensamento de Guattari, as atividades desenvolvidas e o desafio em construí-lo?

BM. A motivação por trás do projeto 3Ecologies (3E) foi abordar o terceiro dos domínios ecológicos de Guattari, de maneira mais direta do que havíamos feito até então. Ao longo dos 20 anos do SenseLab, trabalhamos de forma concentrada entre as ecologias social e conceitual/subjetiva, e sempre nos preocupamos com a ecologia ambiental, mas só esporadicamente encontrávamos maneiras de integrá-la explicitamente às nossas experiências na cidade. A transição do SenseLab para o 3E, em 2020, acrescentou um elemento baseado na terra, sem substituir a preocupação com o urbano. A palavra de ordem do pensamento ecológico guattariano é “transversalidade”: o trabalho de, e trabalhando em, o ativo entre os domínios. Isso não é tão simples quanto abordar cada um separadamente – como se fossem separáveis – e depois construir pontes entre eles.

É revelador como Guattari resume a abordagem “3-ecológica”, no final de seu livro *As três ecologias*. Em tradução nossa, é assim: “da subjetividade (em seu estado nascente), do social (em seu estado mutante), do ambiente (no ponto em que pode ser reinventado)”. Ao que acrescentamos um ditado de William James: “um processo estabelecido em qualquer lugar reverbera em toda parte”. Nascimento, mutação, potencial de mudança: o chamado é para abordar o mundo no nível emergente, de coisas em formação. Nesse nível, o que surge se abala e se sedimenta em domínios que podem ser abordados separadamente e estão em um estado de pressuposição recíproca ou inclusão mútua diferencial: em uma palavra, eles estão em relação imediata e coconstitutiva. Seu *in the making* reverbera no que se tornará suas diferenças realmente expressas. Elas ressoam juntas em seu potencial. Essa ressonância formativa é o significado da transversalidade. É mais do

que humana por natureza, porque é uma comoção de tornar-se, para além de qualquer forma particular de tornar-se, incluindo, principalmente, a do “homem”.

O SenseLab trabalhou durante anos para aprimorar técnicas baseadas em eventos, para operar coletivamente nesse nível, para preparar, acionar e orientar formas de tomada emergentes. Grande parte de nossa atenção foi direcionada para o “condicionamento” dos eventos, e isso exigiu a abordagem de elementos contribuintes não humanos, ou mais do que humanos, no sentido mais comum das entidades não humanas que habitam e compõem os arredores. O modo de abordagem era o que Erin, em seu trabalho, chama de gesto menor: o pouco presente, liminarmente perceptível, *infrathin* de uma confluência, contraste ou divergência. Pode ser uma sintonia com as mudanças nas condições de luz que altera sutilmente a direção de uma improvisação. Ou um arranjo semiescultural do espaço de encontro que sugere possibilidades ligeiramente alteradas que, por sua vez, sugerem diferentes pontos de entrada no encontro ou trajetórias por meio dele.

No 3E, os arredores são a floresta, as colinas, os lagos e os riachos de um trecho bastante selvagem da floresta do norte de Quebec, muito além de onde a maioria dos habitantes urbanos de Quebec costuma ir. Lá, os arredores da floresta, em vez dos arredores arquitetônicos ou urbanos, são o cadinho³ para pequenos gestos e o repositório de recursos condicionantes – e restrições. Não é um “em vez de”, mas um além de, por meio de e ao lado de, em um campo expandido de ressonância. Nunca tivemos a intenção de realizar um projeto de “volta à natureza” ou “volta à terra”. A ideia sempre foi brincar com a transversalidade da cidade e do campo, entre os quais nos alternamos, e cujos traços formativos carregamos para frente e para trás com nossos movimentos. Sem mencionar a conectividade global da internet via satélite. Uma localidade

³ Cadinho ou crisol é um recipiente em forma de pote, normalmente com características refratárias, resistente a temperaturas elevadas, no qual são fundidos materiais a altas temperaturas. Os ourives e os alquimistas o usam há séculos para purificar o ouro, de modo que o objeto tem também significado metafórico. Ver: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cadinho>.

é sempre um ângulo singular do translocal, condicionado por uma conjuntura única de cofatores e fluxos geológicos, biológicos, meteorológicos, históricos e culturais. O 3E exige que mergulhemos na singularidade de nosso canto de “Quebec profundo”, próximo ao pequeno vilarejo de Sainte-Anne-du-Lac, para entrar em um ângulo dos potenciais transversais que se agitam de forma singular ao longo dessa inclinação.

WR|MG. E como as artes contribuíram e contribuem para a construção do 3Ecologies?

BM. Pensamos mais em termos de estética, como um modo de experiência, do que nas artes como um domínio constituído. Para nós, a estética é a sintonia com o mais-do-que da relação que descrevi: a percepção direta ou o pensar-sentir, dos potenciais, no nível imediatamente qualitativo e afetivo em que eles nos interpelam.

As técnicas para condicionar o potencial emergente são sempre “artísticas”, embora não necessariamente “artísticas” no sentido de atender aos critérios da arte no sentido institucional. A artisticidade, como Erin teoriza, é o reino do gesto menor – a investigação de tendências formativas, preparando-as para assumir uma expressão emergente, com um senso abduativo da orientação e da qualidade processual de sua atuação incipiente. A artisticidade requer o atendimento às restrições, vividas como restrições que possibilitam uma abertura para a relação em construção, em vez de restrições limitadoras, que restringem.

A artisticidade é uma preocupação constante para o 3E, principalmente porque as restrições das condições extremas da floresta do norte podem ser implacáveis e parecer uma batalha contra limitações externas que precisam ser superadas pelo trabalho.

O trabalho nunca foi o nosso paradigma. O trabalho é friccional, conotando a aplicação ponto a ponto de uma força programaticamente transformadora. Ou é extrativista, envolvendo a dedução do ambiente de quantidades de valor armazenado ou energia potencial, por exemplo, na forma de madeira – para queimar e sobreviver às noites de inverno de -40

graus centígrados. Nosso paradigma, por outro lado, sempre foi o jogo relacional, centrado no excesso de efeito produzido que se desprende de interações complexas como uma espécie de mais-valia processual. Mas gastamos uma quantidade excessiva de tempo produzindo e armazenando lenha para sobreviver ao inverno, para citar apenas um exemplo. Nosso problema é como encontrar a margem de diversão no que parece tanto com trabalho e fazer as extrações necessárias em um processo maior, cujo teor geral é aditivo e regenerativo. Ainda não resolvemos isso. Esse é o principal vetor da pesquisa experimental no 3E. Sabemos que acrescentar atividades artísticas à mistura relacional pode criar ressonâncias cruzadas com o trabalho que muda sua ambientação e lhe dá um tom alterado.

Esse teor coletivo tem mais a ver com a artisticidade – a fermentação da mais mundana das tarefas com a arte – do que com a arte em qualquer sentido convencional. A artisticidade é como um processo alquímico que transforma o trabalho em diversão. Não posso dizer que dominamos a receita. O ouro da artisticidade tem uma tendência acentuada de se fundir novamente com o chumbo do trabalho. De qualquer forma, a madeira ainda se parece muito com trabalho. Mas estamos trabalhando nisso (desculpe a expressão).

EM. Recentemente, voltei ao meu estúdio depois de três anos do “trabalho” de que Brian fala. No início, quando estávamos completamente sobrecarregados por sistemas complexos que não funcionavam e metros de neve a ser removidos com pá todos os dias durante meses, sem um carro (entramos nessa como proprietários de bicicletas contra carros!), sem nenhum conhecimento mecânico ou até mesmo a mais remota capacidade de avaliar se o ataque de problemas era terrível ou gerenciável, não parecia muito artístico. Parecia estressante e assustador. Naquele período, demos uma entrevista (publicada em *Out of the clear*) em que nos perguntamos sobre a parte especulativa de uma abordagem pragmática especulativa – será que, de alguma forma, a havíamos abandonado? Estávamos assustados com nossa tendência de estar na

avaliação do trabalho. Esse período durou pouco mais de um ano. O que percebemos com o passar do tempo foi que a repetição de tarefas poderia produzir uma arte ao longo do tempo. Essa é a força da artisticidade – que não é tanto nossa para criar, mas sim para nos sintonizar com ela. E, nessa sintonia, somos alterados, o “nós” da subjetividade é transversalizado. Assim, no segundo e terceiro anos, comecei a sentir que o projeto 3E tinha uma espécie de qualidade de estúdio, como uma enorme tela.⁴ E eu estava profundamente ciente de como ele era generativo para o tipo de corporalidade que experimentamos ao longo dos anos – uma corporalidade que não considera o modelo de autoativação da função executiva como o principal canal para a experiência.

O que quero dizer com isso é: uma abordagem neurotípica do trabalho coloca o sujeito como ativador preexistente da atividade orientada pelo produto. “Eu” sou o líder do movimento. O foco na neurodiversidade nos ensina que o movimento se move e que “eu” sou movido nesse movimento, movido no sentido de ativado, movido no sentido de deslocado e movido no sentido de sentir o deslocamento. O desafio da neurodiversidade é ser forçado a viver em um ambiente em que o único motivador do movimento é o “eu”. Isso geralmente leva à estagnação (e seus efeitos – depressão, ansiedade). A tela 3E é uma força de ativação, e foi no reconhecimento dessa força que comecei a sentir a parte especulativa de sua proposta. Quando as pessoas vêm, elas são levadas a agir de forma pragmática – empilhamos lenha, alimentamos as cabras, cuidamos da horta, fazemos xarope de bordo,⁵ limpamos a casa – e, no entanto, essas atividades pragmáticas nunca são redutíveis ao que produzem, porque o que elas abrem é justamente o mais-do-mesmo da produção. Parece paradoxal, eu sei. Mas há um alívio tão grande na ativação que outras qualidades da experiência vêm à tona. Um exemplo pode ser a residência coreográfica de Vitoria Kotsalou. Seu trabalho

⁴ Erin usa a palavra *canva*, que traduzimos como tela, mas que poderia ser imaginada como qualquer suporte para criação artística.

⁵ *Maple Syrup*, xarope tradicional produzido no Canadá.

durante as duas semanas em que estive na cabine do 3E foi criar uma coreografia para apresentação pública em Atenas. Nos primeiros dias, ela ficou na cabine.

Mas então ela se viu vindo para onde estávamos trabalhando, passando as manhãs conosco, rachando madeira e trabalhando na serraria, e limpando a casa alugada que sustenta parcialmente as atividades do 3E. Foi por meio dessas atividades, ela me disse, que o trabalho coreográfico começou a ganhar vida.

Tendo agora retornado ao estúdio – a um local que é mais enfaticamente sobre “arte” – em preparação para uma exposição em Londres em maio de 2024, carrego essa relação entre o que chama o corpo para agir e o que se propõe nos interstícios. Enquanto trabalho na peça – intitulada *100 Acres* – que me dei oito meses para concluir (ou para ir o mais longe que puder com ela), parece que estou carregando um ritmo diferente, um ritmo que vem do sentimento – para aquelas modalidades de experiência que não são diretamente registráveis como arte. Não tenho certeza de aonde isso me levará – em ambos os extremos do espectro, já que, é claro, ainda estou profundamente envolvido com a 3E –, mas sei que a questão de como a arte e a artisticidade se compõem está comigo de uma maneira diferente.

WR|MG. Você cita *Out of the clear*, Erin. Esse é o primeiro livro resultante de sua experiência no Institut 3Ecologie, e na apresentação do livro você afirma: “O impessoal lidera essa exploração de que tipo de socialidade menor pode surgir nos interstícios de inclinações mais do que humanas”. E, na resenha do lançamento do livro, Arun Saldanha, observa: “Diferentemente de muitos “retornos” anteriores à “natureza” fora da rede, o 3E envolve a negritude, a indigeneidade, a descolonização, a neurodiversidade, as telecomunicações e a internacionalidade como dimensões intrínsecas de seu trabalho comunitário. O Antropoceno pode nos levar à sombria suposição de que a mera sobrevivência do século já será uma façanha. Manning demonstra que a vida é sempre mais do que

isso – desde que novos vocabulários continuem a ser criados em meio ao que acontece."

Quais então as propostas para entender e confrontar o que está sendo chamado de Antropoceno?

EM. Comprar um terreno nunca foi nosso plano. Chegamos a essa parcela de terra por acaso, em um momento em que ficou claro que nunca conseguiríamos comprar um prédio para o 3E em Montreal. Naquela época, a ideia do Institut 3Ecologies (que se tornou o Projeto 3E) estava crescendo há mais de uma década. Nos primeiros anos, nós o concebemos mais como um ambiente pós-universitário alternativo e econômico. Com a compra do terreno, começamos a ver que o que estávamos buscando não era um instituto, mas, na continuação do SenseLab, projetos parapedagógicos que mudavam as condições da existência neurotípica (branca). Não se tratava, portanto, como disse Brian, de "voltar para a terra". Sempre estivemos na terra. A diferença foi que, pragmaticamente, enfrentamos novos desafios, como gerenciar um local fora da rede, no Norte, com energia solar quando o sol está extremamente baixo, de novembro a fevereiro; como trabalhar com o fato de que precisaríamos usar ativamente mais combustíveis fósseis do que antes (por meio de carros e geradores de reserva). Havia muitos paradoxos, incluída, é claro, a própria questão da "natureza".

A questão do Antropoceno é ao mesmo tempo muito distante – muito grande, muito global – e absolutamente imediata. O que quero dizer é que estamos envolvidos em um cotidiano na terra que não é teórico (ou transferível) de forma alguma. O trabalho simplesmente precisa ser feito, constantemente. É realmente inacreditável (se você não estiver acostumado a isso) a quantidade de movimento que há em uma floresta. As árvores estão sempre caindo, bloqueando as estradas e trilhas ou esmagando as linhas de seiva na floresta de bordo (os tubos de plástico pelos quais a seiva flui durante a estação de produção de açúcar). E elas também estão sempre crescendo, ficando altas demais para os painéis solares, que são extremamente sensíveis a qualquer sombra. Esse trabalho

pragmático – que não podemos fazer sozinhos – tem uma qualidade cotidiana. Trabalhamos com lenhadores que, em sua maioria, são sustentados pelo setor madeireiro extrativista de Quebec. Eles nos ensinam mais do que poderíamos imaginar, pois são sensíveis a como a mudança climática está modificando os hábitos de crescimento na área. Eles podem sentir como uma futura floresta é alterada por temperaturas muito altas (acabamos de ter o verão mais quente já registrado) e pela seca. Eles percebem a nova qualidade do vento que destrói as florestas mais frágeis. Mas também notam a proliferação de mirtilos e cogumelos no rastro das árvores caídas. Eles notam a mudança na acidez da terra e os perigos da monocultura que vêm não apenas das práticas de extração de madeira, mas também dos incêndios florestais em um clima que não pode mais regenerar os mesmos tipos de florestas. As conversas sobre a mudança climática ocorrem diariamente, quando recuperamos o fôlego ao carregar madeira ou colher tomates ou ao nos perguntar por que os pepinos não estão prosperando este ano.

Vim para o norte com preconceitos. Eu achava que sabia como pensar sobre o clima de uma forma mais complexa do que as pessoas envolvidas nos setores extrativistas. Eu desconfiava da agricultura de monocultura e de uma tendência de sobrevivência que reina como sua suposta alternativa – uma tendência que parece terrivelmente branca e individualista. O que encontrei foram todas essas coisas, com uma mistura de complexidade sobre a vida, como é realmente vivida. Isso aborda diretamente o Antropoceno? Não sei. Acho que produz uma abertura para a prática que muda a cultura de engajamento com a Terra. Espero que seja poderoso o suficiente para voltar aos locais que esquecemos que são “terra” – a cidade, a universidade, o mundo da arte.

WR|MG. Brian, você poderia explicar a ideia sobre valor e mais-valia da vida no 3Ecologies? Como o conceito de valor, como você propõe, está sendo construído em ação?

BM. O conceito de valor de uso está ligado à organização do trabalho e é parte integrante do sistema capitalista de valor. O valor de uso tem um aspecto qualitativo, que corresponde a um efeito produzido e seu rendimento experimental, como o calor que se obtém ao queimar madeira. Mas o aspecto experimental, embora seja parte do que impulsiona a demanda, é sistematicamente colocado em segundo plano. O mais importante é a estocagem de um efeito produzido em forma objetiva, por exemplo, na forma de toras que podem ser vendidas. Isso permite que os efeitos futuros circulem e entrem nos circuitos de troca. No capitalismo, o valor de uso está totalmente vinculado a esse valor de troca. Ele é subordinado ao mercado, no qual o valor de uso aparece apenas como uma fase do valor de troca. O motor da troca é a geração de lucro: uma mais-valia extraída da realização do valor de uso por meio da troca. Essa é uma mais-valia quantitativa, expressa em uma quantidade de lucro. Na análise marxista clássica, o valor de uso é considerado tempo de trabalho cristalizado – trabalho objetivado – que é “alienado” no lucro extraído que se acumula para aqueles que estão em posição de exercer o capital de investimento.

O SenseLab e, agora, o 3E trabalharam arduamente para conceituar e praticar modos de avaliação não capitalistas que também vão além da teoria marxista clássica do valor. O conceito orientador é a mais-valia da vida. A mais-valia da vida é um excesso de efeito, além de qualquer valor de uso ou valor de troca, que se origina de interações complexas. Um ponto de inflexão catalítico é um exemplo. Em um sistema complexo, as sinergias relacionais podem levar o sistema a um modo totalmente novo, caracterizado por propriedades emergentes. Essa catálise é um efeito da relacionalidade em jogo e não da quantidade de trabalho realizado. Ela se encaixa à medida que os elementos em relação unem seus potenciais, produzindo uma transformação global sem nenhuma entrada adicional de tempo ou energia. É, de fato, como uma transformação alquímica auto-organizada. O valor excedente da vida é a experiência afetiva que acompanha uma transformação relacional desse tipo. Ela é irredutivelmente qualitativa: um sentimento de devir, de mudança, de

potenciais que se expressam como nunca antes, anunciando ainda mais transformações por vir, o sentimento desse surgimento, bem como a plenitude do mundo em poderes de transformação que encontrarão outras iterações. O valor excedente da vida é apenas vivido. Não pode ser armazenado ou trocado. Está singularmente ligado à passagem de um limiar de experiência. É um efeito de excesso singular, além do valor de uso e do valor de troca. Seu valor está todo e somente no fato de ser vivido. Nossa proposta é que a atividade coletiva que alcança o nível emergente que já mencionei pode gerar essas sinergias de relação e gerar a mais-valia da vida. No SenseLab, passamos anos explorando a possibilidade de haver uma economia pós-capitalista qualitativa que pudesse se basear fundamentalmente na mais-valia da vida, ao mesmo tempo que fizesse interface com economias mais tradicionais. Exploramos essas ideias sobre valor em meu livro *99 theses for the revaluation of value* e no capítulo *Cephalopod dreams*, de Erin, em *For a pragmatics of the useless*, entre outros lugares. Essa exploração econômica alternativa é um caminho que estamos preparando para retomar no 3E.

WR|MG. Estamos preparando um dossiê sobre arte e o Antropoceno, mas estamos realmente preocupadas em como as práticas artísticas e seus diálogos podem gerar práticas de reflorestamento, com base na ideia do comum. Para nós, o 3E é um exemplo de como as práticas artísticas em diálogo podem propor essa ideia de reflorestamento e a construção de um bem comum. O que vocês pensam sobre isso?

BM. Certamente esperamos que, quando artistas e pensadores vierem ao 3E, eles se sensibilizem com os arredores naturais e experimentem a floresta como um modulador sutil de suas percepções e atividades, mesmo quando ela não for o objeto explícito de seu trabalho. Em um nível mais direto, há sempre atividades de regeneração e gerenciamento de florestas e riachos em andamento no 3E, das quais eles são convidados a participar e nelas integrar seu trabalho. Essas atividades

ocorrem dentro de um horizonte estético, de um escaneamento ou escultura da terra que segue suas linhas de força imanentes e modula sua expressão, em vez de ser impostas à terra de cima e de fora. Um jardim não é apenas um jardim. É um nó de expressão mais do que humano que atrai criaturas e altera suas condições, enquanto elas as alteram em retorno, coesculpindo potenciais.

Embora o que fazemos esteja em diálogo com as concepções de comum e bens comuns, mantemos certa distância delas. O(s) comum(ns) geralmente carrega(m) conotações de acesso e distribuição de recursos, o que, na prática, pode colocar a terra novamente na posição de um objeto para entrada e distribuição de acordo com as necessidades humanas. Ela ainda é uma categoria de propriedade. Embora isso seja muito útil para a proteção legal contra o desenvolvimento extrativista – por exemplo, na forma de fideicomissos cooperativos de terras – e embora as necessidades e os desejos humanos sejam, obviamente, um componente importante na ecologia geral, talvez o conceito de comum(ns) possa problematizar a forma como eles participam dessa ecologia; acreditamos que é necessário empurrar a categoria de comum(ns) para o que Moten e Harney chamaram de subcomuns. Isso muda o foco para os acontecimentos que subentendem os modos formais de organização – o que já está em movimento e em construção, com todas as suas nuances e perceptibilidades limítrofes. Como entendemos, essa é a “atividade nua”: o fomento do que já está lá, mas por pouco, passando por baixo do radar das categorias convencionais e dos meios normativos de detecção e aceitação.

Um projeto como o 3E tem de se situar entre o(s) comum(ns) e o(s) subcomum(ns), e jogar entre eles. Não é, porém, apenas uma questão de duas perspectivas diferentes, mas de dois níveis interligados, cada um com seus próprios modos e maneiras de processo. O que no nível mais perceptível e já acionável do “maior”, incluindo as formas do(s) comum(ns), aparece como uma entrada e uma repartição das recompensas da ecologia; é invertido no lado dos subcomuns. Lá, somos nós que somos envolvidos, em vez de entrarmos, e são nossos potenciais que são

distribuídos pela ecologia, em vez de sermos nós a os distribuir. A agência está na interface desses dois modos, o que significa que ela não segue um único caminho. É, como Erin menciona em *Pragmatics of the useless*, um “agenciamento” (*agencement*) em que as orientações não são direcionadas, mas emergem de uma cooperação complexa de modos que implicam uma multiplicidade de fatores contributivos cuja multiplicidade nunca é levada em conta ou subjugada.

WR|MG. Para finalizar, qual o “futuro” do 3E?

EM. Quando discuti aqui minha visão sobre o Antropoceno, quis trazer a questão do capital, como Brian fez. É simplesmente impossível separar essa questão do que estamos fazendo. Antes de iniciar o 3E, trabalhamos durante anos em uma criptoeconomia alternativa que chamamos de The 3E Process Seed Bank. Foi um trabalho árduo, e nunca conseguimos concluí-lo, mas aprendemos muito sobre o dinheiro como convocador de um tipo de socialidade – uma socialidade que está submetida à mais-valia capitalista, mas que também está viva, nas margens, a mais-valia da vida. O que queríamos era criar condições para eliminar a propriedade individual do valor. Isso se mostrou extremamente difícil do ponto de vista computacional.

O 3E continua o trabalho por outros meios. Concebemos nosso projeto como uma forma de devolver a terra a si mesma. Concretamente, isso significa mudar as condições de propriedade de modo que a terra possa se tornar sua própria administradora e gerar os modos de transversalidade que estão repletos dos tipos de gestos menores de que Brian falou. Nesse contexto, pensamos na socialidade menor como um modo a ser aperfeiçoado. A socialidade menor é, ao mesmo tempo, devedora do que Laura Harris chama de socialidade estética da negritude, em que a negritude é a recusa paraontológica de reduzir a vida à matriz colonial de sua diferença com a separabilidade, bem como do que chamei de percepção autista, aquele campo de relação que é animado a partir das bordas em uma recusa de fragmentação. A frontalidade – a maior

socialidade – gera a branquitude em seu compromisso neurotípico de delinear uma subjetividade de outra. A propriedade a sedimenta.

Um fazendeiro do vilarejo de Sainte-Anne-du-Lac legou sua terra ao 3E, querendo participar da promessa que fez à sua mãe, quando ela morreu, de “fazer bom uso da terra”. Essa foi uma surpresa muito comovente. O desejo de desvincular a terra da propriedade privada é uma forma muito importante de proliferação de socialidades menores. Como serão essas socialidades, não sei dizer. Por enquanto, tudo o que sei é que elas não podem ser reduzidas a algo tão categorizável como “comunidade”. São necessários outros modos de encontro, de convivência, qualidades mais do que humanas de coexistência e colaboração para poder gerar modos de vida pós-capitalistas. Esses modos não surgirão na modalidade do autoempreendedorismo e da propriedade privada de si mesmo. Mas também não se tornarão pensáveis na teorização dogmática dos modos de socialidade que são desprovidos de paradoxo. É o trabalho de sentar-se no paradoxo que mudará lentamente os contornos da cultura, e isso só acontecerá se, no paradoxo, estivermos empenhados em praticar essas novas formas de viver e aprender.

3E

Sainte-Anne-du-Lac, 2023

DO CONCEITO À DEFINIÇÃO: SOBRE O TERMO “DESENHO” EM ANDRÉ FÉLIBIEN

DANIELE BARBOSA E CRISTIAN CLÁUDIO QUINTEIRO MACEDO

DO CONCEITO À DEFINIÇÃO: SOBRE O TERMO “DESENHO” EM ANDRÉ FÉLIBIEN

FROM CONCEPT TO DEFINITION: ON THE TERM “DRAWING” IN ANDRÉ FÉLIBIEN

DANIELE BARBOSA¹

danidsbfr@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0007-4332-8582>

CRISTIAN CLÁUDIO QUINTEIRO MACEDO²

cristianmacedoxix@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7785-7534>

Resumo

O presente artigo é um trabalho historiográfico com empréstimos da terminologia. A análise das obras de André Félibien sugere que as reflexões sobre o desenho levaram o autor a realizar uma síntese conceitual e, posteriormente, a elaborar uma definição do termo. Inicialmente usada no campo artístico, no século posterior a sua morte a definição foi absorvida em forma de exemplos pelos dicionários de língua.

Palavras-chave: História da arte. André Félibien. Desenho.

Abstract

This article is a historiographical work with borrowings from Terminology. The analysis of André Félibien's works suggests that the reflections on drawing led the author to carry out a conceptual synthesis and, later, to elaborate a definition of the term. Initially used in the artistic field, in the century after his death the definition was absorbed in the form of examples by language dictionaries.

Keywords: History of art. André Félibien. Drawing

¹ Graduanda em História da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), integrante do grupo de pesquisa História da Arte e Cultura de Moda e da Rede Latino-americana de Estudantes de História da Arte (Red-LEHA).

² Graduado em história pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), mestre e doutorando na linha Estudos do Léxico e da Tradução no Programa de Pós-graduação em Letras pela UFRGS.

Introdução

O presente trabalho tem o objetivo de apresentar relações intertextuais diacrônicas acerca do termo desenho (*dessein/dessin*) em dicionários especializado e de língua ao longo dos séculos 17 e 18 na França. Não se trata necessariamente da história do termo, mas de um percurso conceitual que interessa aos estudos históricos e teóricos da arte.

Nossa delimitação temporal tem seus marcos na obra de André Félibien (1619-1695) e na incorporação lexicográfica de sua definição de desenho, como exemplo, em dois dicionários da língua francesa (o *Dictionnaire universel*, de Furetière, em 1725, e o *Dictionnaire françois*, de Pierre Richelet, em 1728). Além de importante nome para a história da arte, autor de várias obras sobre o tema, historiógrafo do rei e secretário da Académie royale d'architecture, Félibien foi um dos primeiros pensadores da arte a propor a organização de um léxico para o campo. Dessa forma, também nos propomos a trazer um trabalho em língua portuguesa para nos juntar aos poucos já feitos sobre esse incontornável autor.

A investigação, cujos resultados apresentamos neste artigo, teve a seguinte questão norteadora: qual o conceito e qual a definição do termo *desenho* utilizados por André Félibien em suas obras? Para responder, constituímos um *corpus* com algumas de suas principais obras e com dicionários da época, entendendo que eles nos ajudariam a compreender melhor sua relação com a intertextualidade do período em que viveu. Como se trata de uma pesquisa de história da arte voltada para os discursos teóricos e, em especial, para o termo “desenho”, buscamos aproximações com a linguística em seu ramo do discurso especializado: a terminologia.

Pressupostos teóricos

Visando analisar o percurso do conceito e definição do termo desenho em Félibien e em dicionários de língua francesa, nossa

abordagem buscou em duas disciplinas aportes que nos servirão de pressupostos: a história dos conceitos e a terminologia.

Tomamos a noção de conceito da chamada história dos conceitos a partir da abordagem de Reinhart Koselleck (1992), para quem um conceito é uma palavra de caráter polissêmico, cujo conteúdo é passível de reflexão e alvo de debates. O conceito tem uma historicidade, é um fato linguístico, mas extrapola o universo da linguagem ao reverberar nas ações de mulheres e homens na sociedade, e, dessa mesma sociedade, recebe impulsos de transformação. Um conceito é elaborado, se transforma e transforma o mundo, tem valor histórico porque “não é apenas fenômeno linguístico, é também indicativo de algo que se situa para além da língua, uma relação entre fato linguístico e realidade concreta” (Ferraz, 2011, p. 2).

A terminologia, em seu ramo conhecido como socioterminologia, nos dá, dentro dos estudos linguísticos, maneiras de abordar os conceitos e definições de termos presentes em linguagens especializadas. Inicialmente, a terminologia, criada em 1931 por Eugen Wüster, não se ocupava da diacronia. Só nos anos 1990 o interesse pelo aspecto histórico dos termos ganha espaço na disciplina. Bernt Møller (1998) propôs o que chamou de terminocronia, que seria um “estudo da evolução dos termos e das terminologias”, visando suprir um “déficit diacrônico” presente no campo de estudo das linguagens especializadas (p. 426).

É, porém, com os estudos de Rita Temmerman, em sua teoria sociocognitiva da terminologia, que os estudos diacrônicos são assimilados pelos terminólogos (Dury, Picton, 2009). Ao questionar a teoria geral da terminologia, de Wüster, por ela denominada teoria tradicional, Temmerman propõe uma abordagem que, em sua opinião, produziria uma teoria mais “realista” da terminologia. Entre os pontos levantados pela pesquisadora está a necessária observação da sinonímia e da polissemia dos termos, pois elas existem e devem ser descritas. Isso ia na contramão da teoria tradicional, que defendia um ideal de univocidade dos termos. Outro ponto de destaque é que os termos estão em permanente evolução, sendo a abordagem diacrônica um fator de

relevância para seu entendimento. Na teoria tradicional, os termos eram estudados apenas sob a perspectiva da sincronia (Temmerman, 2000).

Em relação à definição terminológica, podemos entendê-la como de importante valor histórico e científico:

Ao apreciarmos a mutabilidade de um conjunto de definições de termos científicos ao longo do tempo, perceberemos as diferentes trajetórias dos conhecimentos científicos. (...) pela definição é possível observar tanto a linguagem quanto o conhecimento especializado num processo de evolução e alteração, evidenciando a definição terminológica como elemento de sustentação tanto para as terminologias quanto para as linguagens especializadas em geral (Krieger, Finatto, 2004, p. 95).

Sendo um elemento-chave na produção e na comunicação do conhecimento especializado, a definição “expressa um segmento de relações de significação de uma dada área do saber”, é “um enunciado-texto que dá conta de significados de termos ou de expressões de uma técnica, tecnologia ou ciência” e, vista em sua dinâmica diacrônica, apresenta a “variabilidade e a mutabilidade definitórias ao longo do tempo” e também ilustra seu papel no âmbito de especialidade (Finatto, 2003, p. 199). Podemos tomar a definição terminológica como a “materialização linguística do componente conceitual do termo, funcionando, simultaneamente, como articulação linguística e via de acesso desse componente” (Krieger, Finatto, 2004, p. 75).

Nossa pesquisa, portanto, parte do entendimento de que um conceito tem conteúdo cognitivo que se constituiu como componente de um termo, que é polissêmico e, em função disso, pode ser disputado, ressignificado, ganhando determinados valores em contextos de linguagem especializada ao longo do tempo. A definição, por sua vez, é uma espécie de cristalização desse conteúdo, em sentenças discursivas que representam não só o conceito específico do termo, mas uma maneira de dizer própria do léxico da área de conhecimento em que se insere. Com base nesses pressupostos pensamos o desenho a partir dos traços de construção conceitual e elaboração de sua definição por parte de Félibien, um nome importante para o campo das artes.

O conceito de desenho [*disegno*] durante o Renascimento

Conforme Jacqueline Lichtenstein (2019), quando Vasari estabelece que o desenho é uma elaboração intelectual e “pai” da arquitetura, escultura e pintura, está inserindo o desenho “no centro da reflexão sobre arte, tal como se desenvolveu a partir do Renascimento até o fim do que convencionou-se chamar [de] Idade Clássica” (p. 21).

A palavra francesa *dessein* é o equivalente que se desdobra da italiana *disegno* e herda desta última sua bagagem conceitual no domínio da arte. É termo polissêmico, mesmo em se tratando do léxico especializado do campo artístico:

O desenho pode, efetivamente, designar tanto uma parte da pintura (o desenho em oposição ao colorido), um aspecto da atividade pictural (como quando dizemos que tal figura pintada por Rafael é perfeitamente desenhada) quanto o fundamento mesmo dessa atividade, o que a constitui como atividade artística: é assim que a pintura é definida, por Vasari, como uma arte do desenho (Lichtenstein, 2019, p. 21).

Vasari entendia o desenho como, simultaneamente, uma elaboração mental do artista e sua expressão manual. Ele é “ao mesmo tempo, um ato puro do pensamento e seu resultado visível, no qual tem-se a participação do trabalho manual também” (Lichtenstein, 2019, p. 22). Como “ato puro do pensamento”, desenho era a invenção do artista e, como “trabalho manual”, era fruto de uma técnica adquirida via aprendizado: “o *disegno* material, esse que chamamos de desenho, é sempre, então, a realização de um *disegno* mental” (p. 22).

Federico Zuccaro, aponta Lichtenstein (2019, fará distinção entre o “*disegno* interno” e o “*disegno* externo”. O desenho interno é um conceito ou ideia elaborado por todo aquele que está em vias de agir ou conhecer. É algo que extrapola o campo artístico. Já o desenho externo é uma manifestação formal, delimitado por traços, figuras correspondentes a coisas imaginadas ou reais (p. 22). Essa reflexão sobre a natureza do desenho vai além de circunscrever o sentido do termo, pois acaba se refletindo na perspectiva do que seria a pintura e na própria importância social do pintor no período renascentista:

Ao definir a pintura como uma “*arte del disegno*”, os teóricos italianos (...) proclamam a natureza intelectual da atividade pictural que elevam, dessa forma, à nobreza e à dignidade de uma arte liberal. É justamente o *disegno* que faz da pintura “*una cosa mentale*” para retomar a expressão de Leonardo (Lichtenstein, 2019, p. 23).

A palavra *disegno* chega à língua francesa no equivalente *dessein*, termo com “extrema polissemia” (Lichtenstein, 2019, p. 20), levando aos francófonos “o conjunto de propriedades do *disegno* italiano” (p. 24). Veremos adiante com mais detalhes algumas de suas ocorrências em obras lexicográficas publicadas na França. Antes, veremos um pouco de André Félibien e do modo como ele elabora suas ideias a respeito do desenho.

Sobre o termo “desenho” em André Félibien

André Félibien nasceu em Chartres, em 1619, e morreu em Paris, em 1695. Membro da nobreza francesa, foi para a capital estudar aos 14 anos. Aos 28, foi enviado a Roma na condição de funcionário da embaixada francesa. Nesse período manteve contato com conhecedores da arte e trocou correspondência com sábios franceses. Após seu retorno, em 1663 tornou-se membro da Académie des inscriptions et belles-lettres, em 1666 foi nomeado historiógrafo do rei e, em 1671, secretário da Académie royale d'architecture (Hœfe, 1856).

Dentre suas obras, destacamos *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* e *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent: avec un Dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*.

Na primeira obra de Félibien, *Origine de la peinture*, um diálogo de caráter histórico e teórico, o autor apresenta o desenho como parte constitutiva da pintura. Seu texto busca mais ampliar as reflexões sobre o conceito do que elaborar uma definição do termo. A formação daquele que desenhava foi sua principal preocupação. Para ele, o desenho

serve de princípio a todos aqueles que querem aprender essa arte [a da pintura]. Pois é desenhando que se lançam os primeiros fundamentos da ciência e sobre os quais todos os conhecimentos adquiridos devem se estabelecer; porque sem essa parte nenhuma das outras tem solidez³ (Félibien, 1660, p. 5).

Voltando o diálogo para os deveres de quem ensina, o autor trata da importância das viagens. O mestre, afirma Félibien (1660), deve incentivar os aprendizes a viajar, mas também a “observar bem os lugares pelos quais passam”. Era preciso lhes ensinar a percepção, em diferentes “províncias e reinos”, do que caracteriza “a natureza dos países e os costumes dos povos”. O mestre também deve, continua o autor, instruir seus alunos sobre a importância da matemática, “principalmente o conhecimento da geometria e da perspectiva que devem servir de regra a toda a sua obra”⁴ (p. 6).

Outro ponto relevante diz respeito à anatomia. O mestre deve fazer seu aluno perceber que “o pintor deve se tornar um sábio na parte da anatomia que trata do conhecimento dos músculos, dos nervos, dos ossos, dos ligamentos e da aparência de uns e de outros”⁵ (Félibien, 1660, p. 6-7).

O aluno deve manter a proporção “em todas as partes de sua obra” e “julgar a conveniência e a justa igualdade” entre elas; e também saber que depende dele “a posição nas quais as figuras serão colocadas”. Com “ponderação” e “equilíbrio”, o aprendiz pode conceber, o tanto que lhe for possível, “essa beleza e essa graça tão excelentes, esse não sei o quê que não se pode exprimir, que é no que consiste inteiramente o desenho”⁶ (Félibien, 1660, p. 7).

³ Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. Cabe observar que na transcrição dos originais foi mantida a grafia em francês arcaico. No original: *sert de principe à tous ceux qui veulent apprêdre cét Art. Car c'est en dessignant que l'on jette les premiers fondemens de la Science, & sur lesquels toutes les connoissances qui s'acquerent doivent s'establi; parce que sans cette partie toutes les autres n'ont point de solidité.*

⁴ No original: *faire bien remarquer les lieux où ils passent | des provinces & des Royaumes | la nature des país & les moeurs des peuples | principalement la conoissance de la Geometrie & de la Perspective qui doivent servir de regle à tout son ouvrage.*

⁵ No original: *le Peintre doit se rendre sçavant dans cette partie de l'Anatomie qui regarde la cōnoissance des muscles, des nerfs, des os, des ligamens, & des apparences des uns & des autres.*

⁶ No original: *dans toutes les parties de son ouvrage | juger de leur convenance, & et de la juste égalité | la position des Figures pour estres mises | ponderation | équilibre | cette*

Em 1672, no livro *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (mais uma obra em forma de diálogo), ao tratar de Michelangelo, o autor apresenta uma primeira definição de desenho. Não sem antes expor os sentidos compartilhados “entre os pintores, pois eles chamam de desenho o rascunho de um quadro ou o projeto de alguma obra representada no papel somente com lápis ou pena”. Também havia o sentido de “o pensamento ou a vontade que se tem de fazer alguma coisa”; então, antes de pintar uma obra, “um pintor diz que a formou em desenho na sua mente”. Félibien, porém, afirma que, em seu uso mais ordinário, desenho [*dessein*] “é propriamente os traços com os quais o pintor representa as coisas que ele deve imitar, independentemente do colorido, do claro e do escuro; e esse conjunto de linhas diversamente contornadas, por meio do qual se formam as figuras”⁷ (p. 298).

Já em obra de 1676, Félibien tem a finalidade de divulgar conceitos e definições de termos do campo das artes: *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent : avec un Dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*. Nela, o autor retoma suas reflexões anteriores. Ao tratar da pintura, Félibien (1676, p. 393) constrói uma espécie de síntese do conceito de desenho elaborado em suas obras:

O Desenho tem por objeto a figura dos corpos que são representados e os mostra simplesmente com linhas. Essa parte importa aos pintores, escultores, arquitetos, gravuristas e, geralmente, a todos os artesãos cujas obras precisam de graça e de simetria. Ela demanda conhecimentos de anatomia, que é a ciência dos ossos, músculos e nervos, e como eles são percebidos externamente no corpo humano. É ela ainda que deve colocar as figuras em um centro de equilíbrio, seja por seu próprio peso ou por outra coisa que lhe seja accidental, para que pareçam

Beauté & cette Grace si excellentes, ce le ne sçay quoy qui ne se peut exprimer, & qui consiste entièrement & qui consiste entièrement dans le Dessein.

⁷ No original: *parmi les Peintres; cars ils appellent dessein, l'esquisse d'un Tableau, ou le projet de quelque Ouvrage, représenté seulement sur du papier avec le crayon, ou à la plume | la pensée, ou la volonté qu'on a de faire quelque chose | un peintre dit qu'il en a formé le dessein dans son esprit | est proprement les traits avec lesquels le Peintre represente les choses qu'il doit imiter, indépendamment du coloris, des jours & des ombres, & cét assemblage de lignes diversement contournées, par le moyen desquelles on forme figures.*

firmes em todas as ações em que se as queira representar para bem imitar os diversos movimentos que a natureza pode fazer.⁸

Mesmo não desenvolvendo o aspecto de “ato puro do pensamento” do desenho de Vasari ou de “desenho interno” de Zuccaro, Félibien, ao eleger em seu conceito a dimensão manual do primeiro e o “desenho externo” do segundo, ainda assim argumenta a importância de uma sólida formação de quem desenha, um elemento valorizado por Vasari em sua perspectiva acerca do tema.

Félibien (1676, p. 396) elabora um verbete específico sobre o desenho em seu *Dictionnaire des termes*, oferecendo a seguinte definição: “é uma expressão aparente, ou uma imagem visível dos pensamentos do espírito e do que se formou primeiramente na imaginação”.⁹ Apesar de apresentar a dimensão interna do artista no processo, o que se valoriza na definição é a “expressão aparente”. Ela é o que se chama de desenho [*dessein*].

A palavra desenho nos dicionários

O primeiro grande dicionário monolíngue contendo o verbete desenho [*dessein*] foi o *Dictionnaire françois*, de Pierre Richelet (1680). São três acepções apresentadas: “Vontade, desejo de fazer, ou de dizer”; “Plano, projeto”; “Termo de pintura”.¹⁰ Esta última, a que diz respeito à arte, é a que nos importa: “O *desenho* entre os pintores se toma pelas justas medidas, pelas proporções e formas exteriores que devem ter os objetos

⁸ No original: *Le Dessein a pour objet la figure des corps que l'on represente, & que l'on fait voir tels qu'ils paroissent simplement avec des lignes. Cette Partie regarde les Peintres, les Sculpteurs, les Architectes, les Graveurs, & generalement tous les Artisans dont les Ouvrages ont besoin de grace, & de simmetrie. Elle demande la conoissance de l'Anatomie qui est la science des os, des muscles, & des nerfs, comme ils paroissent exterieurement dans le corps humain. C'est elle encore qui doit poser les Figures sur un centre & equilibre, soit par leur propre poids, ou par un autre qui leur soit accidentel, pour paroistre fermes dans toutes les actions qu'on veut representer pour bien imiter les divers mouvements que la nature peut faire.*

⁹ No original: *est une expression apparente, ou une Image visible des pensées de l'Esprit, & de ce qu'on s'est premierement formé dans l'imagination.*

¹⁰ No original: *Volonté, desir de faire, ou de dire | Plan, projet | Terme de Peinture.*

que são imitados da natureza; então a palavra *desenho* é tomada por uma parte da pintura”¹¹ (p. 236).

Richelet (1680, p. 236) faz menção a uma transformação interessante no uso da palavra: “Alguns modernos escrevem a palavra *dessein* como um termo de pintura sem e após as duas letras s, mas não devem ser imitados nisso”.¹²

Outra importante obra lexicográfica, o *Dictionnaire universel*, de Antoine Furetière (1690), traz cinco acepções: projeto; pensamento sobre a ordem de um poema, de um livro, ou uma obra de arte; termo de pintura; figura de uma grande obra traçada grosseiramente em tamanho menor; intenção velada.

Ao tratar da acepção que diz respeito à arte, o autor registra: “desenho, se diz em pintura, dessas imagens ou quadros sem cor e que são executados algumas vezes em tamanho grande”¹³ (Furetière, 1690, s.p.).

A primeira edição do *Dictionnaire de l'Académie Française* (1694) traz a polissemia herdada do *disegno*. *Dessain* era “Resolução de fazer alguma coisa, intenção, projeto, pretensão” e também significava “o primeiro rascunho a lápis que representa todo o quadro”; também o “ordenamento de todo o quadro” e, por fim, “a simples delineação dos corpos que se reveste de cores”¹⁴ (p. 322).

Apesar da resistência dos lexicógrafos (como Pierre Richelet, conforme visto), os membros da Academia Francesa irão, em 1798, lematizar a nova grafia de desenho (*dessin*) rompendo com a polissemia expressa na construção teórica renascentista acerca do *disegno*. Se essa palavra guardava as noções de intenção mental do artista e traço manual

¹¹ No original: *Le dessein parmi les peintres se prend pour les justes mesures, les proportions, & les formes extérieures que doivent avoir les objets qui sont imités d'après nature; & alors le mot de dessein est pris pour une partie de la peinture.*

¹² No original: *Quelques modernes écrivent le mot de dessein étant terme de peinture sans e après les deux s mais on ne les doit pas imiter en cela.*

¹³ No original: *Dessain, se dit aussi en Peinture, de ces images ou tableaux qui font sans couleur, & quelquefois en grand.*

¹⁴ No original: *Resolution de faire quelque chose, intention, projet, pretention | premier crayon qui represente tout le tableau | la simple delineation des corps que l'on revest de couleurs.*

como sua expressão, a palavra *dessein* levou esses sentidos até 1798. *Dessein* passa a significar “Intenção de fazer alguma coisa, projeto, resolução”¹⁵ (Dictionnaire..., 1798, p. 409), enquanto *dessin* é considerado um “termo de arte”, significando “a representação de uma ou mais figuras, de uma paisagem (...) etc. Seja a lápis, seja a pena”¹⁶ (p. 410).

Podemos observar que esses relevantes produtos da lexicografia francesa, produzidos na época de Félibien, se aproximam das concepções apresentadas em suas obras; não, porém, a ponto de transparecer que receberam influência direta do historiógrafo real. Em certa medida, no entanto, Félibien parece ter iniciado um movimento para que se constituíssem na palavra desenho uma monorreferencialidade e uma univocidade (desejo que parece comum àqueles que elaboram uma lista terminológica), visto que pretendia organizar o léxico do campo das belas artes de então. Essa pretensão pode ter ecoado na ação dos acadêmicos ao distribuir os dois sentidos oriundos do *disegno* italiano em duas palavras, em dois significantes (*dessein* e *dessin*).

No ano em que a Academia lançou a primeira edição de seu dicionário, Thomas Corneille publica seu *Le Dictionnaire des arts et des sciences*, com propósito terminológico, isto é, apresentar definições de palavras de áreas especializadas. A definição de desenho é exatamente a frase que abre o que entendemos como síntese conceitual feita por Félibien em 1676, e apresentada na seção anterior: “Parte da pintura que tem por objeto a figura dos corpos que são representados e os mostra simplesmente com linhas”¹⁷ (Corneille, 1694, p. 314).

Percebemos, então, que na intertextualidade em que Félibien estava inserido, suas elaborações conceituais e definitórias não eram ainda compartilhadas pelos produtores de dicionário de língua, mas já integravam o vocabulário de leitores especializados. O pensamento sobre desenho de Félibien já ganhava peso terminológico, ou seja, indivíduos

¹⁵ No original: *Intention de faire quelque chose, projet, résolution.*

¹⁶ No original: *la représentation d'une ou de plusieurs figures, d'un paysage (...), etc. Soit au crayon, soit à la plume.*

¹⁷ No original: *Part de la Peinture, qui a pour objet la figure des corps que l'on represent, & que l'on fait voir tels qu'ils paroissent simplement avec des lignes.*

que tivessem alguma relação mais próxima com a área artística conheciam não só as acepções comuns da palavra desenho, mas também os sentidos próprios atribuídos pela área. E nesses sentidos próprios estavam as reflexões de Félibien.

No século seguinte, a definição terminológica de desenho que Félibien apresenta em seu dicionário de 1676 passa a ser compartilhada em edições posteriores de dois dos dicionários aqui apresentados. A definição “é uma expressão aparente ou uma imagem visível dos pensamentos do espírito e do que se formou primeiramente na imaginação” aparece em edições posteriores do *Dictionnaire universel* de Basnage de Beauval, Brutel de la Rivière e Furetière (1725, s.p.) e do *Dictionnaire* de Pierre Richelet (1728, p. 699).

Considerações finais

A partir do presente artigo podemos mapear os caminhos do conteúdo de sentido do termo “desenho” em Félibien. Além de identificar suas reflexões sobre o termo, iniciadas em 1660 e que constituíram seu conceito, verificamos que, mais tarde, em 1676, suas reflexões são sintetizadas, e uma definição é elaborada e inserida em seu dicionário de termos de arte. O campo artístico toma sua síntese em obra terminológica de Thomas Corneille em 1694, e, apesar de inicialmente não se apropriarem da definição construída por Félibien, dois grandes dicionários (Furetière e Richelet) a incorporam ao verbete desenho.

Nesse sentido, percebemos que a definição de desenho criada por Félibien e voltada para o campo artístico, ou seja, uma elaboração sintética de um conceito de valor para a arte e inserida em uma obra lexicográfica da área, ultrapassou as barreiras da linguagem especializada e passou a fazer parte dos dicionários de língua geral. A intertextualidade na qual se insere Félibien é marcada pelo trânsito terminológico que amplia o público leitor da reflexão artística especializada. O termo desenho foi um dos que ganhou novo espaço. Mapear o percurso de

outros termos do campo artístico, bem como suas relações com meios não especializados, será a continuidade de nossa pesquisa.

Referências

- BASNAGE DE BEAUVAL, Henri; BRUTEL DE LA RIVIERE, Jean-Baptiste; FURETIÈRE, Antoine. *Dictionnaire universel*. T. 2. La Haye: P. Husson, 1725.
- CORNEILLE, Thomas. *Le Dictionnaire des arts et des sciences*. Paris: Coignard, 1694.
- DICTIONNAIRE DE L'ACADEMIE FRANÇAISE. 5 ed. Paris: Coignard, 1798.
- DICTIONNAIRE DE L'ACADEMIE FRANÇAISE. Paris: Coignard, 1694.
- DURY, Pascaline; PICTON, Aurélie. Terminologie et diachronie: vers une réconciliation théorique et méthodologique? *Revue française de linguistique appliquée*, v. XIV, p. 31-41, 2009.
- FÉLIBIEN, André. *De L'origine de la peinture et des plus excellents peintres de L'Antiquité*. Paris: Pierre le Petit, 1660.
- FÉLIBIEN, André. *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*. Paris: Pierre le Petit, 1672.
- FÉLIBIEN, André. *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent: avec un Dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*. Paris: Coignard, 1676.
- FERRAZ, Paula Ribeiro. A história dos conceitos e sua relação com a história política. In: Simpósio Nacional de História da Anpuh, 26, *Anais...* São Paulo, julho 2011.
- FINATTO, Maria José Bocorny. A definição de termos técnico-científicos no âmbito dos estudos de terminologia. *Revista de Estudos da Linguagem*, Belo Horizonte, v. 11, n. 1, p. 197-222, jan.- jun. 2003.
- FURETIÈRE, Antoine. *Dictionnaire universel*. T. 1. La Haye: Leers, 1690.
- HÆFE, Jean-Christien-Ferdinand. *Nouvelle biographie universelle*. T. 17. Paris: Didot, 1856.

KOSELLECK, Reinhardt. Uma história dos conceitos: problemas teóricos e práticos. Trad. Manoel Luis Salgado Guimarães. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p.134-146, 1992.

KRIEGER, Maria da Graça; FINATTO, Maria José Bocorny. *Introdução à terminologia: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2004.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. Do disegno ao desenho. *Nava*, v. 7, n. 1-2, 2019, p.19-27.

MØLLER, B. À la recherche d'une terminochronie. *Meta*, v. 43, n. 3, p. 426-438, 1998.

RICHELET, Pierre. *Dictionnaire de la langue française, ancienne et moderne*. T. 1. Lyon: Bruyset, 1728.

RICHELET, Pierre. *Dictionnaire françois contenant les mots et les choses*. T. 1. Genève: Jean Herman Widerhold, 1680.

TEMMERMAN, Rita. Teoria sociocognitiva da terminologia. *Cadernos de Tradução*, Porto Alegre, n. 17, p. 31-50, 2000.

Recebido em: 31 de outubro de 2023

Aceito em: 5 de janeiro de 2024