Arteriais

revista do programa de pós-graduação em artes | ica | ufpa

Arteriais

revista do programa de pós-graduação em artes | ica | ufpa

Dossiê Temático *Criações e Vidas Multiespécies em Tempos de Catástrofes – Parte I*

Revista publicada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) - Processo: 88881707349/2022-01. PDPG Emergencial de Consolidação Estratégica dos Programas de Pós-Graduação (PPGs) stricto sensu acadêmicos com notas 3 e 4.

v. 12, n. 23, 2026

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Arteriais – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes / Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará. Editor: José Denis de Oliveira Bezerra. – v.12, n.23 (2026). – Belém (PA): Universidade Federal do Pará, 2026.

Semestral
Início: v.1, n.1 (2015)
DOI 10.18542
ISSN 2446-5356

1. Arte - Periódicos. 2. Artes Cênicas - Periódicos. 3. Artes Visuais – Periódicos. 4. Cinema-audiovisual - Periódicos. 5. Música - Periódicos. 6. Amazônia. 7. Abordagem interdisciplinar do conhecimento - Periódicos. I. Universidade Federal do Pará. Instituto de Ciências da Arte. Programa de Pós-Graduação em Artes. II. Bezerra, José Denis de Oliveira (ed.).

CDD 700.5

Todos os esforços foram feitos para contactar com os detentores dos direitos das imagens. Em caso de omissão, faremos todos os ajustes possíveis na primeira oportunidade. Esta é uma publicação sem fins lucrativos, e encontra-se livre de pagamentos de direito de autor no Brasil, protegida pela Lei Nº 9.610, Título III, Cap. IV, Art. 46, Inciso VIII.

©Todos os direitos e responsabilidades sobre as imagens e textos pertencem aos seus autores

Arteriais

revista do programa de pós-graduação em artes | ica | ufpa

ARTERIAIS >>>

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes | ICA | UFPA
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação | Periódicos - Portal de Revistas Científicas da UFPA
Ano 12 | n. 23 | 2026

Reitor
Prof. Dr. Gilmar Pereira da Silva

Vice-Reitora
Prof.ª Dr.ª Loiane Prado Verbicaro

Pró-Reitora de Pós-Graduação e Pesquisa
Prof.ª Dr.ª Maria Iracilda da Cunha Sampaio

Diretor de Pesquisa
Prof. Dr. Antônio Jorge Gomes Abelém

Diretora Geral do Instituto de Ciências da Arte
Prof.ª Dr.ª Isis de Melo Molinari Antunes

Diretora Adjunta do Instituto de Ciências da Arte
Prof.ª Dr.ª Adriana Valente Azulay

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes
Prof. Dr. Alex Ferreira Damasceno

Vice Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes
Prof. Dr. Francisco Pereira Smith Júnior

Editor-chefe
Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra

Conselho Científico e Editorial
Celso Luiz Prudente – Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Cuiabá, MT, Brasil
Diógenes André Vieira Maciel – Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), Campina Grande, PB, Brasil Jorge Louraço Figueira – Universidade de Coimbra (UC), Coimbra, Portugal
José Afonso Medeiros – Universidade Federal do Pará (UFPA), Belém, PA, Brasil
José Maximiano Arruda Ximenes de Lima – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE), Fortaleza, CE, Brasil
Leonel Martins Carvalho – Universidade Federal do Acre (UFAC), Rio Branco, AC, Brasil Líliam Cristina Barros Cohen – Universidade Federal do Pará (UFPA), Belém, PA, Brasil
Lúcia Gouvêa Pimentel – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, MG, Brasil Luis Ricardo Queiroz, Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, PB, Brasil.
Maria Beatriz Braga Mendonça – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, MG, Brasil Márcia Mariana Bittencourt Brito – Universidade Federal do Pará (UFPA), Belém, PA, Brasil
Marisa Mokarzel – Universidade da Amazônia (UNAMA), Belém, PA, Brasil
Orlando Franco Maneschy– Universidade Federal do Pará (UFPA), Belém, PA, Brasil
Paulo Marcos Cardoso Maciel – Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Ouro Preto, MG, Brasil Paulo Murilo Guerreiro do Amaral, Universidade do Estado do Pará, Belém, PA, Brasil
Rita Luciana Berti Bredariolli – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), São Paulo, SP, Brasil
Sonia Maria Moraes Chada – Universidade Federal do Pará (UFPA), Belém, PA, Brasil
Vera Beatriz Sequeira – Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Avaliadores Arteriais v. 12, n. 23, 2026
Alik Wunder – Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Brasil
Ana Maria Hoepers Preve – Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Brasil
Arnaldo Leite de Alvarenga – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil
Carlos Augusto Silva e Silva – Instituto Federal de Rondônia (IFRO), Brasil
Daniela Moreno Feriani – Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Brasil
Daniela Franco Carvalho – Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Brasil
Danielle Rocha Benício – Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Brasil
Eduardo Anibal Pellejero – Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Brasil
Evanilson Gurgel de Carvalho Filho – Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA), Brasil
Fabiana Aparecida Carvalho – Universidade Estadual de Maringá (UEM), Brasil
Fabíola Simões Rodrigues Fonseca – Museu de Astronomia e Ciências afins (MAST), Brasil
Fernanda Monteiro Rigue – Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Brasil
Fernando Camargo – Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Brasil
Franklin Kaic Dutra Pereira – Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Brasil
Lilian Maus – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil
Mayrla Andrade Ferreira dos Santos – Universidade Federal do Pará (UFPA), Brasil
Mônica de Oliveira Costa – Universidade do Estado do Amazonas (UEA), Brasil
Rodrigo Pedro Casteleira – Universidade Federal de Rondônia (UNIR), Brasil
Tamiris Vaz – Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Brasil
Tiago Amaral Sales – Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Brasil
Wenceslao Machado de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Brasil

Revisão
Andrea Carvalho Stark | José Denis de Oliveira Bezerra

Diagramação
Ana Carolina Araújo Abreu

Apoio Técnico
Antonio de Oliveira Junior | Nyara Cardoso Silva | Ester de Souza Castro

Capa
Breno Filo. *Amostra 88* da série Arutaua, Mista de nanquim, guache e grafite sobre papel, 300g. 2025.

Agradecimentos

Alexsander Barbozza da Silva
Ana Carolina da Rocha Mundim
Ana Lúcia Canetti
Breno Filo Creão de Sousa Garcia
Brígida Moura Campbell Paes
Bruno Costa Lima Rossato
Carla Santana Soares Bulcão
Caroline Barroncas de Oliveira
Claudia Glavam Duarte
Dannah Cortat Simoneli
Dayane da Silva Pinheiro
Fernanda Monteiro Rigue
Gabrielle Carvalho Ferreira
Ivana Delfino Motta
Lia Lopes Damasceno
Maria Ceci Leal Bandeira
Marina Souza Lobo Guzzo
Mônica de Oliveira Costa
Natalia Francisca Pereira Franco
Nathalia Magdalena Uliana Gomes
Nilcelio Sacramento de Sousa
Nivalda Assunção de Araújo
Rafael Pagatini
Rosangela Marques de Britto
Susana Oliveira Dias
Sy Gomes Barbosa
Tatyana Müller Soares
Tiago Amaral Sales
Tuane Maitê Eggers
Valéria Scornaienchi
Valzeli Figueira Sampaio
Veronica de Lima Mittmann

Realização

Apoio

Parcerias Insitutcionais

Indexadores

Universidade Federal do Pará – UFPA
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Portal de Revistas Ciêntificas - UFPA
Instituto de Ciências da Arte – ICA
Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGARTES
Arteriais – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes
revista.arteriais@gmail.com

SUMÁRIO

Editorial 13
Denis Bezerra

Dossiê Temático: CRIAÇÕES E VIDAS MULTIESPÉCIES EM TEMPOS DE CATÁSTROFES – PARTE I

Apresentação
APRESENTAÇÃO – CRIAÇÕES E VIDAS MULTIESPÉCIES EM TEMPOS DE CATÁSTROFES – PARTE 1 15
Susana Oliveira Dias
Tiago Amaral Sales

PORTFOLIO
MAQUINAÇÕES DE REFÚGIOS IMAGINÁRIOS E ESTRANHOS PARENTESCOS 20
Breno Filo Creão de Sousa Garcia

ARTIGOS
MISTURA - ALIANÇAS-AFETIVAS-MULTIESPÉCIES-PARA EXPERIÊNCIAS MAIS QUE HUMANAS 69
Marina Souza Lobo Guzzo
Lia Lopes Damasceno

COEXISTÊNCIAS MAIS QUE HUMANAS EM TERRITÓRIOS ACADÊMICOS: POÉTICAS E EXPERIMENTAÇÕES COM ESPÉCIES COMPANHEIRAS NA UNIVERSIDADE 77
Tiago Amaral Sales
Fernanda Monteiro Rigue

UM OLHAR PARA AS RELAÇÕES DE SIMBIOSE: QUAIS SÃO OS FIOS INVISÍVEIS QUE CONECTAM TUDO? 93
Tuane Maitê Eggers

ATELIÊ FLUTUANTE E O PÓS-MUSEU NA AMAZÔNIA: É POSSÍVEL UM ECOSSISTEMA TECER CURADORIAS? 105
Maria Ceci Leal Bandeira
Valzeli Figueira Sampaio

DEVIR-CRIANÇA PARA INVENTAR OUTROS MUNDOS 119
Veronica de Lima Mittmann
Claudia Glavam Duarte

POÉTICAS EM TERRAS QUEIMADAS 134
Ana Lúcia Canetti
Nivalda Assunção de Araújo

ALGUMAS IDEIAS PARA DOCÊNCIA NO SÉCULO XXI: POR UMA "*ESTÉTICAPOLÍTICA*" DA SOBREVIVÊNCIA 149
Bruno Costa Lima Rossato
Nilcelio Sacramento de Sousa

DOCÊNCIAS MULTIESPÉCIES EM COMPOSIÇÕES COM UM CURRÍCULO-PLANTA 163
Natalia Francisca Pereira Franco
Caroline Barroncas de Oliveira
Mônica de Oliveira Costa

URUKU: UM BREVE DIÁLOGO SOBRE A VIDA MULTIESPÉCIE NA PESQUISA POÉTICA DE LUCIANA MAGNO 177
Dayane da Silva Pinheiro
Rosangela Marques de Britto

QUIMERAS: A CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO NAS FERIDAS DO ANTROPOCENO 194
Dannah Cortat Simoneli
Rafael Pagatini

ARTE E ANTROPOCENO: O ECOATIVISMO DA BANDA METAL GOJIRA NO CONTEXTO INDÍGENA AMAZÔNICO 205
Nathalia Magdalena Uliana Gomes

DO TEMPO EM QUE OS RIOS AINDA ESTAVAM ENTRE NÓS 217
Sy Gomes Barbosa
Ana Carolina da Rocha Mundim

MORDER DE VOLTA: RECURSOS SENSÍVEIS PARA TEMPOS DE TRANSIÇÃO 239
Brígida Moura Campbell Paes
Tatyana Müller Soares

NA DECOMPOSIÇÃO DA CRIAÇÃO: NOTAS SOBRE NATUREZA-MORTA, APODRECIMENTO E EDUCAÇÃO 255
Gabrielle Carvalho Ferreira

ENSAIO VISUAL
CARTOGRAFIAS POSSÍVEIS 269
Valéria Scornaienchi

SEÇÃO FLUXO CONTÍNUO
CAMINHOS QUE SE ABREM NOS ANOS DE 1970: ALBERTO RIBAS E A DANÇA NA EDUCAÇÃO NO RIO DE JANEIRO 282
Alexsander Barbozza da Silva

CORPOS, SABERES, FAZERES NEGROS: REFLEXÕES SOBRE RACISMO, BRANQUITUDE E O AMBIENTE INSTITUCIONALIZADO DAS DANÇAS 300
Ivana Delfino Motta

A LINHA COLONIZADORA: REFLEXÕES SOBRE O CAVALO NA OBRA "CHARROI DE BOIS DE CHARPENTE" DE DEBRET 314
Carla Santana Soares Bulcão

INSTRUÇÕES AOS AUTORES 331

REVISTA ARTERIAIS >>> EDITORIAL

A *Revista Arteriais* inicia suas atividades de 2026 com a presente edição (volume 12, número 23) organizada em duas partes: a primeira é composta por artigos do dossiê temático *Criações e Vidas Multiespécies em Tempos de Catástrofes - Parte I*; a segunda reúne artigos na seção Fluxo Contínuo.

O dossiê temático *Criações e Vidas Multiespécies em Tempos de Catástrofes*, organizado por Susana Oliveira Dias, professora da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), e Tiago Amaral Sales, professor da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), recebeu trinta e seis submissões, das quais foram aprovadas vinte oito textos divididos entre artigos, ensaio, ensaios visuais e portfólio. A partir desse universo, resolvemos organizar as produções do dossiê temático em dois números.

A primeira parte do dossiê temático é composta por um portfólio, quatorze artigos e um ensaio visual. Segundo os organizadores, as produções dialogam com o propósito de "pensar, sentir, viver as alianças com seres mais que humanos (rios, montanhas, pedras, plantas, animais, fungos, coisas...), a dar a ver e escutar como essas alianças têm sido potentes para os nossos processos criativos". Nesse sentido, Susana Oliveira Dias e Tiago Amaral Sales informam que as produções atendem os objetivos da proposta, ao abordarem "práticas artísticas em suas interfaces inter/transdisciplinares que se anunciassem como viáveis em nossas vivências multiespécies".

Na seção Fluxo Contínuo, reunimos três artigos. Alexsander Barbozza da Silva abre a seção com o texto CAMINHOS QUE SE ABREM NOS ANOS DE 1970: ALBERTO RIBAS E A DANÇA NA EDUCAÇÃO NO RIO DE JANEIRO, propondo "uma análise cartográfica das pistas traçadas pelas ações do argentino Alberto Ribas, na década de 1970, no Rio de Janeiro, que contribuíram para o debate sobre a inserção da Dança na Educação Básica". Em seguida, o artigo CORPOS, SABERES, FAZERES NEGROS: REFLEXÕES SOBRE RACISMO, BRANQUITUDE E O AMBIENTE INSTITUCIONALIZADO DAS DANÇAS, de Ivana Delfino Motta, objetiva "tensionar o organismo institucionalizado das danças no Brasil, apontando operações do racismo como constituinte estrutural que condiciona e normaliza violências de apropriação, exclusão, exotificação, desqualificação e invisibilização de corpos/corpas e epistemologias na área".

Finalizamos a seção Fluxo Contínuo e o presente número da *Arteriais* com o artigo A LINHA COLONIZADORA: REFLEXÕES SOBRE

O CAVALO NA OBRA "CHARROI DE BOIS DE CHARPENTE" DE DEBRET, de Carla Santana Soares Bulcão. A autora "propõe uma reflexão sobre a representação do cavalo como símbolo de trabalho e subordinação na gravura *Charroi de bois de charpente* (1835), de Jean-Baptiste Debret", problematizando como as artes visuais podem "expressar e naturalizar uma visão antropocêntrica e utilitarista sobre o corpo equino".

A equipe da *Arteriais* deseja uma boa leitura!

Denis Bezerra
Editor-chefe

APRESENTAÇÃO - CRIAÇÕES E VIDAS MULTIESPÉCIES EM TEMPOS DE CATÁSTROFES – PARTE I

INTRODUCTION TO THE DOSSIER MULTISPECIES CREATIONS AND LIVES AMID CATASTROPHIC TIMES – PART I

Susana Oliveira Dias
UNICAMP
Tiago Amaral Sales
UFU

O presente tem se anunciado como um tempo de colapsos, catástrofes e precariedades. Inundações, secas, tornados, ondas de calor, endemias, epidemias, pandemias, contaminação severa dos corpos, solos, águas e ar, flexibilização das legislações ambientais, extinção de espécimes e de relações, aumento da devastação das matas... tudo isso nos atravessa e impacta diretamente nossos modos de vida, de pesquisa e de criação. Todos nós – humanos e não humanos – somos permeados por esses acontecimentos, mas não da mesma maneira. Como lembra Elizabeth Povinelli (2024, p. 58), aqueles "[...] que trazem no corpo a realidade da catástrofe ancestral do colonialismo e da escravidão" estão mais expostos e vulneráveis.

Ensejando ensaiar caminhos possíveis em um mundo em ruínas, este dossiê temático se propõe a pensar, sentir, viver as alianças com seres mais que humanos (rios, montanhas, pedras, plantas, animais, fungos, coisas...), a dar a ver e escutar como essas alianças têm sido potentes para os nossos processos criativos. Por isso nos perguntamos: ao experimentar tais simbioses nas artes e humanidades, quais criações coletivas seriam possíveis em tempos marcados pelas mudanças climáticas e por uma série de catástrofes? Desejávamos, com esse caminho, romper com as visões de uma Terra/terra arrasada, triste e morta para ecoar maneiras de criar mundos outros. Assim, convocamos, neste dossiê temático, práticas artísticas em suas interfaces inter/transdisciplinares que se anunciassem como viáveis em nossas vivências multiespécies.

Algumas autorias nos inspiraram nesse caminho e destacamos sobretudo o trabalho da bióloga e filósofa Donna Haraway. Para ela, "Espécie tem a ver com definir diferenças, enraizada em fugas plurivocais de doutrinas de causa. [...] Espécie fala de uma conjunção corporal do material e do semiótico" (2021, p. 23). Múltiplas espécies cocriam as paisagens que se ramificam pela Terra/terra – não todas juntas a todo momento, mas algumas que se encontram com outras em tempos e espaços localizados. São espécies companheiras, vizinhas, parentes, parceiras... que afetam a criação e recolocando-a para além das dualidades humanos e não-humanos, naturezas-culturas, sujeitos-objetos, teorias-práticas. Surgem, então, emaranhados em que

"Sujeitos, objetos, tipos, raças, espécies, estilos e gêneros são produtos das suas relações" (Haraway, 2021, p. 16) e se ramificam, cocriam, coevoluem e coconstituem.

Como problematiza Donna Haraway (2023, p. 199), "O Antropoceno demarca graves descontinuidades: o que vem depois não será como o que veio antes" e, por isso, há a urgência de criar parentes/vizinhos/aliados/parceiros que instaurem coletivamente refúgios, já que "Neste momento, a Terra está cheia de refugiados, humanos e não humanos, sem refúgio". Esses refúgios anunciam-se como urgentes, pois são espaços de vida, de gestação de possíveis. Entendemos que o ato criativo também pode ser resistência e refúgio pois, como nos ensina o filósofo Gilles Deleuze em seu abecedário, "[...] criar é resistir" (Deleuze; Parnet, 1995, p. 62).

Sabendo que "Algumas das coisas mais interessantes sobre espécie são feitas em projetos científicos de ficção científica, literários e não literários – projetos artísticos de vários tipos" (Haraway, 2021, p. 132), propusemos o dossiê temático *Criações e Vidas Multiespécies em tempos de catástrofes*, o qual objetivou (co)construir um arquivo de experimentações em meio às/com as/pelas artes em relações com as ciências, com as educações, com as filosofias, e... e... e... que aconteçam em alianças multiespécies, em bons encontros, em velocidades e composições variadas.

Nesse sentido, esta proposta desejou produções em artes junto de uma perspectiva multiespécie e que se fizeram em alianças inter/transdisciplinares com campos como as ciências, as filosofias, as educações, as comunicações, as divulgações. Buscamos trabalhos de bases teóricas-metodológicas-epistemológicas dos estudos multiespécies, *queer*, feministas, decoloniais, pós-estruturalistas, pós-modernos e filosofias da diferença, desde que versassem acerca de dimensões artísticas – em alianças com campos outros de pensamento e criação – e vidas multiespécies.

Assim, delimitamos eixos direcionadores para os trabalhos, que eram: cocriações multiespécies em artes; artes e tempos de catástrofes e (re)criações de mundos possíveis; experimentações entre artes, ciências e educações; teorias e práticas artísticas transdisciplinares engajadas com Terra/terra; experiências inter/transdisciplinares entre artes, filosofias, ciências, educações, comunicações diante das catástrofes; artes, educações e experimentações *queer*, feministas, decoloniais, pós-estruturalistas, pós-modernas em tempos de catástrofes.

Lançar uma chamada é tanto um desafio quanto uma surpresa. Não imaginávamos, de início, que receberíamos tantos trabalhos interessantes e de pessoas pesquisadoras de diversas regiões e instituições. Após intenso trajeto de avaliação às cegas realizadas por pares – também pessoas pesquisadoras que tecem alianças com os campos das artes, educações, comunicações e... com as vidas multiespécie –, selecionamos vinte e nove trabalhos em formatos de artigos, ensaios escritos e visuais, além de um portfólio de artista convidado.

Ressaltamos que esta é uma organização fruto de uma parceria interinstitucional que floresceu a partir dos contatos entre Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com a organizadora Susana Oliveira Dias; da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), com o organizador Tiago Amaral Sales; e da Universidade Federal do Pará (UFPA), com o editor Denis Bezerra, que tanto nos apoiou nesta feitura desde a etapa inicial em que fabulávamos a chamada, até a escolha de

pareceristas, acompanhamento dos trabalhos e finalização da publicação. Assim, destacamos que o dossiê é fruto de movimentos tecidos pelo grupo de pesquisa *MultiTÃO: proliferartes sub-vertendo ciências, educações e comunicações* (Unicamp/CNPq), pelo grupo de estudo e pesquisa *HabitAR: conexões entre ciências, educação e vida* (UFU/CNPq) e pela *Rede latino-americana de Divulgação Científica e Mudanças Climáticas*.

Em decorrência da extensão, foram divididas as produções em duas edições da Revista *Arteriais* (UFPA). Nesta primeira parte temos um portfólio, quatorze artigos e um ensaio visual. Abrindo o dossiê apresentamos o portfólio do artista Breno Filo Creão de Sousa Garcia, intitulado MAQUINAÇÕES DE REFÚGIOS IMAGINÁRIOS E ESTRANHOS PARENTESCOS. Breno nos convida a encontrar com algumas de suas criações – *Ressonar Insular*, *Transilhas*, *Máquina-Rota*, *Exercícios de Afogamento* e *Arutaua* – e a senti-las como exercícios de mutualismo e afetividade com espaços-seres-coisas-forças-mundos.

A parte dos artigos se inicia com *MISTURA* - ALIANÇAS-AFETIVAS-MULTIESPÉCIES-PARA EXPERIÊNCIAS MAIS QUE HUMANAS, de Marina Souza Lobo Guzzo e Lia Lopes Damasceno, que apresenta o processo artístico e performático *Mistura,* realizado em companhia de espécies vegetais e que coloca em cena corpos meio planta, meio gente. As autoras partem do pressuposto de que "a relação afetiva é a base para se construir alianças" e que tais alianças "ampliam nossa maneira de entender e olhar a vida, as relações e as possibilidades de estar no mundo em múltiplas perspectivas". Depois, COEXISTÊNCIAS MAIS QUE HUMANAS EM TERRITÓRIOS ACADÊMICOS: POÉTICAS E EXPERIMENTAÇÕES COM ESPÉCIES COMPANHEIRAS NA UNIVERSIDADE, de Tiago Amaral Sales e Fernanda Monteiro Rigue, expõe a convivência emaranhada entre humanos, edifícios, lousas, cães, plantas, tamanduás, mariposas... que acontece nas universidades, partindo de experiências no Campus Pontal da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). As pessoas autoras ressaltam, em um artigo-poesia, como "a acolhida e o cuidado cultivados com os diferentes seres que vivem na universidade conosco é um ato político e, portanto, educacional".

Em UM OLHAR PARA AS RELAÇÕES DE SIMBIOSE: QUAIS SÃO OS FIOS INVISÍVEIS QUE CONECTAM TUDO?, Tuane Maitê Eggers dialoga com fungos, liquens e plantas no contexto de criação do livro de artista *Quais são os fios invisíveis que conectam tudo?*, e defende que "o olhar para as relações de simbiose pode resgatar relações de afeto a outros seres vivos e proporcionar ferramentas imaginativas para futuros possíveis". Já no artigo *ATELIÊ FLUTUANTE* E O PÓS-MUSEU NA AMAZÔNIA: É POSSÍVEL UM ECOSSISTEMA TECER CURADORIAS?, Maria Ceci Leal Bandeira e Valzeli Figueira Sampaio problematizam a impossibilidade de decolonização do museu, já que esse modelo institucional se origina e permanece dentro desse contexto de exploração. Apresenta a experiência de um ateliê aberto para o rio Mojuim, localizado no município de Santo Antônio do Tauá, no estado do Pará, intitulado *Ateliê Flutuante*, que se instaura como um território de provocação e pesquisa artístico-curatorial e reflorestamento de ideias e práticas.

Veronica de Lima Mittmann e Claudia Glavam Duarte experimentam alianças com as crianças no artigo DEVIR-CRIANÇA PARA INVENTAR OUTROS MUNDOS e mostram como elas nos desafiam "a estabelecer vínculos mais respeitosos com os não humanos e a problematizar a soberania do humano". Em POÉTICAS EM TERRAS QUEIMADAS, de

Ana Lúcia Canetti e Nivalda Assunção de Araújo, a partir de conexões artísticas com as cinzas das queimadas do Cerrado, as autoras desenvolvem o argumento de que "quem olha a névoa escura do presente talvez possa enxergar melhor o contexto no qual estamos imersos na contemporaneidade". Esse texto e as ações artísticas registradas em seus *Diários de Campos Queimados* nos fazem pensar na necessidade de estabelecermos novos e potentes "compromissos éticos e estéticos na relação com a paisagem".

Já o artigo ALGUMAS IDEIAS PARA DOCÊNCIA NO SÉCULO XXI: POR UMA "*ESTÉTICAPOLÍTICA*" DA SOBREVIVÊNCIA, de Bruno Costa Lima Rossato e Nilcelio Sacramento de Sousa, nos convida a revisitar os acontecimentos pandêmicos e imaginar criações possíveis, nos levando a questionar: "é possível sermos capazes de desejar de outro modo?". As plantas são as protagonistas do artigo DOCÊNCIAS MULTIESPÉCIES EM COMPOSIÇÕES COM UM CURRÍCULO-PLANTA, de Natalia Francisca Pereira Franco, Caroline Barroncas de Oliveira e Mônica de Oliveira Costa, e propõe pensar em processos artísticos e um ensino de ciências afetado por esses seres. Como notam as autoras, as plantas criam "atmosferas de vida" no currículo e convidam a "manter a germinação possível".

Em *URUKU*: UM BREVE DIÁLOGO SOBRE A VIDA MULTIESPÉCIE NA PESQUISA POÉTICA DE LUCIANA MAGNO, Dayane da Silva Pinheiro e Rosangela Marques de Britto adentram o cenário de criações artísticas pós-pandêmico em que a artista paraense Luciana Magno compõe performances que evocam a volta ao estado de simbiose com o ecossistema. Emerge, desse encontro, a percepção de que a comunicação entre espécies envolve um "amarrar-se, um 'tornar-se com', em um encontro interespécies que exige considerações e respeito". Já Dannah Cortat Simoneli e Rafael Pagatini, em QUIMERAS: A CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO NAS FERIDAS DO ANTROPOCENO, apresentam a série de esculturas em argila *Quimeras* e convidam a refletir sobre o potencial da arte de propor novas formas de enxergar os mundos diante dos desafios de um tempo marcado por profundas e irreversíveis intervenções humanas.

No artigo ARTE E ANTROPOCENO: O ECOATIVISMO DA BANDA METAL GOJIRA NO CONTEXTO INDÍGENA AMAZÔNICO, Nathalia Magdalena Uliana Gomes analisa o processo de criação e circulação da música *Amazonia*, da banda francesa Gojira, e observa a intersecção entre a crítica eco-política e a problemática dos povos indígenas da Amazônia no Brasil, apresentando a arte como potencialidade de engajamento e mudança. A performance *Corpos Aquáticos* é expandida e multiplicada no artigo DO TEMPO EM QUE OS RIOS AINDA ESTAVAM ENTRE NÓS, de Sy Gomes Barbosa e Ana Carolina da Rocha Mundim. Como apresenta as autoras, a escrita envolve "uma ficcionalização livre que agrega oralidade, audiovisual e hidroimprovisação, cujo objetivo é enfatizar as diferenças e semelhanças entre os corpos de pessoas trans e os corpos d'água".

É a partir da "articulação entre experiências pessoais, sonhos e referências teóricas, formas sensíveis de elaborar a angústia climática e existencial característica do nosso tempo" que Brígida Moura Campbell Paes e Tatyana Müller Soares escrevem MORDER DE VOLTA: RECURSOS SENSÍVEIS PARA TEMPOS DE TRANSIÇÃO. O artigo experimenta um parentesco estranho entre dois corpos – o humano e o jacaré – e nos faz pensar em como a arte e a sensibilidade dependem de relações multiespécies. No texto NA DECOMPOSIÇÃO DA CRIAÇÃO: NOTAS SOBRE NATUREZA-MORTA, APODRECIMENTO E EDUCAÇÃO,

Gabrielle Carvalho Ferreira efetua uma torção na educação e seus processos ao encontrar com criações artísticas que convocam espaços de fabulação e reconfiguram a relação entre arte e mundo. Como diz a autora: "Assim, caminhando com a decomposição, é sobre buscar compor uma relação de reunião, isto é, emaranhar-se na materialidade, sua complexidade e seus processos".

Para terminar esta primeira parte do dossiê, apresentamos o ensaio visual CARTOGRAFIAS POSSÍVEIS de Valéria Scornaienchi. Valéria apresenta suas "Cartografias possíveis" realizadas em um período de residência em Belém, no Pará, na casa do artista Miguel Chicaoka. Ela se pergunta sobre os devires possíveis em tempos de catástrofes e sobre como acolher as vidas mais que humanas no cotidiano da cidade.

Por fim, desejamos que tenham um bom encontro com as publicações que fazem parte desse dossiê temático. Que elas possam ressoar acerca das potentes criações possíveis que acontecem, mesmo em tempos difíceis, nos arranjos e florescimentos multiespécie.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Abecedário de Gilles Deleuze**. Éditions Montparnasse: Paris, 1995.

HARAWAY, Donna J. **Ficar com o problema**: fazer parentes no Chthluceno. São Paulo: n-1 edições, 2023.

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

POVINELLI, Elizabeth. **Catástrofe ancestral**: existências no liberalismo tardio. Tradução de Mariana Lima e Mariana Ruggieri. São Paulo: Ubu, 2024.

SOBRE OS ORGANIZADORES

Susana Oliveira Dias é pesquisadora (PqA) do Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor), da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É líder do grupo de pesquisa *MultiTÃO: prolifer-artes sub-vertendo ciências, educações e comunicações* (CNPq). É editora da *Revista ClimaCom* e coordena a *Rede Latino-Americana de Divulgação Científica e Mudanças Climáticas*. Realizou mestrado e doutorado na Faculdade de Educação da Unicamp e pós-doutorado no Instituto de Artes da Universidade Federal do Pará (UFPA). Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5814-7847>. Email: susana@unicamp.br

Tiago Amaral Sales é professor assistente nos cursos de licenciatura e bacharelado em Ciências Biológicas na Universidade Federal de Uberlândia (ICENP-UFU). É também docente permanente no Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGED) e no Programa de Pós-Graduação em Educação Básica (PPGPEDU) da mesma universidade. Realizou pós-doutorado em Divulgação Científica e Cultural pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É doutor e mestre em Educação pela UFU, licenciado em Pedagogia pela Universidade Estácio de Sá (UNESA), licenciado e bacharel em Ciências Biológicas pelo Instituto de Biologia da UFU. É líder do *habitAR: grupo de estudos e pesquisas em educação, ciência e vida* (CNPq/UFU) e integrante da Rede Latino-americana de Divulgação Científica e Mudanças Climáticas (Rede DCMC) e da Rede Internacional de Estudos Culturais e Educação (RIECEdu). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3555-8026>. E-mail: tiagoamaralsales@gmail.com

MAQUINAÇÕES DE REFÚGIOS IMAGINÁRIOS E ESTRANHOS PARENTESCOS – PORTFÓLIO DE BRENO FILO

MACHINATIONS OF IMAGINARY REFUGES AND STRANGE KINSHIPS – BRENO FILO'S PORTFOLIO

Breno Filo Creão de Sousa Garcia
PPGARTES-UFPA

Resumo

No presente portfólio, realizo uma narrativa em torno de meu trajeto de pesquisa-criação, com fragmentos dos seguintes processos de criação: *Transilhas* (2013-2014), *Máquina-Rota* (2015-2017), *Exercícios de Afogamento* (2016-2018) e *Arutaua* (2026 - em curso). Com este conjunto multilinguagens reunido, produzo também uma série de proposições para lidar com a paisagem catastrófica que se forma no horizonte comum: a invenção de territorialidades imaginárias queer, a evocação de existências virtuais entre a rios, ilhas e terras firmes, a dissolvição de ideais hegemônicos e a proliferação de parentescos multiespécies. Neste compartilhamento, me situo como um artista queer amazônico, emaranhado nas malhas da fabulação especulativa como estratégia poética diante das mudanças climáticas. Deste modo, elaboro, como modo de vida, um corpo imaginativo que transita pelas encruzilhadas entre mundos-floresta.

Palavras-chave:

Poéticas queer; poéticas amazônicas; poéticas do imaginário; escritura de si; portfólio artístico.

Abstract

In this portfolio, I present a narrative around my research-creation journey, with fragments from the following creative processes: Transilhas *(2013-2014),* Máquina-Rota *(2015-2017),* Exercícios de Afogamento *(2016-2018), and* Arutaua *(2026- in development). With this assembled multilingual set, I also produce a series of propositions for dealing with the catastrophic landscape that is forming on the common horizon: the invention of imaginary queer territorialities, the evocation of virtual existences between rivers, islands, and dry land, the dissolution of hegemonic ideals, and the proliferation of multi-species kinship. In this sharing, I position myself as an Amazonian queer artist, entangled in the meshes of speculative fabulation as a poetic strategy in the face of climate change. In this way, I elaborate, as a way of life, an imaginative body that transits through the crossroads between forest-worlds.*

Keywords:

Queer poetics; amazonian poetics; poetics of the imaginary, scripture of self; artistic portfolio.

PORTFOLIO >>> BRENO FILO

te flagro, horizonte
Fotografia Digital
série Transilhas
2014

MAQUINAÇÕES DE REFÚGIOS IMAGINÁRIOS E ESTRANHOS PARENTESCOS

Como fazer de uma vida artística uma série de criações de territorialidades amorosas? Quando penso em minha trajetória, esta questão se repete e ecoa. Sou um artista e educador bicha. Sei da importância de construir espaços onde as diferenças não intolerantes são encorajadas, e também sei da necessidade de estabelecer alianças – e parentescos – mesmo entre os atores mais improváveis, como forma de sobrevivência diante do caos e da violência. Minha obra é a poesia que entoo por meio desse saber.

Ressonar Insular e a série *Transilhas* reúnem fragmentos de memórias em torno de uma trilha entre o centro de Belém do Pará e a região das Ilhas. Minhes amigues e eu tínhamos o hábito de ir para a ilha de Cotijuba com muita frequência, desde o final de nossa adolescência. Um grande coletivo com pessoas cuir, recém-saídos da adolescência, em estado de boemia e poesia. Além da busca por um refúgio dos sufocamentos cotidianos, formamos outras relações com as horas do repouso e com as coisas do mundo. A cada temporada ali, nossas alianças com as criaturas e substâncias da beira do rio se fortalecem. Formávamos alianças com aranhas, morcegos e vizinhos generosos. Nos aventuramos por ruínas que hoje já desapareceram. Registramos e performamos diante de câmeras e por sobre ondas, nos deixando enlaçar pelas chuvas, neblinas matinais e sóis a pino. Estas obras são, provavelmente, o único rastro da existência dessa rede de afetos neste tempo e espaço.

Máquina-Rota surgiu a partir de uma série de convites para integrar coletivos, entre as artes visuais e o teatro, durante meu mestrado. Um jogo de cartas, idealizado a partir de descaminhos da memória e do afeto, seja em ateliês de desenho, ou nos jogos teatrais que brinquei durante sua criação. Traçado por meio de gestos de corte e subversão dos elementos iconográficos presentes no tarô, que foram substituídos por criaturas, texturas e paisagens advindas de instâncias inconscientes, pessoais e coletivas. Com as cartas, abri portais para ativar a vida das encantarias amazônicas, da Região do Salgado ao Baixo Tocantins do Pará. Seres como Parauá, Icamiaba, Mapinguari, Tibira Verde, Dona Tumba, Zimbado, Afogado e Tabuleiro dos Ciclos, entre tantas outras, são conjurados para dilatar espaços de encontro e criação. Este jogo é criado e reelaborado a cada vez que é acionado. Com fluxos que se abrem e se movimentam ao sabor dos sistemas de crenças e desejos.

Exercícios de Afogamento brotou a partir de um achado. Escondido debaixo de uma pia na faculdade, alguns amigues e eu encontramos alguns cadernos de desenho antigos ali abandonados. Repartimos os cadernos entre nós e eu guardei os meus por mais alguns anos. Desde esse dia, passei a atentar mais para os papéis, para a sua materialidade. Comecei a me atrair por papéis marcados pela oxidação, pela presença crescente de bactérias e fungos, pelo tempo. Depois de um tempo, senti a urgência de desenhar cenas marítimas. Cenas trágicas. Nessa época, eu estava conectado com a estante de livros de meu pai, que é mercante e sempre me incentivou a trilhar caminhos profissionais como o seu. Comecei a imaginar o desastre que seria se eu optasse por obedecê-lo. Eu afoguei os sonhos que meu pai desenhou para mim. Não sou heterossexual e nem mercante, só para começar um rosário sem fim de ideais corroídos. Esta série é um testemunho de naufrágio e de sobrevivência.

Arutaua é o cultivo que estabeleço em meu atual processo de doutoramento. Começa como um sonho e ganha seu nome por meio de um neologismo. Um sonho com um sapo que agia como gente e com seu canto, me apresentou um lugar complexo, uma terra viva e fluída, que resiste avidamente a qualquer tentativa de colonização e abuso. Aru, do nheengatu, significa sapo. Taua, significa lugar, terra. Uma paisagem movediça, cheia de passagens e buracos. Alguns deles se dirigem a outros planos de existência. Um lugar que já ruiu e se reergueu, inúmeras vezes. Os fragmentos das estórias, ou dos relances desse lugar, são coletadas – ou inventadas – por entre arquivos, feitiços, receitas e traços de uma estranha criatura, que é gente, máquina, sapo e encantaria. Ele, que foi conduzido a ser muita coisa ao mesmo tempo, para atender as demandas de exploração de pessoas que lhe arrancaram memórias, partes preciosas de seu corpo e mesmo o seu nome original.

Nas imagens compartilhadas a seguir, somos convidados a ter alguns vislumbres destes distintos trajetos inventivos, bem como a interagir com suas paisagens e personagens, de modo a atualizar e, quem sabe maquinar novos – e improváveis – refúgios e parentescos.

RESSONAR INSULAR*

Em resposta aos constantes tsunamis cotidianos, crio um mapa composto por fragmentos de mutualismo e afetividade com o espaço. Me torno força e corpo capaz de enfrentar, modificar e multiplicar tempos e espaços. Através das cíclicas correntes marítimas, e inconstantes tremores subterrâneos de resistência e vontade de potência, desejo emergir à superfície este vídeo, que também é carta-marítima, da qual ressonam ondas, memórias e encantos. Para uma alternativa de resistência, reencontro e reconstrução de saberes e forças.

Deleuze aproximou o pensamento de "separação" e "recriação" existente nos próprios seres humanos, a partir da conceituação das ilhas desertas. E sugeriu um destacamento consciente do restante do mundo, com o objetivo de criar meios de reprogramar a relação sensível com a existência, e assim transformá-la. Em concordância, relaciono o reconhecimento do espaço da ilha de Cotijuba, costumeiramente visitada por mim, junto aos meus amigos, como alicerce sensível para a construção de uma possibilidade territorial, a partir da documentação de alguns momentos vividos nesta pequena incursão.

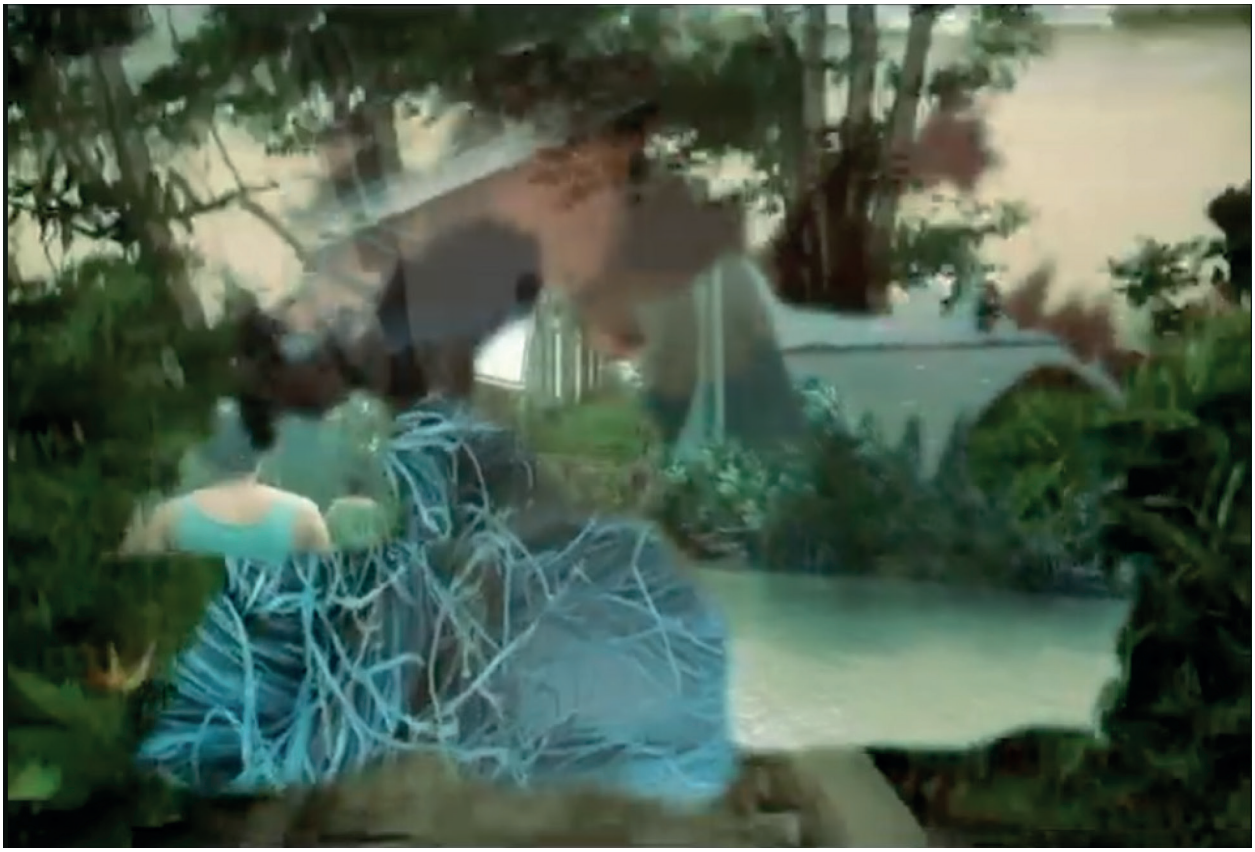
Seu mapeamento constitui-se de deslocamentos, nos quais residem a necessidade de retorno à calmaria dos momentos de plenitude do pretérito carnal, transpostos em domínios cartográficos. Recortes de trilhas e fronteiras compostas por pessoas, objetos, materiais, personagens e luminosidades encontrados, coletados e destacados dos continentes da memória cotidiana. Redesenhados de modo a se tornarem um paraíso necessário. Fuga banhada em águas, que ressoam em saudades. E assim compartilhados. Uma transmutação alquímica de movimentações em domínios, sob a forma de um ecossistema consciente, projetada contra a parede.

Extremamente acessível para quem quiser encontrar e transformar seus próprios espaços insulares. Pois só reconhece seu espaço quem transita por ele. Não como meros espelhos de suas propriedades carnais, recomposições da propriedade material e espiritual de sistemas tiranos.

Ilha laboratório. Para insular e experimentar. Buscar algum equilíbrio.

* Texto de apresentação da obra artística, na ocasião de sua submissão ao Prêmio Salão Sesc Universitário de Arte Contemporânea, em 2013. Disponível em: <https://youtu.be/Sw9_j4XDEQs?si=wQ_11X7D1m02dO3m>.

ressonar insular
Duração: 4'21''
Prêmio Salão Sesc Universitário de Arte
Contemporânea 2013



ressonar insular
Duração: 4'21"
Prêmio Salão Sesc Universitário de Arte Contemporânea
2013

ressonar insular
Duração: 4'21''
Prêmio Salão Sesc Universitário de Arte
Contemporânea 2013

ressonar insular
Duração: 4'21"
Prêmio Salão Sesc Universitário de Arte Contemporânea
2013

[...]

Após uma longa caminhada, chegamos ao principal acesso à praia. Ao cruzamento da terra batida e as finas areias, o barulho das águas era, a cada passo, mais intenso. Nenhuma luz era avistada, nem de vela ou querosene, ou qualquer sinal de presença humana desperta além da nossa, o que não nos surpreendeu. Ao sentir a proximidade com as águas, qualquer pressentimento não fazia qualquer sentido. Era como se o rio nos chamasse, nos encantasse.

Num impulso, o jogo se inverteu.

Meus amigos se despiram tão rapidamente que mal pude perceber, só avistei dois borrões correndo em direção à água, gritando com entusiasmo e saltando para o mistério líquido que se estendia em ondas, e o horizonte a se perder de vista. As nuvens dissiparam, e as estrelas mostravam o seu brilho, costurando fios invisíveis em sua trama celestial. Nesse momento fui contagiado com todas essas forças, dispendidas em ações, e um desejo de potência tão contundente, que minhas roupas pareceram escorregar, em meus ávidos esforços para me desfazer delas também.

Desatei a correr, freneticamente, e os sentidos já turvos mal acompanhavam a disparada empreendida pelo corpo, saltando as ondas até as pernas perderem a força, que culminou num mergulho, um encontro com o escuro turvo e denso, tão profundo quando o dégradé formado entre os matizes da valentia alcoólica e o temor pelo inesperado. Ouvi os outros mergulhos abafados, mas antes de procurar os outros, ainda sem emergir, procurei nadar pelo fundo, explorando aquela realidade submersa com o tato.

Consegui me manter por algum tempo assim, mas não quis estender por demais meu esforço, me deixando levar pelo empuxo. Tão logo puxei o fôlego e ouvi as vozes dos outros, e percebi que resíduos de quaisquer organismos e grãos de matéria inorgânica diluídos na água, em fricção com meu corpo, não só preenchiam o fôlego de viver em paz – seriamente abalado pelo trauma recente, e tantos outros golpes, furtivamente acumulados – mas também a admiração em sentir a natureza me revigorando e complementando o fluxo das sinapses de meu organismo.

Essa sensação nova, em conjunto com a presença deles me somaram uma satisfação muito grande, desdobrada em inúmeros outros mergulhos no breu aquático. Giros e risadas das mais cheias, em ecos e turbilhões de força e purificação que partiram desse devaneio coletivo, tornando-se um acontecimento poderoso e repleto de significados. Fui estranhado a princípio, vista minha repentina mudança de humor e atitude, mas logo me percebi compreendido ao percebê-los junto de mim em devaneio, nadando a favor e contra a corrente, e brincando até nos exaurir e voltar à margem, onde estavam aqueles que apenas nos observavam.

Um pouco antes de chegar no ponto mais raso da água, sentei na areia e fiquei ali, sentindo o vento passar e aguardando a saída dos meninos. O aspecto da escuridão em contato com aquele ambiente e meu corpo, me trazia uma sensação de que, inserido nela, não havia mais gênero, ou padrão definido. Não havia mais caixa, roupas ou sexo que me comportasse, nem dispositivo de controle que me oprimisse. Estava pleno naquele momento, as frestas e aberturas haviam sido invadidos, com o amplo alcance do reflexo daquela água nas feridas de minha alma, lugares dos quais sequer imaginava ainda estar em ardor, tamanha a acomodação em conviver com elas, agora reverberando, em harmonia com esse novo mundo apresentado, a placidez e agitação da natureza em fluxo – num espaço geográfico flutuante, resistente aos opressores do lado das luzes.

A partir daquela noite, um pacto imperceptível estava nascendo, mesmo com contornos borrados, à experiência vivida naquele lugar.

[...]

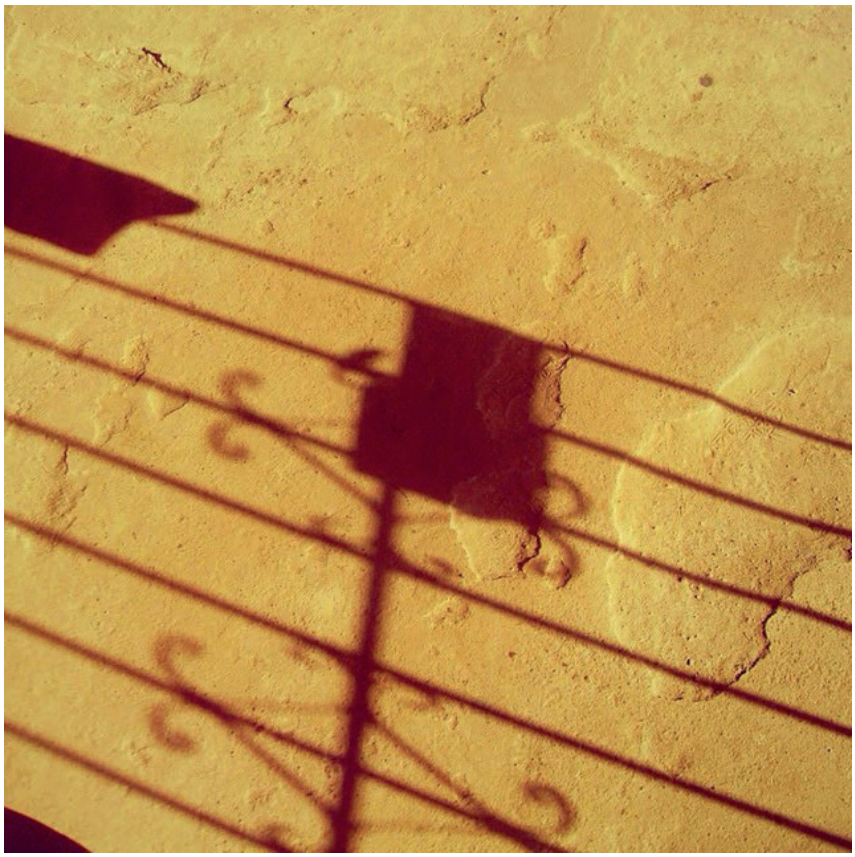
(Garcia, 2013, p. 40-41)

caixote
Fotografia (retina 68)
série Transilhas
2014

ruína de um certo tempo, minha
Fotografia Digital
série Transilhas
2014

do arquivo, bubuiadores
Fotografia Digital (tríptico)
série Transilhas
2014

daqui, te avisto
Fotografia Digital
série Transilhas
2014



lentidão em âmbar, miudeza
Fotografia Digital
série Transilhas
2014

dispositivo comunal
Fotografia Digital
série Transilhas
2014

modesta onda sobre cotijuba
Fotografia Digital
série Transilhas
2014

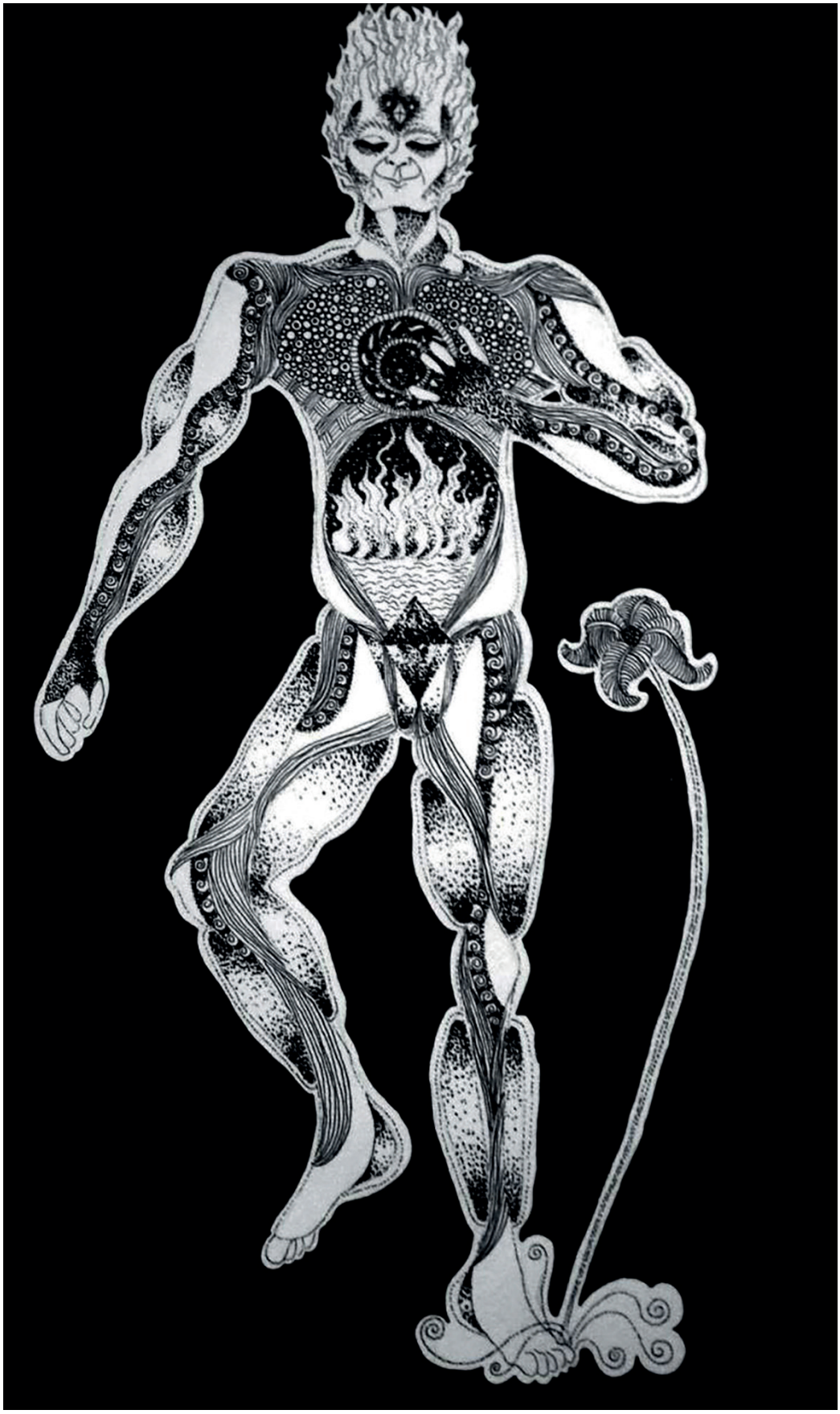
MÁQUINA-ROTA

A Máquina-Rota é dispositivo poético resultante de um processo criativo que combina elementos do jogo do tarô, com experimentos visuais, literários e performativos. Trata-se de um jogo de cartas que funciona como um dispositivo cartográfico, onde cada carta apresenta um mapa ou um convite para explorar trajetórias, devires e possibilidades.

Durante uma partida, os jogadores são convidados a interagir com as cartas, que trazem imagens e narrativas inspiradas em seres encantados, relances de memórias pessoais e paisagens amazônicas. Essas cartas não apenas estimulam a imaginação, mas também provocam reflexões, questionamentos e conexões sensíveis (Garcia, 2017, p. 47). Cada carta é acompanhada por narrativas e perguntas que nos desafiam a fabular caminhos a partir de nossas próprias memórias, emoções e perspectivas, produzindo efeitos de dilatação simbólica em nossos processos de criação e/ou investigação.

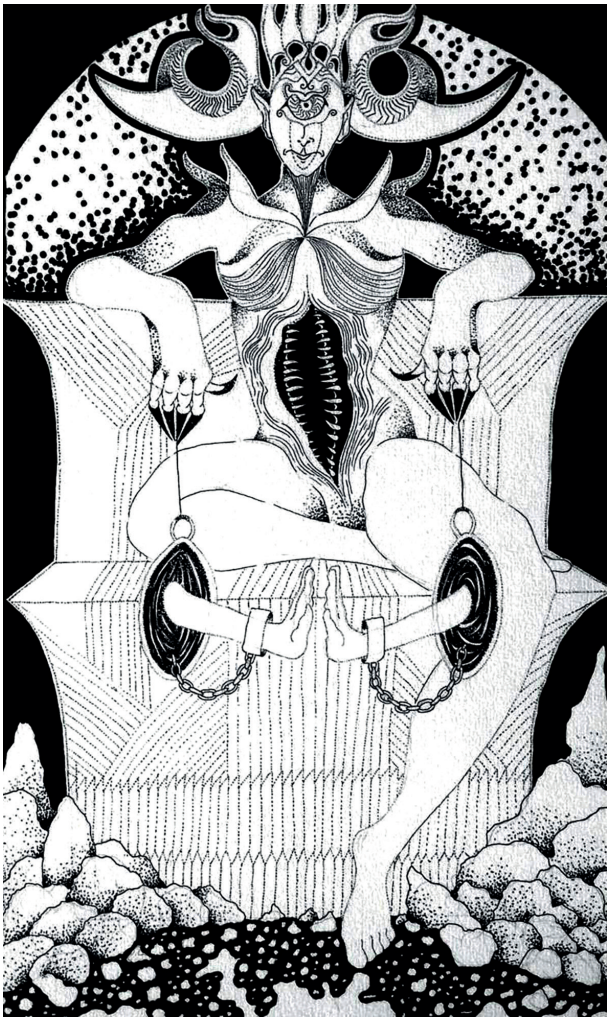
A Máquina-Rota não possui regras fixas, permitindo que os jogadores inventem suas próprias dinâmicas e significados a partir do encontro com as cartas, conforme os contextos e situações vivenciadas ao sabor do momento. É um jogo feito para promover expressões fora do comum, criações em coletivo e experimentações, funcionando como um dispositivo de maquinação para acessar formas inconscientes – ou mesmo imprevisíveis – de pensar, sentir e agir. Sua experiência pode ser definida como um momento de amizade, troca de afetos e abertura para o desconhecido (Garcia, 2017, p. 127), onde o jogo se torna um espaço para a reinvenção de si e a construção de rotas existenciais.

abstração, rio
mista de guache, aquarela e nanquim utilizada para produção de verso das cartas
série Máquina-Rota
2015-2017



Parauá
nanquim sobre papel 300g
série Máquina-Rota
2015-2017

Icamiaba
nanquim sobre papel 300g
série Máquina-Rota
2015-2017

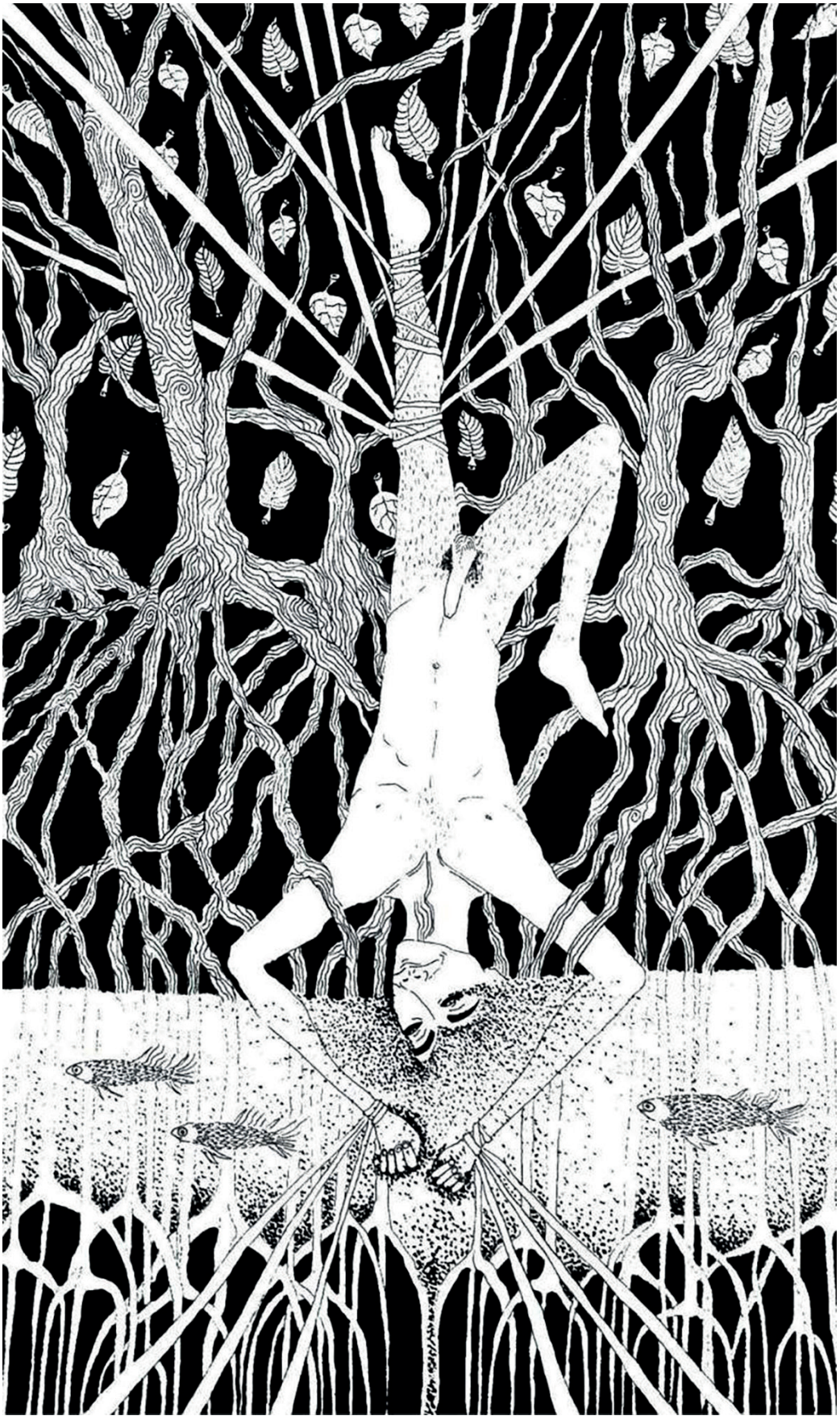


Mapinguari
nanquim sobre papel 300g
série Máquina-Rota
2015-2017

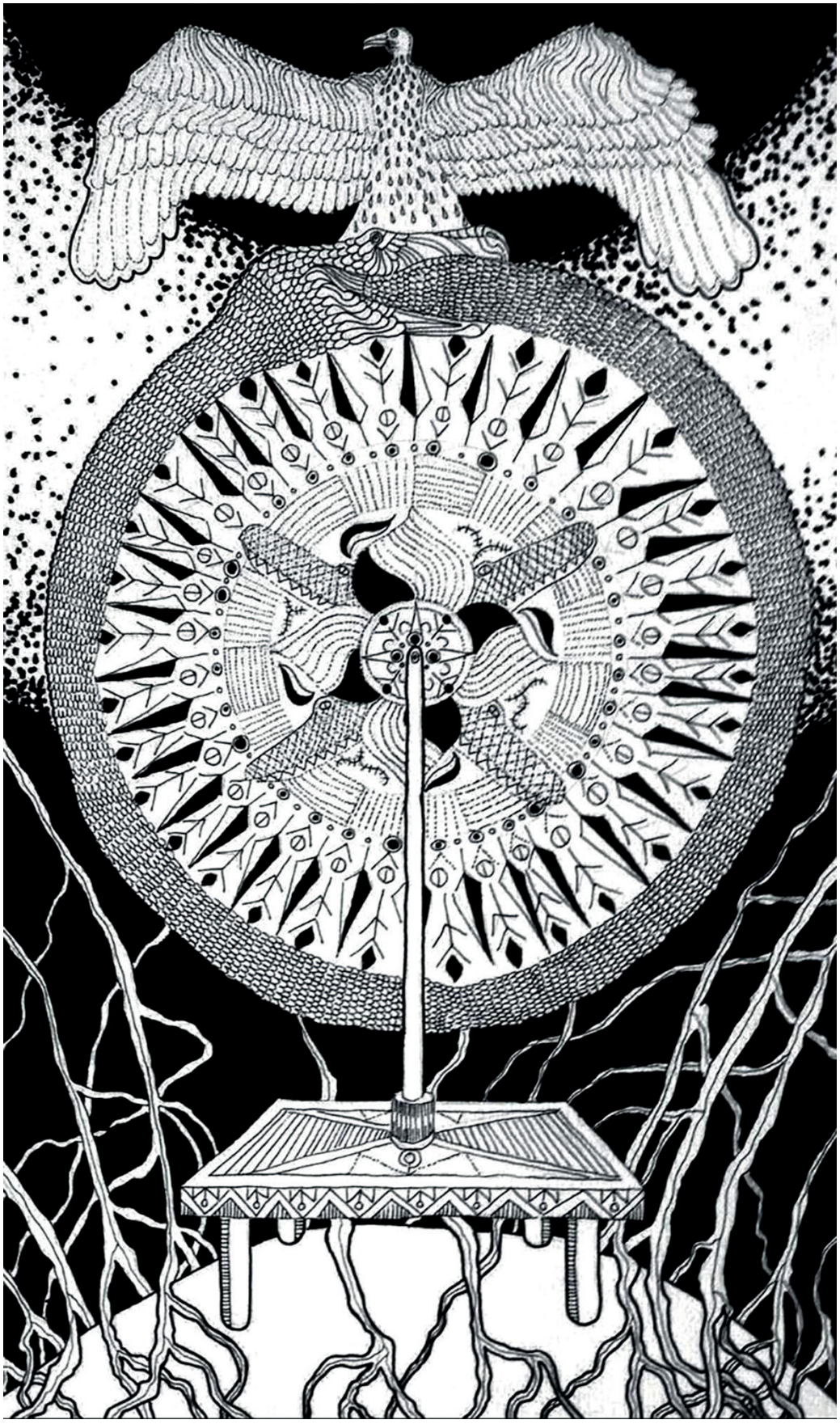
Tibira Verde
nanquim sobre papel 300g
série Máquina-Rota
2015-2017

Dona Tumba
nanquim sobre papel 300g
série Máquina-Rota
2015-2017

Zimbado
nanquim sobre papel 300g
série Máquina-Rota
2015-2017



Afogado
nanquim sobre papel 300g
série Máquina-Rota
2015-2017



Tabuleiro dos ciclos
nanquim sobre papel 300g
série Máquina-Rota
2015-2017

Máquina-Rota
performance com o jogo realizada no VIII Seminário Conexões: Deleuze e Corpo e Cena e Máquina e...
FE, Unicamp, SP
2019

Jogo em movimento
Fotografia
série Máquina-Rota
2015-2017

EXERCÍCIOS DE AFOGAMENTO

Belém, 07 de outubro de 2017*

Em um final de tarde em tons de amarelo, âmbar e púrpura, eu estava descansando sob o colo de meu amor, quando a vista começou a pesar, de um sono que era efeito da brisa fina da praia da Flexeira.

Mal adentrei o Sonhar e lá estava ele, vindo de longe. Em minha direção, propagando acordes de violão. O menestrel caminhava, formando uma linha paralela ao fino rastro das ondas fluviais com seus passos.

Tremi. De frio ou curiosidade. Não sei bem ao certo.

Mas caminhei na direção dele, em um ritmo harmônico à melodia predominante. Era de um entrelaçar sinérgico, ondas aquáticas e sonoras, ressoando entre o céu e a terra. Galhos e embarcações vibravam. O assobio do vento atravessava meus poros enquanto, passo atrás de passo, eu me aproximava.

A vermelhidão dos olhos dele me preocupou, pois acompanhavam uma expressão contida de inquietude. Talvez agonia. Entretanto, tão logo ele me avistou, se encheu de rubores. Suas maçãs brilharam como dois sóis, abrindo alas para um sorriso majestoso, de cortar qualquer tristeza a machadadas, junto de meu coração.

Brilho que ardia, deixava a carne viva.

Ele, de porte renovado, ensaiou novos acordes em suas cordas e desatou a assobiar uma outra canção. Um bolero que parecia uma fogueira acesa.

Me percebi pequeno, como um satélite, refletindo as notas crepitantes. Me sentei diante dele, e me deixei ondular e imaginar uma dança que fizesse jus à dinâmica das notas produzidas.

Uma dança que eu só conseguiria traduzir sob o desenho, ou sob outra linguagem, pois não disponho de habilidade para coreografar aquele momento.

Em meio a esse esforço, acordei.

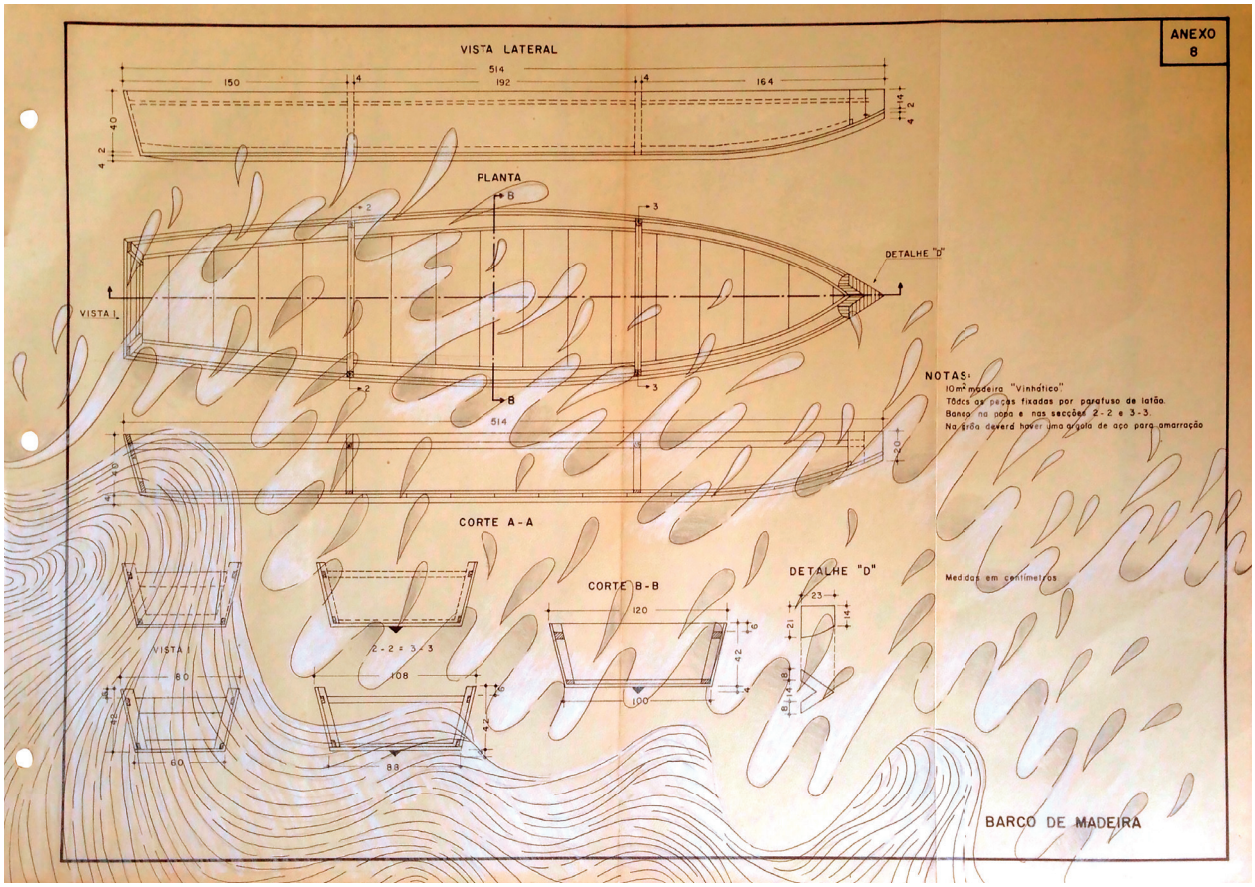
Tentei recordar as notas, compor com aquela paisagem imaginária. Em vão. Chorei tanto, de besta que sou. Ah!

Sonhos são assim? Nos presenteiam com grandes potências, e ao resto cabe o mistério?

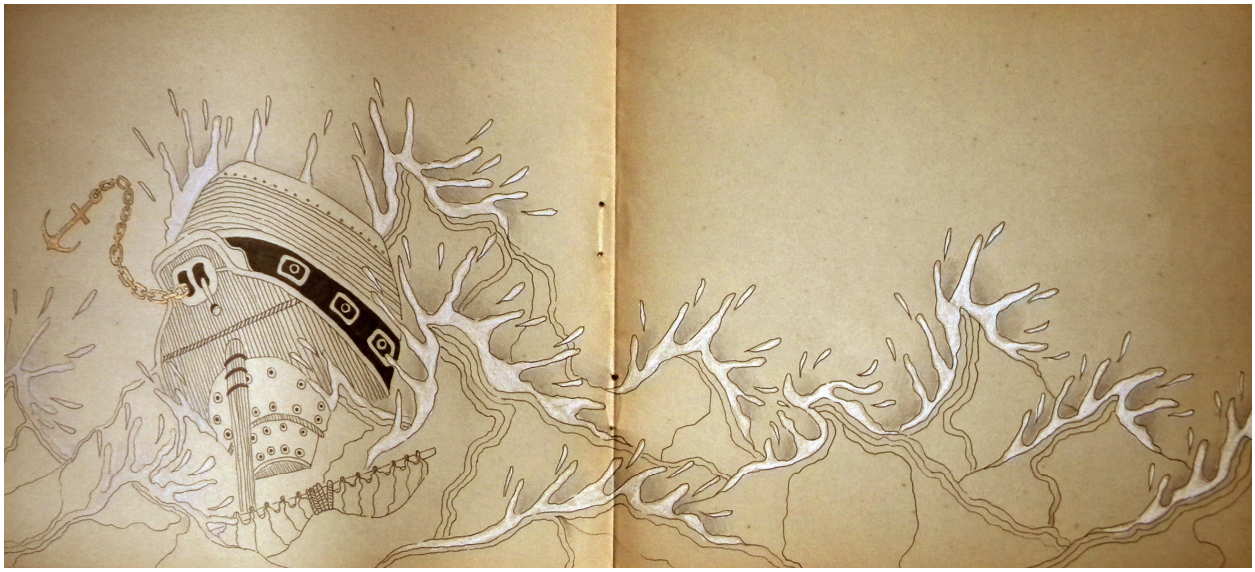
*Fragmento textual inédito de diário de bordo do processo de criação da série *Exercícios de Afogamento*.

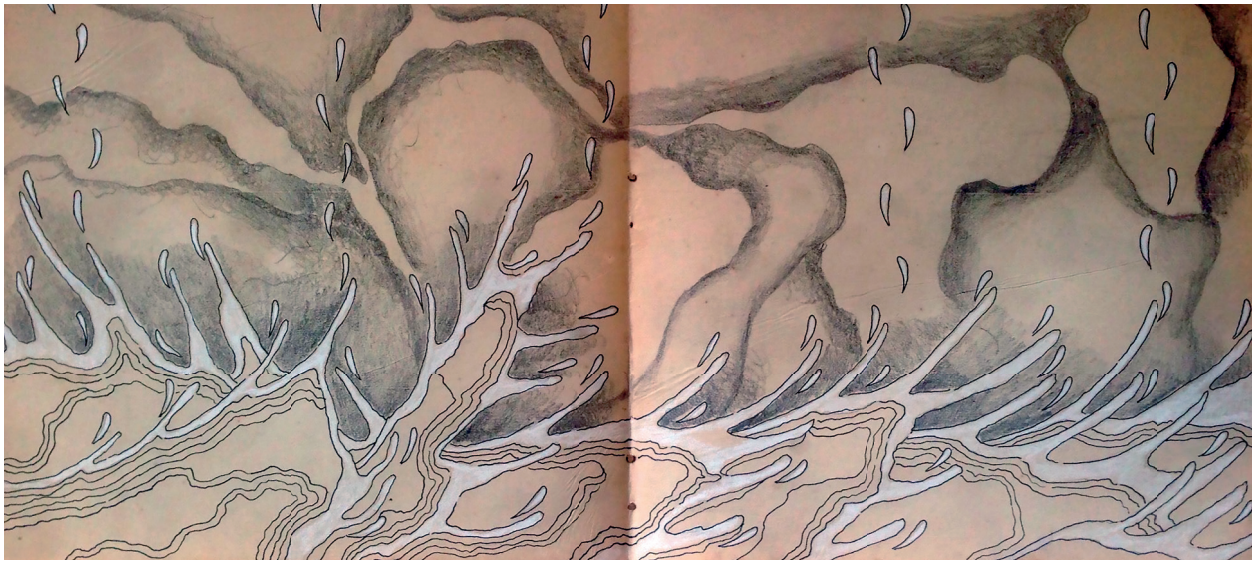
O Náufrago
da série Exercícios de Afogamento
desenho sobre rejeito
2017

A Rede
da série Exercícios de Afogamento
desenho sobre rejeito
2017



Salva-vidas
da série Exercícios de Afogamento
desenho sobre rejeito
2017

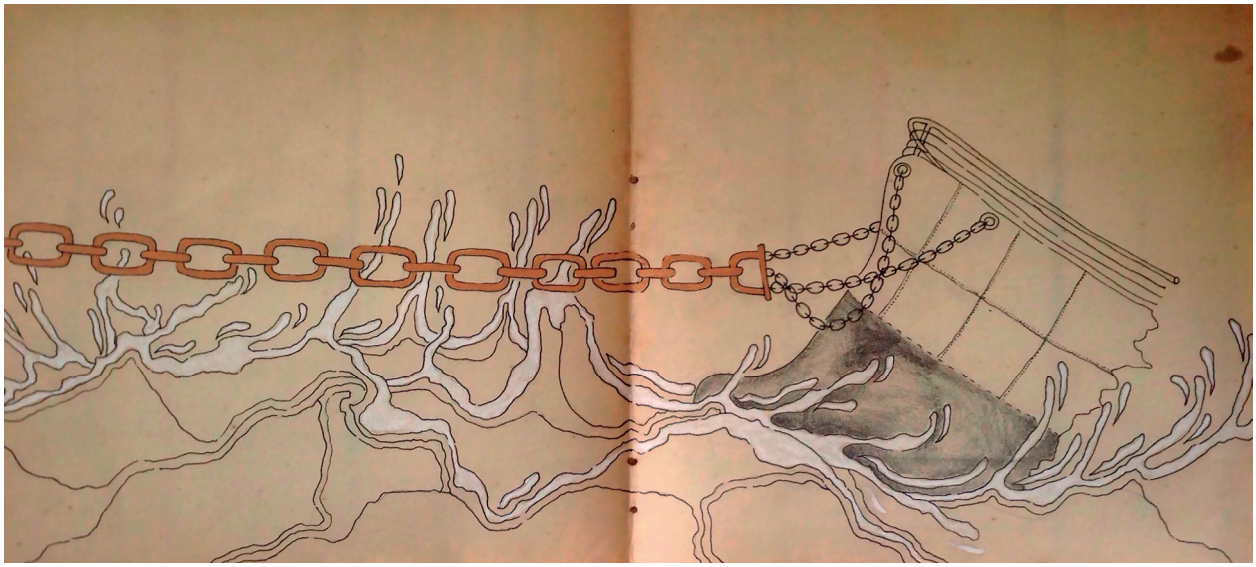


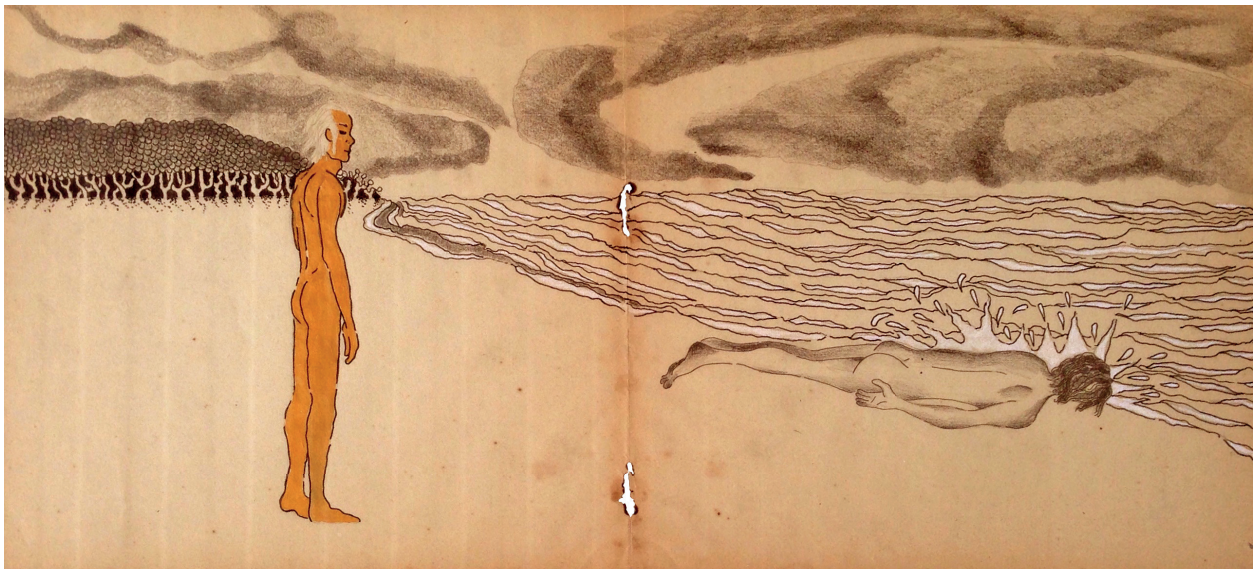


Âncora Flutuante (acima)
da série Exercícios de Afogamento
desenho sobre rejeito
2017

Tempestade (abaixo)
da série Exercícios de Afogamento
desenho sobre rejeito
2017

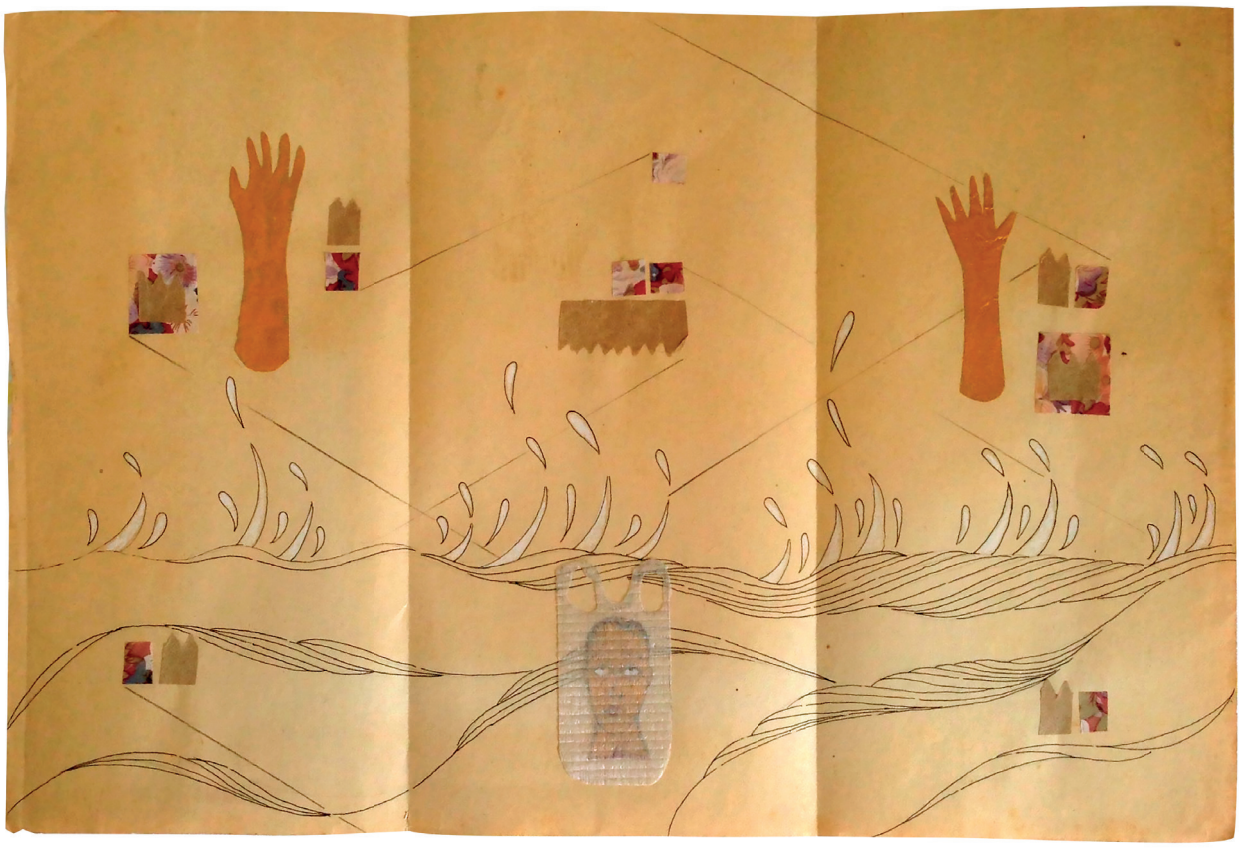
Angústia
da série Exercícios de Afogamento
desenho sobre rejeito
2017





Talha de Parafuso Sem Fim (acima)
da série Exercícios de Afogamento
desenho sobre rejeito
2017

Encantado (abaixo)
da série Exercícios de Afogamento
desenho sobre rejeito
2017



Rejeitos
da série Exercícios de Afogamento
desenho sobre rejeito
2017

A Divisão
da série Exercícios de Afogamento
desenho sobre rejeito
2017

ARUTAUA - DESTERRO DE SONHARES E ERRÂNCIAS

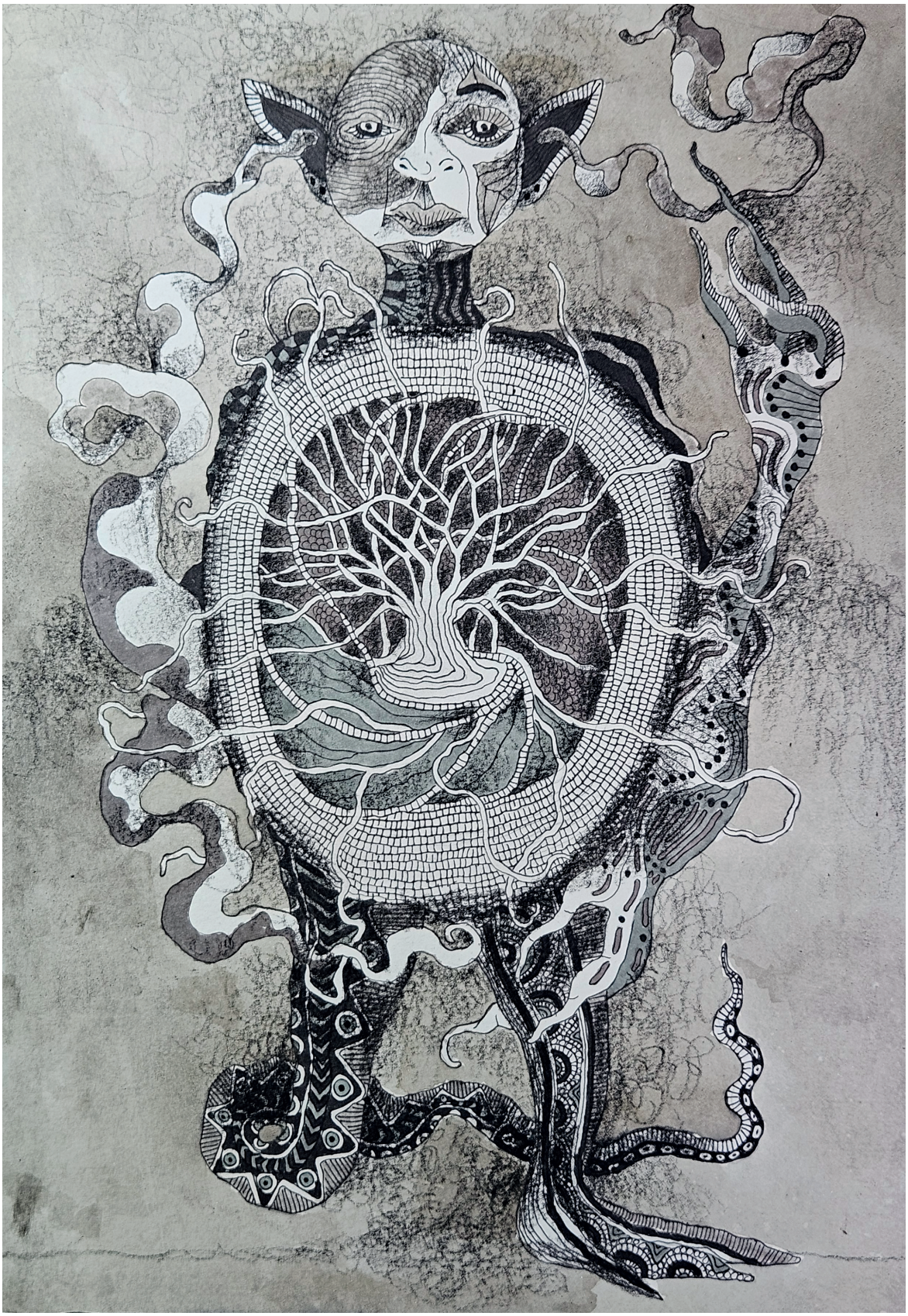
As imagens a seguir abordam uma percepção muito particular que venho desenvolvendo ao atentar para a presença constante das catástrofes climáticas em meu cotidiano. Por meio da fabulação especulativa, combino práticas artísticas de diferentes linguagens, com ênfase no desenho e na escritura, imaginando mundos e comunidades que perduram sobre os escombros de inúmeros apocalipses. Com a criação do território fictício de Arutaua, como uma espécie de plano, ou paisagem de composição ficcional, experimento narrativas que entrelaçam seres da floresta em diferentes circunstâncias de exploração e ameaça, destacando a necessidade de compor conexões e práticas de resistência por meio de alianças multiespécies. É um conjunto de imagens que produzem alternativas imaginárias aos construtos ideológicos que contribuem para a destruição dos mundos que vivemos em comum, como o capitalismo, a heteronormatividade e a negacionismo ambiental, propondo pinturas e escrituras alicerçadas em minha vivência como uma pessoa queer.

Além disso, esta pesquisa-criação – da qual partilho alguns fragmentos imagéticos – é organizada a partir de gestos como o de desterrar, que me impulsiona a consolidar deslocamentos cartográficos e parentescos queer; a conexão com os sonhares, que me impele a trilhar por entre paisagens e existências oníricas como formas de vislumbrar caminhos abertos para a criação de sonhos de floresta; e a errância também é apresentada como potência criadora, transformando tropeços e equívocos em oportunidades para a produção de alianças com outros seres errantes e o desenvolvimento de técnicas intuitivas. Esses procedimentos me sensibilizam para os impactos das ações colonizatórias sobre a terra na contemporaneidade, incluindo a floresta Amazônica, me ajudam a promover afetos e percepções sensíveis, e estímulo a visibilidade em torno de solos habitados por modos de vida que cultivam comunidades para além do humano.

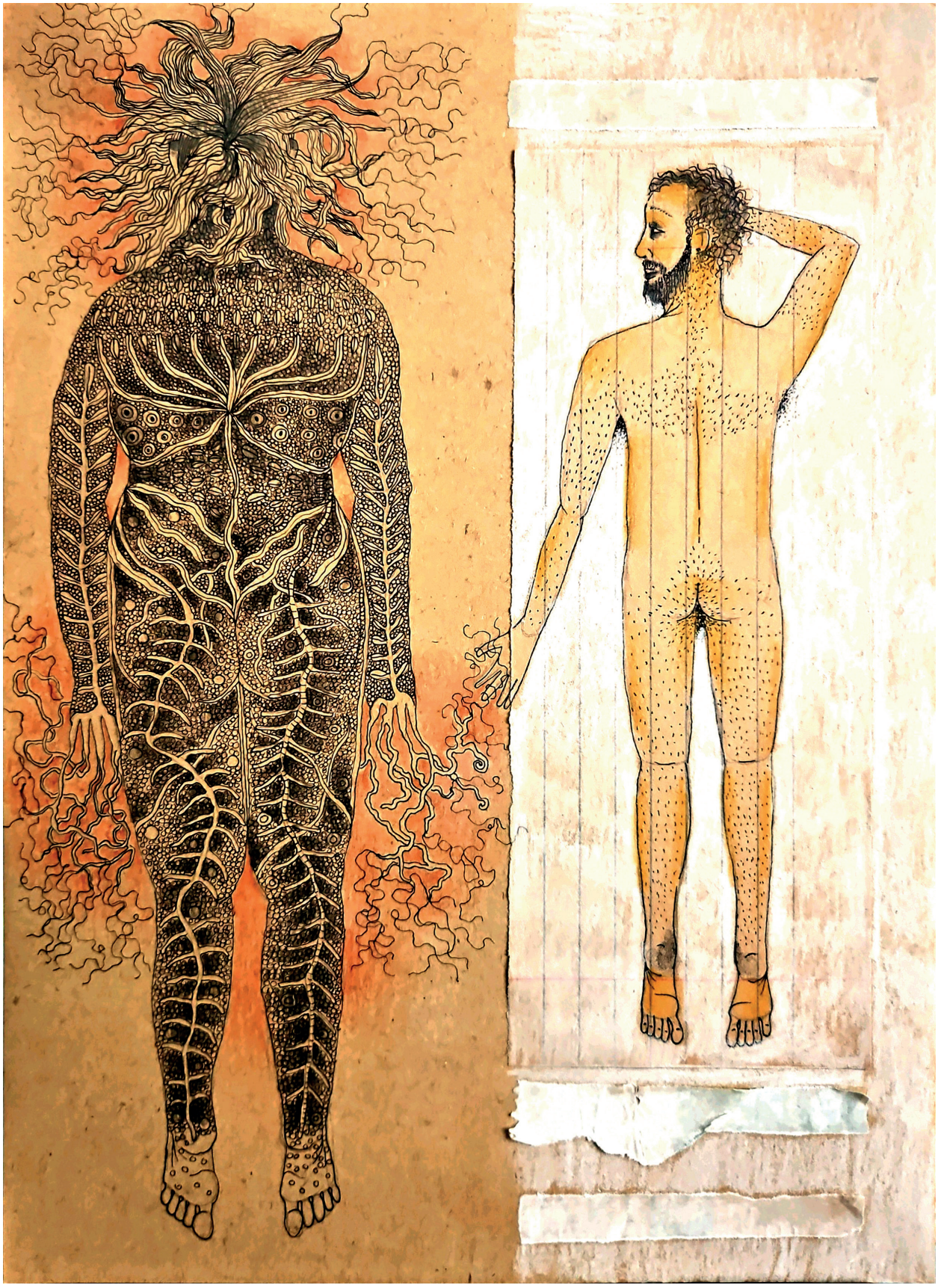
Pitanga e Tainha
da série Arutaua
Mista de nanquim, guache e grafite sobre papel 300g
2024

Dona Jurema e Anhangá
da série Arutaua
Mista de nanquim, guache e grafite sobre papel 300g
2024

Caiú e Cururu
da série Arutaua
Mista de nanquim, guache e grafite sobre papel 300g
2024



ser portal
da série Arutaua
Mista de nanquim, guache e grafite sobre papel 300g
2024



Encontro Ctônico
da série Arutaua
Técnica mista de nanquim, grafite e pastel sobre colagem de papeis rejeitados
2024

Nascente
da série Arutaua
Mista de nanquim, guache e grafite sobre papel 300g
2025

Parauá
da série Arutaua
Mista de nanquim, guache e grafite sobre papel 300g
2025

Máscara e Talismã
da série Arutaua
Mista de nanquim, guache e grafite sobre papel 300g
2025

Nana
da série Arutaua
Mista de nanquim, guache e grafite sobre papel 300g
2025

Amostra 88
da série Arutaua
Mista de nanquim, guache e grafite sobre papel 300g
2025

REFERÊNCIAS

GARCIA, Breno Filo C. de S. [Breno Filo]. **Transilhas | travessias imaginárias entre Belém Centro – Cotijuba.** Trabalho de conclusão de curso (Bacharel em Artes Visuais). Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal do Pará, Belém, 2013. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1NsB_OXEVVYOFUedqWuvAsNALA-AY_tUA/view?usp=sharing>. Acesso em: 27 fev. 2026.

GARCIA, Breno Filo C. de S. [Breno Filo]. **MÁQUINA-ROTA**: um jogo cartográfico e suas linhas inventivas. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2017. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1H6nIiJnzXYuvH1MiLRS8Ha_UZyJPW0Sp/view>. Acesso em: 27 fev. 2026.

GARCIA, Breno Filo C. de S. [Breno Filo]. Exercícios de afogamento. **ClimaCom – Inter/Transdisciplinaridade** [online], Campinas, ano. 5, n. 13, dez. 2018. Disponível em: <https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=9987>. Acesso em: 27 fev. 2026.

GARCIA, Breno Filo C. de S. [Breno Filo]. Exercícios de Afogamento/Breno Filo. **Exposição "Rejeito Bruto"** [catálogo]. Casa das Artes de Belém/PA, 20 de setembro a 20 de outubro de 2017. Curadoria de Aline Folha e Wlad Lima. Belém: Brutus Desenhadores, 2017. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B-B1ixm6wG46WEd3a3cwVFVVS0E/view?usp=sharing&resourcekey=0-6d06-tI0iYmybW2K2SS2WQ>. Acesso em: 27 fev. 2026.

GARCIA, Breno Filo C. de S. [Breno Filo]. Um labirinto ancestral. In: RIBEIRO, Alessandra; MIRANDA, Emanuely; PESTANA, Fernanda; MAUS, Lilian; MARIN, Sigifredo; DIAS, Susana; SALES, Tiago (org.). **Morada Floresta.** Campinas: UNICAMP/BCCL, 2024. Disponível em: <https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/wp-content/uploads/2024/11/Morada_Floresta_versao_final.pdf>. Acesso em: 27 fev. 2026.

Performance artística

GARCIA, Breno Filo C. de S. [Breno Filo]. **Máquina-Rota**. 2019. Performance. *VIII Seminário Conexões: Deleuze e Corpo e Cena e Máquina e...* Faculdade de Educação, Unicamp, Barão Geraldo, Campinas-SP, 12 nov. 2019.

SOBRE O AUTOR

Breno Filo [nome artístico de *Breno Filo C. de S. Garcia*] é artista visual, designer, educador e pesquisador atuante em Belém do Pará. Doutorando em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGARTES-UFPA). É mestre em Artes (PPGARTES-UFPA), graduado com bacharelado e licenciatura em Artes Visuais (FAV-UFPA) e técnico em Design (IFPA). É docente da Escola de Aplicação da Universidade Federal do Pará (EAUFPA). Em sua atuação como artista-pesquisador, compõe com o coletivo independente *Mundyca – Laboratório em Rede*, *com o Coletivo multiTÃO* (Unicamp-SP), com o grupo de pesquisa *HabitAR* (UFU-MG) e com o Projeto *Lampere* (UFPA/UFC). Atualmente desenvolve processos de criação multilinguagens movido pela potência dos parentescos multiespécies queer. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6195-9774>. E-mail: brenofilo@gmail.com

MISTURA - ALIANÇAS-AFETIVAS-MULTIESPÉCIES-PARA EXPERIÊNCIAS MAIS QUE HUMANAS

MIXTURE - ALLIANCES-AFFECTIVE-MULTISPECIES-FOR MORE THAN HUMAN EXPERIENCES

Marina Souza Lobo Guzzo
UNIFESP
Lia Lopes Damasceno
UNIFESP

Resumo

Esse artigo tem como objetivo trazer aspectos do processo de criação da obra Mistura. Trata-se de uma oficina performática que excita possíveis relações coreográficas através de rituais artísticos entre pessoas e plantas, aventando um futuro baseado em valores ecofeministas como fertilidade, regeneração, cuidado e proteção. Na oficina, é proposto um jogo de imersão na presença e no tempo vegetal, onde plantas, tecidos, objetos e adereços misturados criam uma nova composição entre as muitas "peles" e espécies que habitamos. A partir de alguns conceitos norteadores e de referências teóricas e artísticas, o texto evidencia a complexidade da criação artística e o agenciamento de alianças mais que humanas.

Palavras-chave:

Alianças afetivas; plantas; arte; Antropoceno.

Abstract

This article aims to present aspects of the creative process of the work Mistura. It is a performance workshop that stimulates possible choreographic relationships through artistic rituals between people and plants, suggesting a future based on ecofeminist values such as fertility, regeneration, care and protection. The workshop proposes a game of immersion in the presence and time of plants, where plants, fabrics, objects and accessories are mixed together to create a new composition among the many "skins" and species that we inhabit. Based on some guiding concepts and theoretical and artistic references, the text highlights the complexity of artistic creation and the agency of more than human alliances.

Keywords:

Affective alliances; plants; art; Anthropocene.

MISTURA-ALIANÇAS-AFETIVAS-MULTIESPÉCIES PARA EXPERIÊNCIAS MAIS QUE HUMANAS

Mistura é uma oficina performática que excita possíveis relações coreográficas através de rituais artísticos entre pessoas e plantas, aventando um futuro baseado em valores ecofeministas como fertilidade, regeneração, cuidado e proteção. Na oficina, é proposto um jogo de imersão na presença e no tempo vegetal, onde plantas, tecidos, objetos e adereços misturados criam uma nova composição entre as muitas "peles" e espécies que habitamos. O trabalho também deseja uma aproximação com a cidade a partir da sua paisagem vegetal, atraídas pelas plantas que nos rodeiam convidamos-as para uma dança comum. A finalização da oficina acontece com uma travessia performática pelo espaço público e com a captação de imagens, em vídeos e em fotografias, destas interações efêmeras que se engendram entre as participantes e suas misturas.

O projeto foi nomeado *Mistura*, inspirado e fundamentado pelo livro *A vida das plantas* de Emanuele Coccia (2018), lido durante o período de isolamento social. Nele, a filosofia da mistura proposta pelo autor, parte da vida vegetal e nos apresenta uma forma de conhecer o mundo com as plantas, com suas superfícies de sensações, com as folhas que produzem a atmosfera, com as raízes que vão conhecendo a Terra e as com as flores como forças cósmicas.

> Plantas são objetos metafísicos, pois se relacionam com a totalidade. De fato, as plantas estão na origem do mundo em dois sentidos. Elas criaram a atmosfera rica em oxigênio, que tornou possível a vida dos animais superiores. Além disso, são os seres que exploraram em larga escala a alquimia que permite transformar a luz, a fonte de energia mais importante, em mais vida. Viver nada mais é do que se misturar à vida dos outros, ser penetrado pela vida dos outros. Não pensamos nisso, mas, ao respirar, nós nos alimentamos dos restos da vida das plantas. Enfim, a respiração é o ritmo da penetração recíproca, da amalgamação recíproca dos vivos e do mundo, que não para nunca e é o que chamamos de 'vida' (Coccia, 2019, [s.p.]).

As plantas, como explica Coccia, coincidem com as formas de vida que inventam a própria existência apresentando uma forma de corpo que se relaciona e se reproduz no mundo conforme este é transformado. Assim, a possibilidade de comunicação com um mundo vivo, só pode acontecer quando o humano deixa de ser o centro dos processos comunicantes e quando o mesmo se permite aos devires de povoar-se por forças não humanas e com elas construir alianças (Dias, 2020).

Esse modo de pensar/existir desde as plantas nos convoca a reflexão sobre o que significa ser vivente e estar presente nesse mundo. As plantas que "parecem ausentes, como blindadas no seu sonho químico" (Coccia, 2018, p. 211), estão mais aderidas ao mundo que as rodeiam do que qualquer outro ser vivo. Constantemente expostas e reagindo ao ambiente que a cercam, elas são a vida em comunhão absoluta com aquilo que as circundam e, por isso, não precisam se mover, pois funcionam plenamente a partir do ambiente e dos outros seres que nele estão presentes, como uma espécie de pele que pensa e age ao mesmo tempo em tudo que toca.

A partir dessa ideia, *Mistura* se tornou um dispositivo para dançar paisagens. Com seus pedaços de panos, de roupas e de plantas, constrói alianças afetivas como possibilidades de um fazer inventivo para algo que está muito perto de nós. Misturar o que se tem à mão. Alianças afetivas, que segundo Ailton Krenak (Krenak; Cesarino, 2016), são trocas que não supõem só interesses imediatos, são alianças que extrapolam o plano das relações sociopolíticas, das ideias. Alianças afetivas ampliam nossa maneira de entender e olhar a vida, as relações e as possibilidades de estar no mundo em múltiplas perspectivas. A experiência de fazer as ações de *Mistura* amplia alianças afetivas entre pessoas com seus territórios internos e externos, vegetais e de vestuários, mas também no campo simbólico e cultural, amplia as possibilidades de expansão de realidades e ações artísticas, exercício de alteridade importante diante da crise climática, que afeta não só humanos mas também outros seres que habitam o planeta.

Essa forma de organização coreográfica também aponta que para fazer uma floresta, em tempos de monocultura, talvez seja preciso evitar alguns protocolos já existentes, de movimentos já conhecidos, de gestos já inúteis frente às formas de opressão. Se afastar do que empobrece a vida e o imaginário. Trata-se de um longo trabalho de ativação de outros modos de existir e fazer nas ações e criações, incluindo agentes humanos e não humanos, numa rede de materialidades e sensibilidades que promovem coreografias plurais inter-espécies – nem sempre consensuais. A produção de paisagens não apenas cataloga a diversidade, mas narra as histórias em que as diversidades emergem, entendendo que a diversidade é sempre criada com sinergias colaborativas, sempre em devir (Tsing, 2019).

Mistura não é pensada como um obra única e que se encerra, mas sim num processo contínuo que inclui, inclusive, o que seriam "espectadores" para participar e criar junto possibilidades e outros eventos a partir da experiência. Como sugere Jaime Conde-Salazar (2018), a dança do futuro tem mais a ver com a ideia de projeto, ou seja, com uma postura de investigação e pesquisa que se desenvolve no tempo e que se compõem em rede, com múltiplas organizações e composições. Propõe-se também como uma ação para além do mercado da arte e suas lógicas capitalistas, mas como um encontro e ritual de cuidado entre pessoas e plantas participantes.

MISTURA NO ESPAÇO

Em *Mistura,* a cenografia não é criada, ela é incorporada. Desenvolvemos uma tessitura de proposições estéticas e conceituais, que partem do desenho do próprio dispositivo, – dança, plantas, tecidos, relações – entrelaçadas à constituição do lugar: fauna, flora, imaginário, clima, histórias e simbologias, contextualizando-as. Este processo investigativo que adotamos em *Mistura* nos ajuda não só a compreender, mas também a performar no espaço que ainda não é nosso e sobre o qual criamos desejo de pertencer, produzir experiências e agenciamentos.

Que espécies vegetais habitam e compõem este território? Em que época do ano as flores aparecem? Como o antropoceno tem influenciado na paisagem? Que frutas e plantas são migrantes e quais são suas origens? Como se deu a colonização deste lugar e todos os seus atravessamentos? Qual sua planta preferida? Como se desenhou através dos tempos os espaços que o feminino ocupa? Quais as manifestações folclóricas e seus trajes típicos? Como é a relação com a espiritualidade? Como a globalização das mercadorias atingiu os materiais e as artesanias locais?

Segundo o pensador Renato Bolelli Rebouças, em seu artigo *Cenografia expandida a partir do sul*, para um projeto cenográfico concebido "de forma investigativa, a condição dos lugares e elementos também gera performance através de sua materialidade, pois solicita manipulação, possibilitando outras relações entre espaços, corpos, coisas, dando origem a roteiros e narrativas sensoriais de ações" (Rebouças, 2024, p. 18). Portanto, para conduzir a cartografia em *Mistura* comungamos da ideia de pôr o corpo em contexto: se entranhar, observar o simples no cotidiano, contemplar o ritmo de cada cidade e seus modos de andar, de comer, de vestir, de plantar, de nadar, de festejar, de reciclar e de compartilhar que ampliam o entendimento do trabalho e da sua inserção. Nesse caso,

> O fazer cenográfico estabelece sua expansão não apenas em direção a outros procedimentos artísticos, mas também a outras disciplinas, como o urbanismo, a geografia, as ciências sociais, os estudos culturais e da performance, a antropologia, a arqueologia, a ecologia, a religião, que analisam aspectos socioculturais, espirituais e materiais do território. Ao tomar o espaço como relação, tendo suas histórias e dinâmicas ativamente envolvidas, buscamos entendimentos amplificados para sua configuração. Todos os seus elementos constituintes – dependendo das intenções e objetivos – fornecem informações a serem lidas e utilizadas, passando a funcionar como agentes de memórias e situações (Rebouças, 2024, p. 17).

A relação com o espaço, material e imaterial, em Mistura, opera na lógica do dizer-fazer. Se nos propomos como agentes e promotoras de alianças multiespécies e de práticas de cuidado, estes princípios devem percorrer todo o processo do trabalho, desde o seu planejamento até sua desprodução. A exemplo da artista e pensadora australiana Tanja Beer que constrói seu trabalho a partir do conceito criado por ela, da "ecocenografia":

> A ecocenografia se baseia em reconsiderações contemporâneas do design de performance, onde processos criativos e ambientalmente conscientes se alinham para se tornar uma parte fundamental das ideias, práticas e estéticas do cenógrafo. Ser "ecológico" significa integrar uma consciência de que nenhuma decisão é independente: cada escolha de design está interligada com consequências sociais, ambientais, econômicas e políticas de longo alcance e capazes de ter efeitos de longo prazo e, em última análise, benefícios. Isso inclui começar a adotar uma visão expandida da estética que reconheça os efeitos 'invisíveis' da criação de espaços – aquilo que pode não ser imediatamente evidente na criação do trabalho, mas tem potencial causal para formar um subproduto transcorpóreo do "visível" e "experimentado" [...] Trabalhar cocriativamente com comunidades, ambientes, materiais e lugares; apreciar e defender o "fazer mais do que humano"; se envolver em "atos de cuidado" que promovam uma comunhão respeitosa e recíproca com o mundo. Essa "permeabilidade de relacionamento" na ecocenografia busca dissolver limites percebidos entre artistas, materiais, públicos e o ecossistema mais amplo, abrindo maiores responsabilidades e considerações ecocriativas sobre como conduzimos nossa prática e nos comunicamos por meio dela (Beer, 2022).

Portanto, a partir desta cosmo percepção, em Mistura, a poética se entrelaça com a prática de criar espaços performáticos eco-sociais. Todas as participantes vegetais, por exemplo, ou são adotadas e vão conviver com novas famílias mais que humanas ou são devolvidas à terra para compostagem. Reutilizamos ao máximo os materiais consumíveis, não há geração de resíduos têxteis, os panos são reaproveitados no acervo ou emprestados. Compartilhamos alimentos e cuidamos com muito esmero dos sítios pelos quais passamos, geralmente locais públicos. Buscamos alianças com comunidades que comungam dessas mesmas políticas, visitando projetos parentes e participando de ações em ambientes de gestão colaborativa e instituições culturais com atividades eco alinhadas, como foi com o Labea, em Pamplona, na Espanha, e com o Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), em Santiago, no Chile.[1]

A DIALÉTICA DO CORPO ATRAVÉS DA MATERIALIDADE

No processo de composição de Mistura, solicitamos que as performers trouxessem um pouco de suas histórias através de materialidades como panos, plantas e/ou objetos que carregassem afetividades, pois acreditamos que a relação afetiva é a base para se construir alianças. A partir desta compreensão, de cuidado, de vínculo e de afetividade, construímos uma coreografia que resgatava essas memórias humanas e, ao mesmo tempo, propunham novas performatividades com dispositivos não-humanos.

Depois de falarmos um pouco da vida, das sensações que nos afligem e das que nos curam, trabalhamos o corpo. Essa dialética, que se estabelece entre a ancestralidade, a presença e a imaginação de novos possíveis, vai sendo conduzida e criando uma dança. A residência convida a essa entrega, a disponibilidade é essencial para que a ideia de aliança seja construída e reforçada a cada dia.

Aos poucos as materialidades vão sendo apresentadas e para cada uma delas uma coreografia é experimentada: se montar com panos, cordas, alfinetes, luvas e meias; com e sobre a opacidade das máscaras; se misturar com as plantas, seus pesos, suas texturas, seus espinhos, seus cheiros, sua beleza; encenar famílias de criaturas vegetais que desejam alianças entre si, entre o espaço e entre o público; gestar uma floresta mais que humana, que através do cuidado, se despoja de lógicas extrativistas e de adoecimento e performa sob

outros parâmetros de experienciar o mundo e o erótico (Lorde, 2020).

Diante deste corpo não codificado, destas criaturas sem rosto, meio planta meio gente, sobrepostas com diversas peles e texturas e com diferentes formas e movimentos, somos afetados por um misto de sensações que habitam entre o espanto e o fascínio. A estranheza do corpo misturado seduz quem o atravessa, segundo o pesquisador Esteban Muñoz em sua pesquisa queer, "o espanto ajuda a superar as limitações de uma presença alienante e permite ver um tempo e um lugar diferentes" (Muñoz, 2009, p. 4). Desta forma, a simples presença do corpo mais que humano criado em Mistura é capaz de ativar processos de revisão de arquétipos e de abertura para o incomum, prática esta que se faz necessária para que possamos inventar saídas para resistir e transcender a catástrofe com poesia.

No encerramento da residência de Mistura saímos num cortejo- procissão-silenciosa, dançamos uma floresta mais que humana e o público é convidado a observar e experienciar junto. Nesse momento desejamos com toda potência erótica, que nossas materialidades e imaterialidades sejam capazes de seduzir e instigar ações poéticas e que através da constituição de alianças multiespécies e outros devires ecossomáticos (Guzzo, 2023), ontologias e epistemologias sejam reinventadas. Por isso, considerar o corpo do espectador como parte da obra é indispensável, nele se completa a circularidade necessária para o trabalho acontecer e se agenciar, pois consideramos que "pensar e agir conjuntamente são um dos dispositivos que nos tornam capazes de viver sem cair na barbárie" (Stengers, 2015, p. 203).

O FAZER-SE OUTRO

Segundo o historiador François Boucher (2010) a roupa, desde sua origem, deve ter tido outras funções que não a da simples utilidade. Particularmente, no que se refere ao papel mágico, o ser humano primitivo quis prover-se de atributos que o revestissem de um poder confiscado de outros seres. Mesmo o canibalismo recorria a esta lógica, quem come incorpora as qualidades do indivíduo que é comido, como a bravura e a coragem de um guerreiro derrotado. O vestuário também satisfazia um desejo de representação, enfeitar-se com adornos aproximava sua aparência a de outras criaturas como animais, deuses, heróis ou outros homens. Assim como a arte surgiu da materialização do invisível, a roupa também, por vezes, se assume como um instrumental cênico nessa encenação da fantasia. Como nós em Mistura, por exemplo, que vestimos plantas na esperança de que nos concedam sua magnificência para nos tornarmos mais que humanas.

Os seres viventes como um todo são imantados de um espírito, de uma anima misteriosa que faz movimentar o corpo e perpetuar a diversidade. Comer ou vestir um outro é uma forma de ritualizar sua materialidade e imaterialidade, de somatizar com a energia do cosmos, essa energia circular dos processos da natureza, onde o fim se torna um novo começo, a morte faz nascer vida e tudo se organiza neste movimento.

MÁSCARAS

As máscaras são acessórios ancestrais que no Brasil eram difundidos entre os povos nativos antes da chegada dos colonizadores europeus. Confeccionadas com peles de animais, cascas de árvores ou pintadas na pele com pigmentos naturais eram utilizadas como artifício de invocação em cerimônias festivas e rituais. Com a chegada dos povos diaspóricos, outros tipos de máscaras mágicas insurgiram na nossa cultura, um exemplo que se perpetua até os dias de hoje são os chorões (fios de contas) que cobrem o rosto de alguns dos orixás no Candomblé como Oxum e o filá (gorro) de palha que cobre não só o rosto, mas todo o corpo de Obaluaê.

A máscara cria um outro corpo, ela é capaz de desvincular o corpo do ator da sua personagem, ou da entidade e de quem a incorpora. Em Mistura, por exemplo, o uso da máscara funciona como um artifício de desumanização, assim como com os orixás, que escondem seus rostos para nos lembrar que na verdade sua representação antropomórfica é apenas uma

ficção, já que sua energia e forma original se encontram na perspectiva do mistério.

É muito interessante quando uma simples materialidade consegue corresponder a questões filosóficas, como uma máscara que ao cobrir um rosto preserva o etéreo e o inefável de uma energia sagrada. Em Mistura, a máscara é um acessório que corresponde a opacidade ontológica da poética que propomos. Ao cobrir o rosto, afirmamos nosso devir mais que humano para ficcionarmos outras corporalidades.

Para Jacques Lecoq (2010), a máscara aflora a presença no espaço, ela instaura um estado de descoberta, de abertura, permitindo que se sinta e se mova sem euforia. Seu uso possibilita imaginar uma corporalidade para além do humano, onde matérias, cores e sons podem ser explorados. Com a máscara também evidenciam-se questões muito objetivas, como por exemplo, a qualidade e a precisão do gesto, a forma como as performers utilizam o corpo e se relacionam com as plantas e os objetos.

Ainda que, como descreve Eleonora Fabião, "a interpretação seja sempre performativa e envolva inevitavelmente o intérprete e seus desejos, sua história e seu contexto" (Fabião, 2011 p. 80), na construção de um personagem mais que humano esse corpo, naturalmente, vai dialetizar entre essas duas essências, humana e não humana, e os artifícios de caracterização e todas as materialidades envolvidas são instrumentos muito importantes nesse processo de incorporação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mistura é um trabalho de invenção de mundos, em sua oitava ativação, e até agora já passou por Santos, onde nasceu, e Araraquara (São Paulo). Ganhou outros países, esteve em Cádiz e Pamplona (Espanha), em Santiago (Chile), e em Coimbra (Portugal) e permanece desejante por novos territórios de atuação. Neste trabalho ritual de construir as alianças mais que humanas que engendramos, quanto mais perto a barbárie nos espreita, mais fôlego inspiramos para agir e agenciar novos modos de imaginar como não parar de dançar. A imaginação deve ser a última a ser cooptada pelo fim. A arte se apresenta como uma maneira de enfrentar o medo e sair de uma paralisia diante do terrível futuro que se aproxima, com coragem – (agir com o coração) e alegria, que é o maior dos refúgios.

Diante disso, nos colocamos frente a uma encruzilhada, para pensar práticas não só de enfrentamento dessa crise, mas de invenção, de sonho e de criação de refúgios para não apenas sobreviver, mas viver em potência. Ampliando os sentidos políticos das artes, criamos novas formas de contato entre viventes, e aprendemos com sua presença provisória, efêmera, mutante e de alta sofisticação tecnológica como são as plantas.

É nesse sentido, que situa-se a arte que desejamos, a partir da proposição de Dénetém Touam Bona (2020): "uma arte que seja como a celebração da terra, celebração do céu, celebração do cosmos. Uma arte que seja um grande Sim à vida". Essa arte, então, além de testemunho do intolerável, nos oferece formas de imaginar outros sentidos, práticas, corpos, movimentos, matérias, alianças e de ampliar regimes de percepções e sensibilidades.

Uma vida pensada/dançada a partir de referenciais da natureza, faz dela mesma, da natureza e do cosmos que a compõem objetos privilegiados de pensamento. Afirmam-nos que só podemos pensar, existir e sentir a partir dessa relação. Desde a natureza nos permitimos habitar nossa condição humana, não separados dela, mas atravessados por toda força física que a atravessa e transforma. *Mistura* funciona como uma certa "tecnologia" que reprograma esta confluência. Uma certa "tecnologia" que atua em direção do comum reaproximando as partes separadas no desejo de que juntas elas possam mais.

Quando em *Mistura*, nos enamoramos e somos seduzidas pelo o que o mundo ainda pode nos oferecer, pelas outras, pela Terra, por nós mesmas, e nos montamos bonites, ainda que estranhes, criando corpes simbiotiques com o cosmos, ativamos o potencial erótico que anima a existência, e

> [...] quando falo do erótico, o estou pronunciando como uma declaração da força vital, daquela energia criativa fortalecida, cujo conhecimento e uso estamos retomando agora em nossa linguagem, na nossa história, no nosso dançar, no nosso trabalho, no nosso amar, nas nossas vidas (Lorde, 2020).

E assim deve resistir. Dancemos.

REFERÊNCIAS

BEER, Tanja. Perguntas e respostas sobre ecocenografia. **Ecoscenography.com** – Adventures in a new paradigm for performance making, [s.l.], 10 mar. 2022. Disponível em: <https://ecoscenography.com/2022/03/10/ecoscenography-q-a/>. Acesso em: 18 mar. 2025.

BONA, Dénètem Touam. **Cosmopoéticas do refúgio**. Desterro: Cultura e Barbárie, 2020.

BOUCHER, François. **20.000 years of fashion**. New York: Abrams, 1987.

BOUCHER, François. **História do vestuário no Ocidente**: das origens aos nossos dias. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

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

COCCIA, Emanuele. Viver nada mais é do que se misturar à vida dos outros. **Conjur**, [s. l.], 2019. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2019-mar-05/milenio-emanuele-coccia-filosofo-autor-livro-vida-plantas>. Acesso em: 9 nov. 2022.

DA MATTA, Roberto. Centralização, estruturas e o processo ritual. **Anuário Antropológico**, [s.l.], v.1, n.1, p. 327-335, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6010>. Acesso em: 1 abr. 2025.

DIAS, Susana. Perceber-fazer floresta: da aventura de entrar em comunicação com um mundo todo vivo. **ClimaCom – Florestas** [online], Campinas, ano 7, n.17, jun. 2020. Disponível em: <https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/susana-dias-florestas/>. Acesso em: 2 mar. 2026.

FABIÃO, Eleonora. Performance e precariedade. **A performance ensaiada**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2011. Disponível em: <https://www.calameo.com/books/000273027092c60e889a2>. Acesso em: 18 mar. 2025.

GUZZO, Marina Souza Lobo. Danças que importam: Anna Halprin, cuidado e natureza. **Conceição/Conception**, Campinas, v.12, n.00, p. e023015, 2023. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8674902>. Acesso em: 15 abr. 2025.

HARAWAY, Donna; GANE, Nicholas. Se nós nunca fomos humanos, o que fazer? **Ponto Urbe** [online], n.6, 2010. Disponível em: <http://journals.openedition.org/pontourbe/1635>. Acesso em: 4 abr. 2025.

KRENAK, Ailton; CESARINO, Pedro N. As alianças afetivas. **Incerteza Viva**: Dias de estudo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético**: uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: SENAC Edições SESC, 2010.

LIGIÉRO, Zeca. **Teatro das origens**: estudos das performances afro-ameríndias. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

LORDE, Audre. Usos do erótico: o erótico como poder. **Irmã Outsider**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

MARTINS, Leda Maria. **Performance do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MUÑOZ, Esteban. **Cruising Utopia**: the then and there for queer futurity. New York University Press: New York, 2009.

PEIXOTO JÚNIOR, Carlos Augusto. Sobre corpos e monstros: algumas reflexões contemporâneas a partir da filosofia da diferença. **Psicologia em Estudo**. Maringá, v.15, n.1, p. 179-187, jan.-mar. 2010.

Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pe/a/Dz483yZGBTsB7Lc3rFvXFrJ/?lang=pt>. Acesso em 18 mar. 2025.

REBOUÇAS, Renato Bolelli. Cenografia expandida a partir do sul: por uma perspectiva decolonial da linguagem, prática e estética espaço-visual. **Sala Preta**, São Paulo, v. 23, n.1, p. 7-34, 2024. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/218251>. Acesso em: 18 mar. 2025.

CONDE-SALAZAR, Jaime. **La danza del futuro**. Madrid: Editorial Continta Me Tienes, 2018.

STENGERS, Isabelle. **No tempo das catástrofes** – resistir à barbárie que se aproxima. São Paulo: Cosac Naify, 2015

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

Notas

[1] Sobre o Labea, consultar <https://www.labea.net/es/>; e sobre o Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), <https://gam.cl>.

SOBRE AS AUTORAS

Marina Souza Lobo Guzzo é professora associada da Universidade Federal de São Paulo, mestra e doutora em Psicologia Social (PUC-SP), e pós-doutora (ECA-USP). É artista e pesquisadora que explora corpo e paisagem em dança, performance e circo, tensionando subjetividades nas cidades e na natureza. Desde 2011 investiga a crise climática e o papel da arte na criação de imaginários para o Antropoceno. Atua em parceria com saúde, cultura e assistência social, entendendo a arte como ação política que conecta pessoas, instituições, plantas, animais, fungos e paisagem. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9978-4014>. E-mail: marina.guzzo@unifesp.br

Lia Lopes Damasceno é doutora em Artes pelo Programa Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA) da Universidade de São Paulo (USP). Artista e pesquisadora, seu trabalho une investigação teórica e experimentação poética. Há 20 anos atua como figurinista em cinema, teatro, dança, videoclipes e música. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0544-827X>. E-mail: liadamasceno@gmail.com

Recebido em: 15/4/2025

Aprovado em: 30/12/2025

COEXISTÊNCIAS MAIS QUE HUMANAS EM TERRITÓRIOS ACADÊMICOS: POÉTICAS E EXPERIMENTAÇÕES COM ESPÉCIES COMPANHEIRAS NA UNIVERSIDADE

MORE-THAN-HUMAN COEXISTENCE IN ACADEMIC TERRITORIES: POETICS AND EXPERIMENTS WITH COMPANION SPECIES AT THE UNIVERSITY

Tiago Amaral Sales
UFU
Fernanda Monteiro Rigue
UFU

Resumo

De que maneiras as vidas e relações multiespécie que coabitam nossos territórios atravessam nossas existências na universidade, nos permitindo também com elas aprender e devir? É a partir desse tensionamento que nós, dois professores universitários, nos colocamos atentos a quem está presente em alteridade relacional no campus de uma universidade federal brasileira. Com olhares curiosos colocamo-nos porosos no/com o mundo e seus habitantes, como cachorros, tamanduás, insetos, plantas, céus, computadores, cartografando em fotografias e escritas poéticas e ensaísticas com seres humanos, não humanos e mais que humanos que fazem a universidade e a educação conosco. Em tempos de mutações climáticas e paisagens em ruínas, entre encontros formativos, agenciamos alianças e fabulações com/no território universitário para pensar e forjar um mundo do florescimento multiespécie.

Palavras-chave:

Formação universitária; educação multiespécie; poéticas; alteridade significativa; experimentação.

Abstract

In what ways do the multispecies lives and relationships that cohabit our territories permeate our existences at the university, also allowing us to learn and become from them? It is from this tension that we, two university professors, pay attention to those who are present in relational alterity on the campus of a Brazilian federal university. With curious eyes, we place ourselves porous in/with the world and its inhabitants, such as dogs, anteaters, insects, plants, skies, computers, mapping in photographs and poetic and essayistic writings with human, non-human and more-than-human beings who make up the university and education with us. In times of climate change and ruined landscapes, between formative encounters, we forge alliances and fabrications with/in the university territory to think about and forge a world of multispecies flourishing.

Keywords:

University training; multispecie education; poetics; significant otherness; experimentation.

HABITAR UM TERRITÓRIO ACADÊMICO, TATEAR AS RUÍNAS, EXPERIMENTAR POÉTICAS POSSÍVEIS

Figura 1 - *Tempo*.
Fonte: Acervo pessoal de Tiago Amaral Sales (2024).

Tempo

A vista do campus
Um ônibus a nos esperar
Para onde nos leva?
Para onde nos levará?

O tempo chegou
Um caminho trilhou
O ônibus à garagem
O tempo levou
O tempo aos corpos
Tempo, vida, formação
A caminhar

O tempo lavou a vista
O tempo nos levou
Para outro lugar

Como nos relacionamos com os territórios que ocupamos? Quantos atravessamentos em nossas vidas têm os espaços que habitamos? Um lugar que nos forma também pode ser inspiração para criações artísticas? E como esses processos criativos podem instaurar modos outros de neles compormos?

Territórios. Experimentações. Vida. Formação. Universidade. Criação. E se, em meio a tudo isso, levássemos a sério uma composição entre escritas e imagens, poéticas e ensaios, vivências e fabulações, e... cocriando um tempo-espaço em paisagens multiespécies na universidade?

Partimos, na escrita deste ensaio, da nossa inserção em uma universidade pública federal localizada na região Sudeste do Brasil. Atuamos como professor e professora na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Campus Pontal, situados em Ituiutaba, cidade de cerca de cem mil habitantes que fica na região do Pontal do Triângulo Mineiro, no estado de Minas Gerais. Tal território universitário possui cursos de graduação e pós-graduação de diferentes áreas, com blocos que recém completaram a sua primeira década de vida, com algumas construções ainda em ruínas à espera de verba para serem finalizadas, e tantos outros planos-projetos-sonhos de laboratórios, salas de aula e espaços de convivência por vir.

Assim, algumas perguntas foram disparadoras na feitura das experimentações poéticas, nas reflexões ensaísticas e nos registros fotográficos realizados pelo campus: quais espécies companheiras caminham conosco na academia? De que maneiras essas espécies coabitam e constituem a nossa docência-estudo-pesquisa-vida? Como habitar os problemas de uma coexistência multiespécie na academia, na educação, na filosofia, nas artes, na vida? Há espaço de coabitação multiespécie na academia? Quais simbioses fazemos em nossas coexistências no trabalho acadêmico, na docência-vida entre ensino-pesquisa-extensão? Que espécies companheiras constroem conosco um mundo-universidade? Como esse mundo-universidade abre caminhos para mundos outros, para mundos sonhados e vividos com os outros?

Não desejamos esgotar as possibilidades, mas experimentar caminhos, desacelerar as ciências, como aponta a filósofa e historiadora das ciências Isabelle Stengers (2023), além de sentir o que podemos aprender nesses encontros inusitados em paisagens multiespécies. Habitar um saber "entre" e indissociável da transformação de nós mesmos (Stengers, 2023), criando junto da terra, das plantas, do concreto, dos humanos, dos vegetais, dos animais não humanos, dos

minerais e das ruínas. Saber "entre" que toma corpo já que atribui importância ao que Stengers (2023) denomina de coisas, seres e relações.

Pensar em ruínas é reconhecer as paisagens que habitamos em seus emaranhados multiespécies no Antropoceno, como reflete a antropóloga Anna Tsing (2019). E, acerca desse modo de vida nas ruínas, a autora já nos alerta: "Como devemos viver nessas ruínas? No mínimo, devemos ocupar, ocupar e ocupar" (Tsing, 2019, p. 87). Ocupar as ruínas, afirmar um território de vida-formação na universidade!

As ruínas nos lembram tempos outros em que a universidade pública foi tida como prioridade – o que se distancia, em tantos momentos, dos nossos dias atualmente vividos. Elas marcam o sucateamento que lidamos com a educação brasileira, com o desprestígio social, com os tantos descasos e abandonos provenientes de múltiplas instâncias. Elas ressaltam uma insistência nossa – que não é desprovida também de necessidade – de seguir habitando esses territórios e neles constituir uma ecologia de relações, de fazer uma casa, de cultivar um lar.

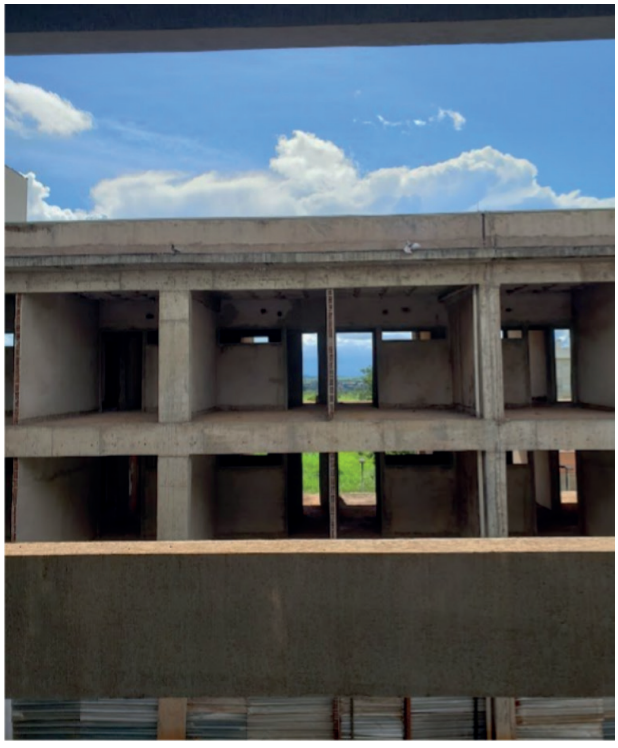


Figura 2 - *Ruínas*.
Fonte: Acervo pessoal de Tiago Amaral Sales (2024)

Ruínas
Tempos de espera
Na universidade
Parece uma década
Ou algo mais

Tempo de construir
Viver a ação
Aguardar certa verba
Viver com alguns 'nãos'

Buscar possibilidades
Recursos?
Vontade
...
Recuos
Tentar
Esperança

Conseguir
Vislumbrar

Laboratórios
Salas
Aulas

Pausas

Espaços de pesquisa
Espaços de vida
Espaços de aprender
Espaços de ensinar

O antropólogo da ciência francês Bruno Latour (2020) em seu livro *Onde aterrar? Como se orientar politicamente no Antropoceno* nos alerta que: "Migrações, explosão de desigualdades e Novo Regime Climático: trata-se da mesma ameaça" (Latour, 2020, p. 19). Assim, entendemos que o sucateamento das universidades públicas brasileiras é uma reverberação das mudanças climáticas e desse regime que pulveriza desigualdades, que precariza a educação das classes trabalhadoras. Se no passado certas instituições restringiam-se às elites, hoje, com a ampliação do acesso às mesmas e a década das Tecnologias de Informação e Comunicação, vemos suas condições de trabalho na tríade de ensino-pesquisa-extensão cada vez mais sucateadas.

Como horizonte para pensarmos nessas precariedades as quais somos impactados, nos juntamos aos escritos do antropólogo inglês Tim Ingold (2012, p. 31), o qual sugere que "Habitar o mundo [...] é se juntar ao processo de formação". Habitar as ruínas é nelas insistir, persistir, ver o que é possível. É juntar-se aos processos em curso, sempre imprevisíveis.

Figura 3 - *Ciborgues*.
Fonte: Acervo pessoal de Tiago Amaral Sales (2024).

Metamorfoses e acoplamentos

Corpos (não) humanos
Ciborgues
Vivos?

A carne de ferro entre carnes vegetais
Pede passagem
Quer existir

Em tintas, sobreposições, luzes e suas ausências
Humanoides gritam:
Estamos aqui!
A universidade vamos habitAR!

Entendemos que os espaços universitários são – e assim devem permanecer – territórios de múltiplas proliferações de formas de vida e de modos de existências. Os espaços universitários para nós, são ambientes potentes de simbiose, em que articulamos "[...] seres heterogêneos enquanto heterogêneos" (Stengers, 2023, p. 108). Neles é possível encontrar, esbarrar, estranhar, interagir, afetar e ser afetado por diferentes seres e formas de vida que o tornam um ambiente multifacetado e, portanto, complexo em termos de habitação. Portas são abertas e fechadas, caminhos se anunciam e também se encerram: estar na universidade, na medida em que nos forma, também marca os nossos corpos. Ver as possibilidades que residem lá, mesmo em tempos de catástrofes e de tantas limitações, é resistir e colocar-nos ativamente na tarefa de criar com.

Relações multiespécies são permanentemente agenciadas em meio aos corredores e gramados que compõem com aquilo que denominamos de ambiente universitário, principalmente aqueles de caráter público. É recorrente nos contextos e arredores das universidades públicas nos depararmos com seres humanos, não humanos e mais que humanos que também fazem deste terreno um espaço de vida e morada. No campus em que atuamos coexistimos com cachorros, pombos, papagaios, araras, besouros, formigas, serpentes, borboletas, árvores, arbustos, gramíneas, ervas daninhas, sedimentos de rocha, carrapatos, gatos, musgos, gramíneas, e... e... e...[1]

Suas existências, com distintos tons e intensidades, atravessam, compõem e também fissuram os nossos modos de vida humana em meio aos contextos laborais. O trabalho entendido como o exercício de atividades humanas remuneradas em um cenário de desenvolvimento econômico demanda das pessoas a mobilização de ações que estão, na maioria das vezes, em alinhamento com a obtenção de recursos financeiros para viver entre as exigências e desígnios econômicos do modo de vida marcado pelo sistema capitalista.

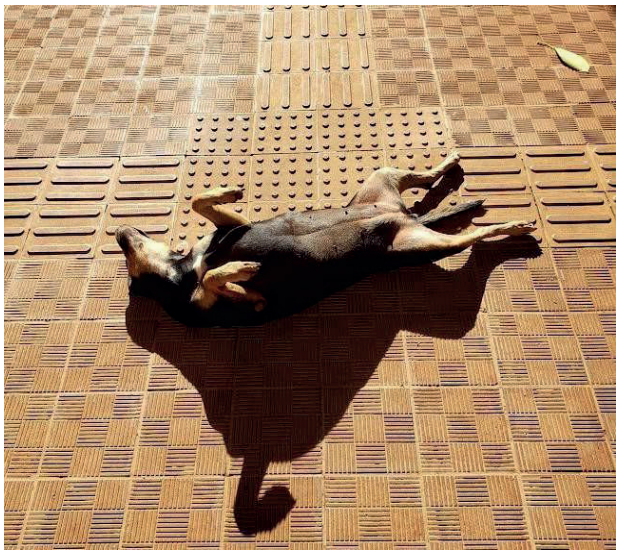


Figura 4 - *Cães Companheiros*.
Fonte: Acervo pessoal de Tiago Amaral Sales (2024).

Figura 5 - *Espécies companheiras*.
Fonte: Acervo pessoal de Fernanda Monteiro Rigue (2024).

Companheiros acadêmicos

Numa tarde qualquer
Ela toma sol
Cadela custosa
Com nome e sobrenome
É gente também
Que na universidade
Faz um habitAR

Espécies companheiras
A nos seguir
Cães, tamanduás e papagaios
– Sem esquecer também das pulgas, mosquitos e carrapatos
A nos acompanhar

Nos espaços acadêmicos
Encontram refúgio
E pelos caminhos, nem sempre harmônicos
Conosco se cruzam
E fazer um lar

Saberes múltiplos
Com eles a aprender
Entre salas e corredores
Podemos crescer

Na contemporaneidade, o exercício profissional remunerado ns instituições públicas reúne, em geral, servidoras e servidores (docentes e de áreas técnicas) e profissionais terceirizados de diferentes segmentos. Pessoas de distintas formações, bagagens naturais-culturais que frequentam o espaço físico das universidades para a realização de alguma(s) atividade(s).

Neste texto fabulativo especulativo (Haraway, 2023), nós, um professor e uma professora, nos colocamos atentos a quem está presente – em alteridade relacional – no campus de uma universidade federal localizada na região Sudeste brasileira. Algumas perguntas-máquina nos acompanham nessa jornada: quantos seres coabitam nossos territórios de trabalho-vida-formação? De que maneiras as vidas e relações multiespécie atravessam nossas existências, labutas diárias, pausas, intervalos, aulas, reuniões, escritas, e... nos permitindo também com eles aprender e devir?

Buscamos pensar com as espécies companheiras junto dos ensinamentos da bióloga, filósofa e antropóloga da ciência Donna Haraway (2021; 2022; 2023). Nesse caminho, assim como propõe a pesquisadora Susana Dias (2023, p. 3), entendemos a dimensão de se relacionar com as espécies companheiras "[...] como uma abertura para uma sensibilidade vegetal, animal, mineral... Um dar atenção ao convívio vital com seres-coisas-forças-mundos de outras espécies, levando sempre em conta a profunda diferença, e não oposição, desses seres em relação aos humanos".

Como modo de tecer estas relações e com elas criar, levamos a sério essa coexistência multiespécie com animais humanos e não humanos, plantas, céus, máquinas, e... e... e... realizamos registros fotográficos pela universidade e com elas tecemos escritas que variam entre a poesia e o ensaio, em blocos, em fragmentos que compõem um emaranhado vivo e criativo de re-existir juntos.

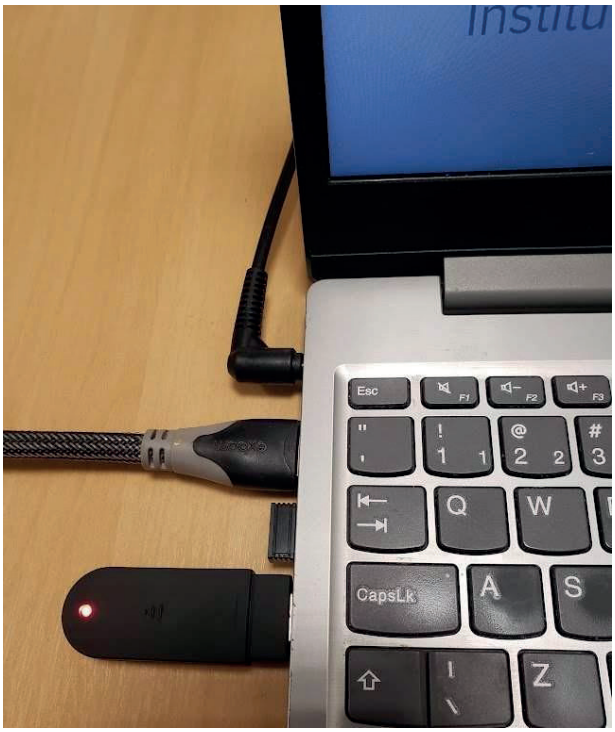


Figura 6 - *Acoplamentos digitais*.
Fonte: Acervo pessoal de Tiago Amaral Sales (2024).

Ciborgues em nós

Acoplados
Estão teclas, teclados
Pen drives, cabos
A nos acompanhar

Penetram corpos
Formados de ferro
Compõem horizontes
Entre palavras-miragens
Presentes nos slides

Telas, imagens
Textos, mensagens
Conteúdos, passagens

Monotonias, paragens
Tentar reinventar

Seriam espécies
Pós-humanas?
Mais que?
Espécies-máquina
A reinventar

A modernidade
E o que veio depois
Nossos corpos humanos
De carne e osso
De ferro, titânio
Medicamento entre os crânios
A nos misturar

A escrita também encontra-se atravessada pela série de reflexões coletivas agenciadas no habitAR: Grupo de Estudos e Pesquisas em Ciência, Vida e Educação, coletivo registrado no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e vinculado à Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Campus Pontal, sediado na cidade de Ituiutaba, em Minas Gerais (MG), Brasil. O grupo reúne professores, professoras e estudantes de distintas áreas formativas, como Biologia, Química, Matemática, Artes, Pedagogia, Administração, Serviço Social, Letras, entre outros.

Pensando na potência do coletivo habitAR e de seus encontros, algumas perguntas nos inquietam:

> O que pode um grupo de estudos e pesquisas que se coloca no movimento de coletivamente ler, conversar e estudar? O que pode uma pausa/intervalo na sufocante correria da vida acadêmica? O que podem os afetos e os sonhos, quando coletivos na/com a/pela educação, formação, pesquisa? O que pode o ato de experimentar outros modos e velocidades de pesquisar, de aprender, de cocriar? O que pode o desejo de engajarmo-nos de formas mais lentas, sinceras, cuidadosas, atentas com as ciências, com a vida, com o mundo? (Sales *et al.*, 2025a, p. 194).

Pensamos, sentimos, nos afetamos e criamos juntos e juntas pelo habitAR. Com reuniões que acontecem quinzenalmente no formato híbrido, as atividades desenvolvidas foram nomeadas de *Ciclos de Encontros e Diálogos: Conexões entre Ciências, Vidas e Educações*, sendo registradas como atividades extensionistas e abertas ao público, permitindo acessar perspectivas e ampliar repertórios a partir de leituras e encontros comuns. Elas também nos deslocam para experimentarmos modos outros de habitar o Campus, a universidade e a nossa formação.

Nesse texto, com olhares curiosos, colocamo-nos porosos no/com o território universitário mundificado – cachorros, gatos, papagaios, araras, besouros, formigas, sedimentos de

rocha, árvores, arbustos, computadores, céus, raios solares, barulhos e... e... e..., cartografando e registrando fotografias e escritas de/com seres não humanos e mais que humanos que ocupam e fazem a universidade e as educações multiespécie conosco. Dessa maneira, buscamos "[...] pensar em certas educações possíveis ao viver e morrer com outros seres, desierarquizando da noção de humano enquanto campo hegemônico, mas percebendo – e aprendendo com – os afetos que atravessam o corpo em paisagens multiespécies" (Sales, 2024, p. 221). Entre um encontro formativo e outro, no meio, corredores, salas, pátios e intervalos, sob riscos e alegrias, agenciamos alianças e ficções com/no território universitário, para pensar e forjar o mundo do florescimento multiespécie.

A experimentação com registros fotográficos e escritas poéticas foi o caminho da feitura dessas fabulações. Deixarmo-nos livres para sentir os encontros que aconteciam nos territórios acadêmicos, criar com os seres que nos faziam companhia, resistir à apatia e à dureza das relações entristecidas e engessadas – que, muitas vezes, são propagadas na universidade. Em suma, imergir na artesania das relações, na beleza do inusitado: eis a nossa aposta ao conviver e construir ativamente espaços acadêmicos em relações mais-que-humanas.

Figura 7 - *Presenças inusitadas, companhias do/no/com o Cerrado.*
Fonte: Acervo pessoal de Tiago Amaral Sales (2024).

Encontros inusitados

Numa noite qualquer
Um ser aparece
No Campus Pontal
Para nos visitar

De longe um biólogo
Saindo da aula
Para a espiar

Lá vem um tamanduá!
Olha ele, olha lá!

Com corpo esguio
Unhas gigantes
Segue a andar
Para perseverar

A universidade
É fuga e refúgio
Para tamanduás e alunos
Para todos nós

Criamos nós
Um espaço seguro?

Buscando formigas?
Fugindo dos cachorros?
Desviando dos carros?
Ele tenta sobreviver

Entre salas, denúncias de abusos
E a vontade de transformar

Vai-te embora, tamanduá!
Vai viver a tua vida
Ou melhor, fique conosco
Nesse nosso habitat
Queremos a vida
Na universidade
Vida transbordante
A ressoar...

Tim Ingold (2015) na obra *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição* afirmou que "O ocupante ocupa uma posição em um mundo já pronto; o habitante contribui através da sua atividade para a contínua regeneração do mundo" (Ingold, 2015, p. 247). Tal citação de imediato nos leva a pensar que habitar os distintos territórios também pressupõe a possibilidade de metamorfoseá-lo. Sentimos que tais percepções dialogam com a filosofia de Emanuele Coccia ao trazer que "A metamorfose existe porque todo ser vivo depara-se com ter de passar, em uma mesma linha de vida, pelas experiências e mundos mais diversos: ela é um corredor que

permite ao ser vivo não ser obrigado a viver várias vidas simultaneamente, e, aos dois, coabitarem sem se fundirem inteiramente" (Coccia, 2020, p. 76).

Nesse caminho, percebemos e afirmamos que a formação e a educação acontecem também em metamorfoses. Reconhecemos "[...] as metamorfoses na vida, na educação e na formação docente como um chamado a experimentar a liberdade e a força do que acontece nos devires com tantos-e-tudo que nos encontramos, do que nasce e morre, do que constitui casulos, do que se movimenta nas/pelas/com as derivas" (Rigue; Sales; Dalmaso, 2024, p. 1493). Dessa forma, com essas companhias multiespécies aprendemos e nos constituímos, e "Eis um convite para cultivar a coragem de, ao aprendermos e nos formarmos, também experimentarmos a beleza, força e vulnerabilidade de existir, de mutar, de metamorfosear" (Rigue; Sales; Dalmaso, 2024, p. 1493).

Coabitar com os diferentes seres, inclusive com as espécies companheiras, "[...] não é sinônimo de fofura e sentimentalismo [...]. O relacionamento é multiforme, perigoso, não terminado, permeado de consequências" (Haraway, 2021, p. 40). Muitas tensões acontecem na medida que entramos em emaranhados multiespécies. Os atritos também são muito recorrentes, como é o caso de situações em que cães abandonados que se refugiam nos espaços universitários atacam algumas pessoas que transitam entre um bloco e outro, ou cães que brigam entre si – e com outros bichos não humanos, podendo, inclusive, tornar-se uma problemática ambiental – quando encontram um novo morador canino. Os modos de vida humanos sempre foram transformados pelas suas associações com cães (Haraway, 2021) – e isso não é diferente quando se tratam daqueles que se refugiam nos territórios universitários.

A pesquisadora estadunidense Donna Haraway (2021) aponta que muitas espécies foram historicamente subjugadas às intencionalidades humanas, o que contribui intensivamente para que não desenvolvamos uma noção coletiva quanto a alteridade significativa. A filósofa brasileira Juliana Fausto na obra *A cosmopolítica dos animais* (2020) também sugere que a noção de humanidade colonizadora, dominante e hegemônica contribuiu para proliferação de leituras de mundo totalizadoras e excludentes, as quais direcionam suas práticas e relações pelo viés da domesticação e da exploração dos diferentes seres e formas de vida.

Haraway entende que, em se tratando especificamente da relação com os cães, a alteridade significativa seria uma "[...] ética, ou, talvez, ainda melhor, o modo de atenção com o qual devemos abordar a extensa coabitação de pessoas e cachorros" (Haraway, 2021, p. 32). Ou, em um sentido mais amplo, "Espécie companheira é meu esforço para estar em aliança e tensão com projetos pós-humanistas" (Haraway, 2021, p. 131).

Assumir a nossa responsabilidade perante o mundo – nesse caso o mundo que habitamos nos espaços universitários, que também é afetado pela ampliação das desigualdades, questões climáticas e desigualdades sociais – demanda uma atenção[2] permanente à alteridade relacional: "Não somos seres únicos, e vir a ser algo depende de seguirmos juntos" (Haraway, 2021, p. 60). Estamos todos e todas imersos em uma malha de relações e nas diferenciações dualistas humano/animal e cultural/natural, ambas fundadas na modernidade, que contribuem para a produção de uma zona de indeterminação a qual fabrica uma forma de vida excludente, indiferente (Fausto, 2020). A diferença hierárquica criada nesses dualismos behavioristas constitui lógicas binárias de poder e subordinação, de razão e natureza, colocando todas as espécies diferentes dos humanos do lado de fora, como a-políticas e, portanto, dispensáveis/invisíveis.

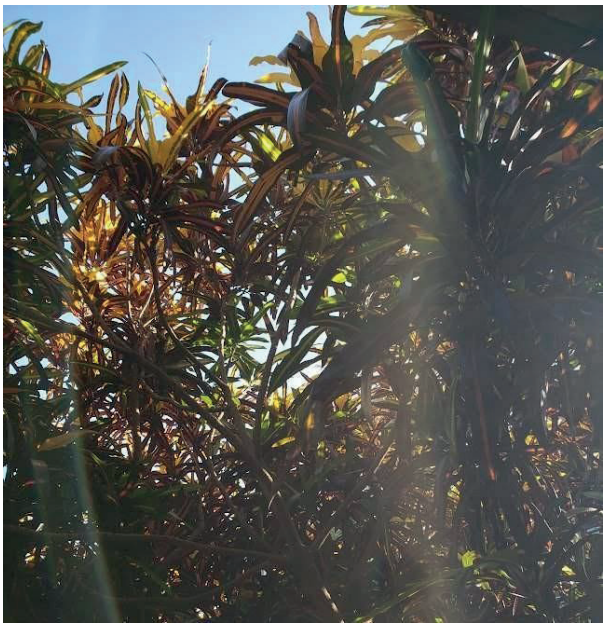


Figura 8 - *Companheiras vegetais.*
Fonte: Acervo pessoal de Tiago Amaral Sales (2024).

Companheiras Vegetais

Seres fotossintetizantes
A nos acompanhar
Proliferam pelos canteiros
Muros, becos
Vasos, vazios e cheios
Sempre a proliferar

Galos, frutos e flores
Rizomas pelo solo
A se ramificar

Ter a atenção necessária
Aos arbustos e árvores
É cuidar de um futuro vivível
A vegetalizar

A produção de mundos mais vivíveis (Haraway, 2021) é um agenciamento que merece envolvimento nos espaços universitários. Recuperar nossas associações multiespecíficas com vistas a tecer continuidades para criar mundos em meio às catástrofes é agir como se pode, sem garantias, ficando com o problema (Haraway, 2023). Para a filósofa Isabelle Stengers, tal envolvimento também se atrela à desaceleração da ciência, ou seja, "[...] formar cientistas capazes de participar desse desenvolvimento. Isso se daria por meio do questionamento prático do conjunto dos modos de apreciação e juízo que integram a formação das ciências vistas sob o signo do "dever" de "não perder seu tempo" (Stengers, 2023, p. 109-110).

Habitar um mundo com outros animais não humanos é também nos permitir interagir, entrar em relações de intimidade, de alteridade significativa, entendendo que nenhum de nós, humanos e não humanos, sairemos desse contato sem sermos afetados – "Não existe um só corpo, uma só alma, uma só partícula que passe ilesa pela vida, pelas coisas do mundo" (Rigue, 2025, p. 111). Com isso, nos recordamos de reflexões mobilizadas por Haraway (2022) no livro *Quando as espécies se encontram*:

> Os animais, os humanos e as máquinas estão todos enredados em trabalho (e brincadeira) hermenêutico(s) pelas exigências material-semióticas de se dar bem em mundos de vida específicos. Eles se tocam; logo eles são. Trata-se de ação em zonas de contato. Esse é o tipo de percepção que nos faz saber que seres humanos situados têm obrigações epistemológicas e éticas para com os animais. Especificamente, temos de aprender quem eles são em toda sua alteridade não unitária a fim de uma conversa com base em linguagens cuidadosamente construídas, multissensoriais e compostas. Os animais fazem exigências aos humanos e às suas tecnologias exatamente no mesmo grau que os humanos fazem exigências aos animais. [...] Nada é passível à ação de outro, mas todas as dobras só podem ocorrer no detalhe carnal dos seres situados, material-semióticos (Haraway, 2022, p. 346).

Enredamentos, encontros possíveis entre nossas carnalidades, nossas animalidades, nossas existências ciborgues: acoplamentos entre humanos e não humanos, entre animais e máquinas. Composições coletivas possíveis, na medida em que ampliamos o nosso desejo pelo envolvimento, pela expansão da capacidade de entrar em contato com os seres.

No ambiente universitário que cartografamos neste trabalho emaranhado em poéticas, ensaios e visualidades é possível identificar iniciativas isoladas que emergem para lidar com a série de problemáticas que estão no entorno dos cães e gatos que convivem nesse ambiente. Estudantes, professores e professoras costumam, voluntariamente,

arrecadar doações para custear a alimentação e a infinidade de tratamentos de saúde desses animais. Muitos são acometidos por doenças variadas, como dermatites, sarna e leptospirose e, ao mesmo tempo, possuem ferimentos decorrentes de disputas por território, além de fraturas provenientes de atropelamentos, por exemplo. Várias são as situações em que discentes e docentes abrem seus próprios espaços de descanso como "lar temporário" para cães em período complexo de recuperação.

A atitude desses envolvidos demonstra um desejo de coconstituir mundos, de entrar em simbiose (Stengers, 2023), de agenciar e criar soluções impensadas no território universitário. Eis um exercício de alteridade significativa que constitui ambos os corpos mutuamente na universidade. Juliana Fausto (2020) discute que a cidade humana é hostil à presença dos errantes (sejam eles cães, gatos, pombos, e... e... e...). Como bichos indesejáveis, focos das políticas dos modelos higienistas, os seres que muitas vezes encontram refúgio nas universidades são expulsos dos "centros" de convivência das cidades. Por meio da proliferação dos discursos de "limpeza sanitária" as estratégias biopolíticas (Foucault, 2019) operaram e seguem em movimento no cenário urbano, empurrando, cada vez mais, cães e gatos para as margens e os refúgios que ainda existem, sendo a universidade um deles.

A acolhida e o cuidado cultivados com os diferentes seres que vivem na universidade conosco é um ato político e, portanto, educacional. O interesse pela mudança da condição de precarização e marginalização dessas formas de vida é o que move as atitudes dos viventes que atuam insistentemente nesse território. Agir de modo prático perante uma questão de interesse é um gesto micropolítico e, portanto, revolucionário, autogestado e liberador. É sair da condição de sonâmbulo e sonâmbula para, então, implicar-se. Quando essas espécies não humanas são precarizadas, também nos precarizamos. Nessa dinâmica de perceber o desejo pela potencialização do viver ao invés do seu desmantelamento "[...] nada é pré-ordenado, retornando sempre às correntes de sua formação, onde as coisas tornam-se coisas e o mundo torna-se mundo. Rastrear esse caminho onde a vida irrompe tem sido a nossa aposta para habitar o mundo da/na/com a educação [...]" (Sales; Rigue; Dalmaso, 2023, p. 3).

Juntos, tantos seres habitam o terreno destinado às atividades acadêmicas e científicas. Perambulam pelos corredores, experienciam encontros de aulas, pesquisas, extensões, culturas e gestões. Veem o sol a pino se pôr e, também, a lua se destacar no céu. Para as espécies companheiras o método não é a coisa mais importante "[...] uma 'comunicação' que atravessa diferenças irredutíveis é o que importa" (Haraway, 2021, p. 59). Muitos cães e aves frequentam as nossas salas de aula e laboratórios, se aproximam nos horários previstos para os encontros entre docentes e estudantes, permanecendo lá, em presença, na espreita em meio às dinâmicas propostas. Dormem, acordam, levantam, acuam, voam... participando, ativamente e ao seu modo, dos acontecimentos.

Figura 9 - *Bruxa na sala*.
Fonte: Acervo pessoal de Tiago Amaral Sales (2024).

Bruxa companheira

No muro de recados
Ela está
Parada, à espera
Da luz acabar

Bichana noturna
Mariposa bruxa
Com sua cor opaca
A aguardar

Entre corredores
Universitários
Ela reside e resiste
A nos acompanhar

Nos lembra que a UFU
É sua, é nossa
É de tantos seres
Que ficam por lá

Faz morada nas frestas
Nos cantos, nas janelas
De um território vivo
A se habitAR

Diferentes espécies estão situadas temporal e localmente nesse mundo em mutação e, ao mesmo tempo, condicionadas às relações de forças que neoliberalizam as vidas, em suas distintas variações e formas. Temporais, enxurradas, secas, queimadas, ventanias, granizo: tudo isso traça nossas existências nesse contexto de mutação climática.

Sobre a mutação, Latour (2020) a situa considerando-a como transmutação que nos atinge no presente, e não como algo que ainda virá. Nesse sentido, estabelecer continuidades nesse mundo em ruínas é mudar a rota por meio de uma política intensiva que afirma o devir. Uma arte molecular de alianças multiespécies em meio a precarização desse ambiente universitário público e coletivo. Uma comunicabilidade atenta e implicada que nos permita vincular-se, mundificar-se, pertencer-com.

No território cartografado, também identificamos a presença de uma série de iniciativas cujo objetivo é promover discussões e práticas relacionadas à ecologia política. O Coletivo Goiabal Vivo[3] – formado, sobretudo, por estudantes e docentes dos cursos de Ciências Biológicas referido campus –, por exemplo, questiona o que temos feito com nossos biomas, com as relações multiespécies e foco no Cerrado, a partir da superexploração dos recursos naturais em prol dos interesses e engendramentos de uma indústria do agronegócio.

Um acontecimento importante, que demarca a mobilização dos saberes situados (Haraway, 2009), diz respeito a um incêndio ocorrido em um parque localizado nos arredores da universidade no ano de 2024. A mobilização do Coletivo Goiabal Vivo, assim como de diferentes pessoas da comunidade acadêmica e externa, foi intensa durante e após a queimada. Além de convocar autoridades, denunciar a queimada e registrar o que lá acontecia, muitos e muitas carregaram baldes com água com o objetivo de apagar o fogo; outros e outras levaram frutas para os diferentes animais que restaram e sobreviveram após a devastação provocada pelo alastramento desenfreado das chamas. Algumas pessoas também utilizaram as redes sociais para comunicar o que se passava no parque, além da indignação com a demora no combate das chamas.

O incêndio[4] ocorreu em um período de racionamento de água potável na cidade, no mês de setembro de 2024. A devastação ambiental provocada é, até o momento, incalculável. Até meados de 2025, quando tecemos estas escritas, os arredores do parque (que podem ser vistos da universidade) continuam com muitas árvores acinzentadas, secas e deterioradas, mesmo após o retorno das chuvas, atestando o sofrimento por elas sentido. Ao mesmo tempo, é possível identificar o crescimento de pequenos florescimentos vegetais verdes, que contrastam com as marcas e feridas da destruição ambiental. A vida insiste em fluir. Ela deseja continuar proliferando. Teimosa, a seiva dos fluxos vitais não cansa de continuar investindo na existência.

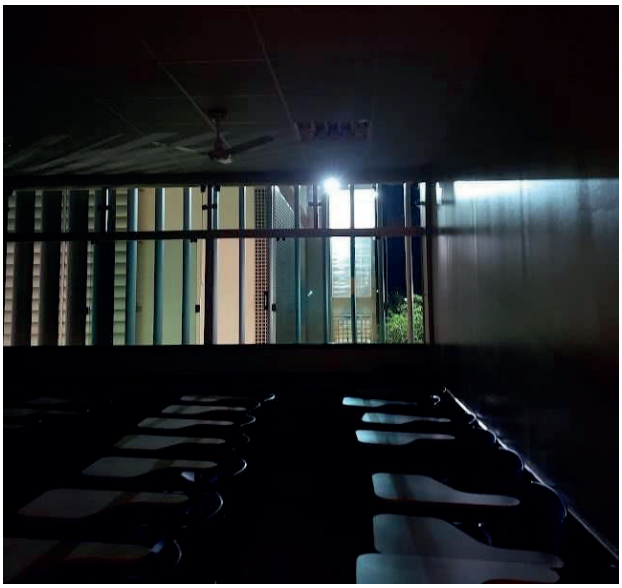


Figura 10 - *Entre-disciplinas, ver vida nas brechas*. Fonte: Acervo pessoal de Tiago Amaral Sales (2024).

Adentrar (d)a luz

Entre muros e ausências
Nas durezas acadêmicas
Nos permitir criar
Feixes de luz contrastam com o cinza

Eis que a vida grita
Em poéticas do habitAR
Formando-nos com
Educando-nos para e pela vida
Aprendendo no caminhar

As paisagens multiespécies são territórios povoados de encontros férteis para poéticas vivas. Instantes de atenção e comunicabilidade entre seres e práticas. Entre uma aula e outra, uma prova e um teste, uma discussão teórica e outra, eis que os olhares se entrecruzam, os gestos de atenção, estranhamento e tensionamento acontecem. Intervalos de desaceleração das ciências (Stengers, 2023) para fluidez de encontros, afetos e envolvimentos. Esparsos instantes de acontecimentos e processos educacionais:

> [...] a educação pode acontecer em múltiplos espaços e de maneiras distintas. Aprendemos, pensamos, afetamos e somos afetados, por exemplo, quando paramos para lembrar, tensionar e criar a partir do que vivemos. Quando, mesmo diante da correria do cotidiano, inauguramos momentos de silêncio e atenção para nossas aligeiradas rotinas (Sales; Rigue, 2023, p. 15).

A experiência da vida que flui na universidade é relacional. Essa escrita penetra nessas múltiplas relações que nela habitam, funcionando como uma estratégia para manifestar suas potências e, ao mesmo tempo, suas vulnerabilidades.

Figura 11 - *Cores no horizonte universitário*.
Fonte: Acervo pessoal de Tiago Amaral Sales (2024).

Lá longe

Lá longe eu vejo
Você também vê?
Entre arvoredos
Cores, anseios
A nos afetar

É um campus
Universitário?
É tempo de chuva
De molhar o cerrado
Tempo de regenerar

Verde-vida
A nos transbordar
Aves, barulhos
Insetos, sussurros
A multiplicar

Que seja viva
A educação
Entre tantos seres
Espaço de saberes
Território de comunhão

Pensar sobre e com as relações de forças que fluem no território de um contexto universitário demanda colocar-se poroso e porosa, atento e atenta aos diferentes seres que o habitam conosco. O movimento de cartografar e registrar o espaço de uma universidade nos permitiu aproximar das vidas que encontramos no caminho. Ao longo das nossas vivências no espaço acadêmico, em meio a uma série de demandas didáticas e burocráticas, pensamos e forjamos com as tantas vidas que nos fazem companhia. A própria materialização

deste arquivo é uma experimentação que arregimenta um corpo capaz de aprender-com, pensar-com, imaginar-com, devir-com (Haraway, 2022). Se relacionar com os seres pela via do vínculo, e não da captura (Stengers, 2023).

Entre as frestas de uma arquitetura projetada, é possível perceber a emergência da vida em suas variadas formas e intensidades. A ativação dos processos atencionais permite reconectar, refazer as conexões que foram perdidas (Simas; Rufino, 2020). Com o intento de rachar a hipermercantilização da vida e da formação universitária, implicar-se e envolver-se (Krenak, 2020) com a atenção aos processos e acontecimentos que fluem pelos espaços acadêmicos, com as espécies companheiras, é um passo importante para afirmar a vida e o que se passa nela em direção do encantamento, como sugerem os educadores Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino (2020), enquanto fundamento político e princípio de integração entre as distintas formas que vivem na biosfera.

Figura 12 - *Nas frestas do mundo-universidade*.
Fonte: Acervo pessoal de Tiago Amaral Sales (2024).

HabitAR com as frestas

Entre-grades, aprender a olhar
A paisagem, a vista que anuncia
O fim de um dia
Um caminho noturno a trilhar

Aulas, reuniões... vida acadêmica
Lugares intensamente povoados
Nos resta ter a atenção
Aceitar as companhias possíveis
Lutar pelos territórios desejados
Múltiplos, habitados
E, enfim, saber escutar

Admitir o território e as espécies companheiras que nele habitam como questão de interesse é um gesto singular, um horizonte para ampliar as relações de cuidado. Investir na sutileza e na potência que reside em se perceber habitando a universidade com os diferentes seres é, para nós, uma experiência formativa necessária e urgente para reencantar nossos processos educativos. Independente de qual seja o curso ou formação inicial, apostamos nessa dimensão ética e estética como "[...] um convite a enfrentar o excepcionalismo humano, e, tentar pensar, sentir, construir, agir e cultivar uma escuta multiespécie" (Aranha; Dias, 2024, p. 33).

Investir em poéticas e experimentações com espécies companheiras na universidade é uma atitude política de encantamento e envolvimento com a vida. Trata-se de um movimento que exige coragem para instaurar modos cada vez mais éticos, respeitosos e atentos de habitar nosso território. É tecer relações com coletividades plurais, não restritas ao humano, cultivando a capacidade de liberdade para participar ativamente do que nos é caro, do que nos atravessa e do que nos interessa. É um deslocamento para investir em processos atencionais naquilo que fazemos e nos territórios que habitamos.

Como escreve Stengers (2023), eis a importância de ativar um apetite pelas possibilidades. Habitar o mundo com os heterogêneos, com as árvores que florescem no início da estação seca, que perdem suas folhas, que se regeneram com as chuvas; com os latidos caninos, com o canto das aves, com os zumbidos dos insetos que adentram as salas de aula; aulas permeadas pelo tempo, pelo clima, pela temperatura, pela umidade, pelo sol, pela lua... pelo entardecer em suas tantas cores... pelos silêncios e barulhos.

Espécies companheiras? E nós? Quais simbioses fazemos em nossas coexistências no trabalho acadêmico, na docência-vida entre ensino-pesquisa-extensão-gestão?

Nós nos colocamos atentos e atentas a pensar-sentir-viver com estes seres companheiros humanos, não humanos e mais que humanos que constroem conosco um mundo-universidade. Eis coexistências em coconstruções de territórios que abrem caminhos para mundos outros, para mundos sonhados e vividos com os outros, para "sonhos de universidade" (Sales, 2025) que se mostram tanto enquanto propagadores de linhas coloniais quanto como território possível de instaurar fissuras nas tramas duras do sistema capitalista neoliberal.

Caminhos possíveis a serem trilhados com atenção, escuta e múltiplas companhias em formações universitárias sensíveis, em educações multiespécie, em emaranhados de coexistências criativas, pois, como buscamos materializar neste caminho entre poéticas e experimentações escritas e imagéticas, nós, em nossos territórios acadêmicos, não estamos sozinhos. Somos muitos, múltiplos, e nunca estivemos a sós. Em uma educação e cocriação povoada de encontros, nós nunca estaremos sós.

REFERÊNCIAS

ARANHA, Natália; DIAS, Susana Oliveira. Seguir os sapos: encontros entre artes e ciências diante dos tempos de catástrofes. **PORTO ARTE**: **Revista de Artes Visuais**, v. 28, p. 1-36, Porto Alegre, 2024. Disponível em: ‹https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/141890›. Acesso em: 11 fev. 2026.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, v.1. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

DIAS, Susana Oliveira. Alianças vegetais: espécies companheiras de ensino diante do Antropoceno. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v.46, n.1, 2023. Disponível em: ‹https://www.scielo.br/j/edreal/a/BMxDXkJkKWJF3NJFffjNR8f/?format=html&lang=pt›. Acesso em: 31 out. 2025.

COCCIA, Emanuele. **Metamorfoses**. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020.

CUSTÓDIO, Karen Daniela; QUEIROZ, Victória; SALES, Tiago Amaral. Questionar o racismo ambiental entre ruínas e(m) paisagens mais que humanas no Parque Goiabal. **Cadernos de Campo (São Paulo - 1991)**, São Paulo, v.34, n.1, p. e231548, 2025. Disponível em: ‹https://revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/231548›. Acesso em: 11 fev. 2026.

FAUSTO, Juliana. **A cosmopolítica dos animais**. São Paulo: n-1 edições, 2020.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. 10 ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2019.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Campinas, n.5, p. 7-41, 2009. Disponível em: ‹https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773›. Acesso em: 18 fev. 2025.

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

HARAWAY, Donna. **Ficar com o problema**: fazer parentes no chthluceno. São Paulo: n-1 edições, 2023.

HARAWAY, Donna. **Quando as espécies se encontram**. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

INGOLD, Tim. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes, 2015.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v.18, n.37, p. 25-44, 2012. Disponível em: ‹https://www.scielo.br/j/ha/a/JRMDwSmzv4Cm9m9fTbLSBMs/?format=html&lang=pt›. Acesso em: 6 fev. 2026.

LATOUR, Bruno. **Onde aterrar?** Como se orientar politicamente no Antropoceno. Tradução de Marcela Vieira. Rio de Janeiro: Bazar Tempo, 2020.

RIGUE, Fernanda Monteiro; SALES, Tiago Amaral; DALMASO, Alice Copetti. Metaformoses em Emanuele Coccia: composições para habitar a educação e a formação docente. **Educação**

e Filosofia, Uberlândia, v.37, n.81, p. 1465-1496, 2024. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/EducacaoFilosofia/article/view/64408>. Acesso em: 6 fev. 2026.

RIGUE, Fernanda Monteiro. **Um fim, o começo**. Veranópolis: Editora Diálogo Freireano, 2025.

SALES, Tiago Amaral; QUEIROZ, Victória dos Santos; MARQUES, Karen Evangelista; CUSTÓDIO, Karen Daniela de Sousa; SANTOS, Mike Nascimento dos; ROCHA, Lucas Matheus da. Goiabal em chamas: ardentes memórias e criações para renascer com as cinzas. **Revista Estado da Arte**, Uberlândia, v.6, n.1, 2025b. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/article/view/76183>. Acesso em: 31 out. 2025.

SALES, Tiago Amaral; RIGUE, Fernanda Monteiro. Derivas entre a ciência, a vida e a educação: modos de aprender em movimento. **Revista Digital do LAV**, Santa Maria, v.16, n.1, p. 1-18, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/83919>. Acesso em: 6 fev. 2026.

SALES, Tiago Amaral; RIGUE, Fernanda Monteiro; DALMASO, Alice Copetti. Modos de Habitar o Mundo: uma educação em ciências com/em meio à/pela vida. **Educação & Realidade**, v.48, 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/edreal/a/xzJ9qjf7NvrHx3GryspvS4B/?format=html&lang=pt>. Acesso em: 6 fev. 2026.

SALES, Tiago Amaral; RIGUE, Fernanda Monteiro; GERETI, Laís Cristina Viel; GARCIA, Breno Filo Creão de Sousa; PEÇANHA, Natália Batista; VILELA, Anna Laura Alves; WEGNER, Roger da Silva; MASCENA, Hanniel Rodrigues de; FERREIRA, Miliam Juliana Alves. Experimentações para habitAR o mundo com as ciências: lampejos coletivos. **Leitura: Teoria & Prática**, Campinas, v.43, n.93, p. 193-210, 2025a. Disponível em: <https://ltp.emnuvens.com.br/ltp/article/view/1061>. Acesso em: 31 out. 2025.

SALES, Tiago Amaral. Sonhos de universidade: uma poesia. **Revista Docência e Cibercultura**, Rio de Janeiro, v.9, n.2, p. 1-7, 2025. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/re-doc/article/view/90474>. Acesso em: 31 out. 2025.

SALES, Tiago Amaral. Vivir y morir con: (trágicos) aprendizajes multiespecie y formas de decir adiós. **Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales**, [s.l.], v.11, n.2, p. 213-240, 2024. Disponível em: <https://revistaleca.org/index.php/leca/article/view/470>. Acesso em: 31 out. 2025.

SANTOS, Mike Nascimento dos; MARQUES, Karen; SALES, Tiago Amaral; ROCHA, Lucas Matheus da. Práticas educativas para sensibilizar ambientalmente e envolver a comunidade escolar no cuidado do Cerrado: Experiências do Coletivo Goiabal Vivo. **Revista Brasileira de Educação do Campo**, Tocantinópolis, v.10, p. e19928, 2025. Disponível em: <https://periodicos.ufnt.edu.br/index.php/campo/article/view/19928>. Acesso em: 11 fev. 2026.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Encantamento sobre política de vida**. Rio de Janeiro: Mórula, 2020.

STENGERS, Isabelle. **Uma outra ciência é possível**: manifesto por uma desaceleração das ciências. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2023.

KASTRUP, Virginia; CALIMAN, Luciana. **A atenção na cognição inventiva**: entre o cuidado e o controle. Porto Alegre: Fi, 2023.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

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

Notas

[1] Inspirado no conceito de rizoma de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011), nos encontros entre heterogêneos que se fazem no 'e...', e não no 'ou'.

[2] Conforme Kastrup e Caliman: "Na perspectiva ecológica da atenção, [...] a atenção não é sinônimo de prestar atenção. O prestar atenção é apenas um dos gestos da atenção, mas de modo algum totaliza seu funcionamento. A concentração é um regime atencional, a focalização é outro, assim como a distração, a dispersão, a imersão, a vigilância, o alerta, a fidelização etc. [...] a atenção possui múltiplos gestos, distintos e coexistentes. São camadas superpostas de intensidades variáveis e em constante movimento, formando uma espécie

de mil folhas da atenção. A atenção é desde sempre coletiva. Nunca estamos sozinhos quando prestamos atenção" (Kastrup; Caliman, 2023, p. 30).

[3] O Coletivo Goiabal Vivo consiste em um coletivo ambientalista que atua em ações de educação ambiental, divulgação científica e pesquisas biológicas na cidade de Ituiutaba – MG, e na região do pontal do triângulo mineiro. Para mais informações, sugerimos acompanhar a página do coletivo nas redes sociais em: ‹https://www.instagram.com/goiabalvivo› (Acesso em: 16 abr. 2025). Também indicamos a leitura dos textos *Goiabal em chamas: ardentes memórias e criações para renascer com as cinzas (Sales et al., 2025b); Práticas educativas para sensibilizar ambientalmente e envolver a comunidade escolar no cuidado do Cerrado: Experiências do Coletivo Goiabal Vivo (Santos et al, 2025)* e *Questionar o racismo ambiental entre ruínas e(m) paisagens mais que humanas no Parque Goiabal* (Custório; Queiroz; Sales, 2025), que pensam sobre movimentos, militâncias e criações artísticas-educativas do coletivo em tempos de mutações climáticas.

[4] Sobre esse incêndio, integrantes do Coletivo Goiabal Vivo afirmam que "Ao longo da fatídica noite da quarta-feira, em 25 de setembro de 2024, o fogo nas áreas vegetais se alastrou e, no dia seguinte, tomou proporções incontroláveis, destruindo grande extensão do Parque do Goiabal, chegando inclusive a adentrar no território da UFU, campus Pontal, colocando também este nosso espaço em perigo. Sabemos que incontáveis vidas foram impactadas por este incêndio e, nos dias seguintes, fomos tomando consciência de sua devida proporção. Fizemos o que pudemos, com intensa ação coletiva, mas sabemos também da nossa limitação. Entretanto, como de praxe, pelo extenso grupo que faz parte do Coletivo Goiabal Vivo, as medidas para lidar com este contexto seguiram acontecendo desde aquele dia e se desdobram" (Sales *et al.*, 2025b, p. 5).

SOBRE OS AUTORES

Tiago Amaral Sales é professor assistente nos cursos de licenciatura e bacharelado em Ciências Biológicas na Universidade Federal de Uberlândia (ICENP-UFU). É também docente permanente no Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGED) e no Programa de Pós-Graduação em Educação Básica (PPGPEDU) da mesma universidade. Realizou pós-doutorado em Divulgação Científica e Cultural pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É doutor e mestre em Educação pela UFU, licenciado em Pedagogia pela Universidade Estácio de Sá (UNESA), licenciado e bacharel em Ciências Biológicas pelo Instituto de Biologia da UFU. É líder do *habitAR: grupo de estudos e pesquisas em educação, ciência e vida* (CNPq/UFU) e integrante da Rede Latino-americana de Divulgação Científica e Mudanças Climáticas (Rede DCMC) e da Rede Internacional de Estudos Culturais e Educação (RIECEdu). ORCID: ‹https://orcid.org/0000-0002-3555-8026›. E-mail: tiagoamaralsales@gmail.com

Fernanda Monteiro Rigue é professora adjunta nos cursos de licenciatura e bacharelado em Química, vinculados ao Instituto de Ciências Exatas e Naturais do Pontal (ICENP), da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Professora permanente no Programa de Pós-graduação em Educação da mesma instituição (PPGED/UFU). É doutora e mestra em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Maria (PPGE/UFSM), e licenciada em Química pelo Instituto Federal Farroupilha (IFFar). ORCID: ‹http://orcid.org/0000-0003-2403-7513›. E-mail: fernanda_rigue@hotmail.com

Recebido em: 23/4/2025

Aprovado em: 6/11/2025

UM OLHAR PARA AS RELAÇÕES DE SIMBIOSE: QUAIS SÃO OS FIOS INVISÍVEIS QUE CONECTAM TUDO?[I]

A LOOK AT SYMBIOTIC RELATIONSHIPS: WHAT ARE THE INVISIBLE THREADS THAT CONNECT EVERYTHING?

Tuane Maitê Eggers
PPGAV-UFRGS

Resumo

Este artigo busca refletir sobre relações de simbiose entre fungos e outras espécies, como é o caso dos liquens e das micorrizas, por meio de um processo teórico-artístico. O texto apresenta o desenvolvimento poético da obra *Quais são os fios invisíveis que conectam tudo?*, livro de artista em desenvolvimento, de tiragem única. Em um percurso que intercala o pensamento de cientistas e de artistas, a pesquisa discute como, diante da crise ecológica que atravessamos, o olhar para relações de simbiose pode resgatar relações de afeto a outros seres vivos e proporcionar ferramentas imaginativas para futuros possíveis.

Palavras-chave:

Liquens; livro de artista; micorriza; simbiose.

Abstract

This article seeks to reflect on symbiotic relationships between fungi and other species, such as lichens and mycorrhizae, through a theoretical-artistic process. The text presents the poetic development of the work What are the invisible threads that connect everything?, *an artist's book in progress, with a single edition. Following a path that intertwines the thinking of scientists and artists, the research discusses how, in the face of the ecological crisis we are going through, looking at symbiotic relationships can rekindle feelings of affection toward other living beings and provide imaginative tools for possible futures.*

Keywords:

Lichens; artist's book; mycorrhiza; symbiosis.

INTRODUÇÃO

Como viver em um planeta ferido? Como acreditar que existe um futuro possível para nós seres humanos? Essas questões se fazem presentes quando busco direcionar meu olhar para outras formas de vida, quase como se buscasse alguma resposta para o momento de crise ecológica e de perda da biodiversidade que vivemos agora. Neste artigo, busco refletir sobre relações de simbiose entre fungos e outras espécies, como é o caso dos liquens e das micorrizas, por meio de um processo teórico-artístico. Sigo abordando as tramas invisíveis que me interessam há alguns anos, agora sob diferentes formas.

Em um percurso que intercala o pensamento de cientistas e de artistas, interessa pensar como a arte pode ser uma ferramenta potente neste momento que atravessamos, no sentido de aprofundar o olhar para as relações de simbiose, em um exercício de resgate afetivo a outros seres vivos. Busco compreender de que forma a criação artística pode proporcionar ferramentas imaginativas para futuros possíveis, em uma aproximação entre diferentes disciplinas da arte e da ciência.

Ao longo da escrita, proponho um diálogo costurado entre autores de diferentes épocas. O botânico inglês Albert Howard, por exemplo, já observava a importância das redes de micorrizas para a saúde do planeta na década de 1940. A bióloga estadunidense Lynn Margulis já percebia a importância da simbiose para a evolução em suas teorias desenvolvidas ao longo das décadas de 1960, 1970 e 1980 – e ainda que fosse desacreditada pela comunidade científica da época, seu trabalho é cada vez mais reconhecido atualmente. O psicanalista francês Félix Guattari refletia sobre o tema da ecologia sob um viés filosófico em 1989, em sua obra *As três ecologias*.

Outros pensadores importantes para a minha estrutura de pensamento são contemporâneos, como é o caso da filósofa e zoóloga estadunidense Donna Haraway, a filósofa belga Isabelle Stengers, a antropóloga estadunidense Anna Tsing, o biólogo e escritor inglês Merlin Sheldrake, entre outros. Assim, as tramas costuradas nesta escrita apresentam um escopo de nove décadas de pensamento sobre o tema.

A arte parece ser, cada vez mais, uma potente ferramenta sensibilizadora sobre temas ecológicos. É nesse sentido que penso o suporte do livro de artista como uma possibilidade de abordagem sobre o tema. A obra em processo (no momento, de tiragem única) *Quais são os fios invisíveis que conectam tudo?* reúne fotografias analógicas digitalizadas a partir de negativo e positivo 35mm. O percurso teórico descrito neste artigo é entrelaçado com o relato da experiência criativa do livro.

MICORRIZAS: MUNDOS SUBTERRÂNEOS

> Quem somos nós? Noventa por cento das células em nossos corpos não têm uma assinatura genética; elas são bactérias. No entanto, elas estão conosco, e nós precisamos delas. Nossos corpos vêm a ser através delas. Para além de nossos corpos, nós não podemos sobreviver sem paisagens multiespécies. Nós nos tornamos quem somos através de agregados multiespécies. Nós somos mais parecidos com fungos micorrízicos do que imaginamos. Isso faz uma enorme diferença para nossas teorias de ação "humana" no mundo. Como os humanos podem agir como uma força autônoma se o nosso "nós" inclui outras espécies que fazem de nós quem somos?
>
> Anna Tsing, *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno* (2019).

Meu desejo de aprofundar minha pesquisa sobre as relações entre fungos e raízes de plantas, conhecidas como micorrizas, se dá a partir de uma noção primeira de um mundo interconectado. Trata-se de tentar compreender algo mais sobre as relações invisíveis que acontecem sob nossos pés – e que, de alguma forma, sustentam o mundo como o conhecemos. Sheldrake (2021) comenta sobre uma sensação vertiginosa ao pensar na complexidade dessas relações, em seus quilômetros de vida entrelaçada.

> A vertigem realmente me domina quando tento dimensionar a escala do muito pequeno ao muito grande, das decisões microscópicas de trocas que ocorrem em nível celular até o planeta inteiro, a atmosfera, os 3 trilhões de árvores que vivem na Terra e os quatrilhões de quilômetros de fungos micorrízicos que se enredam no solo (Sheldrake, 2021, p. 156).

O pesquisador explica que essas relações acontecem, geralmente, longe da vista. "É difícil vivenciá-las, vê-las ou tocá-las" (Sheldrake, 2021, p. 157). A maior parte do conhecimento sobre o assunto surge a partir de estudos controlados em ambientes de laboratório ou estufas e, assim, nem sempre é possível ampliar a escala das pesquisas para ecossistemas complexos. "O resultado é que os pesquisadores sabem mais sobre o que os fungos micorrízicos são capazes de fazer do que sobre o que estão realmente fazendo" (Sheldrake, 2021, p. 157).

Considerando que as micorrizas são pouco visíveis a olho nu, há outras formas de perceber a vitalidade dos relacionamentos entre fungos e plantas. "Comendo uma planta sentimos o sabor que vem de uma relação micorrízica. Cultivando plantas – em vasos, canteiros, jardins ou parques da cidade – , cultivamos essas relações" (Sheldrake, 2021, p. 158). No entanto, o biólogo também alerta para o fato de que grande parte da vida, em um contexto de mudanças climáticas, depende da capacidade de plantas e fungos se adaptarem a novas condições. Segundo ele, aumentos no dióxido de carbono na atmosfera influenciam as decisões de troca microscópica da raiz das plantas com seus parceiros fúngicos. Nesse sentido, Sheldrake cita um estudo publicado em 2018, sugerindo que a deterioração da saúde das árvores em toda a Europa foi consequência de uma interrupção de suas relações micorrízicas, causada por poluição por nitrogênio.

> Associações micorrízicas nascidas no Antropoceno determinarão em grande parte a capacidade dos seres humanos de se adaptar à piora das condições climáticas. Mais que em qualquer área, as possibilidades – e os problemas – são maiores na agricultura (Sheldrake, 2021, p. 161).

Figura 1 – *Redes miceliais* (2022). Fotografia analógica digitalizada a partir de negativo 35mm.
Fonte: Arquivo pessoal da artista.

A importância das micorrizas no solo já era abordada na década de 1940 por Albert Howard. Naquele momento, o fundador do movimento moderno da agricultura orgânica já argumentava, em seu famoso livro *An Agricultural Testament*, de 1943, que a presença do húmus no solo é uma condição essencial para o funcionamento adequado dessas relações entre fungos e raízes de plantas. Neste artigo, utilizamos a versão traduzida do livro, publicada em 2007.

> A associação micorrízica, assim, é uma ponte viva através da qual um solo vivo (rico em húmus) e a cultura estão diretamente contactados e através do que os nutrientes prontos para uso imediato podem ser transferidos do solo para a planta. Como essa associação influencia o trabalho das folhas verdes é um dos mais interessantes fenômenos que a ciência deve agora investigar. [...] São os produtos da digestão dos fungos fatores de resistência às doenças promotoras da boa qualidade? Parece que sim. Se esse for o caso, a saúde e o bem-estar da humanidade, também dependem da associação micorrízica (Howard, 2007, p. 56).

Oito décadas depois, o pensamento de Howard segue sendo reconhecido pela comunidade científica, devido ao vanguardismo de sua observação sobre a importância das relações micorrízicas para a saúde do solo – e de todos que dela dependem. Howard sugere, em seu testamento agrícola, que "[...] no futuro, um dos primeiros passos a ser dado no estudo de qualquer doença vegetal, será a observação do solo, verificando se o mesmo está fértil e se a micorriza está em plena atividade" (Howard, 2007, p. 248). E complementa que: "Devemos encarar a agricultura como uma arte. O pesquisador precisa ser um agricultor e um cientista ao mesmo tempo, mantendo sempre em mente todos os fatores envolvidos" (Howard, 2007, p. 251).

LIQUENS: UM SER-ECOSSISTEMA

Comecei a prestar mais atenção nos fungos em pequenas viagens que fazia para lugares afastados da cidade, que parecem mais propícios para a biodiversidade. No entanto, percebo cada vez mais o quanto esses seres

Figura 2 – *Quais são os fios invisíveis que conectam tudo?* (2024). Fotografia analógica digitalizada a partir de negativo 35mm.
Fonte: Arquivo pessoal da artista

habitam qualquer fresta de vida possível bem no meio das cidades. Uma pedra, uma ponte, uma parede ou uma árvore podem ser terrenos férteis para um líquen. Sheldrake (2021) nos lembra da onipresença desses seres. "Os liquens estão incrustados em até 8% da superfície do planeta, uma área maior do que a coberta por florestas tropicais" (Sheldrake, 2021, p. 86).

De acordo com o pesquisador, novos ecossistemas terrestres seguem sendo criados por esses seres. Seja na formação de ilhas vulcânicas ou no derretimento das geleiras que descobrem a rocha nua, os liquens (associação de fungos e algas ou cianobactérias) são os primeiros organismos a se estabelecer, decompondo as rochas e formando, gradativamente, o solo no qual as plantas criarão raízes. Sheldrake (2021) explica que esses seres-ecossistema tornaram-se um princípio biológico, abrindo caminho para o conceito de simbiose, ideia que ia contra o pensamento evolucionista. Como a evolução não poderia mais ser pensada apenas em termos de competição e conflito, o líquen tornou-se um modelo de colaboração entre reinos. "Dentro do líquen, galhos da árvore da vida que haviam divergido por centenas de milhões de anos faziam algo totalmente inesperado: convergir" (Sheldrake, 2021, p. 85).

Em seus estudos sobre simbiose, Margulis (2022) também expressou seu encantamento pelos liquens, por sua capacidade de tornar a terra habitável para outras formas de vida mesmo em climas temperados.

> Os vales desertos da Terra de Vitória, na Antártida, são um inferno gelado. Rajadas de vento sopram de forma intermitente sobre as rochas e instantaneamente congelam o gelo que derrete no verão. No entanto, ocultas 2 ou 3 milímetros sob a rocha, florescem comunidades de liquens, uma mistura simbiótica de fungos, algas e bactérias que uniformemente habitam o arenito poroso. Contanto que consiga se expor ao sol através dos grãos cristalinos de quartzo, essa comunidade vive. Estima-se que o peso total desses fungos-líquens habitantes das rochas é de 13 x 10^13 toneladas, uma biomassa superior à de toda a vida nos oceanos! As algas que crescem sob a cobertura protetora dos fungos aderem à pedra nua, alastram-se por sua superfície e acabam decompondo-a em solo que pode ser penetrado por raízes de plantas e redes de hifas fúngicas. A rocha dura deste planeta giratório se esfacela há centenas de milhões de anos em um solo rico e nutritivo como resultado de parcerias fúngico-algáceas. Os líquens também são fundamentais para tornar a terra habitável para a vida em climas temperados (Margulis, 2022, p. 152).

Como acontece a associação colaborativa entre as diferentes espécies que compõem um líquen? Sheldrake (2021) explica que a associação acontece em busca de benefícios mútuos. Um fungo é incapaz de fazer fotossíntese sozinho, mas com uma alga ou bactéria fotossintetizante, consegue adquirir essa habilidade de forma horizontal. Da mesma forma, uma alga ou bactéria fotossintetizante

Figura 3 – *Sistemas simbióticos (Teloschistes exilis)* (2023). Díptico de fotografias analógicas digitalizadas a partir de negativo 35mm.
Fonte: Arquivo pessoal da artista.

é incapaz de desenvolver camadas resistentes de tecido protetor ou de digerir uma rocha. No entanto, a associação com o fungo permite que ela tenha acesso a esses recursos de uma só vez.

Algumas espécies de liquens são consideradas indicadores de qualidade do ar. Por exemplo, quando a *Lobaria pulmonaria* é abundante, é um sinal de ar puro e florestas antigas. De acordo com Sheldrake (2021), esses seres contribuem para a fixação de nitrogênio no solo e são fatores importantes na suplementação de nitrogênio em muitos ecossistemas, sendo particularmente sensíveis a compostos tóxicos. Assim, estão sendo cada vez mais utilizados no monitoramento dos poluentes atmosféricos, especialmente ao redor de cidades. Os liquens foram utilizados como monitores, inclusive, da radiação na atmosfera.

> O líquen é uma pequena biosfera que inclui organismos fotossintetizantes e não fotossintetizantes, combinando assim os principais processos metabólicos do planeta. Os liquens são, em certo sentido, microplanetas – mundos em miniatura (Sheldrake, 2021, p. 96).

HÁ MUNDOS POR VIR

Ao mencionarmos a época atual de crise climática e de perda de biodiversidade em que vivemos, é comum imaginarmos que um dia existiu o *contrário*, em um tempo anterior ao da existência humana neste planeta: uma natureza idílica, pura e intocada, em constante equilíbrio e harmonia. A noção de *floresta* ou *natureza* como ambientes antigos, conservados e intocados é culturalmente construída. De acordo com a bióloga japonesa Izumi Washitani (2001), a natureza aparente hoje é resultado de processos humanos e naturais que ocorreram ao longo de milhares de anos. "Qualquer área natural do planeta foi afetada, de alguma forma, com pouquíssimas exceções, pelos processos humanos" (Washitani, 2001, p. 16).[2] Tsing acrescenta:

> Ecologistas das últimas décadas têm chamado a atenção para o fato de que toda história natural é uma história de perturbação. Não é mais possível estabelecer uma dicotomia clara e simples entre paisagens naturais e modificadas (Tsing, 2018, p. 370).

Ou seja, há contextos em que a habitação humana e suas relações podem ser também benéficas (e não apenas destrutivas) para a biodiversidade do planeta. A pesquisadora questiona como poderíamos trabalhar em direção a um planeta de *perturbação lenta*. Para Tsing (2019), ao invés de simplesmente catalogar a diversidade, é preciso também "narrar as histórias em que a diversidade emerge – isto é, admitir suas formas animadas e, portanto, contaminadas. Diversidade é criada em sinergias colaborativas, é sempre devir" (Tsing, 2019, p. 24).

É nesse sentido que o fazer artístico – junto de muitas outras ações – pode nos ajudar a ter uma mudança de perspectiva em relação à possibilidade de vida no planeta. É necessário encarar os desafios dos tempos em que vivemos, no entanto, é perigoso pensar que nada mais há a ser feito, como uma espécie de abandono do mundo. Como sugere Haraway (2023):

> Nestes nossos tempos, devemos tomar as decisões e operar as transformações urgentes para aprender de novo – ou pela primeira vez – a tornarmo-nos seres menos mortíferos, mais respons-hábeis, mais em sintonia, mais capazes de surpreender e de praticar as artes de viver e morrer bem em simbiose, em simpoiese e em simanimagênese multiespécie em um planeta degradado. Devemos fazê-lo sem garantias nem expectativas de harmonia com aquelas e aqueles que não são nós mesmos, embora tampouco é certo que sejam "outros". Nem Um, nem Outro, é o que somos e o que sempre fomos (Haraway, 2023, p. 176).

A autora argumenta que "as biologias, as artes e as políticas se necessitam mutuamente. Em uma dinâmica de involução, elas se incitam reciprocamente a pensar/fazer em simpoiese por mundos mais visíveis [...]" (Haraway, 2023, p. 175) e propõe o termo *Chthuluceno* – quase como uma brincadeira, um jogo, um complemento à grandiosidade tomada pelo termo *antropoceno*.[3] Sim, devemos considerar a existência de todas as evidências que nos

fizeram habitar essa nova época geológica e encontrar formas de "ficar com o problema" (como sugere o título de seu livro). Mas, com a consciência do antropoceno, chega também a ausência de uma ideia de futuro. A proposição de Haraway é, justamente, no sentido de não deixar que isso seja grande demais, a ponto de nos paralisar, de tirar toda a nossa capacidade de imaginar – ou de resgatar – outras formas de viver.

Stengers, em seu livro *No tempo das catástrofes* (2015), sugere pensar que, se estamos em uma nova época, podemos afirmar que estamos mal preparados para o que a nova situação pede. No entanto, para ela, não devemos considerar isso uma impotência, e sim um ponto de partida.

> Onde estão as proposições ativas que tornam possível e desejável que se faça de modo diferente, ou seja, em primeiro lugar, juntos, uns pelos outros, mas sobretudo uns com os outros? Onde estão as escolhas concretas e negociadas coletivamente? Onde estão as narrativas que povoam as imaginações, compartilhando êxitos e aprendizados? (Stengers, 2015, p. 21).

Em um mundo sem perspectivas de futuro, é na matéria imaginativa que reside a potência da arte. Conforme sugere a historiadora e teórica do cinema e das imagens Teresa Castro, "a crise ecológica que hoje atravessamos é indissociável duma crise do empobrecimento das práticas e afetos que nos ligam à Terra e aos outros seres vivos" (Castro, [s.d.]).

O pesquisador e curador Christian Alonso, organizador do livro *Mutating Ecologies in Contemporary Art*, combina, em sua pesquisa, a perspectiva teórica da *ecosofia* de Félix Guattari com uma série de práticas ético-estéticas para contextualizar a obra de arte como uma tecnologia de produção de modos de vida não-antropocêntricos. Citando o pensamento do autor francês, Alonso argumenta que somente com os poderes afetivos do encontro da arte seríamos capazes de contrariar os desafios ambientais, sociais e psicológicos da nossa época, permitindo a bifurcação de nossa existência longe dos modos de vida impostos pelo capitalismo. E complementa: "Pensar ecosoficamente é precisamente ser capaz de traçar relações invisíveis e transversais entre a subjetividade individual, as relações sociais e o meio ambiente" (Alonso, 2019, p. 17).[4]

De acordo com Guattari (2001), a única forma de responder à crise ecológica que vivemos é operando uma revolução política, social e cultural, por meio de uma reorientação dos objetivos da produção de bens materiais e imateriais. "Essa revolução deverá concernir, portanto, não só às relações de força visíveis em grande escala mas também aos domínios moleculares de sensibilidade, de inteligência e de desejo" (Guattari, 2001, p. 9). Mais uma vez, percebemos o fazer artístico como um potencial catalisador para mudanças no âmbito do sensível. Para sermos capazes de lidar com a ansiedade climática gerada pelos tempos em que vivemos, é necessário que possamos ainda imaginar outros mundos em ascensão.

> Fazer emergir outros mundos diferentes daquele da pura informação abstrata; engendrar Universos de referência e Territórios existenciais, onde a singularidade e a finitude sejam levadas em conta pela lógica multivalente das ecologias mentais e pelo princípio de Eros de grupo da ecologia social e afrontar o face a face vertiginoso com o Cosmos para submetê-lo a uma vida possível – tais são as vias embaralhadas da tripla visão ecológica (Guattari, 2001, p. 53).

E se estes *mundos em ascensão* forem os mundos que já existem aqui há milhões de anos? Os mundos que fazem o mundo como o conhecemos. Talvez o que precisemos redirecionar é apenas o nosso olhar, a nossa atenção.

QUAIS SÃO OS FIOS INVISÍVEIS QUE CONECTAM TUDO?

Algumas de minhas imagens fotográficas apresentadas ao longo deste artigo, digitalizadas a partir de negativo 35mm, versam sobre os mundos que quero fazer emergir. Os universos peculiares que existem nas relações micorrízicas no solo ou nos

pequenos ecossistemas que compõem um líquen. Assim, um desdobramento que surge a partir desta investigação é o livro intitulado *Quais são os fios invisíveis que conectam tudo?*. Composta por 14 páginas, a publicação em desenvolvimento conta com 12 fotografias analógicas digitalizadas a partir de negativo e positivo (slide) 35mm impressas em papel Canson Matte 200gsm.

Figura 4 – *Quais são os fios invisíveis que conectam tudo?* (2024). Livro de artista. Páginas internas.
Fonte: Arquivo pessoal da artista.

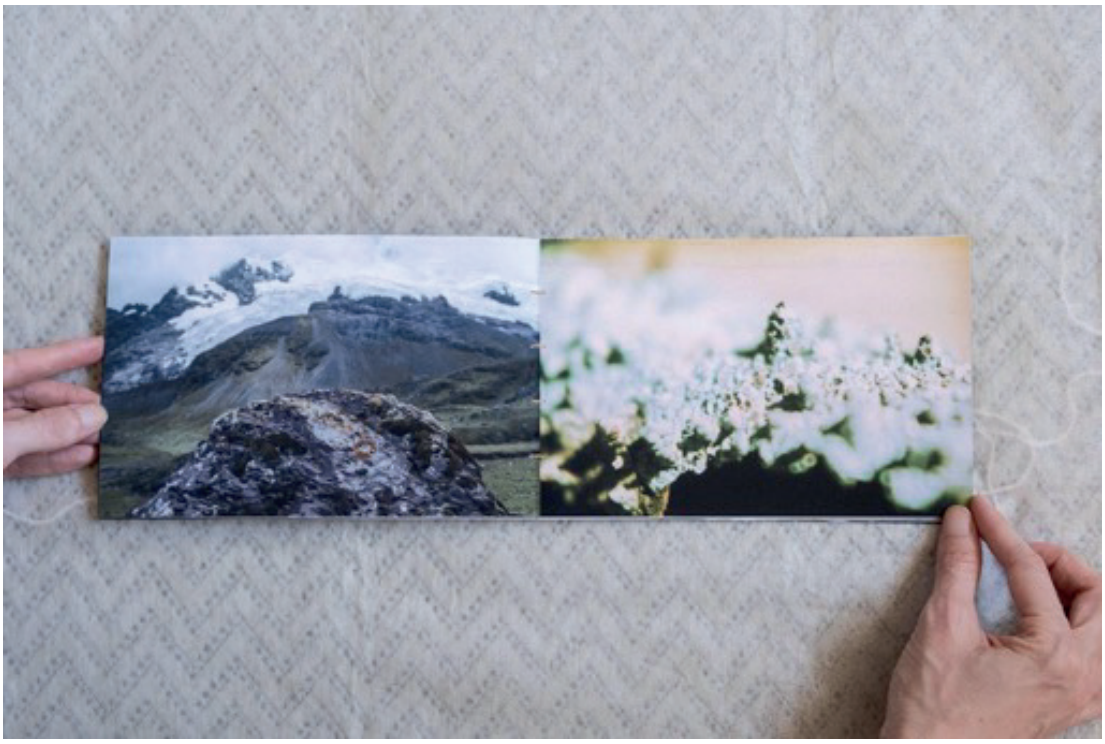


Figura 5 – *Quais são os fios invisíveis que conectam tudo?* (2024). Livro de artista. Páginas internas.
Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Figura 6 – *Quais são os fios invisíveis que conectam tudo?* (2024). Livro de artista. Páginas internas.
Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Além de fotografias de liquens, cogumelos, micélios e micorrizas, a publicação traz também a imagem de um olhar: é de minha filha Flora, na época com um ano de idade. Sua existência atravessa minhas criações em muitos sentidos. Neste caso, a decisão de trazer seu olhar entre essas imagens de minha pesquisa diz algo sobre os mundos por vir, sobre o futuro que desejo – com um olhar atento para todas as formas de vida. Um olhar curioso, que vê tudo pela primeira vez.

O livro fechado possui dimensões de 13x20cm e costura artesanal. A capa e a contracapa foram feitas em papel japonês Kitakata 36g, com texto datilografado. A obra é envolta por um papel japonês de menor gramatura, Tengucho 9g, que age quase como uma *pele* delicada sobre a matéria do livro. Uma fina camada que convida a desvendar o que há por trás, como um convite a um olhar mais demorado e *atento*, em uma analogia ao próprio assunto que investigo nesta pesquisa, no caso das redes micorrízicas. O fio que amarra tudo é feito de lã de alpaca, lembrança de minha viagem à Cordilheira dos Andes (local de algumas das imagens que compõem o livro). A ideia do fio é fazer uma referência ao título do livro, mas também a um micélio fúngico.

Figura 7 – *Quais são os fios invisíveis que conectam tudo?* (2024). Livro de artista. Detalhes externos.
Fonte: Arquivo pessoal da artista.

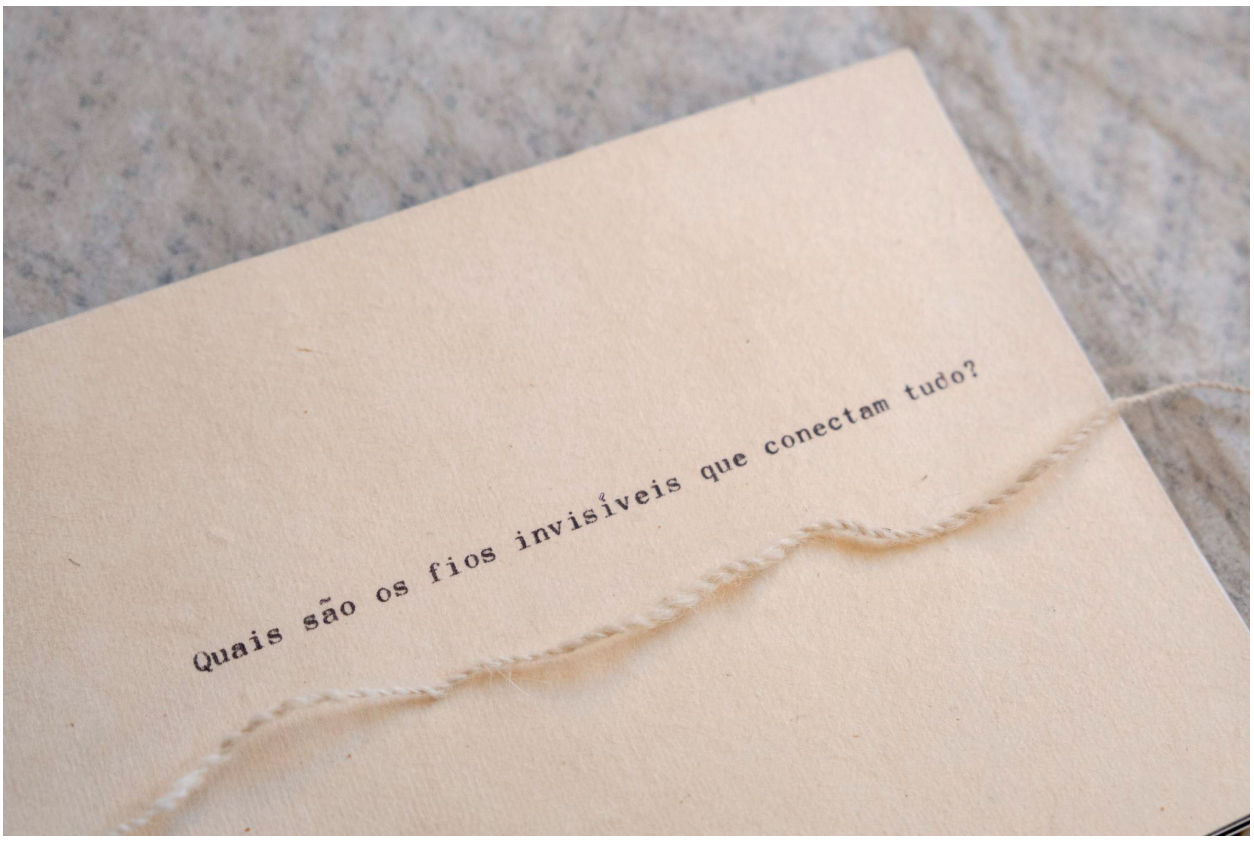


Figura 8 – *Quais são os fios invisíveis que conectam tudo?* (2024). Livro de artista. Detalhes externos.
Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Interessa pensar no formato fotolivro – ou livro de artista – como um dispositivo da arte. As fotografias foram feitas em diversos lugares, como a montanha Ausangate, na Cordilheira dos Andes, no Peru; Bocaina de Minas (MG), na Serra da Mantiqueira; Maquiné (RS); Parque Estadual de Itapuã (RS); ou a área que está localizada atrás de minha casa, em Porto Alegre (RS). Elas trazem consigo também diferentes tempos, já que foram feitas entre os anos de 2017 e 2024. Gosto da possibilidade do livro de reunir as imagens em uma nova narrativa, em um exercício de *montagem*, como se refere o filósofo e historiador da arte Didi-Huberman (2017), como se tivessem sido feitas em um único tempo e espaço. Segundo ele, o trabalho da montagem no campo artístico é relacionar coisas aparentemente sem relação. Uma das potências da arte está, justamente, na possibilidade do ato de relacionar.

> A montagem é uma explosão de anacronias porque procede como uma explosão da cronologia. A montagem separa coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas. Ela cria um abalo e um movimento [...] A explosão tendo acontecido, é um mundo de poeira – trapos, fragmentos, resíduos – que, então, nos envolve (Didi-Huberman, 2017, p. 123).

No momento, a publicação apresentada existe em tiragem única, aberta a conhecer seus possíveis caminhos. Não busco chegar a respostas exatas no meu processo de escrita ou de criação artística, mas sim propor reflexões que possam colaborar, de alguma forma, para pensar a complexidade da época em que vivemos, por meio de um olhar direcionado para a interlocução entre as artes visuais e o pensamento científico. Que as incertezas em relação ao futuro não sejam motivo de estagnação, mas sim um impulso criativo para seguir fazendo perguntas.

REFERÊNCIAS

ALONSO, Christian. Former nature, former human, former art: thresholds of intensity. **Mutating Ecologies in Contemporary Art**. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2019.

CASTRO, Teresa. Segredos da natureza. **Culturgest**, Lisboa, [s.d.]. Disponível em: <https://www.culturgest.pt/pt/media/cinema-razao-ecologia-microsite>. Acesso em: 23 abr. 2025.

CRUTZEN, Paul J. Geology of mankind. **Nature**, [s.l.], v.415, n.23, 2002. Disponível em: <https://www.nature.com/articles/415023a>. Acesso em: 2 mar. 2026.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**: O olho da história, I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. 11. ed. Tradução de Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus, 2001.

HARAWAY, Donna. **Ficar com o problema**: fazer parentes no Chthuluceno. São Paulo: N-1 edições, 2023.

HOWARD, Albert Sir. **Um testamento agrícola**. 1. ed. Tradução de Eli Lino de Jesus. São Paulo: Expressão Popular, 2007.

MARGULIS, Lynn. **Planeta simbiótico**: um novo olhar para a evolução. Rio de Janeiro: Dantes, 2022.

SHELDRAKE, Merlin. **A trama da vida**: como os fungos constroem o mundo. Tradução de Gilberto Stam. São Paulo: Fósforo/Ubu, 2021.

STENGERS, Isabelle. **No tempo das catástrofes**: resistir à barbárie que se aproxima. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

TSING, Anna. Paisagens arruinadas (e a delicada arte de coletar cogumelos). **Cadernos do LEPAARQ** (UFPEL), Pelotas, v. 15, n. 30,

p. 366-382, 2018. Disponível em: ‹https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/lepaarq/article/view/13315›. Acesso em: 23 abr. 2025.

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

WASHITANI, Izumi. Countryside Natural Landscape from the Perspective of Conservation Ecology. **Satoyama**: The Traditional Rural Landscape of Japan. Editado por Kazuhiko Takeuchi, Izumi Washitani e Atsushi Tsunekawa. Tokyo: University of Tokyo Press, 2001.

Notas

[1] O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

[2] Tradução da autora. No original: *"Any natural area on the planet has been affected in some way, with very few exceptions, by human processes"*.

[3] O termo *antropoceno* tem sido utilizado para designar o período em que as atividades humanas, especialmente industriais, passaram a desestabilizar as condições químicas e biológicas da Terra. Conforme o cientista Paul J. Crutzen (2002), que sugeriu o termo, as condições ambientais terrestres se mantinham relativamente estáveis há milhares de anos.

[4] Tradução da autora. No original: *"To think ecosophically is precisely to be capable of tracing unseen, transversal relations between individual subjectivity, social relations and the environment"*.

SOBRE A AUTORA

Tuane Maitê Eggers é mestra e doutoranda em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), e graduada em Jornalismo (Univates). Atualmente, é professora de Direção de Fotografia da Unisinos. Seu trabalho em artes visuais foca na fotografia, explorando fluxos e impermanência da vida. Em sua pesquisa atual, investiga relações de simbioses, coexistências e cocriações, buscando resgatar afetivamente saberes da vida em rede. Integra o projeto *As extensões da memória: a experiência artística e outros espaços* (IA-PPGAV-UFRGS). Publicou cinco fotolivros independentes e já exibiu obras em Japão, Alemanha, Argentina e Rússia. Também atua no audiovisual. ORCID: ‹https://orcid.org/0000-0003-3885-8486›. E-mail: tueggers@gmail.com

Recebido em: 24/4/2025

Aprovado em: 14/10/2025

ATELIÊ FLUTUANTE E O PÓS-MUSEU NA AMAZÔNIA: É POSSÍVEL UM ECOSSISTEMA TECER CURADORIAS?

ATELIÊ FLUTUANTE AND THE POST-MUSEUM IN THE AMAZON: IS IT POSSIBLE FOR AN ECOSYSTEM TO CREATE CURATIONS?

Maria Ceci Leal Bandeira
PPGARTES-UFPA
Valzeli Figueira Sampaio
UFPA

Resumo

Este artigo propõe uma reflexão crítica sobre os processos de criação artística e curatorial a partir de uma perspectiva situada na Amazônia paraense. O ensaio tem como objetivo investigar como práticas curatoriais podem ser reconfiguradas no contexto amazônico, propondo o conceito de "pós-museu" como alternativa aos modelos institucionais vigentes. Inspirando-se na teoria da "desordem absoluta" de Françoise Vergès, o artigo descreve o desenvolvimento do *Ateliê Flutuante*, um programa de residência artística voltado à experimentação coletiva, à valorização de saberes afro-indígena-amazônicos e à discussões sobre o meio-ambiente. A metodologia desta proposta curatorial parte das três instâncias da pesquisa em Poéticas Visuais – prática, teoria e estudo – para consolidar o conceito de "teia curatorial", que dá sustentação ao fluxo de desenvolvimento do Ateliê.

Palavras-chave:

Ateliê Flutuante; curadoria; pós-museu; Amazônia.

Abstract

This paper proposes a critical reflection on artistic and curatorial processes from a perspective rooted in the Pará Amazon. The essay is intended to investigate how curatorial practices can be reshaped within the Amazonian context, proposing the concept of "post-museum" as an alternative to prevailing institutional models. Drawing inspiration from Françoise Vergès' theory of "absolute disorder", this paper describes the development of the Ateliê Flutuante *(Floating Studio), an artist residency program focused on collective experimentation, appreciation of Afro-Indigenous-Amazonian knowledge systems and environmental discussions. The methodology of this curatorial proposal is based on the three components of research in Visual Poetics – practice, theory, and study – to establish the concept of the "curatorial web," which supports the developmental flow of the Ateliê.*

Keywords:

Ateliê Flutuante; curatorship; post-museum; Amazon.

INTRODUÇÃO

Este artigo reflete sobre o ato criador e os processos e procedimentos de criação de um trabalho artístico, suas relações com a experimentação de ideias, conceitos e materiais para conceber e produzir algo novo e original, e a relação entre a pessoa artista e o sistema da arte do ponto de vista da curadoria.

Observamos que nos últimos anos a curadoria nos espaços expositivos formais na Amazônia Oriental, costuma ser ocupada por profissionais que vêm de outras regiões, sem ao menos conhecer o lugar, seus referenciais históricos, teóricos e culturais. Neste modo de funcionamento do sistema da arte, sabe-se que a curadoria ajuda a legitimar e reconhecer o trabalho de artistas e o curador, pode vir a construir a narrativa e a experiência que o público poderá ter numa exposição. A decisão sobre o que é considerado "valioso" ou "relevante", é um exercício de poder de seleção que influencia como a arte e a cultura são recebidas e interpretadas. Neste jogo de escolhas sobre quais obras expor ou quais conteúdos incluir, os curadores influenciam e colocam em evidência uma cartela de artistas e de narrativas culturais. Essa é uma prática de invisibilidade que vem sendo superada gradativamente em outros contextos.

Durante os últimos anos, o cenário da arte ocidental vem aderindo às temáticas decoloniais, abrindo espaços para um maior número de pessoas negras, indígenas, migrantes das afro-diásporas e do Sul global para que atuem nos museus em lugares de destaque, como artistas, curadores, museólogos, entre outros. Entretanto, a realidade se dá de outro modo quando grandes projetos de artes visuais que têm a Amazônia como tema principal, poucos são os curadores da região convidados pelas grandes instituições para refletir sobre o seu próprio território, e neste contexto de exclusão, as mulheres racializadas são as que menos ocupam esses espaços.

No ano de 2019 surgiu o levante Nacional Trovoa, um grupo de mulheres artistas e/ou curadoras negras, não-brancas e/ou racializadas do Rio de Janeiro se juntou em uma empreitada para articular virtualmente mulheres artistas e/ou curadoras racializadas de todo país dispostas a desenvolver programas artísticos em suas territorialidades, se estruturando como um coletivo e desenvolvendo atividades independentes em salões nacionais e internacionais. O primeiro ato do coletivo foi uma grande exposição nacional que inaugurou exposições coletivas durante os meses de abril a novembro, em oito estados brasileiros (Bahia, Ceará, Espírito Santo, Goiás, Pará, Pernambuco, Rio de Janeiro, São Paulo). Para desenvolver a curadoria da exposição da Trovoa no estado do Pará, as artistas visuais Ceci Bandeira e Thays Chaves foram convidadas para serem as articuladoras e curadoras da mostra regional, vivenciando essa prática inovadora de elaborar um programa artístico nacional, permanente e todo articulado de forma virtual (Eleison, 2019). Levando em consideração que o Pará é um estado territorialmente maior que muitos países, o que implica também uma diversidade cultural muito grande, foi solicitado, segundo orientação das curadoras de Belém, a inclusão ao programa da curadora Natasha Barros, atuante na cidade de Marabá, localizada no sudoeste do estado do Pará. Desta forma, a proposta de ocupação artística foi descentralizada para além da capital paraense. Desde o início, atentaram para que essa proposta inovadora pudesse alcançar o maior número de pessoas por todo o estado, principalmente aquelas que se encontravam fora da capital, onde as produções artísticas costumam ser mais invisibilizadas e onde as propostas museológicas costumam chegar apenas com finalidades extrativistas.

Quase como uma revelação do que viria a se transformar o mundo após a pandemia do Covid-19 (que chegou ao Brasil somente um ano após o levante), a Trovoa instigou as principais instituições de arte do país a aprenderem a lidar com redes e coletivos que se estruturam virtualmente. Essa dinâmica, que antecede o período pandêmico de isolamento social, foi ocasionada pela à falta de recursos financeiros de deslocamento presencial para que mulheres artistas habitantes das periferias do país e de regiões mais distantes dos grandes centros do mercado de arte, como é o caso da região norte do Brasil. A principal intenção era diminuir

fronteiras e aproximar o compartilhamento entre artistas de diferentes contextos de marginalização social.

É dessa oportunidade de pensar em coletivo que surge a curadoria da exposição *Quieto Como É Mantido* (2019), que ocorreu no Centro de Estudos e Defesa do Negro no Pará – CEDENPA, em Belém (PA). Reproduzo aqui o texto curatorial da exposição:

> No primeiro capítulo do seu livro 'Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism' (Memórias do Plantation: Episódios do Racismo Cotidiano) a escritora, teórica, professora e artista Grada Kilomba admite um afeto especial pela frase 'quiet as it's kept' (quieto como é mantido) por se tratar de uma expressão da diáspora africana que anuncia o momento em que alguém está prestes a revelar o que se crê ser um segredo. E me remete também ao perfeito entendimento que a arte-educadora Zélia Amador de Deus tem sobre as nuances opressoras daqueles que nos tomam a fala: "o discurso brasileiro dá o tom de um país que não admite ser questionado, sobretudo, quando se trata de uma questão em que a regra, historicamente, sempre foi o silêncio". Sugiro, então, que cada pessoa marginalizada se volte para a história de negritude, gênero, sexualidade, latinoamerica e Amazônia do seu povo e conte quantas Verdades lhes foram reprimidas, negadas e escondidas como um segredo: a escravidão, o colonialismo, a homofobia, o racismo. A exposição aqui apresentada compõe a programação do Nacional TROVOA em Belém-PA e foi composta por artistas negras e não-brancas e suas obras que falam mesmo em silêncio. Além disso, foi estrategicamente pensada para compor o cenário da casa que é a nossa maior referência contemporânea de espaço de resistência e aquilombamento da população negra na cidade, o Centro de Estudos e Defesa do Negro no Pará – CEDENPA que nos proporcionou idealizarmo uma galeria suspensa para que as obras possam ser visualizadas de todos os espaços. Estamos prestes a gritar o seu segredo (Bandeira, 2019).

Desde o princípio, a ideia central da exposição *Quieto como é mantido* era mostrar que o que estava acontecendo não era um hábito, não estávamos acostumadas a frequentar, no Pará, mostras de arte somente de artistas negras, pensadas por uma curadoria negra. O texto revela nossa vontade de aplicar um gesto curatorial inovador para a cidade de Belém, demarcando, inclusive, que possuíamos referencial teórico próprio da região norte do país para pensar negritude e arte em convergência com novos e antigos autores afro-atlânticos que começavam a ser debatidos pelas principais instituições de arte.

PENSAR O PÓS-MUSEU NA AMAZÔNIA

Ao perceber que a curadoria possui um espaço privilegiado dentro da estrutura dos museus, nota-se também as dificuldades enfrentadas pelos trabalhadores dos setores "menos privilegiados" das instituições de arte, como o setor de arte-educação. Nessa área, é recorrente a necessidade de refletir quais são esses espaços do acervo e da memória disponibilizado ao público e onde este público está inserido, pensando criticamente sobre como essas práticas alcançam o seu público alvo e a sociedade civil. Essas reflexões não são apenas uma demanda do pensamento, mas também são uma reivindicação trabalhista da classe de trabalhadores do setor educativo de museus, galerias e bineais que, em denúncias recentes, especialmente relacionadas à atuação em bienais de arte,[1] corroboram com as críticas de Françoise Vergès aos museus e outros tradicionais espaços de arte: "não há excessos ou intemperança: greves, protestos e ocupações de funcionários são considerados de muito mau gosto" (Vèrges, 2023, p. 9).

O encontro com a teoria da desordem absoluta de Frantz Fanon (2022, p. 32) para a criação de uma ideia revolucionária de curadoria é capaz de reposicionar nossa compreensão sobre as discrepâncias trabalhistas das instituições de arte, ao utiliza a desordem absoluta em sua proposta de "pós-museu", conceito arquitetado pela cientista social francesa Françoise Vergès, a autora argumenta que as desigualdades estruturais globais geradas pela escravidão e imperialismo refletem as desigualdades de raça, gênero e classe que existem nos museus, mesmo que as instituições de hoje tentem camuflar sua tradição colonial que permitiu o extrativismo de obras de seus países arrasados pelo colonialismo para a

manutenção da riqueza do museu ocidental, ou "museu universal", como Vergès denomina a instituição que tradicionalmente conhecemos:

> A destruição de palácios e o embargo de suas riquezas, as pilhagens e os roubos sistemáticos e a narrativa de uma história da arte centrada na Europa contribuíram para dar recursos a uma aura inigualáveis ao museu. Sem a pilhagem dos tesouros artísticos europeus pelos exércitos napoleônicos, sem o roubo dos frisos do Partenon em 1802, sem o saque do Palácio de Verão pelos exércitos franceses, alemães e ingleses em 1860, ao norte da Cidade Proibida, em Pequim, sem o roubo dos bronzes do Benim em 1897 - para citarmos apenas algumas das pilhagens mais famosas que sucederam no mundo -, o museu ocidental não teria alcançado a glória que alcançou no século XIX e conserva desde então. Parafraseando Walter Rodney, podemos dizer que o museu ocidental contribuiu para o 'subdesenvolvimento' do Sul. Os pedidos de restituição de objetos remetem a uma longa história de expropriação que faz eco ao extrativismo como lógica do capitalismo racial (Vergès, 2023, p. 12-13).

Ao reconhecer essa tradição de expropriações praticadas pelos museus universais do ocidente, Vergès reconhece também a impossibilidade de decolonização do museu, já que esse modelo institucional se origina e permanece dentro desse contexto de exploração. Ela entende que devemos reconhecer a história dos museus, não para abolir sua existência, mas sim para pensar um "programa de desordem absoluta", que não significa o caos, mas a contestação da ordem de mundo estabelecida globalmente pela exploração secular.

> Não basta expor obras "decoloniais" (quais seriam os critérios e quem os definiria?), diversificar o que é pendurado nas paredes, falar de preservação e conservação em um estado de guerra permanente contra subalternos e indígenas; temos de nos perguntar o que seria um "pós-museu", isto é, um espaço de exposição e transmissão que leve em consideração análises críticas de arquitetura e história nas artes plásticas. É preciso criar um lugar onde as condições de trabalho daqueles/as que limpam, vigiam, cozinham, pesquisam, administram ou produzem sejam plenamente respeitadas; onde as hierarquias de gênero, classe, raça, religião sejam questionadas (Vergès, 2023, p. 14-15).

A partir de Françoise Vergès, acreditamos ser possível pensar numa proposta de pós-museu voltada para a região amazônica. Para isso, aproximamos a ideia de outros duas teorias desenvolvidas por artistas latinas: o conceito de "corpo perfomático do negro da diáspora africana", levantado pela artista e socióloga afro-amazônida Zélia Amador de Deus (2011) e o conceito de "arte precária" cunhado pela artista chilena Cecília Vicuna (López, 2024). Assim foi elaborado um ateliê aberto para o rio Mojuim, localizado no município de Santo Antônio do Tauá, no estado do Pará, intitulado *Ateliê Flutuante* para ser um território de provocação e pesquisa artístico-curatorial. A ideia era que o *Ateliê Flutuante* aconteceria esporadicamente, em formato de residência artística de curtíssimo prazo, em uma terra familiar, descentralizada e distante dos grandes centros urbanos, coberta pela vegetação amazônica, sem rede de internet e às margens de um igarapé. Um de seus critérios de desenvolvimento do *Ateliê Flutuante* pressupõe trabalhar apenas com pessoas artista-educadoras, pela necessidade de acompanhar o processo artístico pelo ensino aprendizagem, uma ação que pressupõe que a curadoria deve aprender com o processo artístico apresentado antes de conduzir o trabalho da pessoa artista ou começar a investigar o seu acervo. Iniciar o acompanhamento curatorial pelo ensino-aprendizagem tem como objetivo estreitar relações e retirar a curadoria de seu local hierarquicamente superior, apostando em uma relação isonômica. Conhecendo o trabalho artístico a partir da forma como ele é ensinado é possível traçar direcionamentos e idealizar possibilidades por caminhos mais justos.

Aqui o resultado é consequência de um caminho percorrido com calma e afeto, para que a epistemologia se crie durante o processo. A possibilidade de experimentar práticas curatoriais não impositivas ou exploratórias que partam desse território inspirou-se também na ideia "absurda e, no entanto, relevante" de educar artistas para criarem obras de arte a

serviço do povo, como foi pensado pela artista Cecília Vicuña ao formar, junto a um grupo de amigos, o *Artist for Democracy* (AFD), em 1974.

> O grupo Artist for Democracy surgiu como uma resposta de solidariedade artística à perda do sonho chileno, mas sua intenção ia mais longe: buscou pôr em prática o exemplo de um povo que havia criado novas formas de participação coletiva [...] A luz dos movimentos revolucionários do mundo inspirou o AFD [...] Se antes do AFD outros artistas latino-americanos, como Lygia Clark e Hélio Oiticica, haviam inspirado a Europa, criando formas de arte participativa centradas na interação entre os corpos, a experiência chilena ofereceu uma possibilidade que ia além: pensar em um movimento social capaz de mudar a ordem mundial como uma 'obra de arte' ou um tipo de arte participativa de grande escala (Vicuña, 2024, p. 321).

O AFD nasceu para colocar em prática o sonho das Américas do Sul Global, já pensando em inverter a lógica tradicional da arte, que mantém os países imperialistas conduzindo os modelos estéticos a serem seguidos pelo restante do mundo. Nota-se, porém, que a partir da década de 1970 ocorreu uma transformação cultural do mercado de arte: trabalhadores das artes, tais como artistas, curadores e críticos, começaram a ter prestígio social, possibilitando sua manutenção dentro dos espaços institucionais da arte, "o idealismo e as lutas sociais que inspiraram tantos artistas nos anos 1960 e 1970 começaram a parecer uma ideia fracassada e irrelevante. O fracasso do AFD original é sua maior beleza, pois o fracasso semeia o nascimento de novas formas" (Vicuña, 2024, p. 323). Isso revela que as possibilidades criativas que Cecília Vicuña sugere ao mundo estão intrinsecamente ligadas à mobilização social pela preservação da vida do planeta e suas espécies.

Objetos efêmeros, bem como performances, especulados e comercializados pelo mercado de arte, para Vicuña são compreendidos como "arte precária"e ganham um sentido de comunhão com a natureza:

> somos feitos de descartes, e seremos descartados", dizem os objetos. Duas vezes precários, eles vêm da prece e predizem seu próprio desaparecimento. Precários na história, não deixarão qualquer rastro. A história da arte escrita no Norte não inclui nada do Sul. Assim, eles falam em preces, precariamente (Vicuña *apud* De Zegher, 2024, p. 300).

Miguel A. López, curador da exposição individual *Cecilia Vicuña: Sonhar a água – Uma retrospectiva do futuro (1964...)*, na Pinacoteca de São Paulo, em 2024, relata sobre o desejo da artista em transformar as cidades em pomar, como uma forma de ativar uma conexão com saberes da terra e relembra o caráter inovador de suas ideias de preservação ambiental, chegando a propor até mesmo ao presidente de seu país, em 1971, a construção de um futuro comum por meio do reflorestamento. Em um texto direcionado a artista, o curador recorda: "[...] você sugeriu ao então presidente Salvador Allende que realizasse um Dia da Semente para transformar 'telhados e praças em florestas e jardins'. Você até propôs a criação de um Banco de Ideias para 'coletar e transportar as melhores ideias do país'" (López, 2024, p. 20). A metáfora da semeadura, que em Cecília Vicuña não é apenas uma metáfora, à medida em que a artista se dispõem a implementar de fato em seus processos criativos a prática do cultivo, encontra-se também em sua obra/palavra *Palabrarmas (palabra/labrar/armas/más)* (1977-1978), série expandida durante sua viagem pelos rio da Amazônia partindo de Bogotá, onde a artista sugere em seus desenhos da palavra o ato de trabalhar palavras como trabalha-se a terra, resgatando a visão das palavras, escritas ou verbalizadas, como ferramenta de cultivo da paisagem natural ao nosso redor.

Cecília Vicuña reverbera em sua arte precária discussões arte-ecológicas de extrema relevância para os dias atuais.

Assim, alinhando os objetivos de emancipação dos objetos e saberes do Sul Global, visando a construção de uma curadoria afro-amazônida, no tangencial da relação entre o pós-museu (Vergès, 2023) e a arte precária (Vinuña, 2024), compreendemos que a partir dessas

categorias é possível propor aproximações e transformações. "Não será uma atitude moralista que nos libertará, mas a nossa lucidez diante da força que se levanta contra nós" (Vergès, 2023, p. 111). Afinal, estamos cada vez mais articuladas aos processos de trocas de conhecimento, sustentando nossas práticas em teorias que destacam o princípio inviolável da coerência com o outro.

A PROPOSTA METODOLÓGICA DO *ATELIÊ FLUTUANTE*

Sandra Rey estruturou três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais para o contexto universitário. Em primeiro, a metodologia de trabalho em ateliê, onde o artista trabalha a obra como um enigma que vai se revelando durante o processo, existindo nesse processo tanto a criação quanto o processamento de significados, pois deve-se considerar que "pensar a obra como processo, implica pensar este processo não como meio para atingir um determinado fim – a obra acabada – mas como devir. Implica pensar que a obra não avança segundo um projeto estabelecido, ela avança segundo este a priori: a obra está constantemente em processo com ela mesma" (Rey, 1996, p. 87). Em segundo, a metodologia de pesquisa teórica, que em poéticas visuais envolve a construção da obra, onde os conceitos são retirados da maneira como se trabalha, suas técnicas e procedimentos, tendo em vista que "[...] a escrita traça seu próprio trajeto. Também se revela como processo de criação. Não existe diferença fundamental entre prática e teoria" (Rey, 1996, p. 92). Por fim, a metodologia com estudantes de Poéticas Visuais, que se encarrega em orientar os artistas a criar sua própria maneira de escrever de modo que esta seja diferente das escritas teóricas das outras áreas do conhecimento, mas que possui tanto valor quanto.

Essas três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais inspiram os processos criativos investigados no *Ateliê Flutuante* onde prática, teoria e continuidade, instituem a construção de um método em curadoria voltado para as experiências sensíveis com pessoas artista-educadoras em diálogo com o bioma amazônico. Firmou-se que o fluxo metodológico do ateliê seria em formato de **teia curatorial**, conceito criado a partir do pensamento da artista e pesquisadora afro-amazônica Zélia Amador de Deus para desenvolver a ideia do pós-museu na região amazônica, nomeando a metodologia aplicada no *Ateliê Flutuante*.

Teia curatorial é o conceito metodológico elaborado nessa pesquisa, a partir do pensamento da artista e pesquisadora afro-amazônida Zélia Amador de Deus, para desenvolver o fluxo do *Ateliê Flutuante*. Apesar das tradições e trajetórias da população africana escravizada no Brasil terem sido destruídas pela cultura hegemônica, Amador de Deus acredita que seus descendentes, a atual população negra que compõem majoritariamente o país, deram início a uma rede de interação para a preservação dos traços característicos da cultura africana, num processo de "criação, invenção e recriação, da memória cultural para preservação dos laços mínimos de identidade, cooperação e solidariedade" (Amador de Deus, 2011, p. 1), possibilitando a reconstrução pessoal e coletiva de trajetórias aniquiladas. As constantes tentativas de apagamento da cultura dos africanos da diáspora, bem como de suas potencialidades criativas, é um projeto de dominação colonial, já que "não se apagam memórias e não se eliminam culturas senão ao preço da destruição física daqueles que são seus portadores" (Amador de Deus, 2011, p. 4), o que nos coloca ainda hoje em retardo epistemológico para disputar narrativas com a história dominante.

Essa percepção pautada por uma mulher negra, descendente da afro-diáspora na região Norte do Brasil, território historicamente negligenciado dentro da formação epistêmica do país, posiciona a teia curatorial como um método pioneiro de preservação do bem viver de pessoas artistas amazônicas, revelando que somos capazes de escrever nossas próprias curadorias a partir de nossas referências únicas e inegociáveis.

Apesar dessa posição de desvantagem, Zélia Amador de Deus acredita que "ainda que em fragmentos, nos interstícios da cultura do senhor, as culturas dos africanos escravizados, de alguma forma, resistiram e persistiram e realizaram processos incessantes de trocas, fusões e re-significações" (Amador de Deus, 2011, p. 4). A política de resistencia dessa populção durante diáspora negra sempre envolveu a dança, a performance ritualistica e as disversas disposições do corpo como ferramenta de expressão, isso aconteceu porque os negros foram deixados de fora da esfera fundada na palavra "e não é só o corpo negro, o corpo daqueles que têm que contar a história e que não tiveram o dom da palavra, o corpo dos indígenas, por exemplo" (Amador de Deus, 2019).[2] A narrativa marginalizada que existia nesses povos rompeu barreiras com o discurso do corpo, sendo capazes de criar uma nova compreensão que interligava ética e estética, tornando-se fator basilar da cultura brasileira.

São essas ações, união que sempre surge para a formação dos "repositórios de continuidade e sobrevivência", que formam-se as teias de Ananse e enredam não só os trabalhos de Zélia Amador de Deus, mas também os caminhos de todo descendente da diáspora africana transatlântica.

De acordo com a tradição Fanti-Ashanti, Ananse é uma personagem originária da cultura dos povos da região do Benin, país da África Ocidental, que a considera uma deusa-aranha detentora de todas as histórias de seu povo, dadas a ela pelas mãos de Kwame. Com essas histórias, Ananse tece uma grande teia que interliga as trajetórias de seus filhos espalhados pelo mundo em decorrência da diáspora afro-transatlântica ocasionada pelos processos de colonização. Acredita-se que a deusa acompanha seus descendentes até hoje, zelando pelas suas histórias, por isso a crença em Ananse sempre se renova em diversos lugares das Américas e Caribe. É necessário pontuar ainda que, até mesmo na contemporaneidade africana, a sabedoria oral transmitida pelos griôs e griotes é uma tecnologia ancestral. Segundo Lima e Hernandez (2014, p. 17) é por meio da palavra que os griô e as griotes dão vida aos gestos:

> Só as extraordinárias sociedades que não dependeram da escrita para o registro dos seus feitos dominam a palavra para transmitir a história. Essa imensa sabedoria negro-africana conhece não só as técnicas de resguardar, mas também as de passar a história adiante. O estrangeiro chama isso de arte da oratória. Mas o que o griô exercita na sua aldeia é a arte de receber e transmitir conhecimento por meio da palavra. Exige-se dele um comprometimento com a verdade. O rigor do mestre garantia a tradição, e a tradição garantia a maestria de cada um (Lima; Hernandez, 2014, p. 18).

Já no contexto das Américas, um dos fios que integram a enorme teia de Ananse é formado pelo engajamento coletivo dos movimentos negro, constituído por pessoas conscientes de sua condição e dispostas a elaborar rupturas contra as práticas de submissão. Esses movimentos engajaram revoluções, nomearam independências por toda a América Latina e Caribe e, no brasileiro, angariou conquistas sociais como a demarcação de terras quilombolas, criminalização do racismo e direito de cotas às pessoas afro-descendentes.

> Significa dizer que estes sujeitos passam a entender que a dependência e a submissão não se inscreve na tradição, como um fato natural, mas são impostas pelos agentes da sociedade. Dessa maneira, engendram formas de luta para combater os prejuízos causados pelo antagonista. Geralmente este tem sido o único fio/ação de Ananse a ser reconhecido pela Academia (Amador de Deus, 2008, p. 149).

A partir desses movimento de tessitura que Zélia Amador de Deus nos relembra, fia-se a teia curatorial do *Ateliê Flutuante*: um programa de residência artística de curtíssimo prazo, pautado na perspectiva decolonial, realizado no interior do estado do Pará a fim de criar diálogos sobre artes visuais, meio ambiente e saberes afro-indígena-amazônicos. A ideia central desse programa de pós-museu na região amazônica é que pessoas artistas sejam convidadas a imergir nas proposições de

uma curadoria para o bem viver, fomentando reflexões em arte ecologia e pensando ações possíveis de serem executadas na região.

Uma teia curatorial é uma perspectiva decolonial e prática sobre acompanhamento curatorial, que coloca esse processo para ser tensionado pela sabedoria das vegetação amazônica e do rio Mojuim. Um de seus critérios de desenvolvimento pressupõe trabalhar apenas com pessoas artista-educadoras, pela necessidade de acompanhar o processo artístico pelo ensino aprendizagem: fazer a pessoa artista ministrar uma oficina no local é uma ação que pressupõe que a curadoria deve aprender com o processo artístico apresentado antes de conduzir o trabalho da pessoa artista ou começar a investigar o seu acervo. Iniciar o acompanhamento curatorial pelo ensino-aprendizagem tem como objetivo estreitar relações e retirar a curadoria de seu local hierarquicamente superior, apostando em uma relação isonômica. Conhecendo o trabalho artístico a partir da forma como ele é ensinado é possível traçar direcionamentos e idealizar possibilidades por caminhos mais justos.

LAÍZA FERREIRA NO *ATELIÊ FLUTUANTE*

A primeira artista convidada para experimentar o *Ateliê Flutuante* foi a paraense Laíza Ferreira. Formada em artes visuais na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Laíza é artista visual e arte educadora e seus processos artísticos preservam a matéria orgânica, através da colagem e fitotipias. A artista foi indicada ao Prêmio Pipa do ano de 2021 e a descrição que o site oficial da premiação traz sobre o seu trabalho é a seguinte:

> A artista parte da ficção, temporalidades não-lineares, memórias ancestrais e recriação de mundos através de fragmentos imagéticos ressignificados. Utilizando a colagem de fotografias, analógica ou digitalmente, apropria-se de imagens encontradas em arquivos pessoais, garimpos e sites de busca para a criação e reconexão de memórias ancestrais, num processo de decolonização da imagem, do olhar e linguagem fotográfica. A carga simbólica de retratos de diversos povos e etnias, paisagens e elementos astronômicos mesclam-se a resíduos, vestígios, pixels e granulações de arquivos de diferentes resoluções. Possui trabalhos expostos em meios físicos e digitais no Brasil, Colômbia e Espanha e, em 2020, foi ganhadora do Prêmio Margem Fotografia Potiguar (Prêmio Pipa, 2021).

Esta primeira atividade no *Ateliê Flutuante* aconteceu no dia 22 de setembro de 2024, em um domingo ensolarado. Posicionados na palafita sob o rio Mojuí, armamos redes e colocamos a disposição de todos os alimentos que levamos para passar aquele dia: açaí, peixe frito, farinha de tapioca, tomates cereja, goiabas, ovos cozidos e algumas cervejas – levando em consideração que esse momento seria um teste para o programa que eu queria traçar, quis preservar o lazer e o acaso. Nosso objetivo era aprender sobre a técnica de fitotipia de Laíza para compreender de forma tangível o seu trabalho. A fitotipia é um processo de revelação fotográfica em resíduo vegetal, isto é, utiliza a fotodegradação dos pigmentos de uma folha para obter uma imagem:

> Ao longo da decomposição de uma folha, sabe-se que estes pigmentos serão degradados naturalmente, tendo, entre outros fatores, a quantidade de luz como uma influência para acelerar ou retardar este processo. Na fitotipia, incidimos mais ou menos luz em determinados pontos da folha. Nos pontos que a folha recebe luz direta, os pigmentos se degradam mais, fazendo com que a folha mude de tonalidade mais rapidamente, enquanto nos pontos em que a folha recebe menos luz – ou nenhuma – o contrário acontece. Assim, conseguimos imprimir imagens fotográficas utilizando essas diferenças de cor provenientes da fotodegradação acelerada ou retardada dos pigmentos presentes na folha (Silveira; Piovezan, 2021, p. 20).

Antes de iniciar o ensino da técnica, Laíza apresentou-se e nos explicou um pouco mais sobre suas referências. Escutando-a falar sobre o seu trabalho, dois de seus principais conceitos foram facilmente fixados: a artista evocava a palavra "armadilhas" para expressar os subterfúgios utilizados pelas instituições de arte para enfraquecer determinados artistas

e suas produções. Outro conceito muito caro dentro do seu trabalho, que acabou se tornando também uma grande referência para pensar o *Ateliê Flutuante*, foi o conceito de "reflorestamento de ideias", elaborado dentro do pensamento contra-hegemônico de Nego Bispo (Santos, 2023). Em todo o seu trabalho é possível perceber as influências do reflorestamento de ideias, sua matéria orgânica e sua relação com a arte educação é fortemente entrelaçada por essa metáfora. O intelectual quilombola Nego Bispo remonta a intenção de pensar novas possibilidades e novos mundos, a partir de um terreno/pensamento fértil para essas novas perspectivas. Essa nova arquitetura do pensamento criativo estaria diretamente relacionada às cosmovisões quilombolas, que relacionam matéria e espírito dentro do ecossistema habitado, em uma constante confluência de saberes.

Após a conversa sobre suas teorias e referências, caminhamos pela vegetação ao redor do ateliê para coletar as folhas mais adequadas para a prática: em tempo real pudemos perceber os critérios utilizados pela artista para criações dentro de determinado período de tempo ou temperatura, já iniciando a compreensão sobre sua técnica e forma de conduzir o seu processo. Assim, exercitamos a curadoria como semelhante: espelhando-se em sua prática, reinventamos uma nova forma

Figura 1 – Oficina de Laíza Ferreira no *Ateliê Flutuante*.
Fonte: Acervo pessoal de Ceci Bandeira.

de olhar para o seu trabalho, uma forma mais empática pois agora reconhecemos, inclusive, suas dificuldades. É importante frisar que, nesse exercício da curadoria como semelhante, é muito necessário que a pessoa artista esteja alinhada com a ideia de ensino-aprendizagem e concorde com o compartilhamento de suas técnicas em formato de oficina de arte-educação para uma ou mais pessoas que possam estar visitando a área comum no período de realização do acompanhamento curatorial. Essa forma de conduzir a pesquisa e o contato com a artista se inspirado naquilo que a professora Rosana Paulino (2020) compreende como a atualização no modos de ler trabalhos de artistas negras e negros:

> Esse desafio implica a criação de novos mecanismos de análise ou, talvez, a aglutinação de diferentes metodologias que permitam pensar formas ampliadas para a análise destas produções, abarcando os vários significados provenientes do material, do ambiente social e das diferentes culturas das quais provêm esses sujeitos. Novos olhares implicam, ainda, no reconhecimento de epistemologias que trazem diversos modos de ver e organizar o mundo (Paulino, 2020, p. 5).

Quando Rosana Paulino nos diz que é "urgente que a curadoria, a crítica de arte e as formas de ler a produção visual brasileira saiam dessa caixa limitante em que se meteram a fim de perceber que a arte afro-brasileira não é um fenômeno separado do que é Brasil e, por isso, deve e pode estar em diferentes mostras e não somente em exposições temáticas" (2020, p. 6), é possível reposicionar sua fala para o contexto dos artistas afro-amazônicos, para afirmarmos a necessidade das pesquisas críticas e curatoriais em artes olharem para os artistas do nosso território de forma ampla, não somente como algo setorizado, reforçando o olhar exótico sobre a região Norte do país.

Ao propor um gesto que entrelaça teias curatoriais sob o rio Mojuim, imersos na vegetação amazônica, atraímos as práticas ancestrais às poéticas artísticas. As imagens reveladas pelo sol e seus pigmentos naturais expandem a vivência de ensino e aprendizagem da artista, assim como outros simples atos ao serem pensados dentro da perspectiva do *Ateliê Flutuante* ganham outra razão.

Ficar descalços ao chegar no local do ateliê, por exemplo, estamos trocando energia com entidades sagradas daquele chão, transmutadas em elementos da natureza, permitindo o contato direto com suas deidades. Dentro das religiões de matriz africana, acredita-se que ao ficar descalço no solo sagrado da casa de axé, é possível *plantarmos-nos* naquele lugar, fortalecendo raízes ancestrais. Além de ser um fundamento importante, plantar nossos pés também remonta às práticas de resistência de pessoas negras recém libertas da escravidão e de seus descendentes, já que o sapato para a sociedade escravocrata era um símbolo de distinção entre pessoas livre e pessoas escravizadas, tendo em vista que apenas pessoas livres (brancos colonizadores) poderiam utilizá-los. Ao retirar os sapatos estamos fazendo questão de esquecer da existência dos brancos e, também, de retornar às raízes culturais da nossa matriz africana, saudando aqueles que vieram antes de nós da mesma forma que saudavam os que trouxeram a religião para o Brasil. Sendo assim, ao ficar descalço para se plantar no chão, a pessoa artista compreende o diferencial que carrega o *Ateliê Flutuante* e suas teias curatoriais, bem como a impossibilidade dessa nova forma de curar trabalhos artísticos acontecer em um espaço institucional sem espaço para a vegetação.

Antes de percorrer caminhos pela vegetação ao redor do Ateliê, recomendo esse primeiro ato para experimentar essa nova forma de curar trabalhos artísticos dentro de uma vegetação: ficar descalços sob o solo é um presente.

Por fim, há também inspiração no pensamento da autora Christina Sharpe (2024, p. 177) para elaborar as primeiras dinâmicas de desenvolvimento dessa poética da reinvenção das formas de existir dentro do sistema da Arte. A autora afirma que a "representação na arte é uma arena de confronto e conflito para pessoas Negras" e que a visualidade não se constitui apenas do olhar, mas é "um regime de ver e ser, e qualquer posição dita neutra é uma posição de poder que se recusa

Figura 2 – Processos de fitotipia conduzidos por Laíza Ferreira no *Ateliê Flutuante*.
Fonte: Acervo pessoal de Ceci Bandeira.

a se reconhecer como tal". Sharpe, inclusive, ao fabular o cenário ideal para a integração de visualidades racializadas nos fornece um bonito caminho para a jornada do *Ateliê Flutuante*: "[...] E se procedêssemos como se todo o conhecimento produzido por pessoas Negras sobre as representações de corpos Negros e de pessoas Negras no imaginário euro-estadunidense realmente importasse?" (Sharpe, 2024, p. 178). Estaríamos próximos de algo inédito se todo conhecimento produzido por pessoas negras, sobre suas próprias visualidades, corpos e culturas forjadas pela afro-diáspora, verdadeiramente importasse para a tradição dos acervos e imagens difundidas pelo museu universal. Seria possível vivenciarmos muito mais pessoas plantadas e ateliês com áreas de mergulho.

Refletir sobre o pós-museu na região amazônica implica repensar não apenas os equipamentos expositivos tradicionais, mas também as regras de visibilidade da produção artística. Nesse contexto, a proposta curatorial precisa distanciar-se das lógicas dadas pelo sistema da arte eurocentradas e assumir outros modos de atuação, e provocar uma verdadeira transmutação, abrir-se para modos de escuta, cuidado e engajamento com saberes e práticas locais. Construir uma curadoria decolonial na região amazônica não pode se ater à inclusão simbólica de sujeitos historicamente marginalizados, mas deve construir procedimentos que reconheçam a centralidade das epistemologias indígenas, quilombolas e ribeirinhas na formulação de outros modos e ações curatoriais. O pós-museu se molda também como uma crítica às curadorias desconectadas das realidades locais, é necessário que se apresente como uma ação que permita reimaginar outras formas de existência, memória e narrativas. Isto é, pensar uma curadoria possível fora do ambiente institucional das reservas técnicas é criar possibilidades de conhecimentos que não precisam ser domesticados.

Figura 3 – Vista do *Ateliê Flutuante*.
Fonte: Acervo pessoal de Ceci Bandeira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Colocar no mundo uma produção artística de caráter decolonial, racializada ou descentralizada é um gesto simbólico contra o epistemicídio,[3] isto é, no caso brasileiro, o apagamento sistemático dos saberes afro-indígenas e marginalizados, mostra como a poética do povo vencido se constitui como uma forma de reexistência e reimaginação. Estar presente nesses espaços é questionar os padrões dominantes da arte e propõem outras formas de ver e contar a história — sempre atravessadas pela memória, pelo afeto, pela espiritualidade e pela resistência.

Longe de ser uma ruptura ou a superação da ideia de museu, o pós-museu, pensado dentro do programa de desordem absoluta proposta por Vèrges, vislumbra possibilidades que vão além da compreensão europeia exportada para todo o ocidente. O conteúdo apresentado aqui fomenta possibilidades dentro do campo das artes visuais, mais especificamente na área de curadoria de exposições em artes visuais, área que estudo e atuo de forma há seis anos, sendo dois anos dedicados às investigações acadêmicas. Trata-se de uma posição sociopolítica colocar em diálogo duas pensadoras do porte e relevância de Amador de Deus e Vèrges, sustentando as teóricas em vivências e reflexões que estão sendo realizadas em vida pelas duas autoras dentro das artes, pesquisa e docência.

Sem dúvidas, um dos maiores pontos de contribuição da teoria do pós-museu é conseguir mobilizar maneiras empíricas de transformação, que contestem modelos estabelecidos globalmente sob exploração seculares. Agir no mundo em direção a equidade social, preservando o trabalho de artistas que estão em situação de vulnerabilidade ou prejudicadas por crises sanitárias e/ou

conflitos territoriais não deveria ser algo surpreendente no percurso da história da arte. Assim como, pensar novas possibilidades de mundo onde caibam nossas existências plurais e completas deveria ser prioridade para quem move as estruturas da arte.

REFERÊNCIAS

AMADOR DE DEUS, Zélia. **Ananse tecendo teias na diáspora**: uma narrativa de resistência e luta das herdeiras e herdeiros de Ananse. Belém: Secult/PA, 2019.

AMADOR DE DEUS, Zélia. **Caminhos trilhados na luta antirracista**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

AMADOR DE DEUS, Zélia. O corpo negro como marca identitária na diáspora africana. XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais, 2011, Salvador. **Anais eletrônicos do XI Congresso.** Disponível em: <https://fenomenologiadasolidariedade.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/11/1308245884_arquivo_corpocomomarcaidentitariaartigoversaofinal-zelia.pdf>. Acesso em: 3 jul. 2020.

AMADOR DE DEUS, Zélia. **OS HERDEIROS DE ANANSE**: movimento negro, ações afirmativas, cotas para negros na Universidade. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008.

BANDEIRA, Maria Ceci Leal. **A atriz da diáspora**: um estudo sobre a poética-política de Zélia Amador de Deus. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Ciências e Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2020.

BANDEIRA, Maria Ceci Leal. **Exposição "Quieto como é mantido"**. Texto curatorial. Centro de Estudos e Defesa do Negro do Pará (Cedenpa): Belém, 2019.

DE ZEGHER, Catherine. La vicuña o la loba: do piscar de cílios ao uivo pela terra. In: LÓPEZ, Miguel A. (org.). **Cecilia Vicuña**: Sonhar a água – Uma retrospectiva do futuro (1964...). São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2024.

ELEISON, Keyna. Coletivo Nacional Trovoa – "Não aceitamos migalhas do circuito branco de arte". **C&Magazine**, Berlim, Institut für Auslandsbeziehungen, 2 set. 2019. Disponível em: <https://contemporaryand.com/ptbr/america-latina-magazine/texts/projeto-trovoa/>. Acesso em: 13 fev. 2026.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

LIMA, Heloisa Pires; HERNANDEZ, Leila Leite**. Toque de Griô**: Memórias sobre contadores de histórias africanas. São Paulo: Melhoramentos, 2014.

LÓPEZ, Miguel A. (org.). **Cecilia Vicuña**: Sonhar a água – Uma retrospectiva do futuro (1964...). São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2024.

PAULINO, Rosana. Notas sobre a leitura das obras de arte de artistas negras e negros no ambiente brasileiro. **Arte e Descolonização #19**. MASP Afterall, 2020. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-Yh4JU5Diisv5FvmMb8VI.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2025.

PRÊMIO PIPA. Laiza Ferreira: Indicada ao Prêmio PIPA 2021. **Prêmio Pipa** [site], Rio de Janeiro, Instituto Pipa, jul. 2021. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/laiza-ferreira/>. Acesso em: 29 abr. 2025.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 7, n. 13, 1996. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/portoarte/article/view/27713>. Acesso em: 29 abr. 2025.

SANTOS, Antonio Bispo dos [Nego Bispo]. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu, 2023.

SHARPE, Christina. **Notas ordinárias**. São Paulo: Fósforo, 2024.

SILVA, Claudinei Roberto da. Mãos: 35 anos da mão afro-brasileira / Hands: 35 years of the afro-brazilian hand. In: MUSEU de Arte Moderna de São Paulo. **Mãos**: 35 anos da mão afro-brasileira. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2023.

SILVEIRA, Eduardo; PIOVEZAN, Marcel (org.). **Desfazendo Invisíveis**: um passeio pela antotipia e fitotipia. Florianópolis: Caseira, 2021.

VERGÈS, Françoise. **Descolonizar o museu**: programa de desordem absoluta. São Paulo: Ubu, 2023.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. São Paulo: Ubu, 2020.

VICUÑA, Cecilia. Organizar o sonho. In: LÓPEZ, Miguel A. (org.). **Cecilia Vicuña**: Sonhar a água – Uma retrospectiva do futuro (1964...). São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2024.

Documento sonoro

AMADOR DE DEUS, Zélia. Entrevista de Zélia Amador de Deus, concedida à Maria Ceci Leal Bandeira. Belém, Pará, 1 de abril de 2019. Duração: 1h.

Notas

[1] Aqui nos referimos às informações disponíveis em: <https://www.nonada.com.br/2023/10/bienais-de-arte-brasileiras-enfrentam-criticas-por-condicoes-de-trabalho/>. Acesso em: 24 fev. 2026; e ainda em: <https://select.art.br/fundacao-bienal-de-sao-paulo-recebe-nove-autuacoes-por-violacao-de-leis-trabalhistas/>. Acesso em: 24 fev. 2026.

[2] Entrevista de Zélia Amador de Deus, concedida à autora Ceci Bandeira em 1 de abril de 2019.

[3] O professor Claudinei Roberto da Silva explica que "Epistemicídio é o termo criado para assinalar os processos de apagamento e silenciamento da história e da cultura de um determinado grupo. Num cenário social historicamente marcado pela profunda desigualdade de raça, classe e gênero, o epistemicídio é também resultado do racismo estrutural que, entre nós, cria condições para que as instituições de educação, arte e cultura negligenciem as produções simbólicas dos setores sociais fragilizados, fazendo com que, consequentemente, permaneçam subalternizados" (Silva, 2023, p. 10).

SOBRE AS AUTORAS

Maria Ceci Leal Bandeira é graduada em Filosofia pela Universidade do Estado do Pará (UEPA), doutoranda e mestra em Artes pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Foi produtora da exposição do artista peruano David Díaz (2023), e atuou em curadorias de diversas exposições, incluindo *Quieto como é mantido* (2019), ação da coletiva *Trovoa* na Amazônia. Integrante do comitê científico do *Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia* (2020-2021), desenvolve projetos de arte-educação na *Associação Grupo Comunitário Limoeiro*, como *Imagens para Jogar, do Sul ao Norte* (2024). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1937-7548>. E-mail: cecibandeiraa@gmail.com

Valzeli Figueira Sampaio é graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Pará (UFPA), mestra e doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, com pós-doutorado em Artes na Universidade de São Paulo (ECA-USP). Professora associada da UFPA, atua na Faculdade de Artes Visuais e no PPGARTES/ICA. Sua experiência abrange arte contemporânea, arte e tecnologia, crítica e teorias da arte, processos de criação e relações entre arte e vida. Coordena e participa como artista/pesquisadora do grupo *Lab Techné* (CNPq/UFPA). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3418-3437>. E-mail: valsampaio@gmail.com

Recebido em: 30/4/2025

Aprovado em: 5/11/2025

DEVIR-CRIANÇA PARA INVENTAR OUTROS MUNDOS[I]

BECOMING-CHILD TO INVENT OTHER WORLDS

Veronica de Lima Mittmann
UFRGS
Claudia Glavam Duarte
UFRGS

Resumo

O presente artigo tem o objetivo de apresentar um estudo em que a composição entre artes, ciências e educação possibilitou a realização de uma pesquisa em outro tempo, a invenção do aiongrama e a criação de uma outra metodologia, a contocartografia. Além disso, também percebemos que o animismo infantil, possibilitado pelo devir-criança, viabiliza uma outra relação com os não humanos e, com isso, diferentes maneiras de estar no mundo. Assim, o devir-criança nos desafia a estabelecer vínculos mais respeitosos com os não humanos e a problematizar a soberania do humano. Ademais, percebemos que o animismo infantil tem similaridade com o animismo de povos tradicionais e que até mesmo os estudos científicos mais recentes, parecem corroborar com essa maneira de perceber o mundo. Com isso, entendemos que o nosso estudo, ao propor outras maneiras de re-existir, possibilita outramundar nesse mundo.

Palavras-chave:

Devir-criança; animismo infantil; outramundar.

Abstract

The present article aimed to present a study in which the composition between arts, sciences, and education made it possible to conduct research in another time and invent the aiongrama, and to create another methodology, contocartografia. In addition, we also realize that childhood animism, made possible by the becoming-child (devir-criança), enables another relationship with non-humans and, with this, different ways of being in the world. Thus, the becoming-child challenges us to establish more respectful bonds with non-humans and to question human sovereignty. Furthermore, we realize that childhood animism has similarities with the animism of traditional peoples and that even the most recent scientific studies seem to corroborate this way of perceiving the world. With this, we understand that our study, by proposing other ways of re-existing, makes it possible to otherworld (outramundar) in this world.

Keywords:

Becoming-child; childhood animism; otherworlding.

INTRODUÇÃO

Dispomos, nessas linhas, os rastros de uma experiência que se deu com a composição de artes, ciências e educação. Com isso, o objetivo dessa escrita é o de apresentar um pesquisar que, ao compor essas três áreas, possibilitou a invenção de uma outra maneira de compreender o tempo, o conhecimento e até mesmo o caminho metodológico de uma investigação.

Nesse sentido, por mais que a nossa pesquisa seja na área de ciências, entendemos que em nosso estudo, não pudemos separar ciências, arte e educação. Com isso, apresentamos nessas linhas um pesquisar que rompeu com essas fronteiras e, consequentemente, também se arriscou a pesquisar em outro tempo inaugurando assim, o Aiongrama. Além disso, ao buscar um pesquisar que pudesse expressar sensações vividas na pesquisa, inventamos uma outra metodologia, que surge na variação da cartografia e com isso, concebemos a contocartografia.

Cabe salientar que a composição de arte, educação e ciências se deu porque buscávamos um pesquisar que viabilizasse a experiência, que em nossa concepção não seria o acontecimento em si, mas aquilo que o inesperado provoca no corpo. Ou ainda, quando o inusitado se apresenta há algo que convoca para invenções de si. Então, a experiência seria a digestão do que acontece. Experiência é o mundo que se fez carne e a carne que se fez mundo. Com isso, toda experiência convida para uma transformação, e assim, um deixar de ser quem se era, para ser um outro de si. Pois,

> A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça. Walter Benjamin, em um texto célebre, já observava a pobreza de experiências que caracteriza o nosso mundo. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara (Larrosa, 2002, p. 21).

Larrosa (2002) nos alerta que a experiência tem sido cada vez mais rara e para o autor, isso se daria pelo grande número de informações e pelas opiniões que devemos dar, sobretudo o que nos chega. Isto é, o autor propõe separar a informação e a opinião da experiência. Para estar informado e para opinar, é preciso consumir um grande número de notícias e isso inviabiliza o tempo necessário para a experiência. Isto é, não nos conectamos com aquilo que acontece e nem construímos memórias necessárias para a experiência. Além disso, também seria necessário o silêncio, para que o acontecimento possa reverberar em nós.

Com isso, para degustar o mundo, seria indispensável uma certa coragem, para quebrar verdades, hábitos e automatismos e assim, deixar brotar, pelas frestas de si, o inesperado. Acreditamos que é preciso que haja vazios e desertos de conhecimentos, para que outras formas de estar no mundo possam ser inventadas. Além disso, a experiência precisa de um sujeito que se expõe, ou seja, um corpo que realiza uma abertura para a vulnerabilidade e para o risco. Já que requer estar no limite para provar e digerir o instante e se deixar transformar e transbordar. A experiência seria a travessia e o sujeito seria o solo onde ocorre esse atravessamento. E com isso

> A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (Larrosa, 2002, p. 24).

Para que a experiência aconteça, seria preciso uma certa abertura para o mundo e para devires outros. Nesse sentido, para

escrever a tese de doutorado *O devir-criança e a possibilidade de outramundar neste mundo* (Mittmann, 2024) nos arriscamos a devir-criança e assim, experimentar uma reinvenção de nós, enquanto também inventávamos uma escrita que foi realizada de corpo inteiro. Isto é, escrevemos com nossas dores e alegrias, com nossas angústias e paixões, com o coração acelerado e com suspiros e inspirações. Uma escrita com peles, pelos, dobras e emoções em um exercício que buscava pela "contemplação da eternidade do próprio movimento da vida" (Barbery, 2008, p. 107).

Trata-se de um modo visceral de escrever e de estar no mundo. Contaminamos as páginas com moléculas, devires e salivas. Tal experiência se deu porque conectamos o nosso corpo adulto às potências moleculares da infância e deixamos nos metamorfosear. Nesse sentido, o trabalho se moveu pelas seguintes questões: Quais outros mundos são possíveis quando imantados pelo devir-criança? Quais tipos de relações o devir-criança experimenta ao tocar o mundo povoado de humanos e de não humanos?

O devir-criança nos possibilitou encantamento com o mundo, para perceber beleza e sedução nos instantes e catar nas ruínas e misérias dos modos de vida da atualidade, matéria para a invenção de outras presenças, já que:

> Eu queria ser sagas, ter perspicácia, estar sempre inspirado. O meu avô pedia que não me desiludisse. Quem desilude morre por dentro. Dizia: é urgente viver encantado. O encanto é a única cura possível para a inevitável tristeza. Havia, às vezes, um momento em que discutíamos a tristeza. Era fundamental sabermos que aconteceria e que implicaria uma força maior (Mãe, 2019, p. 12).

Quem sabe o encantamento possa colorir o mundo com outras cores. Vivemos um momento em que a experiência se dá no limite e é nesse lugar, que convoca para outras maneiras de existir, que possamos encontrar potências para a invenção de outros paladares para o mundo e outros olhares para as coisas. Um degustar diferente. Mastiguemos com mais calma, para quebrar formas já tão estratificadas de viver. É necessário sentir os sabores e os aromas do mundo. Vivemos tempos cinzentos, mas são os dias nublados que prometem chuvas e chuvas prometem brotações e vida. Se por um lado, nos sentimos sem horizonte, talvez sejamos nós que tenhamos que criar novos amanhãs. É preciso dar tinta para os nossos hábitos e para as maneiras com que temos habitado. Nosso tempo convoca para rachaduras para que possamos quebrar as rotinas e façamos do nosso corpo o local onde uma outra existência possa brotar nas fissuras, pois:

> No cotidiano, portanto, há de se ver e dar às tintas a microscopia dos acontecimentos que não se cansam de fabricar um mundo e um mapa sempre abertos e inacabados, espaços os quais desfazem a arbitrariedade dos lugares e de seus pesados proprietários (Mizoguchi, 2016, p. 50).

Nesse sentido, realizamos a tese de maneira artesanal. Não queríamos uma produção em massa, pois nos interessava sentir. Fomos desaprendendo formas já dadas de estudar, para trazer vida para o nosso trabalho. Intencionávamos um estudo em que a experiência, a arte e a invenção estivessem presentes. Para isso, devimos-criança, mas também devimos-folha, devimos-nuvem e devimos-brisa: "o que ilusoriamente me sustenta se alimenta do meu inato desejo de voar" (Pinheiro, 2021, p. 21). Deixamos nossa tese ser amiga do vento, para que pudesse ser leve, sem perder a direção, nem a consistência. Uma tese que pudesse ganhar horizonte, para quem sabe, arejar a academia. Uma escrita que se dispersa no ar. Não temos controle de como o nosso estudo irá reverberar no mundo. Contudo, trazemos nesses escritos, muitas horas de estudo, de escrita e de leituras. Um labor que teve gosto pela vida, e que envolveu lapidação de letras, frases e pensamentos. Alimentamos e fomos alimentados por nossos escritos e nos transformamos pelas páginas que criamos. E já somos outras.

Cabe salientar que essa invenção se deu pela necessidade de tentar compreender o pensamento das crianças, que mais tarde percebemos se estruturar no animismo infantil.[1] Então, por meio da escrita de contos, pudemos trazer o corpo para pensar junto e assim, percebemos que o que inviabilizava a compreensão da fala das crianças era o fato de estarmos tentando entender o pensamento infantil por meio do pensamento adulto, que se estrutura na racionalidade moderna. Isto é, crianças e adultos parecem habitar mundos diversos. Os adultos, já bastante disciplinados, habitariam a racionalidade moderna, enquanto as crianças habitariam o animismo infantil. Tais perspectivas de pensamentos são bastante peculiares, ao ponto de, muitas vezes até mesmo, se contraporem.

A utilização da arte para dar contornos aos resultados da pesquisa, que se dava na área de ciências, foi possível porque realizamos a nossa tese em um outro tempo, ou seja, ao invés de trabalhar apenas no tempo Cronos, também estávamos em tempo Aion e assim, pudemos disponibilizarmo-nos de um cronograma, mas também de um aiongrama, como iremos contar nas próximas linhas. Nesse sentido, tanto a invenção da contocartografia quanto a do aiongrama se deram por necessidade, isto é, "um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade" (Deleuze, 1999, p. 6). Além disso, foi viável criar nessa pesquisa, porque a academia e o nosso momento atual permitem que possamos inventar instrumentos para pesquisar, o que talvez fosse inviável em outras épocas.

OS TRAÇADOS DA PESQUISA

A pesquisa foi realizada em uma escola pública de ensino fundamental do município de Osório, no mês de março de 2022, com vinte e três crianças com idades entre 4 e 5 anos, da pré-escola. Eram crianças que estavam ingressando na pré-escola, mas muitas delas já frequentaram a educação infantil em anos anteriores. O cenário era desafiador, pois estávamos voltando da pandemia de Coronavírus. Então, o sentimento era ao mesmo tempo de receio e de esperança.

As idas a campo se deram no turno da manhã, das 8h às 12h. Nessas quatro horas, as crianças tinham as suas atividades divididas em diferentes momentos. Isto é, às 8h, as crianças se organizavam em filas na entrada da escola e iam desse modo até a sala de aula. Então, sentavam, tiravam o material e guardavam as mochilas em um espaço reservado com ganchinhos, no fim da sala. As aulas iniciavam com as crianças contando como tinha sido o dia anterior, depois a professora contava uma história e as crianças realizavam atividades como por exemplo, pintura, desenho, entre outras. Depois, as crianças iam para o refeitório, para o recreio e, posteriormente, para a pracinha. Isto é, as atividades se repetiam, mas nenhuma aula era igual a outra.

> Nossa vida moderna é tal que, encontrando-nos diante das repetições mais mecânicas, mais estereotipadas, fora de nós e em nós, não cessamos de extrair delas pequenas diferenças, variantes e modificações. Inversamente, repetições secretas, disfarçadas e ocultas, animadas pelo deslocamento perpétuo de uma diferença, restituem em nós e fora de nós repetições nuas, mecânicas e estereotipadas. No simulacro, a repetição já incide sobre repetições e a diferença já incide sobre diferenças. São repetições que se repetem e é o diferenciante que se diferencia. A tarefa da vida é fazer com que coexistam todas as repetições num espaço em que se distribui a diferença (Deleuze, 2018, p. 14).

Então, foi repetindo os dias de pesquisa, indo para a escola por um pouco mais do que um mês e encontrando as crianças que repetiam as rotinas escolares, que pudemos notar algumas diferenças que nos tiraram as palavras por um tempo. Isto é, percebemos que não conseguíamos compreender as crianças. Falávamos o mesmo idioma, mas diferentes perspectivas do pensamento sustentavam a nossa linguagem.

Nos dias pesquisados, a professora havia trabalhado alguns temas constantes nas diretrizes curriculares para a educação infantil, tais como: as diferentes emoções humanas; os diferentes sons: sons de animais, da chuva, do vento, do mar, das árvores; as cores; as

diferenças básicas entre animais e plantas; as diferenças básicas entre os animais (répteis, mamíferos, insetos), onde vivem e do que se alimentam, que estão em consonância com as legislações atuais:

> Essa intencionalidade consiste na organização e proposição, pelo educador, de experiências que permitam às crianças conhecer a si e ao outro e de conhecer e compreender as relações com a natureza, com a cultura e com a produção científica, que se traduzem nas práticas de cuidados pessoais (alimentar-se, vestir-se, higienizar-se), nas brincadeiras, nas experimentações com materiais variados, na aproximação com a literatura e no encontro com as pessoas (Brasil, 2018, p. 39).

Também lemos o *Documento do Referencial Curricular* do município de Osório para a Educação Infantil, organizado em eixos estruturantes, objetivos de aprendizagem e desenvolvimento para as crianças pequenas. Nesse documento, percebemos haver uma concepção de infância um pouco diferente do que costuma circular socialmente, ao entender que as crianças devem ser compreendidas em suas singularidades e não em sua potência de se tornarem adultos. Como pode ser percebido no trecho abaixo:

> Ao considerar os eixos estruturantes, pensa-se nas crianças com suas necessidades enquanto sujeitos que são e não que virão a ser, nas interações e brincadeira busca-se garantir os seis direitos de aprendizagem e desenvolvimento propostos pela Base Nacional Comum Curricular: brincar, conviver, expressar, conhecer-se, explorar e participar, articulados com os cinco campos de experiência: O eu, o outro e o nós (EO), Traços, sons, cores e forma (TS), Corpo, gestos e movimento (CG), Escuta, fala, pensamento e imaginação (EF) e Espaços, tempos, quantidades e transformações (ET) (Osório, 2019, p. 13).

Com isso, percebemos que a prática docente obedecia às diferentes legislações para a educação infantil. No entanto, por mais que houvesse o exercício de normatizar e disciplinar as crianças, também havia uma resistência por parte delas. Isto é, era ensinado para as crianças as concepções sobre as ciências e as percepções hegemônicas do que se entende como capacidades de que seriam dotados humanos e não humanos. Contudo, as crianças mantinham falas que percebemos depois, estarem estruturadas no animismo infantil.

O ANIMISMO INFANTIL

Conforme mencionado anteriormente, nossa pesquisa se moveu pelas seguintes questões: Quais outros mundos são possíveis quando imantados pelo devir-criança? Quais tipos de relações o devir-criança experimenta ao tocar o mundo povoado de humanos e de não humanos? E com isso, percebemos que as relações que as crianças experimentam com os não humanos, se diferem do pensamento moderno e nesse sentido, a investigação deu visibilidade ao animismo infantil, que seria possibilitado pelo devir-criança. Com isso, ocorria uma descontinuidade da racionalidade moderna, estabelecida pelo pensamento infantil e, por mais que houvesse uma tentativa de territorializar o pensamento infantil com o que se compreende hoje como científico, havia uma resistência por parte das crianças, viabilizada pelo devir-criança.

Entendemos devir como potências do pensamento que possibilitam composições. Então, no devir-criança haveria outros devires como o devir-animal, o devir-pássaro, o devir-cachorro, já que "o devir é sempre de uma ordem outra que a da filiação. Ele é da ordem da aliança. Se a evolução comporta verdadeiros devires, é no vasto domínio das simbioses que coloca em jogo seres de escalas e reinos inteiramente diferentes, sem qualquer filiação possível" (Deleuze; Guattari, 2012, p. 19). Com isso, o devir não seria uma metáfora, mas transformações que se dariam pela composição de diferentes multiplicidades. Nesse sentido, o devir não seria uma evolução, nem teria uma hierarquia, mas seria rizomático. Devir é contágio e involução. É regressar ao estado semente para ser diferente do que se vinha sendo.

Ademais, no devir não haveria a metamorfose em uma criança específica, já que o devir é multidão. Para devir seria preciso compreendermo-nos como multiplicidades que estabelecem trocas entre si. Para devir-criança houve a necessidade de conexão com a potência da criança, não só a que fomos, mas as muitas crianças que ainda existem em nós, e então, permitimos que o nosso corpo adulto fosse habitado pelas potências da infância e assim, pudemos transformar nossos afectos e perceptos,[2] e assim inventar um outro modo de fazer pesquisa.

Com isso, percebemos que o devir-criança possibilita outras maneiras de estar no mundo, como pode ser percebido na transcrição abaixo:

> *Pesquisadora:* O que é?
> *Criança:* É uma ponte, aqui ela levanta e baixa. Agora ela tá baixa
> *Pesquisadora*: E quando ela levanta?
> *Criança*: Nunca porque é uma ponte sonolenta. Essas flores são do mal e essas são do bem.
> *Pesquisadora*: O que é ser do mal e do bem? Como eu sei se é do mal ou
> do bem?
> *Criança*: Se é do bem cuida da gente e se é do mal machuca a gente. Olha
> a formiguinha. Ela fez uma casinha embaixo. O Real é o doninho das
> formigas, das mamães.
> *Pesquisadora*: O Real é o rei das formigas?
> *Criança*: É.
> *Pesquisadora*: Eu não sabia que as formigas tinham rei.
> *Criança*: Tu não olhou na tua casa?
> *Pesquisadora*: Como você sabe que é o rei das formigas?
> *Criança*: O das mamães, eles nascem da barriga das mamães. Ele bota os
> ovos e ele nasce. Aqui é a casinha dele. O Real subiu na minha perna. Eu
> vou dar um chazinho pra ele.
> *Pesquisadora*: Por quê? Ele está doente?
> *Criança*: Não, ele quer frutinha. O escorpião come carne. Aqui é a casa da
> aranha, ela é bem feiosa.
> *Criança*: Eu vou ser uma formiguinha.
> *Pesquisadora*: Daí você vai me morder?
> *Criança*: Não, tá doida. Você é do bem ou do mal? Do bem. Olha ali a
> formiguinha ali. Ela dorme ali. Eu fiz uma escadinha pra ela. Vamos ver um outro bicho de estimação.
> (Mittmann, 2024, p. 96).

Nesse sentido, conforme pode ser percebido acima, para as crianças, uma ponte poderia ser sonolenta, flores podem ser do bem ou do mal e as formigas teriam um rei. Então, as crianças atribuem sentimentos e habilidades humanas aos não humanos, o que caracterizaria o animismo infantil, ou seja, "Se não há limite, a animação é generalizada e universal, e a agência está distribuída por toda a parte. Uma alternativa assim convida a uma bolha de tamanho cósmico, a um nós que abrange tudo o que há" (Bensusan, 2017, p. 18). Nesse sentido, percebemos que o animismo infantil compartilha algumas similaridades com o animismo de povos tradicionais, ao questionar o humano como uma espécie superior e a única dotada de intencionalidade.

Para os animistas, a possibilidade de sentir e de pensar o mundo não seria uma atribuição apenas dos humanos, mas compartilhada com tudo o que existe. Ademais, para os indígenas, "as espécies animais e outras são concebidas como outros tantos tipos de "gentes" ou "povos": isto e, como entidades políticas" (Danowski; Castro, 2014, p. 93). Com isso, os humanos não seriam superiores aos não humanos, mas seriam seres apenas pertencentes a espécies diferentes. Assim, os não humanos seriam sujeitos e não coisas e até mesmo, para caçar um animal, seria necessário fazer um acordo anteriormente, que se daria entre o xamã humano com o xamã do animal que será caçado. Isso se daria porque não há uma diferença tão nítida entre humanos e não humanos e entende-se, até mesmo, que os não humanos e os humanos teriam ancestrais em comum, que eram os humanos do primeiro tempo. Ou seja, os animais seriam os humanos que se metamorfosearam em diferentes espécies. Já que,

> Há muito e muito tempo, quando a floresta ainda era jovem, nossos antepassados, que eram humanos com nomes animais, se metamorfosearam em caça. Humanos-queixada viraram queixadas; humanos-veado viraram veados; humanos-cutia viraram cutias. Foram suas peles que se tornaram as dos queixadas, veados e cutias que moram na floresta. De modo que são esses ancestrais tornados outros que caçamos e comemos hoje em dia. As imagens que fazemos

> descer e dançar como xapiri, por outro lado, são suas formas de fantasma. São seu verdadeiro coração, seu verdadeiro interior. Os ancestrais animais do primeiro tempo não desapareceram, portanto. Tornaram-se os animais de caça que moram na floresta hoje (Kopenawa; Albert, 2015, p. 117).

Entendemos que o devir-criança seria potente para inventar outras maneiras de conviver com os não humanos, ou seja, maneiras mais respeitosas de estar no mundo. No momento atual, nos parece urgente viver de outros modos, como condição para a nossa sobrevivência enquanto espécie. Isto é, quem sabe possamos devir-criança, para inventar e construir novas relações com os não humanos e com os humanos. Maneiras menos predatórias e mais cuidadosas de conviver. Talvez nosso momento seja potente, para a invenção de outros mundos ou de outramundar nesse mundo, já que "Falar no fim do mundo é falar na necessidade de imaginar, antes que um novo mundo em lugar deste nosso mundo presente, um novo povo; o povo que falta: um povo que creia no mundo que ele deverá criar com que de mundo nós deixamos a ele" (Danowski; Castro, 2014, p. 159). Quais outros mundos seremos capazes de inventar nesse mundo?

UMA PESQUISA EM OUTRO TEMPO E A INVENÇÃO DO AIONGRAMA

Realizamos um pesquisar em outro tempo. Isto é, nossos estudos se deram nos tempos Cronos e Aion. Cabe salientar que Cronos é o tempo que pode ser medido em dia, mês e ano, que podem ser subdivididos em segundos, minutos e horas. Cronos é o tempo circular que se divide em passado, presente e futuro. Na atualidade, temos privilegiado o tempo Cronos e somos guiados por esse tempo já estipulado, ou seja, devemos começar a trabalhar com uma determinada idade e nos aposentar ao cumprir um tempo de trabalho previamente estipulado e com uma idade específica. Isto é, Cronos emerge com a tarefa de medir o acontecimento, que é Aion, mas acaba se emancipando e fomos, nos tempos atuais, encaixando o acontecimento no tempo Cronos. Isto é, na atualidade, o acontecimento dos humanos e dos não humanos precisa cumprir alguns requisitos, estipulados anteriormente, para estar dentro dos parâmetros de normalidade e assim, o tempo se emancipa do acontecimento. O tempo dos humanos e dos não humanos deixa de ser algo a ser observado, sentido e percebido e torna-se normatizado por Cronos.

Com isso, as crianças precisam falar e andar com uma determinada idade para serem consideradas normais, há uma idade considerada apropriada para casar e um momento adequado para ter filhos, estudar e trabalhar. Além disso, há um tempo conveniente para as atividades laborais, para fazer exercícios, para as refeições, para o descanso e para as atividades recreativas. Até mesmo os não humanos precisam se submeter a Cronos e há uma determinada época para que as plantas darem frutos, para as chuvas ocorrerem, para as secas, para fazer calor e frio. Isto é, há muitas normas a seguir e um tempo certo para tudo. Dessa maneira,

> Cronos é o tempo da medida ou da profundidade desmedida, ao passo que Aion é o da superfície. Cronos exprime a ação dos corpos, das qualidades corporais, das causas. Aion é o lugar dos acontecimentos incorporais, dos atributos, dos efeitos. Cronos é o domínio do limitado e infinito. Aion do finito e ilimitado. Cronos tem a forma circular. Aion é linha reta. Sensato ou tresloucado, Cronos é sempre da profundidade, localizado e localizável, assinalado e assinalável. Aion é radicalmente atópico, ou transtópico, mas também num certo sentido, condição de qualquer assinalamento temporal (Pelbert, 2015, p. 72).

Aion é o tempo da experiência ou o tempo dos acontecimentos. No tempo Aion, passado, futuro e presente se conectam, como em um rizoma, ou seja, o instante é constantemente modificado pelo passado e pelo futuro, que existem no presente como virtualidade. Por isso, Aion é o tempo que não pode ser medido, pois a depender dos encontros, uma hora pode ser muito ou pouco tempo. Para os apaixonados, uma hora pode ser percebida como um tempo que passa muito rápido; já para alguém que aguarda em uma fila, pode

ser um tempo que passa devagar.

Ademais, por mais que haja prazos entendidos e estipulados como normais para quase tudo, não se pode precisar com certeza, quanto tempo pode levar o impacto de diferentes experiências, como a vivência de um luto ou a alegria de um momento festivo, que podem reverberar por anos. Não se sabe de antemão, quando iremos conseguir aprender algo novo ou como um fato vai repercutir no nosso corpo. Nem quanto tempo levaremos para nos recuperar de uma doença ou até quando teremos saúde. Nem tudo pode ser previsto. Além disso, diferentes tempos atravessam o presente, como por exemplo, quando somos assaltados por uma lembrança boa, ou seja, o passado se manifesta no presente, provocando diferentes afectos.

No momento atual, há uma percepção de sobrecarga e muitos relatos de estudantes dizem estar envolvidos em um grande número de atividades e por isso, muitas vezes, acabam negligenciando Aion de suas pesquisas, isto é, são muitas atividades e tarefas a serem cumpridas e não temos conseguido dar atenção para os acontecimentos pequenos que nos interpelam no dia a dia e na pesquisa. Ao inviabilizar a percepção dos movimentos da vida em prol das diferentes demandas acadêmicas, acabamos não vendo graça nos instantes, ou seja, abrimos mão da imanência em prol de um conjunto de regras e parâmetros que devemos cumprir e com isso, temos deixado de acreditar no mundo. Não observamos o mundo nem observamos a nós mesmos e ficamos tentando encaixar os nossos momentos de pesquisar no tempo Cronos. O pesquisar se torna monótono, pois tudo já está previsto de antemão. Há uma demanda por produção e a invenção envolve um tempo que muitas vezes não temos. E quando algo escapa ao roteiro da pesquisa, ficamos apavorados, já que parece que estamos sofrendo da necessidade de permanência e perdemos a conexão com a existência, que é movimento e imprevisibilidade. No entanto, os dias nos convocam para um outro olhar para o tempo, para o pesquisar e para a vida. Isto é,

> Trata-se de suscitar acontecimentos. "Acreditar no mundo é o que mais nos falta; nós perdemos completamente o mundo, nos desapossaram dele" [...]. Acreditar no mundo é criar o mundo, os mundos. "Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempo, mesmo de superfície ou volume reduzidos" (Deleuze, 1992, p. 218).

Com esse propósito, intencionávamos inventar uma tese em que pudéssemos viabilizar outras experiências e que essas se dessem também em tempo Aion e para isso, tivemos que suspender o automatismo, para aprender a observar, a olhar mais devagar e com mais delicadeza. Além de nos sensibilizar para perceber o ambiente também com o corpo. Prestar atenção àquilo que acontece no corpo. Um exercício bastante desafiador para os tempos atuais que convocam para a aceleração. Ademais, nos abrir para o inesperado e ter coragem para existir em uma vida que convoca para o movimento e para as transformações.

Cabe salientar que, em nossa pesquisa, tivemos um cronograma com diferentes prazos acordados com o programa de pós-graduação, com a escola pesquisada e com a professora orientadora do doutorado, mas tivemos também um aiongrama. A composição do cronograma pode ser entendida como: Normas/regras + cérebro + tempo medido (segundos, minutos, horas, dias, meses e anos) + prazos + organização + previsão + rigidez + continuidades + divisão sucessiva entre passado, presente e futuro = execução e tarefa feita. A composição do aiongrama incorpora: corpo E afectos E perceptos E vida E sentidos E acasos E ética E descontinuidades E imanência E intempestivo E presente composto de passado e de futuro ilimitado ≅ criação de uma tese.

No caso específico desta pesquisa, tivemos o seguinte aiongrama:

Dia	Atividade
Para dias de curiosidade, de vontade de sair para a rua. Geralmente, dias ensolarados em que haja a necessidade de rasgar a pele para sentir a vida e sentir diferente.	Produzir sementes, afectar-se e perceptar-se, para que se produzam descontinuidades no pensamento. Continuar a ir a campo para ouvir e observar as crianças
Para dias de introspecção e de silêncio. Dias calmos, chuvosos ou para as sombras dos dias quentes.	Germinar e nutrir rizomas já fabulados – cicatrizar e inventar tecidos e peles. Agenciar com computador e livros. Para leituras e escritas que possam compor e nutrir os conceitos que já germinaram na escrita da tese, especialmente, o conceito de animismo.

Tabela 1 – Aiongrama da pesquisa
Fonte: Elaborado pelas autoras (2024).

A INVENÇÃO DA CONTOCARTOGRAFIA

Nossa tese se utilizou de contos para dar materialidade para os afectos e os perceptos vividos na pesquisa e assim, inventamos uma outra metodologia, a contocartografia. Cabe salientar que a contocartografia é uma variação da cartografia e por isso, segue algumas pistas, como tentar identificar as linhas moleculares, molares e de fuga que constituem aquilo que estamos pesquisando. Então, quando fomos pesquisar com as crianças, percebemos que eram constituídas por linhas molares, moleculares e de fuga.

As linhas molares seriam as linhas mais duras, que se constituem como hábito ou regras, ou seja, saber que é preciso entrar na fila, ficar em silêncio enquanto a professora e os colegas falam, fazer o dever que a professora passou, tomar banho, escovar os dentes, comer com talheres. Já as linhas moleculares são linhas finas e pouco visíveis, mas que em algum momento, podem ir se sedimentando e se tornar um hábito ou uma linha molar e as linhas de fuga são aquelas que rompem com as regras e que no caso de nossa tese, entendemos que seria o animismo infantil. Com isso,

> Às vezes pode-se dizer que as linhas são apenas duas ou, mais precisamente, que temos de um lado o fluxo, só apreensível pelo corpo vibrátil e, do outro, a linha, só apreensível pelo olho-retina, e isso de duas maneiras. Numa primeira, se considera, de um lado (o do fluxo), uma linha molecular, inconsciente, invisível, ilimitada, desestabilizadora, nômade, traçada pelas partículas soltas de afeto e, de outro lado (o da linha propriamente dita), uma linha molar, consciente, visível, limitada, feita da estabilidade relativa da segmentação flexível que a simulação vai riscando em sua migração e da segmentação dura dos territórios em seu sedentarismo (Rolnik, 2014, p. 53).

Sublinhamos que a contocartografia emerge como uma variação da cartografia, que entende que ao planejar uma pesquisa, temos algumas ideias do que pode ser encontrado, mas não há hipóteses a serem confirmadas, isto é, o pesquisador procura por descontinuidades, por aquilo que pode interromper maneiras como vínhamos pensando ou ainda, por aquilo que pode nos surpreender. Com isso, "o pensamento é chamado menos a representar do que a acompanhar o engendramento daquilo que ele pensa. Eis, então, o sentido da cartografia: acompanhamento de percursos, implicação em processos de produção, conexão de redes ou rizomas" (Passos; Kastrup; Escóssia, 2009, p. 10).

Ademais, entendemos que, enquanto pesquisadores, intervimos na dinâmica que existia na sala de aula, isto é, afetamos e fomos afetadas pela pesquisa, pelas crianças e pelo ambiente, que acabou transformando a pesquisadora em uma contocartógrafa.

No início da pesquisa, não imaginávamos transformar a fala das crianças e as sensações vivenciadas na escola em contos. Nem mesmo as interrogações que nortearam a pesquisa, estavam dadas de antemão. Elas foram se delineando no caminhar da pesquisa.

Com isso, entendemos que "a cartografia como método de pesquisa é o traçado desse plano da experiência, acompanhando os efeitos (sobre o objeto, o pesquisador e a produção do conhecimento) do próprio percurso da investigação" (Passos; Barros, 2009, p. 18). Entender que a pesquisadora estava imbricada na pesquisa exigiu tentar perceber quais verdades a respeito de educação, de ciências e de infância atravessavam a pesquisadora, e assim, realizar o exercício de tentar descosturar maneiras de pensar e assim, estar mais disponível ao encontro.

Também foi preciso tornar o corpo mais suscetível ao que acontece, por meio de um sensibilizar, que envolve também a atenção da contocartógrafa e nesse sentido, seguimos as orientações de Kastrup (2009) que propõe que a atenção do cartógrafo se daria por voos e pousos. Assim, ao ingressar na pesquisa, havia uma atenção flutuante, ou seja, uma abertura aos encontros. Com isso, a atenção da contocartógrafa se dava de quatro maneiras: o rastreio, o toque, o pouso e o reconhecimento atento. O rastreio se refere a uma varredura no ambiente, abertura à exploração, busca por pistas e tentativa de perceber o ambiente. No toque, algo chama a atenção e com isso, é preciso realizar um pouso, isto é, parar o movimento. No pouso, a atenção se amplia para aquele ponto, e por fim, torna-se necessário fazer um reconhecimento atento, ou seja, não buscar pelo modelo daquilo que já se conhece, mas tentar compreender como aquela realidade está se constituindo, utilizando para isso, aquilo que já se conhece, mas também, uma abertura para outros pensamentos e sensações que surgirem.

Na pesquisa realizada com as crianças, não buscávamos descobrir algo, mas acompanhar os processos de constituição daquela realidade que pesquisávamos e as dinâmicas do ambiente no qual estava inserida, já que "numa cartografia o que se faz é acompanhar as linhas que se traçam, marcar os pontos de ruptura e de enrijecimento, analisar os cruzamentos dessas linhas diversas que funcionam ao mesmo tempo" (Kastrup; Barros, 2009, p. 90-91). E nesse sentido, foi preciso fazer a dissolução do ponto de vista do observador por não conceber a separação entre sujeito e objeto, ou a neutralidade do observador, pois "não podemos separar a estrutura cognitiva que se conhece da experiência concreta do conhecer" (Passos; Eirado, 2009, p. 123).

Com isso, não havia um sujeito pesquisadora, investigando sobre o objeto crianças, mas uma pesquisadora que estava pesquisando com as crianças e que por vezes, também era objeto de pesquisa. Isto é, a cartografia que inspirou a contocartografia entende que o pesquisador necessita se colocar na transversal entre sujeito e objeto. Cabe perceber que tanto a contocartografia quanto a cartografia intencionam acompanhar o processo de constituição de uma realidade, além de perceber as forças e as linhas que constituem tanto o pesquisador, que se vê imbricado na pesquisa, quanto os sujeitos pesquisados.

Entendemos que todo corpo é multiplicidade: social, biológico, químico, físico. Isto é, um corpo tem uma história em que atuam os diferentes aspectos citados anteriormente. Ademais, um corpo também é um território por onde atuam diferentes linhas: tem características mais sedimentadas, mas também, está sujeito ao imprevisível e a transformações e por isso, ao invés de experimentos ou experimentações, que, "enquanto prática singular, não pressupõe, mas cria a diferença entre sujeito e objeto" (Barros; Kastrup, 2009, p. 54), optamos por experiências, por entender a inseparabilidade entre conhecer, cuidar, pesquisar e fazer, que "são a performatividade da experiência e a inseparabilidade entre ser (existir, viver), conhecer e fazer (intervenção)" (Passos; Eirado, 2009, p. 124).

Ademais, nos arriscamos a um pensamento sem imagem, isto é, o exercício de tentar escapar às representações do que seria uma criança, um menino, uma menina, uma escola, uma professora e para isso, tivemos

que involuir a um estado semente ou ainda, aplainar verdades e certezas e ir tateando maneiras de perceber. Com isso, iniciamos a pesquisa com alguns pressupostos teóricos e com um roteiro, que foi sendo modificado algumas vezes, a depender dos movimentos da pesquisa. Em nosso estudo, a intenção era a de perceber e contocartografar os afectos e os perceptos que aconteciam no nosso corpo. Para isso, precisamos estar atentas para perceber descontinuidades e para sentir de corpo inteiro. Isto é,

> Examinemos agora a via de apreensão de um mundo que nos permite captar os sinais das forças que agitam seu corpo e provocam efeitos em nosso próprio corpo – aqui ambos em condição de vivente. Tais efeitos ocorrem dos encontros que fazemos – com gente, coisas, paisagens, ideais, obras de arte, situações políticas e outras (Rolnik, 2019, p. 53).

Então, levantamos nossas pestanas e estiramos nossas peles, para perceber o que não estava tão dado, mas que emergia como gérmenes de mundo.[3] Com isso, a contocartografia fez perceber que em nosso trabalho investigativo, a pesquisadora precisava estar implicada na pesquisa e por isso, para que o nosso trabalho fosse ético, necessitamos compreender como estávamos afetando e sendo afetados por aquilo que produzíamos. Isto é, nos reinventávamos ao mesmo tempo em que produzíamos a pesquisa e tentávamos perceber como éramos afectadas por aquilo que emergia dos encontros com as leituras, com as crianças e com a vida.

Para a construção da contocartografia, foi preciso perceber as forças que atuavam no ambiente, mas também no corpo da pesquisadora e no corpo das crianças. Foi preciso traçar com os contos, as intensidades, as velocidades e as lentidões. Ademais, perceber também que diferentes corpos-pesquisadoras podem diferente. Cada corpo materializa as potências da vida de maneira singular, e por isso, era preciso identificar o que o nosso corpo podia. De quais dores e alegrias era capaz? O que lhe era suportável e o que lhe era intolerável?

Assim, em nossa pesquisa, inicialmente, tentávamos fazer uma cartografia e para isso, seguimos orientações e pistas desse caminho metodológico. No entanto, ao longo da investigação, a cartografia foi se transformando em contocartografia, pela necessidade de uma outra maneira de escrever e de compreender o pensamento infantil. Isto é, o encontro da pesquisadora com o devir-criança e a necessidade de compreender essa outra maneira de pensar, viabilizaram a invenção da contocartografia.

Como pistas dos acontecimentos e movimentos suscitados pela tese, apresentamos abaixo, um dos contos que deu materialidade para os afectos e os perceptos vivenciados na pesquisa.

MÃE DOS ANIMAIS

Era uma tarde gelada e eu tentava me aquecer, sentada no sol, com uma xícara de chá.

Cutucou meu braço e falou baixinho:

– Meu cachorro é feliz porque eu dou comida pra ele todo dia. Todo dia eu brinco com ele e dou a bolinha para ele brincar. Às vezes ele fica comendo ração e eu fico comendo Miojo com ele. A gente faz tudo junto. A Dália tem um coelho. Daí o coelhinho fica comendo Miojo com ela. Eles ficam juntos pra sempre. Ela não larga esse coelho nunca. Se ela largar, o coelho fica chorando. Todo dia que ela vai para a escola, ele acorda chorando e fica chorando até ela chegar. Daí ele para de chorar. Porque ele acha que ela é a mãe dele.

Os cabelos arrepiados e os braços fininhos. Parecia frágil, mas fui eu que quebrei. Eu rachei por toda parte, enquanto vibrava naquela entonação.

– Ela come com ele junto, ela brinca, ela vai tomar banho com ele junto. Antes ele era de uma princesa que deu para a Dália. Daí Begônia tinha um gato. Ela dormia com ele, comia com ele, engatinhava com ele e miava com ele. Ele fazia tudo com ela, ele amava a Begônia, ela era a mãe dele. A Begônia é a mãe do gato, o Narciso do cachorro, a Dália é mãe do

coelho. Sabe qual é o nome do coelho mesmo? Cenourinha. Daí, o gato dela se chama Lia.

O toque suave daquelas mãos e mais do que as pALaVraS, o que elas diziam, emperraram o meu pen*sa*men*to. Fiquei por um momento, sem ~~palavras~~, tamanho estranhamento.

– Quando eles estão felizes, eles vêm no colo das pessoas, quando eles estão tristes, eles ficam no chão lá na sala. Às vezes, eles choram. Mas quando eles choram, a gente cuida deles. Ele vem no meu colo quando eu tô doente. Ele sabe de tudo, ele me cuida. O meu gato é que faz isso. Ele pensa que vai me cuidar.

Então, olhei-o novamente, perdida no fundo daqueles olhos-alma e ele voltou a falar:

– Se não der comida pra ele, ele fica triste. Ele fica triste porque eu não dei nenhum cobertorzinho pra cobrir ele, daí ele fica com frio. Até uma casa e um cobertor. Daí o papai comprou um cobertorzinho de cachorro e deu pra ele. Quando ele tá triste, ele chora e quer colinho. Quando ele tá feliz, ele fica animado e dá uma bandinha de casa e ele tá feliz porque ele gostou do cobertorzinho. Eu deito com ele.

Enquanto ele falava, minha memória era habitada por animais imaginados. Seres de um outro eu, de uma época em que eu não era adulta. Animais que tinham nomes e vontades. Eu conversava com gatos e caracóis. Um universo que tinha cores tão diversas que nem eram desse mundo, pelo menos, não desse mundo que habito hoje.

Não era um absurdo o que ele dizia. Eu podia reconhecer esse mundo, mais do que isso, eu podia senti-lo. Mas eram recordações difusas, que se insinuavam na minha mente e escapuliam. Memórias impossíveis de agarrar. Meus sentidos aguçavam-se no desejo de rascunhar imagens que escapavam. Não existia vocabulário para aquela sensação. Eram de um tempo em que as palavras não me pertenciam. Eram de um tempo em que eu era toda experiências.

De repente, tenho de novo seis anos e estou olhando as flores no jardim. Passo minha mão por suas pétalas aveludadas, mastigo um pedacinho pra sentir o gosto amargo. Converso com as flores. E encontro uma joaninha que passeia apressada pelas folhas. Estendo os meus dedos para me tornar caminho e deixo que atravesse mãos e braços. Eu sinto o movimento das patinhas que andam na minha pele-chão e o ar fresco que toma as suas asas na nossa despedida.

E me pergunto. Quando foi que me perdi desse mundo? Talvez eu tenha esquecido de deixar as pedrinhas que marcavam o caminho de volta.

ÚLTIMAS PINCELADAS...

Entendemos que inventamos um pesquisar que ao compor arte, ciências e educação, possibilitou a invenção de uma outra maneira de compreender o tempo, o conhecimento e até mesmo, o caminho metodológico de uma investigação e com isso, pudesse estabelecer algumas descontinuidades na compreensão que se tem do que seria uma pesquisa científica. Isto é, mesmo que tenhamos mantido rigor ao pesquisar e consultado autores legitimados no campo científico, também trouxemos escritores de literatura para pensar o que emergia no pesquisar. Isto é, entendemos que a ciência e a arte podem compor ao juntar olhares para perceber o mundo. Isto é, ciência e arte possibilitam diferentes perspectivas de compreensão daquilo que acontece. Com isso, a literatura torna o corpo mais sensível aos diferentes afectos e perceptos que emergem em um pesquisar e tivemos que fazer esse trabalho de sensibilização do corpo, por compreendermos que não era possível fazer uma investigação na qual o mesmo não estivesse presente.

Um corpo que sente, que olha, que fala, que ouve e que se emociona. E para que esse corpo, que é em si mesmo uma multiplicidade, pudesse existir na pesquisa, tivemos que inventar o aiongrama, que é o tempo da experiência. Não é o tempo que a sociedade e a academia estabelecem, mas é o tempo necessário para a digestão do mundo. Tempo sempre singular, já que cada estômago, cada célula e cada membrana sintetiza os afectos de maneira diversa. Ademais, para dar corpo

para os perceptos e afectos vivenciados na pesquisa, também tivemos que inventar a contocartografia, que são contos criados a partir do devir-criança experimentado pelo corpo adulto das pesquisadoras.

Entendemos que fazer ciência envolve jeitos de estar no mundo e a arte pode expandir as maneiras de sentir e de perceber esse mundo. Ainda mais quando é urgente inventar novos modos para nos relacionarmos com os não humanos. Nosso momento atual pede por invenção e para criar com o que existe, é preciso perceber outras maneiras de sonhar e de desejar.

É no corpo que habitam esses novos jeitos de desejar que precisamos de outros apetites para as nossas fomes. Necessitamos de sutilezas para novas atenções. Almejamos ousadia para resistir e reexistir enquanto gente. Um ser pessoa que talvez envolva entender e respeitar os não humanos. Ansiamos por mãos pequenas e pés ágeis, para que o mundo tenha novamente encanto. Necessitamos de um sol dentro do peito, para que possamos amanhecer todos os dias um pouco mais criança.

REFERÊNCIAS

BARBERY, Muriel. **A elegância do ouriço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BARROS, Laura Pozzana de; KASTRUP, Virginia. Cartografar é acompanhar processos. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; ESCÓSSIA, Liliana da. **Pistas do método da cartografia**: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

BENSUSAN, Hilan. **Linhas de animismo futuro**. Brasília: IEB Mil Folhas, 2017.

BRASIL, Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília: MEC, 2018. Disponível em: <https://www.gov.br/mec/pt-br/escola-em-tempo-integral/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal.pdf> Acesso em:13 fev. 2026.

DANOWSKI, Déborah; CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Há mundo por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2014.
DELEUZE, Gilles. O ato de criação. Caderno Mais! **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 27 jun. 1999.

DELEUZE, Gilles. **Conversações** - 1972-1990. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2012.

KASTRUP, Virginia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; ESCÓSSIA, Liliana da. **Pistas do método da cartografia**: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

KASTRUP, Virginia; Barros, Regina Benevides de. Movimentos-funções do dispositivo na prática da cartografia. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; ESCÓSSIA, Liliana da.

Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: Palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LARROSA, Jorge Bondia. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação,** Rio de Janeiro, n.19, p. 20-28, 2002. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/scielo.php?pid=S1413-24782002000100003&script=sci_abstract>. Acesso em: 10 fev. 2026.

MÃE, Valter Hugo. **As mais belas coisas do mundo**. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2019.

MITTMANN, Veronica de Lima. **O devir-criança e a possibilidade de OutraMundar (neste mundo)**. Tese (Doutorado em Educação em Ciências), Instituto de Ciências Básicas da Saúde, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2024. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/276790>. Acesso em: 7 nov. 2025.

MIZOGUCHI, Danichi Hausen. **Amizades contemporâneas**: inconclusas modulações de nós. Porto Alegre: Sulina/Editora da UFRGS, 2016.

PASSOS, Eduardo; EIRADO, André do. Cartografia como dissolução do ponto de vista do observador. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; ESCÓSSIA, Liliana da. **Pistas do método da cartografia**: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PASSOS, Eduardo; Barros, Regina Benevides de. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; ESCÓSSIA, Liliana da. **Pistas do método da cartografia**: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; ESCÓSSIA, Liliana da. Apresentação. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; ESCÓSSIA, Liliana da. **Pistas do método da cartografia**: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PINHEIRO, Patricia. **Quadripartida**. São Paulo: Laranja Original, 2021.

OSÓRIO. Secretaria Municipal de Educação. Departamento Pedagógico. **Documento Curricular do Município de Osório**: Educação Infantil/Secretaria Municipal de Educação, Departamento Pedagógico. Osório: Secretaria Municipal de Educação, 2019.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina/Editora da UFRGS, 2014.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.

Notas

[1] O conceito de animismo infantil será discutido ao longo deste artigo.

[2] Cabe salientar que diferenciamos afectos de afetos e perceptos de percepções. Afectos emergem dos encontros do corpo com o mundo. Nesse sentido, existiriam os encontros alegres e os encontros tristes. Já afeto é quando já temos uma representação para aquilo que nos acontece, isto é, afeto é o encaixe dos afectos nas definições de cada um dos sentimentos que temos. Nesse sentido, afeto seria uma emoção. Já afecto se refere a todas as sensações experimentadas pelo corpo e que inclui os afetos. Seriam afectos as sensações de frio, calor, agitação, tristeza, alegria, entre outras. A percepção seria a preparação para uma ação e torna-se afecção, quando a sua intensidade aumenta e a afecção possibilita a construção de imagens lembranças que serão utilizadas em novos encontros. No caso do percepto, não haveria uma imagem anterior, mas imagens que ainda estão se constituindo. Imagens borradas, que ainda não podem ser reconhecidas pela percepção. O percepto seria o indefinido, que borra a percepção. É o que escapa à definição e embaralha afectos.

[3] Trecho de uma fala de Suely Rolnik na palestra intitulada *As aranhas, os guaranis e alguns europeus: outras notas para descolonizar o inconsciente*, realizada em 8 de março de 2022, e disponível no canal do Youtube da Eco-Pós UFRJ em: <https://youtu.be/DfhBmfIAdhM>. Acesso em: 10 fev. 2026.

SOBRE AS AUTORAS

Veronica de Lima Mittmann é licenciada em Pedagogia pelo Centro Universitário Cenecista de Osório (UNICNEC), mestra e doutora em Educação em Ciências Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação em Ciências (PPGECi) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atualmente trabalha como pedagoga/área na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2751-4234>. E-mail: veronicalimam@hotmail.com

Claudia Glavam Duarte é professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), no curso de Licenciatura em Educação do Campo, no Programa de Pós-Graduação em Educação em Ciências (PPGECi) e ainda no Programa de Pós-Graduação em Ensino da Matemática. Licenciada em Ciências e Matemática pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, é mestra e doutora em Educação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Coordena o *GEEMCo – Grupo de Estudos em Educação Matemática, Ciências e Contemporaneidade* (CNPq/UFRGS). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8608-5855>. E-mail: claudiaglavam@gmail.com

Recebido em: 13/2/2025

Aprovado em: 30/12/2025

POÉTICAS EM TERRAS QUEIMADAS

POETICS IN BURNED LANDS

Ana Lúcia Canetti
PPGAV-UnB
Nivalda Assunção de Araújo
UnB

Resumo

O artigo apresenta pesquisas poéticas realizadas em paisagens queimadas de uma região do Cerrado brasileiro, bioma que abriga a maior, mais diversa e mais ameaçada savana do planeta. Em um contexto de ameaças, emergências e destruição, a pesquisa propôs desenvolver um olhar ético, estético e político, por meio de ações artísticas em paisagens queimadas, buscando vida nas ruínas. Adotando o método cartográfico, a pesquisa se baseou em processos criativos que envolveram ações coletivas junto às cinzas e áreas de mata em ruínas. As cinzas, como testemunhas e destino do que se arruína, se aproximam de um não-ser e de um não-lugar. No entanto, por meio dos atos de criação desenvolvidos, foi possível construir lugares simbólicos para as cinzas, honrando suas memórias vegetais, dialogando com mundos não humanos e dando-lhes vida através de ações poéticas nas e das paisagens.

Palavras-chave:

Cinzas; caminhada; coleta; escultura; poéticas da paisagem

Abstract

This article presents research on poetics carried out in burnt landscapes in a region of the Brazilian Cerrado, a biome that is home to the largest, most diverse, and most threatened savanna on the planet. In a context of threats, emergencies, and destruction, the research proposed to develop an ethical, aesthetic, and political perspective through artistic actions in burned landscapes, seeking life amidst the ruins. Adopting the cartographic method, the research was based on creative processes that involved collective actions among the ashes and areas of ruined forest. The ashes, as witnesses and destiny of what is ruined, approach states of non-being and non-place. However, through the acts of creation developed, it was possible to build symbolic places for the ashes, honoring their vegetal memories, dialoguing with non-human worlds, and giving them life through poetic actions in and of the landscapes.

Keywords:

Ashes; walking; collecting; sculpture; landscape poetics.

Na cidade onde vivemos, temos uma relação cotidiana com o fogo durante boa parte do ano. Nos aproximamos das brasas, respirando o ar seco e a fumaça da fuligem vinda das matas queimadas da região. Por vezes, recebemos notícias do fogo a partir das nuvens negras vistas no horizonte ou das cinzas que caem do céu, como flocos de neve. Em outras ocasiões, visualizamos o fogo ainda ardendo e tomando áreas de reservas de Cerrado, bioma considerado um dos mais ameaçados do Brasil e do mundo.[1] Entretanto, as queimadas em grandes áreas de matas nativas estão cada vez mais presentes em todo o planeta, não sendo eventos restritos e exclusivos às áreas de savana ou às regiões secas. Com o aumento das massas de calor, os incêndios florestais se globalizaram.[2] Estamos imersos em um mundo em chamas e, em vários locais do globo, vivendo em meio a uma grande névoa espessa de fuligem, permeados por um horizonte cinza global (Figura 1).

Ailton Krenak descreveu, em poucas palavras, o cenário apocalíptico que vivemos no Brasil no final de 2024: "não tem céu azul mais, acabou o céu azul. A gente conseguiu cobrir o país inteiro com fuligem" (Salum, 2024). O céu, contudo, vem perdendo seu azul e ficando cinza, não só no Brasil. Na contemporaneidade, "o céu é sempre branco acinzentado, e não mais azul ou preto, e o tempo não pendula mais entre momentos de luz e os de sombra, ou as horas de trabalho e as de ócio, lazer e repouso" (Wisnik, 2018, p. 305). Vivemos globalmente imersos em uma imensa nuvem de ofuscamentos e invisibilidades.

Segundo Wisnik, dentro do nevoeiro contemporâneo estaríamos expostos permanentemente a um estado de vigília diante de uma luz intensa e difusa, como no clarão de uma névoa cerrada. Contudo, mesmo permeados pela baixa definição das nuvens de capitais, pela falta de nitidez e pelo excesso de

Figura 1 – *Dentro do nevoeiro* (2024). Fotografia de ação de caminhada em área de mata sendo incendiada.
Fonte: Arquivo pessoal da artista.

proximidade dos rastreamentos e controles sociais contemporâneos, o autor entende que "a imagem da nuvem não seria unívoca" (Wisnik, 2018, p. 307). Se, por um lado, dentro dela nos vemos cada vez mais "controlados e expropriados dos meios cognitivos para mapeá-la", por outro, as poéticas do embaçamento nas artes podem apresentar-se como "estratégias que melhor se opõem ao regime de nitidez das imagens-fetiches que alimentam a sociedade da hipervisibilidade" (Wisnik, 2018, p. 307). Desta forma, em terras de "cegos de tanto ver as coisas" (Wisnik, 2018, p. 307), quem olha para a névoa escura do presente talvez possa enxergar melhor o contexto no qual estamos imersos na contemporaneidade. Ou, como afirma Agamben, o poeta contemporâneo seria "aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro" (Agamben, 2009, p. 64), experimentando a obscuridade e sabendo olhar para as trevas desse presente. Talvez, assim, seja possível ver o invisível de nossos tempos.

O trabalho *Tornado* (2000-2010 – Figura 2), do artista Francis Alÿs, é um exemplo de um olhar atento ao contemporâneo. O artista persegue ciclones em formação durante um período de dez anos, entrando, ao final, dentro de um deles com uma câmera na mão e registrando as opacidades daquele nevoeiro de poeira. Para Wisnik (2018), Alÿs aborda, nesta obra, o fato de estarmos vivendo sob a ameaça de um desastre iminente na contemporaneidade, e o artista se ofereceria artisticamente em sacrifício, como uma forma de tentar compreender essa voracidade e falta de controle dos nossos tempos.

O caos criativo, as derivas, falhas, pensamentos e imagens dos processos têm centralidade na produção do artista neste trabalho, que publicou um compilado de imagens e escritos sobre esse longo processo em torno de um tornado na obra intitulada *Numa Dada Situação* (2010), onde dá pistas sobre o método do processo criativo em deriva.

Figura 2 – *Tornado*, de Francis Alys (2010).
Fonte: Alys, 2010, p. 63, 143.

Nesta obra, ele explica que "no ar alvoroçado de fuligem tudo é rastro" (Alys, 2010, p. 147) e que "no ir-e-vir não buscamos miragens. Há um fazer entre imagens. [...] Nada se ensaia. Procura-se a falha. Produz-se a partir da documentação. Bater os olhos no chão, entrar nas minas da superfície, preparar os pulmões pretos" (Alys, 2010, p. 143). Assim, inspiradas nas lições da deriva do artista, preocupamo-nos em realizar "um fazer entre imagens", procuramos olhar para o chão repleto de cinzas, preparar os pulmões para inalar a fuligem daqueles tempos e desenhar atos poéticos ao lado dos restos encontrados em tempos de horizontes cinzas.

Com o intuito de gerar ações poéticas no campo das Artes Visuais, elaboramos trabalhos artísticos em convivência com as cinzas nas paisagens queimadas, atentas a uma abordagem ética, estética e política, em defesa da vida e do conceito de "habitar-com", "devir-com" e "fazer parentes" (Haraway, 2016, p. 141), como formas de sobrevivência possíveis em um Pós-Antropoceno (ou Pós-Capitaloceno, Pós-Plantationoceno) ou Chthuluceno.[3] Tsing também apresenta uma perspectiva de articulação de novos compromissos éticos e estéticos na relação com a paisagem, a entendendo como "um ponto de encontro para os atos humanos e não humanos e um arquivo de atividades humanas e não humanas do passado" (Tsing, 2019, p. 17). Esta ideia se complementa com a perspectiva de Collot (2013), que nos instiga a reinventar o lugar das poéticas da paisagem na contemporaneidade, entendendo-o como um terreno de experimentação onde se possa reunir o que a razão moderna desuniu. Desta forma, as poéticas da paisagem ocupariam esse lugar de reencontro e de interação entre natureza e cultura:

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

Assim, a proposta de realizar ações junto às cinzas, em paisagens queimadas, surgiu como uma forma de encontro com as poéticas da paisagem, buscando um reencontro com lugares familiares na cidade. Esse processo visava a reconexão com a vida, recolhendo os restos de multiespécies vegetais queimados, promovendo lutos, transformações e encontros/desencontros com e na natureza. Uma proposta que buscava contribuir nesse trânsito entre os conceitos relacionados à natureza, à ciência e às artes visuais, articulando compromissos éticos e estéticos na relação com a paisagem.

As pesquisas poéticas foram desenvolvidas por meio do método cartográfico, no qual a experimentação é considerada parte essencial do ato criador. O foco das análises está nos processos de criação, e o objetivo é realizar um ato de mapeamento que não se limite apenas ao que já existe, mas também cartografe "regiões ainda por vir" (Deleuze; Guattari, 1995, p.12). Sob essa perspectiva, abre-se espaço para a aventura, para um mergulho nos erros e desvios, priorizando os processos de criação em constante deslocamento. Ajusta-se o caminhar dentro do próprio percurso da investigação, revertendo "o sentido tradicional de método - não mais um caminhar em direção a metas prefixadas (metá-hodos), mas o primado do caminhar que, no percurso, traça suas próprias metas" (Passos; Kastrup, 2020, p. 17).

Realizamos duas ações artísticas na relação com a paisagem, que foram registradas em vídeos, fotografias e diários, estes últimos intitulados *Diários de Campos Queimados*. A primeira ação consistiu em convidar um grupo de pessoas para realizar uma colheita coletiva de cinzas em uma área de mata que acabara de ser atingida por um incêndio. Na segunda ação, convidamos um grupo para semear cinzas colhidas de diferentes regiões e de distintas espécies vegetais. O local escolhido para essa ação foi uma área da

cidade ocupada por monocultura de pinus, um espaço teoricamente verde, mas sem vida, devido à falta de diversidade nos espaços de reflorestamento, configurando-se, assim, como mais um local em ruínas.

A primeira ação, intitulada *Colheita Coletiva de Cinzas nos Jardins das Ruínas* (Figura 3), foi realizada em outubro de 2022 e contou com a participação de doze pessoas, incluindo artistas, pesquisadores, mestrandos e doutorandos do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da universidade onde a pesquisa estava situada. A segunda ação, *Semeadura de Cinzas* (Figura 4), ocorreu em 2024 e contou com a participação de 20 pessoas.

A proposta da colheita surgiu a partir de um texto de Marques (2017), no qual ela transforma o protocolo de incêndio do edifício onde morava em poema:

> do condomínio do edifício JK
> está escrito
> não fique parado na janela sem nenhuma defesa
> o fogo procura espaço para queimar
> e irá buscá-lo se você não estiver protegido
> e também: mantenha-se vestido e molhe suas roupas
> e também: feche todas as portas atrás de você
> e ainda: rasteje para a saída, pois o ar é mais puro
> junto ao chão
> e ainda: uma vez que tenha conseguido escapar,
> não retorne (Marques; Jorge, 2017, p. 29).

Este é um texto aparentemente corriqueiro, que instrui sobre como agir diante de um incêndio em uma residência, mas que, ao ser transformado em poema, abriu nossos olhos para como podemos agir diante da destruição. Diante de um mundo em chamas, como devemos proceder? Rastejando, fechando portas, escapando, sem olhar para trás, sem retornar? Se o fogo procura espaço para queimar, como podemos ocupar esse espaço de forma a evitar que ele consuma tudo ao

Figura 3 – Registros da ação *Colheita Coletiva de Cinzas nos Jardins das Ruínas* (2022).
Fonte: Arquivo pessoal da artista.

nosso redor? Como criar espaços diante do fogo que consome a vida?

Partindo desses questionamentos, propusemos uma ação na cidade para que os participantes pudessem fabular conosco novas espécies e paisagens através da convivência com as cinzas, honrando as memórias das plantas que ali estavam. Para isso foi desenhada uma proposta que partiu da criação de um protocolo de ação a partir de uma releitura do poema de Marques (2017). Este serviu como base para o trabalho, como forma de convite e foi lido no início do encontro para o grupo de pessoas presentes, como orientações poéticas para a caminhada e colheita de cinzas que ocorreria naquele local:

> no protocolo de colheita
> dos Jardins das Ruínas
> está escrito:
> não fique parado
> pois é tempo de esperançar
> e também: caminhe
> e colha as cinzas com as mãos
> separando-as da terra delicadamente
> os frutos dessa terra são leves, escuros, rasteiros
> imagine-os antes verdes
> agora cinzas
> e depois como brilhos
> e ainda: após colher o que sobrou das ruínas
> chegará a hora da celebração
> de um tempo que virá
> (Canetti, 2022).

Após a leitura do protocolo, os participantes receberam luvas, máscaras, potes, baldes, peneiras e instruções para iniciar a colheita coletiva de cinzas. Caminhamos juntos por um percurso de aproximadamente 500 metros, recolhendo uma pequena quantidade de cinzas ao longo do caminho. Ao final, unimos as coletas realizadas nos pequenos potes em um balde maior coletivo e começamos a peneirar as cinzas, propondo um exercício que envolvia o movimento do corpo e a visualização da dispersão das cinzas em nuvens de poeira. Esse processo gerou um efeito de sensação de finitude e evanescência, conforme relataram os próprios participantes durante a ação.

A segunda ação, realizada em 2024, teve como base um texto-convite que serviu de instrução para a semeadura. Este texto foi fortemente inspirado na obra *O Semeador – da natureza contemporânea* de Coccia. Para o autor, semear seria uma forma de iluminação, uma "distribuição de luz astral no espaço terrestre", que trabalha com a "distribuição de fragmentos de matérias que captarão e capturarão a luz solar na carne mineral e 'cinza' da terra" (Coccia, 2022, p. 30). Nos escritos, Coccia estabelece uma analogia entre o semeador e o pintor, afirmando que, em ambos os casos, há uma manipulação da luz, "uma tentativa de redesenhar o mundo a partir da distribuição de sua luz" (Coccia, 2022, p. 31). A paisagem, para o pintor, seria menos uma figura geológica e mais uma economia de luz em sua criação. Semear e pintar, nesse contexto, representam uma política da luz — um ato de "pôr o sol e sua força astral em outros lugares do cosmos" (Coccia, 2022, p. 45).

> *Instruções para a Semeadura de Cinzas (2024)*:
>
> Escolha uma semente feita de barro e fogo
> Tente ler os recados deixados pela queima
> O que é escrito pela fuligem nas fraturas da terra?
> O que as cores dos vidrados anunciam?
> Caminhe em grupo e semeie cinzas
> Tente ler o que se anuncia e cai no solo
> O que esses pequenos nevoeiros de poeira nos contam?
> Olhe para esse adubo feito de restos de queimadas
> Tente ler a mensagem das plantas em forma de minerais que voam
> O que é sussurrado através das cinzas?
> Lembre-se que estar no mundo significa jardinar outras espécies
> Ao mesmo tempo ser objeto das suas semeaduras
> Toda espécie cultiva e constrói o mundo
> O que estamos semeando? Como estamos sendo jardinados?
> Tente imaginar que toda vida possui uma base astral
> Guarda luz do sol em seu corpo
> E que essa luz é condição de vida de todos os viventes
> Onde está inscrito o fogo do céu? Dentro de uma semente? Em uma urna cheia de cinzas?
> Semear é uma forma de iluminação
> Um ato de espalhar luz
> Pôr o sol em outros lugares
> Redesenhar o mundo a partir da distribuição de luminosidade
> Composição e escritura
> Convido a semearmos o brilho de um fogo extinto
> Redistribuindo sentidos de vidas no breu das paisagens
> Contornando as repetições
> Passando por solos inférteis
> Espalhando centelhas que possam nos acender
> (Canetti, 2024).

Figura 4 – Registros da ação *Semeadura de Cinzas* (2024).
Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Para essa ação, foram construídas vinte peças de cerâmica (Figura 5), que serviram como recipientes para as cinzas, que depois seriam dissipadas. As peças foram inspiradas no formato da flor sempre-viva, bastante comum no Cerrado. No entanto, para os participantes, o formato das peças lembrava urnas funerárias ou pequenos planetas. Para outros, a forma remetia à ideia de semente. Cada pessoa escolhia uma dessas peças (semente/urna/planeta) e caminhava pelo espaço de monocultura, semeando as cinzas à sua maneira — soprando, usando as pontas dos dedos para espalhá-las aos poucos ou jogando-as para o alto de uma vez.

As peças de cerâmica utilizadas por cada participante para semear as cinzas foram modeladas no torno de oleiro e passaram por técnicas de queima como raku, raku nu e alta temperatura, com a criação de vidrados (também conhecidos como esmaltes) feitos de cinzas. No raku e raku nu, a peça é retirada do forno ainda a 1000ºC, sofrendo um impacto que trinca o esmalte aplicado. Após a retirada, serragens de madeira são colocadas sobre a peça ainda incandescente, entrando em combustão e desenhando linhas e pontos ao deixar a fuligem registrada nas rachaduras criadas pela mudança de temperatura. Essa técnica cria formas de escritas e desenhos do fogo nas superfícies das peças.

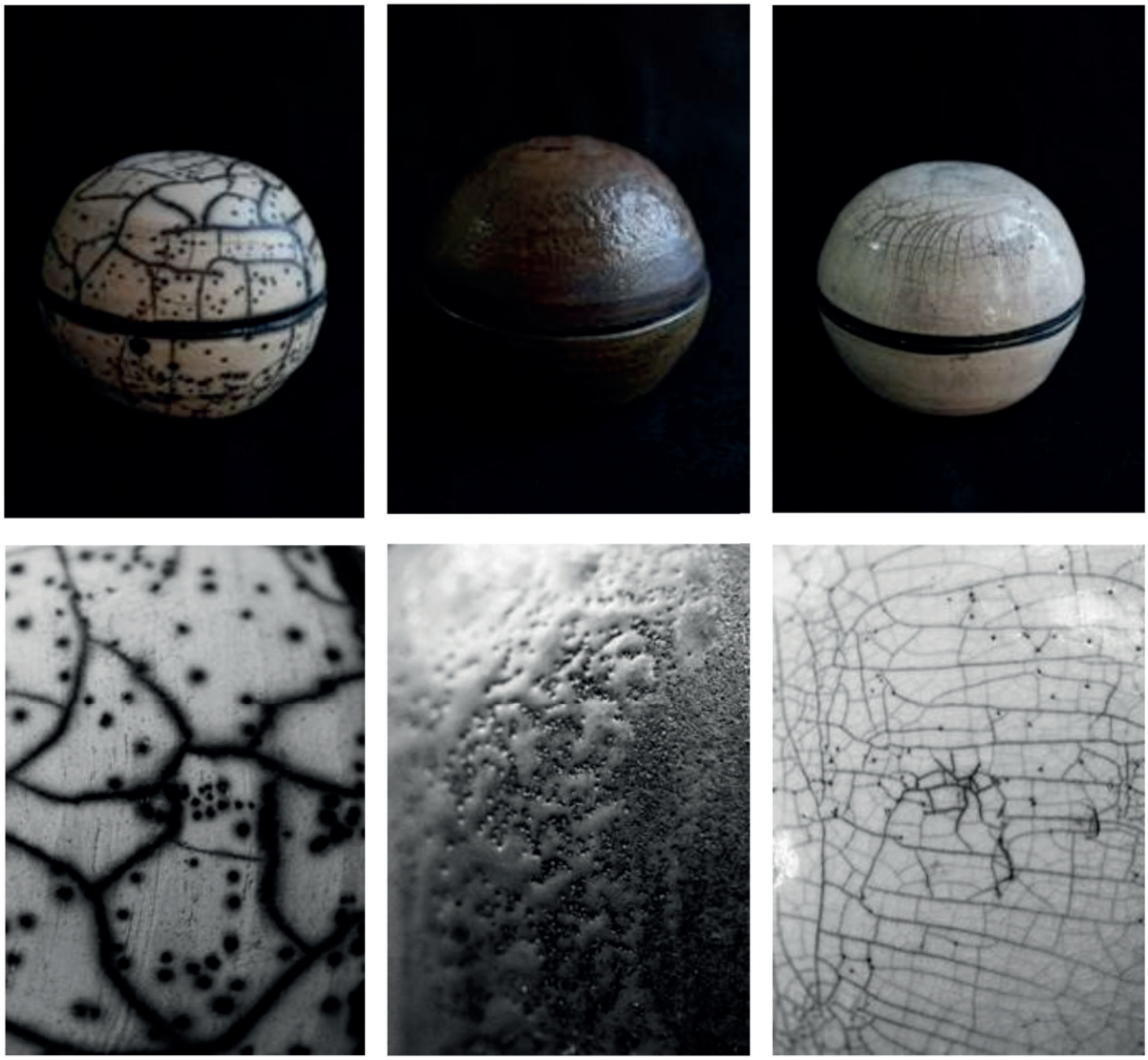


Figura 5 – *Semear Cinzas* (2024). Cerâmica, modelagem no torno, queima raku, raku nu e alta temperatura com esmalte de cinzas. Dimensões 10 x 15 x 15 cm.
Fonte: Arquivo pessoal da artista

O vidrado de cinzas, por sua vez, é uma técnica milenar originária da dinastia Shang, na China, por volta de 1500 a.C. (Murakawa, 2013).[4] Ele é produzido a partir do derretimento das cinzas quando são colocadas em alta temperatura (acima de 1200ºC). Através dessa técnica cerâmica, é possível transformar uma substância leve e cinza, como as cinzas, em algo rígido e com diferentes tonalidades (caramelos, brancos, esverdeados, rosados, entre outros). Na queima, o frágil e esvoaçante pó das cinzas vegetais se transforma em vidros duros e brilhantes, criando brilho onde antes havia escuridão.

A materialidade das cinzas é visualmente instigante, com uma consistência que se esfacela, esvoaça e se perde, trazendo à tona o visível e o invisível de uma paisagem. Elas parecem feitas de ar, mas não são tão leves quanto as nuvens. Levantam-se como poeira e logo descem ao chão, formando um nevoeiro de terra que retorna ao solo. São adubo, nutrindo e compondo a terra. Embora representem uma forma de morte, trazem vida e alimentam. Elas simbolizam purificação e são usadas em processos de limpeza, assim como a água. No entanto, as cinzas são materiais abrasivos e áridos. Não são dóceis como a água ou o ar; são ácidas, ardem, queimam. Lembram o fogo e a terra, e, apesar de poderem ter origem em vegetais ou animais, se apresentam mais como uma rocha ou mineral. São pedras esvoaçantes.

As cinzas estão presentes em rituais de diversas culturas, como no *reahu*[5] entre os

Figura 6 – Imagem de cinzas coletadas em áreas de queimadas da cidade (2022).
Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Yanomamis, onde as cinzas de um parente morto são ingeridas misturadas a um mingau de banana. Também são utilizadas em diversos rituais funerários no Oriente e no Ocidente. As cinzas são aplicadas como tempero na comida (conhecidas, por exemplo, como "sal do índio"), como adubo orgânico, em materiais industriais ou, no caso da cerâmica, como matéria-prima para compor massas e criar vidrados de cinzas, que decoram e impermeabilizam as peças.

Diante das cinzas, sempre nos deparamos com uma perda e um vazio, pois elas são matérias que representam algo que já existiu, mas que não está mais presente. Derrida discute a condição contraditória das cinzas: elas são tanto testemunhas quanto o destino de algo que já não existe mais. No texto *Feu la cendre* (1987), traduzido para o espanhol como *La difunta ceniza* (2009), o autor propõe o debate de que as cinzas não são entidades em si mesmas, mas sim um nada ou um quase nada, restos de uma memória ou um traço do que já se foi. As cinzas, portanto, são matérias que ocupam um lugar deixando um lugar. Elas estão mais próximas de um não-ser, uma não-presença e um não-lugar (Figura 6).

A ação de colher e semear pequenas quantidades de cinzas é, por si só, um gesto de quase-nada. Ela escapa das mãos, se desfaz e se perde no vento. Não gera grandes volumes de coleta ou semeadura, lembrando um pó qualquer – um vestígio de onde viemos e para onde retornaremos. É presença e ausência ao mesmo tempo, materialidade efêmera. É como tentar coletar uma nuvem de poeira.

Essa ação coletiva de colher o quase-nada nos remete ao trabalho *Cuando la fe mueve montañas* (2002), de Francis Alÿs. Neste projeto, 500 voluntários foram mobilizados para mover uma montanha por apenas alguns centímetros (Figura 7).

A ação foi registrada em um vídeo que apresenta filmagens do processo, além de relatos de alguns participantes. Em um desses relatos, ao final do vídeo, um dos participantes

Figura 7 – *Cuando la fe mueve montañas*, de Francis Alÿs (2002).
Fonte: *Derivas analíticas*.[6]

brinca, dizendo que estão programando novos projetos coletivos, como "pintar o céu", "beber no Atlântico" ou "se derreter na Antártica" (tradução livre). Essa fala evidencia o quanto a proposta de Alÿs abre espaço para fabulações coletivas e nos convida a refletir sobre o mundo ao nosso redor. A obra desse artista sempre provoca reflexões sobre o lugar que ocupamos no mundo.

Com um esforço máximo para resultados mínimos, provocando pequenas mudanças nas paisagens por meio de grandes esforços coletivos, o trabalho de Alÿs explora os limites entre o possível e o impossível nas práticas coletivas. Nos relatos e nas imagens presentes no vídeo, é possível perceber o quanto a ação mobilizou as pessoas, que enfrentaram a inutilidade e o valor do gesto de mover apenas 10 centímetros de uma montanha, encarando-o como um ato poético coletivo.

Outro exemplo relevante de uma obra que dialoga com práticas artísticas que parecem inócuas, ou como afirma Dos Anjos, de "serventia prática nenhuma" (Dos Anjos, 2010, p. 85), são as coletas de neblina, orvalho e maresia realizadas por Brígida Baltar em seu projeto *Umidades* (1994-2001 – Figuras 8 e 9). Embora não se trate de ações com chamamentos coletivos, como no caso de *Cuando la fe mueve montañas* (2002) ou os trabalhos com cinzas, a obra de Baltar é uma referência importante por realizar ações nas paisagens utilizando elementos efêmeros da natureza, que escapam ao aprisionamento material, capturando o intangível.

Brígida Baltar, em sua obra, realizou um armazenamento poético de substâncias domésticas, como o pó desprendido de tijolos, cascas de tinta ou gotas de chuva que caem por frestas no telhado. Ao longo de sua carreira, explorou temas como a relação entre o corpo, o espaço e o tempo, tendo realizado diversas ações, tanto dentro quanto fora de sua casa, realizando coletas de materialidades e transformações de matérias como cerâmica, barro, tijolo, vidro, tecido, além de envolver o próprio corpo nas paisagens ou na casa. A casa, inicialmente, foi um material para busca, invenção e pensamento. A artista conta que imaginava as casas como plantas e pensou

Figura 8 – *A coleta de goteiras*, de Brígida Baltar (1994). Vidro, água de goteiras, casca de tinta e estante de madeira, 33,5 x 35 x 5 cm.
Fonte: Site da artista.[7]

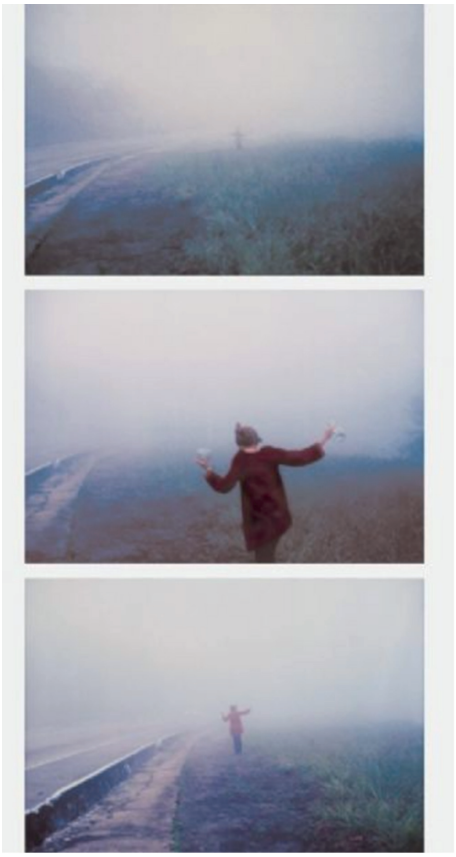


Figura 9 – *A coleta da neblina*, de Brígida Baltar (1996).
Fonte: *Catálogo das Artes*.[8]

em tentar recriar as casas com barro cru, como se elas pudessem retornar a ser terra nova. Segundo a artista, mesmo quando já não realizava ações naquele espaço, ela ainda se sentia conectada a ele, transformando materiais brutos e estruturais, como o tijolo, em algo maleável:

> A partir do pó de casa, fiz novos desenhos, construí paisagens, objetos e esculturas. Do rígido ao imaterial. Desconstruir para virar outra coisa. Ocupar espaços enquanto poeira. Obras temporárias. Surge a ideia da casa móvel, que se espalha pelos pisos das galerias, nas paisagens de florestas e montanhas (Baltar, 2010).

Em seguida, caminhou para uma série em que coleta elementos efêmeros da natureza, como neblina, orvalho e maresia. Esses "pequenos gestos ordinários em vastos ambientes naturais" (Dos Anjos, 2010, p. 85) ganham uma "ativação alegórica", trazendo à tona aquilo que, muitas vezes, é visto como substância impalpável e sem forma.

No processo de coleta da neblina, por exemplo, a artista percebeu que não precisava de nenhuma técnica especial, pois o simples fato de estar ali, envolvida na paisagem, já configurava uma coleta. No entanto, ela produzia registros importantes dessas ações por meio de vídeos, filmes e fotografias. Mesmo assim, Baltar afirma:

> A experiência primeira, de estar lá, respirando as manhãs, aquele ar meio fresco, meio úmido, onde eu ia perseguindo as camadas de névoa branca que se deslocavam e se formavam novamente... Neste momento, meu projeto se realizava enquanto ação. Eu procurei preservar aqueles momentos com cuidado para que não se tornassem aprisionados ao resultado das imagens que mais tarde eu poderia apresentar em exposições (Baltar, 2010).

A preocupação de Brígida Baltar em preservar os momentos com cuidado para que não se tornassem aprisionados ao resultado das imagens foi uma importante referência para os trabalhos com as cinzas. Manter o foco na experiência, mais do que nas imagens, e permitir que o grupo vivesse plenamente a caminhada, a coleta e a semeadura das cinzas foram as intenções centrais dos trabalhos apresentados neste artigo. O foco estava na vivência coletiva, na construção de poéticas das/nas paisagens em ruínas e na convivência com as cinzas.

Tsing afirma que "em um estado global de precariedade, não temos outras opções além de procurar vida nessa ruína" (Tsing, 2019, p. 7). Ela também argumenta que teorias e conceitos emergem de maneira mais eficaz quando há atenção ao mundo ao nosso redor, sem que o pesquisador precise se distanciar muito de casa, pois "a vida nas ruínas está em toda parte à nossa volta" (Tsing, 2019, p. 18). Nesse sentido, ela propõe a ativação de espaços negligenciados, dando vida a lugares e criando novas relações multiespécies e multiculturais nas paisagens.

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

Nos trabalhos artísticos desenvolvidos, buscou-se dar espaço às cinzas, honrando suas origens vegetais e resgatando imaginários sobre os ciclos de transformação da vida e do fogo. O objetivo era que os participantes entrassem em contato com a materialidade dos restos do fogo e, por meio da gestualidade de caminhar, colher e semear, agissem poeticamente naquele contexto de ruínas. A partir de um horizonte familiar, marcado pelas matas de cerrado queimadas constantemente, realizamos ações poéticas coletivas na cidade, ativando paisagens e dialogando com mundos mais que humanos, como o universo

das próprias cinzas vegetais. Assim, como propõe Tsing (2019), construiu-se histórias de paisagens com as cinzas, abrindo canais de conversas de enfrentamento e sobrevivência ao Antropoceno.

REFERÊNCIAS

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

ALYS, Francis. **Numa dada situação [In a given situation].** Edição bilíngue. Tradução de Denise Bottmann, Gavin Adams, Lorna Scott Fox e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

BALTAR, Brígida. **Passagem Secreta**. Tradução de Paulo Andrade Lemos e Renato Rezende. Rio de Janeiro: Circuito, 2010.

BRAUN, Julia. Como a destruição do Cerrado é ofuscada por 'prioridade' à Amazônia. **BBC News Brasil**, [s.l.], 11 jun. 2023. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/cjkzpkl1e77o>. Acesso em: 13 jun. 2023.

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

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

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

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia**, v. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. **La difunda ceniza/Feu la cendre.** Edição bilíngue. Tradução de Daniel Álvaro e Cristina de Perettí. Buenos Aires: La Cebra, 2009.

DOS ANJOS, Moacir. **A espessura da coleta.** In: DOCTORS, Marcio. **Passagem Secreta**. Rio de Janeiro: Circuito, 2010.

HARAWAY, Donna. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. **ClimaCom Cultura Científica** – Pesquisa, jornalismo e arte I. Ano 3, n.5, abr. 2016.

MACCARTHY, James; RICHTER, Jessica; TYUKAVINA, Sasha; WEISSE, Mikaela; HARRIS, Nancy. Os dados mais recentes confirmam: os incêndios florestais estão piorando. **WRI Brasil**, São Paulo/Porto Alegre, 30 ago. 2024. Disponível em: <https://www.wribrasil.org.br/noticias/os-dados-mais-recentes-confirmam-os-incendios-florestais-estao-piorando>. Acesso em: 10 out. 2024.

MAPBIOMAS. Brasil queimou área equivalente a Colômbia e Chile juntos. **MapBiomas Brasil,** [s.l.], 26 abr. 2023. Disponível em: <https://brasil.mapbiomas.org/2023/04/26/brasil-queimou-area-equivalente-a-chile-e-colombia-juntos-entre-1985-e-2022>. Acesso em: 13 jun. 2023.

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

MURAKAWA, Vanessa Yoshimi. **Cinzas do Brasil**: esmaltes cerâmicos do bagaço de cana-de-açúcar. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/entities/publication/bc33e3af-d713-4bc4-8b89-5965d83ebaa2>. Acesso em: 10 out. 2024.

ONU NEWS. Novo estudo prevê aumento de incêndios florestais em 50% até o fim do século. **Nações Unidas. ONU News**, [s.l.], 23 fev. 2022. Disponível em: <https://news.un.org/pt/story/2022/02/1780682>. Acesso em: 10 out. 2024.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (org.) **Pistas do método da cartografia:** Pesquisa-intervenção e

produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2020.

RAMALHO, Moisés. **Os yanomamis e a morte**. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências, São Paulo, 2008.

SALUM, Lucas. Ailton Krenak: "Acabou o céu azul, a gente conseguiu cobrir o país com fuligem". **Brasil de Fato** [entrevista]. [s.l], 10 set. 2024. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2024/09/11/ailton-krenak-acabou-o-ceu-azul-a-gente-conseguiu-cobrir-o-pais-com-fuligem>. Acesso em: 13 mar. 2025.

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

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

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

Documento manuscrito

CANETTI, Ana Lúcia. **Diário de Campos Queimados - Jardim das Ruínas**. Brasília, setembro de 2022. Manuscrito, não publicado.

CANETTI, **Ana Lúcia. Diário de Campos Queimados - Jardim das Semeaduras**. Brasília, agosto de 2024. Manuscrito, não publicado.

Notas

[1] Segundo Salmona (Braun, 2023), geógrafo e diretor do Instituto Cerrados, o bioma Cerrado ocupa o título de um dos mais ameaçados do mundo devido aos desafios significativos que enfrenta, como a expansão do agronegócio, a pecuária, o desmatamento e as queimadas intensas na região. Berço de importantes bacias hidrográficas e abrigo de 5% da biodiversidade mundial, o Cerrado teve uma área equivalente à soma da Colômbia e do Chile incendiada entre 1985 e 2022 (Mapbiomas, 2023). Apesar de sua relevância, o bioma ainda enfrenta ameaças que afetam não apenas suas características próprias, mas também ecossistemas distantes, como a Amazônia, devido à interconexão dos sistemas hídricos. Embora seja um dos mais antigos e biologicamente ricos biomas, o Cerrado carece do mesmo reconhecimento e defesa internacional que a Amazônia recebe.

[2] Estima-se que houve um aumento de cerca de 5,4% ao ano nas perdas de área florestal devido ao fogo entre 2001 e 2023. As mudanças climáticas são um dos principais impulsionadores desse aumento na atividade de incêndios. Além disso, ondas de calor extremo tornaram-se cinco vezes mais frequentes hoje do que há 150 anos, e espera-se que sua frequência continue a crescer à medida que o planeta aquece. As temperaturas mais altas ressecam as paisagens e criam condições ainda mais propícias para queimadas maiores e mais frequentes. À medida que as queimadas se intensificam, elas emitem mais carbono, exacerbando ainda mais as mudanças climáticas e contribuindo para mais incêndios em um "ciclo de feedback incêndio-clima" (MacCarthy; Richter; Tyukavina et al., 2024). De acordo com o Programa da ONU para o Meio Ambiente, estima-se que os incêndios florestais aumentem em 50% até 2100. Diante disso, especialistas têm alertado enfaticamente para a urgência do tema, ressaltando a necessidade de uma mudança radical nas políticas de prevenção a esse tipo de desastre natural (ONU News, 2022).

[3] No artigo intitulado *Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno*: f*azendo parente*s, Donna Haraway (2016) apresenta o conceito de Chthuluceno como uma proposta de pensamento tentacular, que visa complementar e desafiar as narrativas dominantes sobre o Antropoceno, abrindo um debate sobre a necessidade de arranjos multiespécies que envolvam seres humanos, já que ninguém age isoladamente. O termo *Chthuluceno* aparece pela primeira vez em um conto de H.P. Lovecraft, onde descreve uma criatura monstruosa com múltiplos tentáculos que emerge do subterrâneo e se apropria de tudo. A autora sugere que, ao evocar esse termo, defende-se a necessidade de uma mudança de atitude da humanidade para garantir não apenas uma recuperação ambiental (ainda que parcial), mas a própria sobrevivência da espécie. O *Chthuluceno* não representaria apenas uma nova era, mas uma postura que envolve uma

compreensão renovada do mundo e uma "maneira de viver e morrer bem, como seres mortais", unindo forças "para reconstituir refúgios, para tornar possível uma recuperação e recomposição biológica, cultural, política e tecnológica, ainda que parcial e robusta" (p. 141), incluindo o luto pelas perdas irreversíveis que já estamos vivenciando e que ainda enfrentaremos.

[4] Alguns pesquisadores contam que esses esmaltes foram produzidos acidentalmente, através das cinzas da madeira dos próprios fornos de cerâmica à lenha que iam sendo depositadas nas peças na própria queima (Rogers, 1991). Já, segundo Chiti (2009), os antigos oleiros chineses dispunham de montanhas de cinzas por utilizarem fornos à lenha e as usavam para limpeza de utensílios de cozinha, devido a sua característica cáustica. Assim, estes oleiros logo viram que elas se comportavam como um material similar ao feldspato, fundindo-se em altas temperaturas, passando a utilizá-las aplicando nas peças. Acidentalmente ou não, é uma técnica muito interessante, pois ancestraliza, através da cerâmica, vidas que já se foram transformando cinzas vegetais.

[5] O reahu envolve vários rituais diversos, sendo as cerimônias ligadas à morte nesta cultura um grande operador de sociabilidade e vida comunitária yanomami. Mais informações sobre esses rituais estão descritas em Ramalho, 2008.

[6] Disponível em: <http://www.revistaderivasanaliticas.com.br/index.php/edicao16/245-editorial16>. Acesso em: 30 out. 2024.

[7] Disponível em: <https://brigidabaltar.com/pt/>. Acesso em: 20 mar. 2025.

[8] Disponível em: <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/AtBBA/>. Acesso em: 10 nov. 2024.

SOBRE AS AUTORAS

Ana Lúcia Canetti é doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade de Brasília (UnB), mestra em Psicologia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), licenciada em Artes Visuais pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), psicóloga pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), atualmente servidora no Ministério da Cultura do Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-7279-2898>. E-mail: analucinhacanetti@gmail.com

Nivalda Assunção de Araújo é doutora pela Arts et Science de L´art e mestra em Art Plastiques et Appliquées pela Université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne). Também é mestra em Artes e graduada em Arquitetura e Urbanismo e Artes Plásticas pela Universidade de Brasília (UnB). Fez estágio pós-doutoral pela École Nationale Supérieure D´architecture de Paris – La Villette, sob a supervisão de Chris Younès (CNRS). É professora do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UnB). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2510-0617>. E-mail: nivaldaassuncao@gmail.com

Recebido em: 27/3/2025

Aprovado em: 6/11/2025

ALGUMAS IDEIAS PARA DOCÊNCIA NO SÉCULO XXI: POR UMA "*ESTÉTICAPOLÍTICA*" DA SOBREVIVÊNCIA[I]

SOME IDEAS FOR TEACHING IN THE 21ST CENTURY: TOWARD AN "*AESTHETIC-POLITICAL*" APPROACH TO SURVIVAL

Bruno Costa Lima Rossato
CECIERJ
Nilcelio Sacramento de Sousa
UFT

Resumo

O artigo apresenta alguns resultados produzidos em uma pesquisa de doutorado em educação que transitou por memórias-docentes em tempos de horror, demarcados pela pandemia do Covid-19. O objetivo é evidenciar alguns fios condutores desta produção: os usos do audiovisual por pessoas comuns, (Kilpp, 2012), que colocam as professoras na partilha do sensível (Rancière, 2009), e a percepção de que as relações das professoras com os videos, no período pandêmico, geram uma "*estéticapolítica*" da sobrevivência (Bhabha, 2011) na docência e de suas vidas. Tais relações rompem com a estética hegemônica que limita a sensibilidade e captura o desejo. Dessa forma, a experiência das docentes com a produção dos vídeos nos levou a questionar: é possível sermos capazes de desejar de outro modo?

Palavras-chave:

Estéticapolítica; docência; autoformação; audiovisualidades.

Abstract

The article presents some results from a doctoral research project in education that explored teaching memories in times of horror, marked by the Covid-19 pandemic. The aim is to highlight some guiding threads of this production: the use of audiovisual media by ordinary people (Kilpp, 2012), which places teachers within the distribution of the sensible (Rancière, 2009), and the perception that teachers' relationships with videos during the pandemic period generate an "aesthetic-political" *dimension of survival (Bhabha, 2011) in both their teaching and their lives. Such relationships break with the hegemonic aesthetics that limit sensibility and capture desire. In this way, the teachers' experience with video production led us to question: is it possible for us to desire differently?*

Keywords:

Aesthetic-politics; teaching; self-training; audiovisualities.

UM COMEÇO

Este texto tem como proposta aprofundar as discussões em torno de uma tese de doutorado em educação que problematizou as criações de professoras de Educação Infantil, durante a pandemia, em uma creche pública do município do Rio de Janeiro. O artigo busca destacar alguns fios condutores dos conhecimentos produzidos nessa pesquisa, especialmente os usos do audiovisual por pessoas comuns (Kilpp, 2012), que colocam as professoras na partilha do sensível (Rancière, 2009). Muitas pesquisas têm enaltecido o movimento docente num período tão tenebroso na história da humanidade. Diversos dossiês, artigos, livros, documentários foram publicadas com a intenção, conforme este texto, de trazer as memórias das docentes que encontram na criação um refúgio para sua própria sobrevivência, bem como para a continuidade da educação e das vidas.

Naquele momento da pandemia do Covid-19, o caminho utilizado pelo coletivo docente daquela creche foi produzir audiovisuais para criar laços de afeto e tecer conhecimentos e significações com as crianças da Educação Infantil. Nos interessa, neste trabalho, pensar: o que essa experiência[2] nos deixou? O que essa experiência produziu em nós, professoras? Como sobrevivemos, no contexto do magistério, ao praticar a docência entre as telas e vislumbrar outras possibilidades para partilhar nossas existências, nossas docências e, assim, pensar os currículos? O que irá porvir no meio dessas situações?

Didi-Huberman (2011) com a noção de lampejo em prol da criação de uma "política da sobrevivência" nos serve de apoio. O autor opera com esta concepção a partir do contraponto ao cineasta Pasolini (2020), que faz uma dura crítica sobre a morte dos vaga-lumes, no qual, nas palavras de Didi-Huberman (2011, p. 25-26): "um lamento fúnebre sobre o momento em que, na Itália, os vaga-lumes desapareceram, esses sinais humanos da inocência aniquilados pela noite – ou pela luz 'feroz' dos projetores – do fascismo triunfante". Nesse sentido, o autor recupera a noção de lampejo, apoiando-se em Benjamin, para pensar a experiência como algo indestrutível, mesmo que essa experiência se encontre reduzida às sobrevivências e às clandestinidades. A existência de um lampejo, nesse aspecto, evidenciam: "pequenas histórias na grande história. Histórias de corpos, de desejos, histórias de almas e de dúvidas íntimas" (Didi-Huberman, 2011, p. 17), algo que as memórias-docentes, no contexto da pesquisa, nos ajudam a evidenciar.

Outro autor, com o qual nos debruçamos na escrita deste texto, é Homi Bhabha (2011), que nos convoca a refletir sobre a ideia de estética da sobrevivência. Para Bhabha, sobreviver é continuar vivendo depois da cessação de alguma coisa, depois de um acontecimento ou de um processo, é prosseguir na luz e na sombra de um trauma, de um desafio, o que demanda uma negociação entre momentos "antes" e "depois" sem necessariamente, implicar uma continuidade histórica.

Operamos também com os ensinamentos de Rancière (2009) a partir da noção de "partilha do sensível", em que o autor afirma que a política é estética. Nesse aspecto, principalmente num contexto de catástrofe, compreendemos que o uso das audiovisualidades,[3] por parte das professoras, provocam trânsitos entre o estético e o político, uma vez que se tratando de uma arena em disputa, – de quem pode operar o audiovisual – a política diz respeito aos lugares e as funções que as pessoas – produtoras e espectadoras – ocupam e desempenham dentro de um mundo comum partilhado e, em paralelo, diz respeito aos enfrentamentos inseridos nesta partilha, ao que Rancière (2009) denominou de "partilha do sensível". Ao pensar na partilha do sensível, faço diálogo com Olarieta, Seixas e Gomes (2020, p. 2) que nos apontam:

> A política como partilha do sensível refere-se, sobretudo, às divisões de poder: quem pode ou não pode tomar parte no comum, quem é dotado ou não de palavra dentro dele, quem tem competência ou não para participar, quem é visível e quem é invisível nesse espaço que dividimos. Refere-se, assim, ao que aparece como visível, mas também ao que não se vê (Olarieta; Seixas; Gomes, 2020, p. 2).

Nesse caminho, Rancière (2009) afirma que esse movimento implica a invenção de formas outras de fazer visível, configurando novas formas ao que é de todos, promovendo abertura a novos possíveis, a partilha do sensível. E no caso das professoras, no uso das audiovisualidades, faz gerar novas formas de lidar com alternativas que acabam por criar novas estéticas e novas políticas em meio a sobrevivência, causada pelos tempos de horror.

Desse modo, Bhabha (2011) nos convoca a pensar a sobrevivência como quebra do regime de continuidade. O autor nos aponta que a experiência do sofrimento e opressão, do sujeito sobrevivente, não é mera prática narcisista, mas se constitui numa sobrevivência coletiva, elaborando um sentido de sobrevivência como "coragem de viver" (Bhabha, 2011, p. 42) criando-se, assim, estéticas outras que ousam reinventar a tradição. Bhabha, então, nos ajuda a mudar a direção do pensamento, pois nos traz a eficácia simbólica da estética para reinscrever o social a partir de memórias "*individuaiscoletivas*" como forma de inseri-las no debate contemporâneo da relação entre estético e político.

A proposta deste trabalho foi problematizar as criações de professoras de Educação Infantil, no período da pandemia, de uma creche pública do município do Rio de Janeiro, na qual o autor principal da pesquisa atuava na equipe da direção. No entanto, todo material armazenado foi perdido com as mudanças realizadas pela nova administração. Diante disso, resolvemos percorrer na busca por operar com as minhas memórias e com memórias de algumas professoras, ou seja, um pensamento, uma história e uma memória coletiva desse momento e dessa produção, numa tentativa de que, o que foi vivido e o que foi criado não se percam totalmente, não caiam no esquecimento.

Com base em Polak (1989), entendemos que as memórias são como uma tentativa de trazer à tona alguns sentimentos, memórias que afloram em momentos de crise, e, de certa forma, criam outras possibilidades frente a memória tida como oficial. Memórias consideradas subterrâneas, clandestinas, inaudíveis que: "intacta até o dia em que elas possam aproveitar uma ocasião para invadir o espaço público e passar do 'não-dito' à contestação e à reivindicação" (Polak, 1989, p. 6).

No itinerário das memórias acionadas neste texto, é possível destacar a relevância das experiências vividas no enfrentamento de situações inéditas e desafiadoras. A partir delas, forjamos nossas docências – em meio à busca pela sobrevivência. Sobrevivência das nossas vidas, das nossas práticas docentes, da escola e da própria Educação Infantil.

VIVER PARA CONTAR OUTRAS HISTÓRIAS: ALGUNS PERCURSOS METODOLÓGICOS

> Eu tenho uma história para contar
> Às vezes, fica tão difícil escondê-la bem.
>
> *Live to tell,* Madonna e Patrick Leonard [4]

Preciado em seu livro intitulado *Dysphoria mundi*: *o som do mundo desmoronando* (2023) reúne textos escritos durante a pandemia, no qual utiliza o conceito de disforia de gênero para problematizar a noção de mundo disfórico, mas sem relacionar disforia, com patologia, porém, como epistemologias outras que surgem em meio à transição.

Essa transição disfórica trouxe um vírus num primeiro plano e as interrogações sobre a construção política do corpo, que antes parecia afetar apenas os tidos como "anormais". Contudo, neste momento da pandemia do Covid-19 os normais, o padrão, a hegemonia estavam nos "testículos" do furacão, prontos para dar outros sentidos aos processos de gestão da vida, sob o qual o Foucault (2007) denomina de biopolítica. Preciado (2023) problematiza esta noção, fazendo alargamentos a partir de outro autor, Mbembe (2018 *apud* Preciado, 2023).[5] Nas palavras de Preciado: "se a biopolítica era gestão da vida das populações com o objetivo de maximizar

o lucro capitalista [...], a necropolítica era seu funcionamento negativo: destruição dos levados a cabo durante a modernidade – mulheres, gays, trans, minorias raciais, religiosas etc" (Preciado, 2023, p. 114).

Preciado (2023) escreve sobre como surgiram as tecnologias necropolíticas, a partir do surgimento do vírus da Aids, produzindo formas novas de morrer. Assim, a pandemia do início do século XXI, que atacou toda a população herdeira do capitalismo do século XX, escancara que a biopolítica – atualmente – não escapa das tecnologias da morte, desta maneira, nos alerta Preciado: "não falaremos mais de biopolítica, mas de necrobiopolítica" (Preciado, 2023, p. 115).

Ao trazer o termo "necrobiopolítica", Preciado (2023) problematiza a potência do vírus em operar como uma força capaz de alterar os rumos da história da humanidade, como ele nos diz: "um facão afiado" (Preciado, 2023, p. 234). Como se a história desses tempos fosse marcada por um enorme "chouriço de sangue" entre máquinas, instituições, imagens, sonhos e pesadelos que transformam as tecnologias de poder. Como diz o autor: "bem-vindos à necrobiopolítca, amigos. Este corpo também é o seu" (Preciado, 2023, p. 234). Ouso garantir a vocês, com ajuda de Preciado, que as vacinas produzidas, na pandemia da Covid-19, foram a forma de fazer o capitalismo sobreviver, o capitalismo ameaçava morrer com o vírus e o isolamento sanitário.

Ainda sobre as provocações de Preciado (2023) sobre este mundo "dysphórico", o autor nos aponta que a "*dysphoria mundi*" é uma condição generalizada, caracterizada pela dor intensa que a gestão "necrobiopolítica" produz na subjetividade. Porém, essa condição também traz aos corpos potencialidades de romper com a genealogia capitalista, patriarcal e colonial por meio de práticas não conformes. Assim,

> *Dysphoria mundi* é a forma que a subjetividade política assume entre o momento de ruptura umbral de percepção da modernidade "petrosexorracial" necropolítica e a emergência da incipiente consciência exterior em relação à epistemologia dominante. Este descentramento já anuncia a possibilidade de uma mutação de percepção na qual a destruição do planeta, a política da guerra, a opressão racial, sexual e de gênero transformaram-se em eventos éticos perceptíveis e portanto insuportáveis – tão insuportáveis quanto os rituais canibais ou a queima das bruxas nas fogueiras da Inquisição nos parecem hoje (Preciado, 2023, p. 258).

No apontamento de Preciado, *dysphoria mundi* pode ser um desejo de mudança por outra modalidade de existência. Ao deslocar o termo disforia como forma de compreensão filosófica, do mundo contemporâneo, o autor nos indaga "e se a disforia de gênero não fosse um transtorno mental, mas uma inadequação política e estética de nossas formas de subjetivação em relação ao regime normativo?" (Preciado, 2023, p. 21).

Logo, vislumbramos o quanto o magistério é composto por uma constelação de múltiplas forças e relações em composições imprevisíveis. E é com essa aposta, mesmo com um mundo "dysphórico", que ousamos problematizar uma interrogação de Preciado (2023, p. 31) quando nos diz: "[...] *Dysphoria mundi*. Agora a pergunta é: seremos capazes de desejar de outro modo? O que vem depois dos massacres?". Respondemos: não sabemos, mas cotidianamente estamos sempre tentando, conseguindo ganhar micro-batalhas grandiosas. Estamos inventando, invadindo, misturando. Lampejos, ao modo Didi-Huberman (2011), que quebram a glória a partir de uma "arqueologia dos vaga-lumes", na expectativa que formas outras de viver e experimentar o mundo possam ser narradas como se fossem escavações arqueológicas.

A apresentação da cantora Madonna com a canção *Live to tell*, significa, em nossas palavras, viver para contar, pois este texto se propõe a trazer vivências, memórias que tanto precisam ser contadas. Essa apresentação foi criada por Madonna para a turnê *Celebration Tour*, que celebra os 40 anos de carreira da cantora.

Nesta apresentação de Madonna parece que ela está passeando pelas histórias de cada

Figura 1 – Imagens da apresentação da canção *Live to tell,* pela cantora Madonna, com QR code de acesso ao vídeo.
Fonte: Youtube.[6]

uma das pessoas que surgem na foto, como se ela desejasse acionar memórias sobre elas e criar um mundo com as imagens de cada um que surge no decorrer da canção. Muitos ali, inclusive, eram pessoas amigas da cantora.

É notório que nos tempos de sobrevivência a uma catástrofe a vida nos exige pouco para sermos felizes: oxigênio, capacidade de respirar, ausência de dor física e psicológica, comida e amor, tudo isso independente de classe, raça, gênero e tantas outras variantes de saber-poder que tentam nos impor em classificações (Preciado, 2023).

Preciado (2023) nos alerta que as produções da cultura – a literatura, as artes plásticas, o teatro, a dança, os filmes dentre outros – nunca foram completamente capturados pelo consumo, pelo capitalismo, pois não são objetos de consumo, são relações que se constituem. Nas palavras do autor: "São relações sociais encapsuladas em códigos linguísticos, teatrais ou audiovisuais. Por isso, nos tempos de reclusão, nos alimentamos com a energia nelas contida" (Preciado, 2023, p. 235).

Acreditamos que uma das maiores aprendizagens, neste período de destruição da vida – se é que é possível vislumbrarmos isso – é que fomos capazes de inventar formas outras de viver com afeto e, assim, sobreviver. Neste sentido, o que foi possível ser realizado na docência em Educação Infantil, uma docência outra, preocupada em sobreviver. Uma docência inventada a cada pensamento, problematização, a cada "eu não sei fazer isso" ou "eu não sei lidar com isso", mas que se jogou, no tido como desconhecido, para afetar, para se relacionar, para mostrar que a vida, como clama Preciado (2023), precisa de relações pautadas no sensível.

ANÚNCIOS DE SOBREVIVÊNCIAS: AS CATÁSTROFES NOS ENSINAM?

No início dos anos 2000, víamos nos livros didáticos e nas aulas de Geografia o quanto precisávamos ficar atentos às mudanças climáticas, que isso abalaria todo o mundo, nossos modos de vida, de toda a população. O *Protocolo de Quioto* de 1997 (Convenção..., 2004) e a *Eco 92* (ONU, 1992) já anunciavam os perigos de uma vida humana que poderia não ser mais útil. Até então, em termos de pandemia na contemporaneidade, só vivíamos com o vírus Aids, que atacava e destruía a vida dos considerados corpos dissidentes.

Preciado (2023), de modo contundente, considera que um vírus não é simplesmente uma doença, mas pode resultar na dissolução dos saberes, das formas de vida. Um vírus, é um choque de saberes e não apenas no campo dos imunologistas, mas também para filosofia contemporânea, já que, um vírus não está nem vivo, nem morto, sobrevive ao ser alojado numa

vida. O capitalismo "petrosexoracial",[7]assim entendido, é um vírus? Essa pergunta nos leva a Preciado. Em sua obra de 2023, o autor nos ensina que o vírus da Covid-19 tira o pensamento moderno binário – vida/morte – do sério, pois com o isolamento sanitário e as relações outras produzidas: "[...] transtorna a ordem, transgride os limites, sacode os termos da classificação, desfaz a taxonomia. Indizível, ele (o vírus) é uma entidade constitutivamente disfórica" (Preciado, 2023, p. 180).

Parece que as lógicas capitalistas retornam! Contudo, ousamos perguntar: Será mesmo que os modos de uma vida pandêmica acabaram? Será que na verdade vivemos uma pandemia do vírus do capitalismo "petrosexoracial"? Preciado (2023) alerta que:

> Por sua condição precária e fronteiriça, o vírus se assemelha a outras "entidades" históricas as quais não foi concedida a existência plena, ou que foram percebidas como subalternas, mas também como parasitas ou daninhas, pensadas como meras cópias de outras formas de vida tidas como mais originais: a mulher, a bruxa, o homossexual, a travesti, a pessoa com deficiência, os corpos racializados, o imigrante, o exilado, o estrangeiro, todos foram pensados históricamente como vírus políticos, parasitas sociais ou sexuais que ameaçavam a integridade do corpo soberano nacional masculino, branco e heterossexual (Preciado, 2023, p. 185).

A partir desse pensamento, interrogamos: e a instituição escola? Ao longo dos séculos, conforme suas normativas oficiais, essa instituição sempre combateu esses corpos carregados de vírus políticos. Será urgente, a partir do vírus da Covid-19, pensarmos em formas outras de praticar a vida nas/com as escolas?

Temos apreciado em diversas notícias na TV uma desconfiguração total das formas de vida no planeta. Chuvas intensas, secas, fogo, qualidade do ar péssima. Chegamos num ponto em que tudo isso não afeta apenas os biomas, as florestas e animais silvestres – o que já é muita coisa – afeta a vida humana, as formas de nos relacionarmos vem sendo alteradas por essas mudanças. Estamos colhendo o que o capitalismo plantou: carbono, silício e tantos outros venenos. Contudo, o que a pandemia do Covid-19 nos ensinou? Será urgente, como a *dysphoria mundi* de Preciado anuncia, uma transição planetária que afetasse as políticas educacionais? Precisamos de novos modos de nos relacionarmos com os saberes, ou necessitamos da abolição do uso de celulares nas escolas, pois estes "afetam" os conteúdos tidos como escolares? Que vida os currículos oficiais têm nos ensinado? Que vida queremos nas escolas? Fizemos o "retorno presencial nas escolas" e voltamos os mesmos? Mesmos currículos, mesmas práticas, mesmas lógicas? Por que – muitas das vezes – quando falamos

g1 DISTRITO FEDERAL

VÍDEO: 10 crianças desmaiam em escola pública por causa da fumaça de incêndio no DF

Centro de Ensino Fundamental 19, de Taguatinga, interrompeu aulas durante tarde desta quarta-feira (18). Outros estudantes passaram mal.

Por Michele Mendes, TV Globo
18/09/2024 18h56 · Atualizado há um ano

Crianças desmaiam em escola por causa da fumaça de incêndio no DF

Figura 2 – Reportagem sobre crianças que passaram mal devido ao incêndio.
Fonte: Globo.com [8]

g1 ACRE amazônica

Cruzeiro do Sul adere à suspensão de aulas em escolas estaduais por conta da poluição

Governo havia anunciado medida válida para sete municípios, porém, a segunda maior cidade do estado também registrou piora na qualidade do ar. Estudantes terão aulas remotas com conteúdos transmitidos via internet, TV e rádio.

Por Victor Lebre, g1 AC — Rio Branco
11/09/2024 18h34 · Atualizado há um ano

Alunos chegaram a ir às escolas, mas aulas foram suspensas durante a manhã — Foto: Mazinho Rogério/Rede Amazônica Acre

Figura 3 – Reportagem sobre a suspensão das aulas em 2024.
Fonte: Globo.com [9]

a palavra "pandemia" muitos fogem e dizem: "Isso já passou e não quero mais lembrar!" ? Vejamos as notícias abaixo, todas do segundo semestre do ano de 2024, para pensarmos como nossos modos de vida vêm sendo alterados e, mais uma vez, vislumbramos alguns termos, como o "escolas fechadas".

Nesse sentido, Krenak (2020), que produziu um livro a partir de suas reflexões do período pandêmico, nos alerta, mais uma vez, sobre nossas tendências destrutivas derivadas das relações com o consumo, a devastação da natureza e uma percepção excludente da noção de humanidade. Na contracapa do livro *A vida não é útil* há um pensamento do autor que penso ir de encontro com as articulações deste texto, de Preciado e de inúmeras pessoas que acreditam na vida: "Se enxergarmos que estamos passando por uma transformação, precisamos admitir que nosso sonho coletivo de mundo e a inserção da humanidade na biosfera terão que se dar de outra maneira. Nós poderemos habitar este planeta, mas

g1 RIO DE JANEIRO

Prefeitura do Rio de Janeiro decreta ponto facultativo por causa do risco de temporais

Escolas municipais e serviços não essenciais não funcionarão nesta sexta-feira (22). Repartições estaduais e federais estarão também não terão expediente.

Por g1 Rio
22/03/2024 01h06 · Atualizado há 2 anos

Aproximação de frente fria causa chuva forte em bairros do Grande Rio

Figura 4 – Reportagem sobre fechamento de escolas em março de 2024.
Fonte: G1.com [10]

de outro jeito" (Krenak, 2020). Com isso, em 2024, ainda vemos velhas discussões habitarem as políticas de Estado. Enquanto nossas preocupações, nossas práticas, nossas formas de ser-pensar-significar o mundo, devem – e precisam – ser outras.

Parece, de fato, que as instâncias hegemônicas nada aprenderam com a pandemia. E ousamos afirmar que nada aprenderam mesmo, pois as vacinas da pandemia do Covid-19, como afirma Preciado (2023), foram para salvar o capitalismo! Entretanto, que usos fazemos dessas vacinas? Preciado grita, meu povo! Estamos em disforia, numa transição planetária, o que nós – pessoas comuns –, fazemos com isso? O capitalismo não quer nos deixar respirar. Necessitamos, ao modo *dysphoria mundi*, nos fortalecermos, nos movimentarmos, e no caso das relações pedagógicas, necessitamos de práticas que nos ensine a respirar. Respirar a vida, os afetos, a criação, a sobrevivência, os lampejos, a multiplicidade, formas outras para sufocar o capitalismo "petrosexorracial". Precisamos, nesses tempos do século XXI, de uma prática educativa que movimente, cada vez mais, a uma "*estéticapolítica*" da sobrevivência.

O QUE FICOU? AS APRENDIZAGENS POR UMA *"ESTÉTICAPOLÍTICA"* DA SOBREVIVÊNCIA

> Não se assuste pessoa
> Se eu lhe disser que a vida é boa
> Enquanto eles se batem
> Dê um rolê e você vai ouvir
> Apenas quem já dizia
> Eu não tenho nada
> Antes de você ser eu sou
> Eu sou, eu sou
> Eu sou amor da cabeça aos pés.
>
> *Dê um rolê*, Moraes Moreira e Luiz Galvão.

Ser amor da cabeça aos pés pode parecer complexo, difícil, às vezes distante de ser possível. Mas se estamos em mutação, conforme diz Preciado (2023), a partir da ideia de *dysphoria mundi*, acreditamos que alguns de nós, vaga-lumes (Didi-Huberman, 2011) no palco da vida, somos convocados – nos movimentos e acontecimentos do dia a dia –, a sermos campos de experimentação e testemunho das nossas próprias aparições e criações. Deixamos para trás toda e qualquer tecnologia patriarcal, colonial, racial, de gênero em prol da tecnologia dos afetos, dos vínculos, das experiências, da aprendizagem inventiva (Kastrup, 2001), das outras possibilidades de viver.

Então trazemos aqui algumas memórias de pesquisa. Essas memórias foram ficcionadas/fabuladas/inventadas[9] a partir de e com as conversas, cujo tema foi: contar histórias do período da pandemia do Covid-19, principalmente nos anos de 2020 e 2021. Cada conversa nos levou para um caminho, trouxe problematizações diferenciadas. Cada pessoa navegou suas memórias de acordo com o que fazia sentido ser narrado. Tais conversas ocorreram no primeiro semestre de 2024, o tão temido último ano do curso de doutorado. Essas conversas foram feitas de forma *online*, no aplicativo *Microsoft Teams*, bem como pelo aplicativo *Whatsapp*, e aconteceram individualmente. A problematizar o conceito "*estéticapolítica*" da sobrevivência. Trazemos as memórias de Valéria[12] que nos diz:

> Eu só tinha a câmera e eu no meio de um quarto. Então, eu tinha que criar, chamar a atenção das crianças de alguma forma, acolher elas. Foi quando eu pensei no meu personagem, na Emília. E, assim, a Emília é uma querida, que eu gosto, né, muito; sei que hoje o autor dela é muito questionado por ser racista. Mas tô falando da personagem, ela é viva! E eu acho que tem essa questão da, de ser falante, né, de se colocar, né, da questão da dança, da música, do brincar, né, da mímica... O meu quarto virou um estúdio... Um estúdio que criava vidas. Isso que ficou pra mim, né? Eu sou capaz de ser ator e diretor de vídeos (Mota; Valéria, 2024 *apud* Rossato, 2025, p.129).[13]

Ao nos embalar nesta interrogação, mergulhamos no acervo digital do grupo de pesquisa *Audiovisualidades e tecnocultura: comunicação, memória e design – TCAV*,[14] liderado pela pesquisadora Suzana Killp, e

que realiza algumas atualizações no conceito através de pequenos registros da experiência pandêmica. Palma (2021), ao pensar com Bergson, compreende o desbloqueio, a partir dos usos com o audiovisual, das memórias na pandemia: "O passado se atualiza no presente, estar diante de um concreto evoca lembranças" (Bergson, 2006 *apud* Palma, 2021).[15] O estúdio de Valéria, uma memória reconstruída num presente, a partir de uma conversa de pesquisa, deixa de habitar o imaginário íntimo, originando uma atualização dos usos e práticas, com o audiovisual, daquela época. Ainda sobre as memórias de Valéria, ela nos traz duas reflexões muito interessante sobre o retornar a vida longe do isolamento sanitário e das telas que constituíram vínculos:

> Essa Valéria, eu acho o que ficou de sobrevivência dessa Valéria porque, né, nós sobrevivemos enquanto professores, foi a de sermos fortes, né, porque foi um desafio muito grande, né, que foi... a gente desafiou a nós mesmos, desafiamos os vídeos, a quantidade de dados que tinha a nossa internet, foi muito desafiador. Então, eu acho que eu voltei mais forte porque se eu não tivesse passado por essa experiência dos vídeos, eu acredito que seria difícil depois retornar pra creche, né, porque, quando eu retornei pra, pra creche presencial, foi uma questão de coragem realmente, né, sobrevivi e levei comigo coragem, porque nós estávamos ali, é, vulneráveis, né? [...] Eu voltei mais forte, né, com coragem, mais corajosa porque, porque em sala de aula, é uma questão de coragem realmente, seja essa sala na creche, ou no meu quarto que virou um estúdio, nos dois, é preciso ter coragem (Mota; Valéria, 2024 apud Rossato, 2025, p. 129).

Através dessas memórias fabuladas e reinventadas, personificamos nossas lutas, nossa sobrevivência, instalamos outros mundos, deslocando uma história engessada em história contada, ficcionalizada. Preciado (2023) nos declara que ao tratarmos as modalidades de um presente revolucionário, é urgente assinalar não somente a subjetivação política, mas também a invenção de novas formas de vida.

ENTRE ABRAÇOS

A palavra "abraço" nos ajuda a problematizar o que fica em meio a criação de lógicas de uma "*estéticapolítica*" da sobrevivência. Em *Livro dos Abraços*, Eduardo Galeano (2003) nos afeta ao tratar a memória como algo vivo, orgânico, inquieto. Suas memórias "*individuaiscoletivas*" são como andarilhos incessantes de um caçador de histórias. Tanto que em sua passagem sobre o mundo ele nos traz a história de um pai que conta um segredo, ao filho, no momento que revela "Deus não faz o mundo", o menino surpreso e perplexo indagou o pai, que lhe conta um segredo: "[...] quem faz o mundo somos nós, os pedreiros". Nesse fazer diário, em fazer o(s) mundo(s), que Valéria nos revela um vídeo que foi gravado – espontaneamente – a partir do primeiro dia presencial, meados de 2021, com todos os rígidos protocolos de distanciamento, mas que traz um pouco da relevância dos afetos que foram construídos em vídeos e de como isso

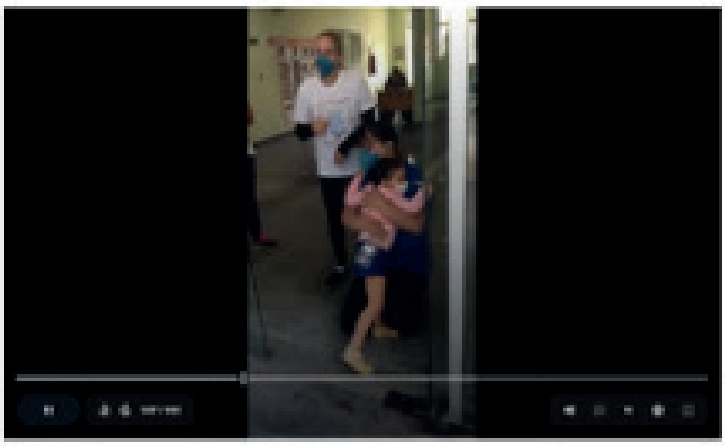


Figura 5 – Vídeo de Valéria com registro do abraço de uma criança (2021).
Fonte: Acervo pessoal de Valéria.

ficou, não é dissipado. Esse afeto que extrapola qualquer norma, qualquer protocolo:[16]

A experiência de visualizar o registro deste abraço nos faz afirmar que existe uma docência vaga-lume, que inventa formas outras de praticar a docência em meio à destruição, uma docência que se volta às experiências: "[...] indestrutível, mesmo que se encontre reduzida às sobrevivências e às clandestinidades de simples lampejos a noite" (Didi-Huberman, 2011, p. 148). A experiência do abraço estaria para o conhecimento sistematizado, assim como uma dança em noite profunda está para luz imóvel. Assim, a experiência do abraço nos mostra que o desejo não cessa, somos capazes de encontrar lampejos inesperados. Nesse sentido, Valéria, uma das professoras da creche com quem conversei sobre as memórias da docência na pandemia, nos conta um pouco das suas experiências com a criação de vídeos:

> A gente começou a fazer propostas em vídeos e, com o tempo, propostas diferentes, né? E eu lembro que eu tinha ido pra Saquarema, lá onde minha mãe mora, no condomínio que a minha mãe mora... Então, eu comecei a passar um pouco a questão da natureza com vídeo de música, de brincadeira, mas também de contato com a natureza; mesmo que esse contato seja através da tela. Mas sempre, no início, do vídeo, tendo aquela preocupação de falar: "Olha eu tô tirando a máscara porque aqui num tem, num tem outra pessoa; eu tô num espaço só eu e os patinhos; a pessoa que tá filmando tá usando máscara". Eu parecia o Willian Bonner no Jornal Nacional (risos). Aí foi quando a gente começou a fazer algo diferente, que foi filmar na natureza, filmar os patinhos, e foi, foi muito legal! As crianças em contato com a natureza, mesmo que entre telas, era o que era possível naquele momento (Mota; Valéria, 2024 apud Rossato, 2025, p. 39).

A partir dessa experiência, estamos compreendendo a docência vaga-lume como aquela que, mesmo em contextos de destruição, apagamento ou precarização da vida e da educação, insiste em brilhar – ainda que em lampejos breves e intermitentes. Inspirada na metáfora proposta por Didi-Huberman (2011), essa docência se configura como uma prática de resistência "*estéticapolítica*" e afetiva que não se deixa aniquilar pela obscuridade dos tempos. Tal como os vaga-lumes, que sobrevivem na penumbra e emitem luzes frágeis, mas persistentes, as docentes reinventam, a exemplo do que nos narra Valéria, modos de ensinar e de se relacionar com as crianças, produzindo gestos luminosos de cuidado, criação e partilha.

A docência vaga-lume é, portanto, uma pedagogia da sobrevivência, que transforma o cotidiano em espaço de invenção e esperança. Ela se manifesta nas pequenas ações, nas afetações mútuas, nos gestos de acolhimento e nas criações sensíveis que emergem mesmo em meio à crise. Como afirma Didi-Huberman (2011), esses lampejos são formas de vida clandestinas, que escapam às lógicas de controle e destruição, afirmando a potência do desejo e a capacidade humana de criar mundos mesmo na escuridão.

Assim, pensar uma docência vaga-lume é reconhecer que há uma força que persiste nas margens, uma pedagogia que se move entre sombras, produzindo sentidos, saberes e afetos que iluminam – ainda que brevemente – os caminhos da educação em tempos sombrios.

A pandemia nos evidenciou essa potência criadora, ao revelar como os usos e as criações audiovisuais foram sendo incorporados, inventados e reinventados a partir da necessidade. Essa necessidade, aponta Bibiana de Paula (2021), pode ser compreendida como "*gambiarras audiovisuais*". E por que usar este termo? Talvez pelo fato de uma criação técnica – nos anos de 2020 e 2021– surgir em muitos contextos da vida como solução dos problemas de relacionamentos diversos – como no trabalho, familiar, amizades, afetivos etc – e que, a partir de ferramentas experimentais, leva à quebra de um contexto restritivo no uso do audiovisual, como afirma Bibiana de Paula (2021) ao citar Obici: "[...] invertem-se através da gambiarra as hierarquias que os objetos, mídias, tecnologias e serviços nos propõem". Dizendo de outra forma, "a gambiarra institui, mesmo que temporariamente, a inversão dos desígnios embutidos na tecnologia, revelando o avesso da ordem que ela instaura" (Obici, 2014, p. 54 *apud* Paula, 2021).

ALGUMAS (DES)CONSIDERAÇÕES

Vale salientar, com Bhabha (2011, p. 42), o caráter estético na elaboração do sentido de sobrevivência: "[...] metáfora cindida na sua estrutura de continuidade – o evento 'antes' e 'depois'". A partir dessas aprendizagens, percebemos, por meio das memórias-docentes, que para reinscrever a estética da docência, em termos de eficácia não apenas simbólica, mas também social, foi urgente a interpelação de memórias grupais. Isso nos insere em um debate contemporâneo sobre a relação entre o estético e o político na/com a docência da Educação Infantil, que ainda é vista por muitos como algo puro e encantador, isento de força política.

Essas instâncias que se misturam, o "*estéticopolítico*", surgem da abertura em meio às necessidades que vem da interrupção de um sonho de mundo, para criação de outros mundos, de outras formas de existir e resistir, para assim, re-existir. Trata-se de uma ideia de comunidade que origina, de modo precário, um sentido de sobrevivência, um sentido que não é singular, mas sim, coletivo que vem na/com as memórias. Nesse contexto, Bhabha (2011) contribui para a discussão ao abordar as relações entre os acontecimentos e a história, ressaltando a importância das memórias nos sentidos da sobrevivência. O autor argumenta que o acontecimento histórico, com toda a sua carga de registro, data, tempo e nome, abre caminhos para a passagem pela memória, seja ela diferida ou acelerada. Essa repetição da memória, que aparece como um testemunho, evoca tanto a angústia afetiva quanto a necessidade de relembrar, recordar e reconhecer. Bhabha observa que a "insatisfação" rivaliza com a satisfação de transformar um acontecimento histórico, épico ou ético em memória, lembrando-nos da exigência de uma ansiosa existência na história.

A metodologia, de uma docência em meio a catástrofes e mundos possíveis, é ancorada numa "*estéticapolítica*" da sobrevivência, ou seja, na capacidade coletiva de tornar o otimismo uma metodologia (Preciado, 2023). Uma docência, num mundo disfórico, é uma docência transicionando não para uma nova identidade, mas para outras formas de sentir, de estar no mundo, que provoca a desordem, a micro-mudança, que vive de intensidades, de lampejos, de memórias. Como nos diz Preciado: "Não somos meras testemunhas do que ocorre. Somos o corpo através do qual a mutação chega e se instala" (Preciado, 2023, p. 64).

Para Deleuze (2006), os conceitos são uma potência e servem como articulações, construções de conexões dinâmicas e criativas para pensar e mapear o mundo em constante devir. Os conceitos têm singularidades, não unidades. Por isso, os conceitos podem e servem para serem deslocados, trazendo suas potências e pertinências a outro-novo contexto. Conforme o mesmo autor, os conceitos são dispositivos ativos que nos permitem explorar e criar novas formas de compreender o mundo. Eles são dinâmicos e fluídos, capazes de capturar a multiplicidade e a complexidade dos fenômenos que buscam descrever. Mas, não só isto, pois são produzidos e transformados através de um processo contínuo de articulação, que possibilita abrir novas possibilidades de pensamento e ação. O que, possibilita explorar as multiplicidades do mundo e inventar novas formas de vida e de pensamento (Rossato; Sousa; Melgar, 2024).

Criação de uma "*estéticapolítica*" da sobrevivência encontra sua força, sua fonte, num corpo inventivo, que não se furta às exigências que lhe são postas em tempos de horror, porém que, por meio da coletividade e dos afetos se coloca a: "Praticar um jogo difícil entre constrangimento imposto e o exercício da invenção. [...] Um aprendiz artista que não se conforme com os limites atuais, mas toma a si mesmo como objeto de uma invenção complexa e difícil" (Kastrup, 2001, p. 24).

O que é ser Docente na Educação Infantil? Talvez, essas memórias nos façam imaginar os múltiplos processos de mutação (cognitivos, energético, institucional, relacional) e como esses processos são urgentes para reorganizarmos a transição de, como afirma Preciado (2023), um novo regime epistêmico. Em nosso caso, a docência, a formação, os

currículos. E, como também diz o autor: "Tenham pressa e façam vocês mesmos. Não esperem nada das instituições" (Preciado, 2023, p. 540).

REFERÊNCIAS

ALVES, Nilda. **Práticas Pedagógicas em Imagens e Narrativas**: memórias de processos didáticos e curriculares para pensar as escolas de hoje. São Paulo: Cortez, 2019.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BHABHA, Homi. **Bazar global e clube dos cavaleiros ingleses**: textos seletos de Homi Bhabha. Organização de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

Convenção Quadro das Nações Unidas sobre Mudança do Clima (1992). Protocolos, etc., 1997. **Protocolo de Quioto e legislação correlata.** Brasília: Senado Federal, Subsecretaria de Edições Técnicas, 2004. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/70328/693406.pdf>. Acesso em: 4 mai. 2026.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi e Roberto Machado. 2. ed. São Paulo: Graal, 2006.

DIDI-HUBERMAN, George. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FOUCAULT, Michael. **A Arqueologia do Saber.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. Porto Alegre: L&PM, 2003.

KASTRUP, Virgínia. Aprendizagem, arte e invenção. **Psicologia em estudo.** Maringá, v. 6, n. 1, p. 17-27, jan.-jun. 2001.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KILPP, Suzana. Dispersão-convergência: apontamentos para a pesquisa de audiovisualidades. In: MONTAÑO, Sonia; FISCHER, Gustavo; KILPP, Suzana. **Impacto das novas mídias no estatuto da imagem**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

MADDALENA, Tania Lucia. A HIPERESCRITA DE SI: memória, experiência e invenção digital na formação de professores. **Revista Teias**, Rio de Janeiro, v.21, n.60, p. 203-217, 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/revistateias/article/view/48638>. Acesso em: 21 abr. 2025.

OLARIETA, Fabiana; SEIXAS, Conceição; GOMES, Lisandra. Apresentação – Infância, politizações e estesias: as vivências das crianças e os lugares que ocupam no mundo atual. **Childhood & Philosophy**, Rio de Janeiro, v.16, 2020. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-59872020000100300>. Acesso em: 10 abr. 2025.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS (ONU). **Declaração do Rio sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento**. Rio de Janeiro, 1992. Disponível em: <https://ead4.fgv.br/producao/CTAE_cursos/meio_ambiente/artigos/declaracao_%20do_rio_de_janeiro_sobre_meio_ambiente_desenvolvimento.pdf>. Acesso em: 4 mai. 2026.

PASOLINI, Pier Paolo. O artigo dos vaga-lumes. In: PASOLINI, Pier Paolo. **Escritos corsários**. São Paulo: Editora 34, 2020.

PAULA, Bibiana de. Adaptações audiovisuais criativas em tempos de pandemia. **Audiovisualidades e Tecnocultura - Comunicação, memória e design**, [s.l.], TCAv Grupo de pesquisa/Unisinos, 2021. Disponível em: <https://www.tecnoculturaaudiovisual.com.br/adaptacoes-audiovisuais-criativas-em-tempos-de-pandemia>. Acesso em: 1 out. 2024.

POLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p. 3-15, 1989.

PRECIADO, Paul B. *Dysphoria mundi:* o som do mundo desmoronando. Tradução de Eliana

Aguiar. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2023.

RANCIÈRE, Jacques. **Partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental, 2009.

ROSSATO, Bruno Costa Lima. **Entre lampejos e sobrevivências**: uma docência em educação infantil nas/com as audiovisualidades. Tese (Doutorado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025. Disponível em: <https://www.bdtd.uerj.br:8443/handle/1/23698>. Acesso em: 14 fev. 2026.

ROSSATO, Bruno; SOUSA, Nilcélio; MELGAR, Eduardo. Partilhas e navegações: redes de afeto entre pesquisadores em educação e seus processos de produção de "conhecimentossignificações". **Anais XII Seminário internacional redes educativas e tecnologias**, Rio de Janeiro, 2024. Disponível em: <https://doity.com.br/anais/redes2024/trabalho/366978>. Acesso em: 14 fev. 2026.

SOARES, Conceição. O audiovisual como dispositivo de pesquisas nos/com os cotidianos das escolas. **Visualidades**, Goiânia, v.14, n.1, p. 80-103, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/43033>. Acesso em: 11 abr. 2025.

Notas

[1] Sobre o termo "estéticapolítica", presente neste título, devemos esclarecer que a forma estética, de juntar palavras, se coloca como uma posição política diante de termos que, na ciência cartesiana, eram considerados opostos, dicotômicos e, ao juntarmos essas palavras, criamos formas outras de pensar os seus significados, provendo sentidos outros. O princípio da juntabilidade é proposto conforme a tendência de pesquisa intitulada "*nosdoscom*" sobre os cotidianos (Alves, 2019).

[2] A noção de experiência, operada neste texto, visa caminhar pelas ideias de Walter Benjamin em diversos escritos. Nesse sentido, as memórias aqui trazidas funcionam como vestígios de um tempo, e, nessa compreensão, Benjamin (1994) diz que o vestígio é a ideia de um passado que deixa marcas no presente, possibilitando uma experiência que escapa à reprodutibilidade técnica e à mercantilização. Assim, o vestígio não é simplesmente uma marca física, mas algo que atravessa a subjetividade. Desta maneira, os vestígios estão presentes em diversos artefatos: nas ruínas, nos objetos antigos, nas fotografias, nos textos, nas memórias, funcionando como uma chave para compreender tanto a história quanto o próprio sujeito. Logo, as memórias trazidas para este texto funcionam como a experiência do Narrador, no qual Benjamin sugere que a transmissão de histórias é essencial para a experiência verdadeira. Para o autor, com o avanço da imprensa e da informação rápida, a arte da narrativa se perdeu, e com ela, a capacidade de compartilhar experiências. Com isso, o colecionador, o historiador e o leitor podem reconstruir narrativas e recuperar vestígios do passado, estabelecendo novas conexões.

[3] Atuamos com o conceito de Kilpp (2012) que nos movimenta a pensar audiovisualidades como um audiovisual praticado por pessoas comuns. Entre as leituras desse conceito, entendemos as audiovisualidades como um grande borrão nas fronteiras construídas entre pesquisadores; realizadores dos "códigos imagéticos" e a produção e consumo audiovisual, ou seja, formas outras de saber-poder com os dispositivos de imagens e sons.

[4] Tradução dos autores. No original: "*I have a tale to tell/ Sometimes it gets so hard to hide it well*."

[5] A obra de Achille Mbembe citada é *Necropolítica* (3. ed., São Paulo, n-1 edições, 2018).

[6] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gTfjpMCJcoo>. Acesso em: 18 set. 2024.

[7] Termo usado por Preciado (2023) para denominar o tripé do regime capitalista na contemporaneidade: a indústria do petróleo e seus derivados; as opressões sexuais e de raça. Nas palavras do autor: "denomino petrosexoracial o modo de organização social e o conjunto de tecnologias de governo e representação que surgiram a partir do século XVI com a expansão do capitalismo colonial e das epistemologias raciais e sexuais desde a Europa para a totalidade do planeta [...]. O patriarcado e a colonialidade não são épocas históricas que deixamos pra trás, mas epistemologias, infraestruturas cognitivas, regimes de representação, técnicas do corpo, tecnologias de poder, narrativas e imagens que seguem".

[8] Disponível em: <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2024/09/18/video-criancas-desmaiam-em-escola-por-causa-da-fumaca-de-incendio-no-df.ghtml>. Acesso em: 12 abr. 2025

[9] Disponível em: <https://g1.globo.com/ac/acre/noticia/2024/09/11/cruzeiro-do-sul-adere-a-suspensao-de-aulas-em-escolas-estaduais-por-conta-da-poluicao.ghtml>. Acesso em: 21 abr. 2025.

[10] Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2024/03/22/prefeitura-do-rio-de-janeiro-decreta-ponto-facultativo-por-causa-do-risco-de-temporais.ghtml>. Acesso em: 20 out. 2024.

[11] A noção de fabulação, inserida neste artigo, vai de encontro com Soares (2016, p. 98) que nos diz: "O que está em questão é a ampliação da capacidade imaginativa, o que possibilita outros modos pelos quais os indivíduos imaginam sobre si e sobre o outro, redefinindo a ideia de representação (na perspectiva do realismo) e abrindo caminho para a fabulação [...] que a função fabuladora, ao deixar de lado as verdades construídas pelos discursos hegemônicos e ao apostar na evocação de uma potente falsidade sobre si, estaria aderida a uma formulação do devir da personagem real quando ela se põe a ficcionar, contribuindo para a invenção de si e de seu grupo".

[12] Todos os participantes autorizaram o uso de seus nomes, bem como autorização para o uso dos materiais compartilhados (vídeos e algumas fotos). A concessão foi dada em dois momentos: na conversa online, bem como no preenchimento de um formulário, do *Google Forms*, intitulado: "Termo de Consentimento Livre e Esclarecido".

[13] Mota está inserido no que denomina-se "drive de pesquisa" (Rossato, 2025, p. 22). Neste drive estão reunidos os arquivos de vídeos sob o qual eu gravei as conversas com essas professoras; algumas ideias que tinha na correria do dia a dia e registrava no meu próprio grupo de *Whatsapp* e, em seguida, subia o *print* das telas; alguns vídeos produzidos, na época pandêmica, que consegui recuperar; fotos; textos; links de site, enfim, um conjunto de materiais que faço uso nesta pesquisa para contar histórias, compartilhar experiências, criar ficções (Maddalena, 2020).

[14] O grupo – que se intitula como diretório – criou uma série digital intitulada *Audiovisualidades na pandemia*, trazendo pequenos textos com reflexões sobre o tema, com diversos autores pertencentes ao grupo. Ressalto que o grupo foi criado em 2003 e possui como um dos seus fundamentos básicos: "A perspectiva epistemológica do diretório entende o audiovisual como um campo contemporâneo de convergência de formatos, suportes e tecnologias, resguardadas as especificidades do cinema, da televisão, do vídeo e das mídias digitais. [...] A partir dessa compreensão, o Diretório pretende contribuir para um salto conceitual e metodológico, a fim de entender e explicar a produção audiovisual e experimentar novas poéticas, além dos padrões consagrados". A citação sobre os fundamentos, bem como os manuscritos da série estão disponíveis em: <https://www.tecnoculturaaudiovisual.com.br/>. Acesso em: 1 set. 2024.

[15] A obra de Henri Bergson aqui citada intitula-se *Memória e vida*, textos escolhidos por Gilles Deleuze (Martins Fontes, 2011).

[16] Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1LIEOXyicxNmOq2gpjLcyOSnqWkm0M9NS/view?usp=drive_link>. Acesso em: 1 mar. 2025

SOBRE OS AUTORES

Bruno Costa Lima Rossato é doutor e mestre em Educação, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (ProPEd/UERJ), com experiência em ensino, pesquisa e desenvolvimento de projetos educacionais. Atua na formação de professores, elaboração de políticas educacionais e estudos sobre práticas pedagógicas inovadoras. Possui publicações em revistas especializadas e participa de conferências nacionais e internacionais, contribuindo para o avanço da educação no Brasil e promovendo metodologias que favorecem a aprendizagem significativa e a inclusão escolar. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7236-1233>. E-mail: rossatbruno@yahoo.com.br

Nilcelio Sacramento de Sousa é professor da Universidade Federal do Tocantins (UFT). Doutor em Educação pela Universidade Federal Fluminense (UFF), mestre em Educação e Diversidade pela Universidade do Estado da Bahia (UEBA). Atua em pesquisa e ensino nas áreas de Educação e Formação Docente. Possui experiência em elaboração de currículos, desenvolvimento de projetos pedagógicos e gestão educacional. Participa de grupos de pesquisa e eventos acadêmicos, contribuindo para estudos sobre práticas pedagógicas, diversidade na educação e em políticas educacionais. Líder do Grupo de Pesquisa *ATRAVESSAMENTOS: Estudos e Pesquisas sobre os cotidianos da formação docente e diferenças* (UFT/CNPq). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8908-1841>. E-mail: nilsousa@mail.uft.edu.br

Recebido em: 28/4/2025

Aprovado em: 17/11/2025

DOCÊNCIAS MULTIESPÉCIES EM COMPOSIÇÕES COM UM CURRÍCULO-PLANTA[1]

MULTISPECIES TEACHINGS IN COMPOSITIONS WITH A PLANT-CURRICULUM

Natalia Francisca Pereira Franco
PPGEEC-UEA
Caroline Barroncas de Oliveira
UEA
Mônica de Oliveira Costa
UEA

Resumo

Este texto aborda a autoconstituição de professoras que ensinam ciências a partir de uma perspectiva pós-crítica e de uma ética multiespécie, em imersão com a floresta amazônica e em diálogo com seres vegetais. Por meio de uma escrita narrativa, autobiográfica e artística, propõe-se a invenção de um currículo-planta como gesto de criação e reexistência em tempos de colapso ecológico e epistêmico. A proposta tensiona a centralidade do humano em epistemes de estar no mundo, convocando um currículo vivo, rizomático e afetivo, capaz de abrir-se ao sensível e ao comum entre espécies. Inspirado por Deleuze, Coccia e Clarice Lispector, o texto experimenta modos de ensinar e existir que desestabilizam fronteiras entre natureza e cultura, arte e ciência, humano e não-humano. O currículo-planta emerge, assim, como prática de respiração e reexistência, cultivando mundos possíveis diante das catástrofes contemporâneas.

Palavras-chave:

Currículo; narrativa autobiográfica; criação; vida.

Abstract

This text addresses the self-constitution of women science teachers from a post-critical perspective and a multispecies ethic, in immersion with the Amazon rainforest and in dialogue with plant beings. Through narrative, autobiographical, and artistic writing, it proposes the invention of a plant-curriculum as an act of creation and re-existence in times of ecological and epistemic collapse. The proposal challenges the centrality of the human in ways of being in the world, calling forth a living, rhizomatic, and affective curriculum capable of opening itself to the sensitive and the common among species. Inspired by Deleuze, Coccia, and Clarice Lispector, the text explores ways of teaching and existing that destabilize the boundaries between nature and culture, art and science, human and non-human. The plant-curriculum thus emerges as a practice of breathing and re-existence, cultivating possible worlds amid contemporary catastrophes.

Keywords:

Curriculum; autobiographical narrative; creation; life.

INTRODUÇÃO

> É que há duas maneiras de ler um livro. Podemos considerá-lo como uma caixa que remete a um dentro, e então vamos buscar seu significado [...] E comentaremos, interpretaremos, pediremos explicações. Ou [...] como uma pequena máquina a-significante; o único problema é: [...] Como isso funciona para você? Se não funciona, se nada se passa, pegue outro livro. Essa outra leitura é uma leitura em intensidade: algo passa ou não passa. Não há nada a explicar, nada a compreender, nada a interpretar
>
> Gilles Deleuze, *Conversações* (2008).

Não sei o que escrever, não sou especialista em botânica.[1] Apenas os especialistas podem falar do universo vegetal? O que eu poderia dizer sobre um ser que ficou muito tempo à margem na minha vida? Ou não, elas sempre estiveram lá, quando saí da maternidade, quando prestei o vestibular, ouvindo músicas no ônibus a caminho da universidade? Estão comigo por toda parte? Por que nunca senti sua seiva fluir em mim?

Em uma imersão na floresta amazônica, no coletivo Arte & Escola na Floresta, encontrei um livro pequeno, mas que me chamou atenção – do autor Stefano Mancuso – *A incrível viagem das plantas* (2021). Fiquei pensando, o que será que tem de tão fenomenal na vida desses seres que somos levados a ignorar? Ele vai embarcar no mundo delas ou está dizendo que elas realmente viajam?

Pensei que seria mais um livro como os do ensino médio, sobre ciclo das plantas, sua reprodução, fotossíntese, no entanto, deparei-me com algo absurdo: as plantas se movimentam. Um espanto gigante, nunca havia imaginado isso. Sempre fui ensinada que as plantas não se movem e pronto, nunca havia parado para pensar que elas têm possibilidade de movimento.

Além da surpresa da descoberta, o que mais me chamou atenção no livro foi a forma com que ele narra sua admiração pelo reino vegetal, com intensidade e volúpia. Encontrei-me com Mancuso na mata e ele me levou a uma trilha sedutora a partir da sua própria voz.

Falar em nome próprio como diz Deleuze (2008), é um exercício de despersonalização, de estar à beira da loucura, já que ainda me mantenho enjaulada na ideia de que: "Você não vai se atrever a falar em seu nome enquanto não tiver lido isto e aquilo, e aquilo sobre isto, e isto sobre aquilo" (Deleuze, 2008, p. 14). Falar em primeira pessoa, falar de mim, falar por mim. Como? Ainda sou muito comportada. Ainda gosto da firulagem acadêmica, me falta muito para uma *popfilosofia* de vida. Aqui me proponho não a falar, mas a sentir, me despersonalizar, me perder. Mesmo cheia de aparatos universitários, me arrisco a encarar a leitura, a escrita, a vida como um toque, como um "fluxo, não como um código" (Deleuze, 2008, p. 15).

Como Deleuze, quando tive encontro com Nietzsche, queria me fundir a ele, nos seus escritos, sentir seu sangue, mas achava-me (*acho-me ainda*) incapacitada de saborear o líquido que flui de suas palavras. Ele nos provoca a essa conjuração de invocar poderes que misturam fluidos da mais profunda gota da nossa bile para que falemos em nome próprio, fazendo surgir algo demoníaco, num desejo de desvinculação de um eu, que nos leva a sentir um "gosto para cada um de dizer coisas simples em nome próprio, de falar por afetos, intensidades, experiências, experimentações" (Deleuze, 2008, p. 15). Então, falar por mim também é fazer uma sodomia com outros. É um ato de amor e não de submissão, de deixar-se multiplicar e se singularizar.

Sinto e digo por afetos, intensidades, com os bichos, nuvens, autores, personagens, livros, pessoas, lugares, plantas e tantos outros (as/es) que deslizam por meus poros. Multiplico-me e produzo junto a eles, ao mesmo tempo que se proliferam em mim. Eu, *autobiográfica*? Professora que ensina ciências? É difícil sair da toca que me meteram, quando digo *eu* nessas linhas, no instante que uso a primeira pessoa, a *voz própria*, congelo, algo me paralisa os dedos.

Portanto, tomo como "personagem conceitual" (Deleuze; Guattari, 2010) o mundo vegetal.

Quem sabe, talvez, eu mesma? Não no sentido transcendente de um "eu". Pouco interessa ser o *idiota* pelo qual Descartes opera para uma verdade. A atração para escapar da existência não nos alimenta, anseio por mais, por uma filosofia intensa, crua, viva. Desse modo, embarco pelo plano de imanência, pretendo habitá-lo com personagens alegres, conversar-pensar-sentir com um currículo-planta, pela seiva.

Será que é loucura conversar com os vegetais? Afinal, o que podemos confluir com as plantas? O que elas têm a nos dizer? Como pensar um currículo a partir da experiência vegetal? Já que "não pensamos sem nos tornarmos outra coisa, algo que não pensa, um bicho, um vegetal, uma molécula, uma partícula, que retornam sobre o pensamento e o relançam" (Deleuze; Guattari, 2010, p. 18).

Desse modo, como Sarah Nelson, protagonista do livro *Claros sinais de loucura* (Harrington, 2014), afirma que ninguém conheceu alguém como ela, exceto que conheçam alguém que tenha uma planta como melhor amiga e que esteja procurando traços de loucura em si mesma, atrevo-me a falar com um currículo-planta, fazer dele meu melhor amigo, escutá-lo, e sobretudo, sentir suas ramificações que exploram todos os cantos.

Germina assim então a seguinte questão: de que modos nos constituímos professoras que ensinam ciências em conversas com um currículo-planta? Que docências vivas produzimos a partir da vegetalização do ensino multiespécies? O que podem as criações de mundos-educações outros com a artistagem-vegetal?

O QUE PODE UM CURRÍCULO-PLANTA

> Na maioria dos dias, quando rego Planta, tenho uma nova palavra-problema para contar a ela.
>
> Karen Harrington, *Claros sinais de loucura* (2014)

Currículo... parece uma palavra-problema para a escola e o campo educacional como um todo. Vive-se sob sua sombra pois ele é o "coração da escola" (Paraíso, 2023, p. 7). Seguimos suas normas. O currículo *oficial* define o que é ensinado e aprendido. Muitas são as diversas teorias em seu entorno, com conteúdos diversas vezes desmembrados e vazios de sentidos. Fábrica de subjetividades à procura dos melhores resultados de provas externas.

Diversas são suas dimensões – do oficial, vazio, ao menor (Paraíso, 2023). Diante disso, parece compreensível o fato de o currículo parecer uma palavra-problema, quão grandes são suas camadas, sua vontade de padronizar gentes, talvez de paralisar a vida. Quem o pode habitar?

A *Base Nacional Comum Curricular* (BNCC) define as habilidades que se deve alcançar, competências e determina os conteúdos a serem ensinados. Seus maiores recursos são controlar o tempo, o movimento para garantir as melhores notas. Mas quem consegue durar mais sentado em uma cadeira? A eficiência é o alvo. Professores e estudantes são peças empilhadas, que, empacotadas, deslizam pelos trilhos dessa máquina industrial para chegar a um fim. O caminho pouco importa, o destino é se ajoelhar e servir às exigências do mercado.

Portanto, mais que apenas um elemento educacional, o currículo é um projeto de sociedade (Paraíso, 2023), e atenderá a quem? Qual grupo está asfixiando? É feito para as massas, desconsiderando os sujeitos que o compõem em sua singularidade. É uma máquina de fazedores humanos.

> [...] como escolarizar grande quantidade de trabalhadores e seus filhos ao menor custo possível, de forma a não ensinar às massas conhecimentos considerados, pelos grupos que exerciam poder econômico, político e cultural, desnecessários e supérfluos, bem como reduzindo ao máximo o tempo de aprendizagem (Paraíso, 2023, p. 35).

O que ensinar? Apenas para o trabalho? Que parte fica a vida no meio desse território de disputas? Aliás, qual tipo de vida importa? O currículo como o conhecemos, ainda é muito *humanista*, está envolto em uma constante busca pelo progresso, racionalização, controle, e não menos importante: o ser

humano está no seu centro. A natureza submetida a seu favor.

Outros mundos, celestiais, foram criados, a terra é tenebrosa. Os valores que o currículo carrega são fiéis aos "ideais ascéticos" (Nietzsche, 2007). Há o desejo de criar para além de si mesmo, mas os vaidosos sacerdotes o querem controlar. A fé é seu instrumento de poder. Uma promessa para as massas de uma vida melhor, e sobretudo, culpabilizar pelo próprio sofrimento para oferecer algum tipo de cura. Se todo currículo carrega e ensina a tomar discursos como verdades (Paraíso, 2023), ele tem desejo de controle? Por sinal, o currículo quer alguma coisa?

Dotado de linguagem, o currículo é falante, mas não sabe o que diz ou o que quer (Corazza, 2004). O currículo é inanimado? Coisas inanimadas falam? O currículo somos nós? Sou eu? Já que quando balbucia é individual e ao mesmo tempo coletivo. Se fala, devemos escutá-lo.

Um currículo enquanto potência de vida e acontecimento, é desta maneira que o encaramos. Reconhecendo que é possível olhar para esse currículo a partir da perspectiva da diferença, por isso, Paraíso (2010, p. 19) diz: "A diferença é o que vem primeiro; é o motor da criação; é a possibilidade de no meio, no espaço-entre, começar a brotar hastes de rizomas. Diz respeito àquilo que está ainda em viés de se formar: de currículos que são "realidades em potencial", que ainda não foram formados".

Consideramos relevante pontuar que essa diferença que trazemos aqui não está no campo do seu conceito e definição, "A diferença não tem nada a ver com o diferente" (Silva, 2002, p. 66) não está pautada como algo exclusivo, único, essa diferença trazida aqui está no campo do acontecimento, da multiplicidade, sendo essa "a capacidade que a diferença tem de (se) multiplicar" (Silva, 2002, p. 66), criando assim singularidades. "Trata-se, portanto, numa filosofia da diferença, num "pensamento do exterior", de tomar a diferença em si mesma, o outro em si mesmo, e não como conceitos, como representações" (Gallo, 2010, p. 10). Buscamos assim olhar para o currículo como esse espaço onde a diferença pode acontecer, e se multiplicar, estabelecendo conexões, encontros, abrindo-se para as possibilidades de vir a ser.

> Em que consiste, afinal, um currículo (ou um pós-currículo) da diferença? Ora, ele é tudo o que se pode dizer e fazer de um currículo, hoje. Um dizer-fazer, advindo do acúmulo dos estudos de currículo e das práticas curriculares construídas pela história dos educadores. Um fazer-dizer, portanto, que apresenta continuidades em relação aos currículos que o precederam e também descontinuidades; ações e pensamentos reiterados e também desruptivos; manutenção de antigas e também invenção de novas relações com os outros e conosco mesmos (Corazza, 2008, p. 9).

Corazza reconhece que o currículo da diferença é resultado de um acúmulo histórico de estudos, teorizações que fez esse currículo ser o que ele é hoje, mas que apesar disso é possível dizer-fazer ele de outras formas, onde será possível ver manutenções, mas também espaços de rupturas, onde o foco deve estar em não estagná-lo, mas dizer-fazer ele constantemente para que "cada um daqueles currículos ainda inimagináveis e indizíveis, necessários e impossíveis, que nos impelirão, daqui para a frente, a curricularizar cada vez mais perigosamente, e a fornecer outros pensamentos, sonhos, emoções e humanidades diferentes" (Corazza, 2008, p. 10).

Por isso, para discussão sobre o currículo assumimos a perspectiva semeada dentro do entendimento pós-crítico, que Silva (2014, p. 69) apresenta como sendo um movimento que "[...] não apenas tolera, mas privilegia mistura, o hibridismo e mestiçagem – de culturas, de estilos, de modos de vida".

O currículo pós-crítico se desfaz como projeto totalizante e se refaz como travessia em devir, um campo rizomático de composições entre saberes, corpos, territórios e tempos. Ele se opõe ao currículo como espelho do mundo estático e passa a ser fabulação, não de um futuro utópico, mas de mundos outros que se insinuam nas frestas do presente. Como propõem Paraíso (2010) e Silva (2014), trata-se

de pensar o currículo não como representação, mas como produção: de subjetividades, de sentidos, de modos de existir. Uma prática crítica que não apenas denuncia, mas que também inventa, fabula, em composição multiespécies.

Nessa lógica de invenção, as artes não ocupam lugar auxiliar, mas constituem uma *episteme* sensível que desestabiliza a racionalidade moderna ocidental. Elas nos ensinam a escutar os silêncios da floresta, a seguir as trilhas dos fungos que se comunicam sob os nossos pés, a deixar que as pedras nos contem suas durações. Um currículo que acolhe as artes enquanto modo de pensar-criar se abre àquilo que Vinciane Despret chama de "as fabulações que importam", pois "fabular não é mentir. Fabular é construir narrativas que fazem existir, que permitem aos mundos emergirem. [...] As fabulações são dispositivos políticos e sensíveis" (Despret, 2021, p. 45), ou seja, narrativas que não mentem, mas que cultivam realidades possíveis com os seres mais que humanos.

No entanto, mais que perguntar o que ele quer, poderíamos perguntar, o que ele pode? E essa é a questão que lançamos para uma docência em vegetalização. O que pode um currículo-planta? Por que interessa perguntar a um ser vivo que comumente é visto como não vivo? Por ser não-humano é inferior? O que pode o sentido de ser fiel à terra? (Nietzsche, 2011), ou melhor, ao mundo vegetal? Por que quero sentir com uma planta?

Em tempos marcados por colapsos ecológicos, guerras e reterritorializações violentas do viver, o currículo-planta não busca redimir a Terra como se ela estivesse arruinada e precisasse de salvação. Ele rompe com a visão de uma Terra colapsada pela ideia de final de mundo e se afina com os gestos de cuidado, com as práticas de resistência poética, com as insurgências ecoestéticas que reconhecem o planeta como um corpo ferido que ainda pulsa. Como diz Ailton Krenak (2019, p. 29), precisamos reencantar o mundo, e isso implica aprender com as águas, as árvores, os bichos e as sombras. "É abandonar a ideia de que a Terra está a serviço da humanidade".

Um currículo-planta são modos de fazer-sentir que compõem currículos sensíveis, imanentes, abertos à vida em sua multiplicidade. O currículo, aqui, é menos uma forma e mais uma força: uma ética estética do cuidado, uma cartografia de encontros, um modo de educar que semeia mundos com as linhas de uma existência multiespécie.

Talvez tenha chegado a hora de desumanizar a natureza e naturalizar o humano (Nietzsche, 2000). A natureza é captada apenas pelas lentes antropocênicas, é dada sem razão, emoção, ou até mesmo, projetamos uma imagem de nós nela, mas quando iremos deixar as sombras do Deus do Ocidente para trás? Quem sabe a natureza não queira de modo algum imitar o homem, Nietzsche já nos avisara: o universo não se prostra aos nossos ideais.

Nas captações humanas, Deus é visto como uma entidade antropomórfica, e no verbo, na gênese, fomos feitos à sua imagem e semelhança. Contudo, nos atrai outro Deus, de Espinosa (2012), que propõe outra visão, de que ele não está além. Deus ou substância é natureza, tudo conversa e frui. O que existe é a manifestação dela, pois tudo é um. Desse modo, a planta considerada um não-humano, e eu, humana demasiada humana, seríamos uma só? Algo nos conecta? Ela me constitui? Já que todos somos a própria substância?

Fomos convocadas para falar com as plantas e, de forma mais precisa, imergir com elas. Repensar a ideia da vida vegetal como uma menos civilizada, tentar não destacar apenas o zoológico que fizemos do mundo. Essa vida outra, que foi relegada ao longo da história da filosofia, já que o homem se colocou no centro, são "apenas os artesãos mais finos de nosso cosmos" (Coccia, 2018, p. 18).

Emanuele Coccia nos convida para ouvir as plantas, contemplar o mundo pelos seus olhos, tocar o céu com suas mãos. Como é possível?

Sentir o currículo-planta, é dar voz ao sopro de vida muitas vezes dilacerada. É experimentar um outro modo de habitar, e é descobrir o que é estar-no-mundo, pois as plantas são as formadoras do mundo (Coccia, 2018),

elas produzem o sopro (pneuma), elas são os maiores exemplos de se misturar sem se perder, ser elas e, ao mesmo tempo, várias.

> Os pequenos limbos verdes que povoam o planeta e capturam a energia do solo são o tecido conectivo cósmico que, há milhões de anos, permite às vidas mais diversas se entrecruzar e se misturar sem se fundir reciprocamente umas as outras (Coccia, 2018, p. 32).

Presumindo que elas são dadas como "mortas", então "vivam os mortos porque neles vivemos" (Lispector, 1978, p. 6). Já que elas fazem o mundo, podemos com elas fazer um currículo, pintá-lo com oxigênio, experimentar outros ares, crescer em suas bordas.

> Crescer para todo ser vegetal (logo, indiretamente, para todo animal, já que as plantas representam a base da rede alimentar na natureza), significa acumular cada vez mais luz em seu corpo. Devir um ser cada vez mais estelar. Assimilar-se assim ao céu, e assimilar a matéria da terra à matéria das estrelas. Olhe ao seu redor: essa árvore que você pensa ser a expressão mais terrestre da vida contém e retém em sua carne carbônica uma luz que vem de alhures (Coccia, 2022, p. 30).

Um currículo-planta nos permite perceber as conexões entre todos os seres que habitam esse planeta e o universo inteiro. Nos permite respirar. E respirar nos leva para o ponto de que se todos somos parte da mesma substância, então gozamos de uma troca recíproca: absorvemos o ar e sopramos de volta. Ele é a "metafísica da mistura" (Coccia, 2018), afundado em um fluxo contínuo. Se os ideais ascéticos do ocidente tentaram estrangular um currículo até que não houvesse mais vida, o currículo-planta ressuscita. Penetrar na planta é arrancar do centro o antropocentrismo que nos assombra. É possível que o currículo seja as professoras? É possível que seja eu-planta? Não como se planta uma ideia, mas como se planta a si. Currículo que é semente que se deixa atravessar pela luz, pelo tempo, pelas águas que vêm de dentro e de fora. Que não se escreve com giz, mas com raízes que tateiam o escuro, em busca de um chão sensível onde o aprender é também brotar. Sou um eu-planta.

Respiro com as folhas, penso com a fotossíntese, me espalho pelo ar e pelo corpo dos outros como o pólen que dança entre mundos. Na vida vegetal, como lembra, a existência não é individual: tudo em mim está em tudo, pois "As plantas transformam o mundo ao fazer dele a sua respiração. Tudo o que vive respira no que foi, primeiro, respiração vegetal" (Coccia, 2018, p. 23). É possível que o currículo seja as professoras? É possível que seja eu?

Este currículo-planta mostra que é possível. Embora na formação de professores tenha algo muito delimitado do que pode ser o currículo com e em todas as suas facetas, há um desmembramento de currículo e formação. Mas se pensarmos que estamos compartilhando o mesmo sopro, assumimos o mesmo lugar no mundo, talvez isso possibilite uma professora ser currículo. Com as plantas partilho a respiração. Sou currículo-planta-professora, e sobretudo, professora que ensina ciências, não se trata de sermos iguais, mas que compartilhamos o mesmo ar vital, as forças que nos constituem. Que espanto!

> O sopro é a arte da mistura, o que permite a todo objeto se misturar ao resto das coisas, se imergir nele. A atmosfera, a esfera do sopro, seu horizonte extremo, é essa forma de intimidade e de unidade que se define não pela homogeneidade da substância ou da forma, mas pela partilha do mesmo sopro, de um ar (Coccia, 2018, p. 55).

O currículo oficial é fragmentado, suas partes são dissecadas até que surjam especialistas para ensinar, principalmente os conteúdos do Ensino de Ciências, mas as plantas mostram a arte da mistura. As plantas mergulham no mar, elas fazem fotossíntese e pintam o oxigênio na atmosfera. O mundo antes de qualquer coisa, é um jardim, nunca saímos do éden. Como cultivamos então esse jardim? Esse currículo? O que queremos plantar nele? Sarah rega sua planta e lhe conta diversas palavras-problemas, também quero cultivar uma planta, mas quero contar, criar e sentir com ela um currículo atravessado pela experimentação, além também de um currículo preocupado com o que os ditos civilizados estão fazendo

com nosso jardim, não em um sentido de culpa, mas no sentido de ser atravessado pelo sentir o encontro com essa camada verde, nos dar conta que todos somos parte desse cosmo, estamos imersos nele, deixar de lado os paradigmas da dita modernidade e cultivar mundos.

> Cada espécie é o território agroecológico das outras: cada ser é o jardineiro de outras espécies, mas também o jardim de outras espécies ainda – e o que chamamos "mundo" no final das contas não é mais que uma relação de cultura recíproca. Nesse sentido, não há espaço selvagem, porque tudo é cultivado, porque estar no mundo significa jardinar outras espécies e ao mesmo tempo e com o mesmo gesto ser o objeto da semeadura das outras (Coccia, 2022, p. 49-50).

As plantas são as jardineiras do mundo (Coccia, 2018), nós, os prepotentes, talvez ainda não consigamos vê-las assim. Fomos ensinados que nós, e apenas nós, fazemos o mundo. No entanto, já vimos, elas produzem o sopro que nos interliga, o solo não é o único objeto de seu cultivo, são as maiores agricultoras do sopro.

Existe um currículo puro? Possivelmente não. Contudo, é possível existir um passível de ser experimentado, cultivado, se estamos todos e todas enovelados pela energia vegetal.

E assim seguimos para entrar em imersão em um currículo-planta, imergir, encontrar fissuras de loucura nos seus caules. Em uma viagem bio, choco-me com outros mundos. Tento desnudar minha visão antropocêntrica da fronteira entre humano e não-humano, já que esse tipo de vida convoca para a imersão nessas águas, como os peixes, as plantas os conhecem bem, do oceano e do solo, elas atingiram e criaram o mar atmosférico.

PROFESSORA QUE ENSINA CIÊNCIAS? MULTIESPÉCIES? SOU EU? BIO?

A personagem Sarah Nelson (Harrington, 2014) possui dois diários: um falso e um verdadeiro. No diário verdadeiro ela escreve palavras-problemas e loucura é uma delas. Ela acha que o gene da loucura está na sua família, que corre por suas veias. Quando a conheci pela primeira vez, a achei muito louca, não por possuir o código da loucura, mas conversar com uma Planta, e principalmente, ser sua melhor amiga, seus maiores segredos estavam enterrados com ela.

Mal sabia que Sarah estava em uma imersão, experimentando um ser que está dentro de nós, afetando e sendo deixada ser afetada por ele, mas não se trata só disso. Lembremo-nos da respiração, é uma interação com o ambiente, movo a água e ela me move, estar imerso é confluir, agir sob o mundo e deixar ele agir em nós, quebrar barreiras entre mundos.

> A imersão [...] é em primeiro lugar uma ação de compenetração recíproca entre sujeito e ambiente, corpo e espaço, vida e meio; uma impossibilidade de os distinguir física e espacialmente: para que haja imersão, sujeito e ambiente devem se interpenetrar ativamente, caso contrário, falaríamos simplesmente de justaposição ou de contiguidade entre dois corpos que se tocam em suas extremidades (Coccia, 2018, p. 41).

Apenas por simplesmente existirem, as plantas moldam o cosmo. Assim, quero estar-no-mundo, fazer um currículo-planta, ser uma professora-vegetal, e mais, uma professora que ensina ciências e que é bio, em processo de escrita narrativa autobiográfica. Porosa. Permeável.

Anna Tsing nos aponta que "os humanos moldam mundos multiespécies quando nossos arranjos de vida abrem espaço para outras espécies" (Tsing, 2022, p. 67). Assim, sempre quis penetrar profundamente nas coisas, e com o mundo vegetal, parece que isso é possível. Quem melhor que aquele que é distinto de mim, para fazer sentir um outro modo de vida? O vento me levou para uma imersão para experimentar um corpo-natureza no meio da Amazônia, embora não seja apenas questão de presença física ou consciente, mas também de conexão interpenetrante, justamente como o oxigênio produzido pelas plantas em florestas do outro lado do mundo, já estava imersa sem precisar voar.

> Estar-no-mundo significa necessariamente fazer um mundo: toda atividade dos seres vivos é um ato de design na carne viva do mundo. E, inversamente, para construir o mundo, não há nenhuma necessidade de fabricar um objeto diferente de si (derramando matéria fora de sua pele) nem de perceber, de reconhecer, de visar direta e conscientemente uma porção do mundo e querer mudá-lo. A imersão é uma relação mais profunda que a ação e a consciência — que a práxis e o pensamento (Coccia, 2018, p. 43).

A Amazônia já estava em mim e eu nela, plantas já me habitavam, currículos me habitam, habito currículos. De todo modo, eu que sempre me sentia morta, fui levada por esse sopro que me fez sentir viva. Ali, no meio da mata, circundada por verdes, respirei a energia solar. Pude me perceber biológica, orgânica, totipotente. Uma mulher professora materializada num currículo amazônico inventado. Num currículo de ciências que se inventa a partir do encontro. Uma professora que ensina ciências com todas as espécies em comunhão. Uma docência-todo. Em cosmovisão.

O encontro com outros corpos brotou modos de sentir a formação, à docência e a vida, mobilizando outras formas de constituição na educação, inclusive a ideia de uma pesquisa e escrita autobiográfica. A pergunta: não preciso ser neutra? Não faço mais.

Sarah escreve no seu diário falso apenas coisas que não vem de sua bile, em contrapartida, no verdadeiro, ela escreve com sangue. Escrever com sangue, como as plantas escrevem com seiva no mundo, mas não qualquer sangue, com o líquido que produz de dentro das próprias veias, isto é, sangue próprio.

Por tempos, pesquisadores foram proibidos de escrever com sangue em nome da neutralidade científica. No entanto, na década de 1980 explodiram as pesquisas autobiográficas no campo da formação docente, que tinham como principal premissa levar os professores a uma descoberta do que constitui sua docência para transformar suas práticas pedagógicas. A busca essencialista de um "eu docente" (Chaves, 2018), estável, fixo, pronto e acabado, nos desafia como se precisássemos nos encaixar em um modelo pré-definido de um modo de ser professor. Algo precisa ser ajustado e corrigido, portanto, devemos seguir o que foi imposto no modo de professorar. Se não agimos, pensamos e fazemos como aquele outro, estamos errados? O bom professor de ciências é o que leva os estudantes para o laboratório?

Alugo-me de uma autobiografia que não busca uma verdade, que se joga na água e flui, que escreve com sangue, pois "De tudo escrito, amo apenas o que se escreve com o próprio sangue. Escreve com sangue: e verás que sangue é espírito" (Nietzsche, 2011, p. 38). Autobiografia viva, banhada de sangue, uma água viva, fluxo constante de imersão, logo "Não vou ser autobiográfica. Quero ser bio" (Lispector, 1999, p. 23). Uma vida que não é apenas minha, pois sou feita de muitos, sou feita de plantas, rios, terra, flores, multidões que me habitam, currículo-vivo, para escrever tenho que ter vida. Mas como, se eu me sentia um currículo morto, anêmico, doente? Não me sentia soberana para falar das ciências naturais, esse papel era dos professores de jaleco.

Porém, sou professora que ensina ciências, embora estivesse perdida de mim, morta em mim mesma. Com os vegetais aprendi a passar por fotossínteses, ter mais oxigênio, gerar mundos e viver um currículo-planta, mais do que me vestir de mim mesma porque "Às vezes também penso que eu não sou eu, pareço pertencer a uma galáxia longínqua de tão estranho que sou de mim. Sou eu? Espanto-me com o meu encontro" (Lispector, 2017, p. 58), quero me espantar e caminhar para ser uma professora-currículo-bio, suscetível a esverdear mundos outros.

Pausa. Ciência. Arte. Imersão. Respiro. Criação.

CONVERSAS COM UM CURRÍCULO-PLANTA

Imersas no mato, água, terra, bichos, estrelas, plantas, assim fui parindo um currículo-planta por meio de um corpo-natureza na Amazônia. Conversar com ele ainda é difícil, fazê-lo brotar

de minhas entranhas, mas algo me disse que era possível articular um currículo com estes seres, por muitas vezes fragmentado de nós devido ao processo civilizatório. Uma convocação primitiva, dada por Coccia (2018), para romper com a dissociação homem e natureza, e talvez, abraçar a ancestralidade em nós.

Adentrar a mata em coletivo, feito matilha de corpos em comunhão com um espaço ancestral. Micromundos camuflados no verde das folhas. Cheiro de chuva. Peles úmidas num farfalhar de passos na serapilheira. Reverências silenciosas a todos os seres que nos sentiam ali. Gentes em desejo pulsante de estar junto. No Centro de Treinamento Agroecológico do Museu da Amazônia, encontramo-nos em terra-corpo na pesquisa-criação. Como a vivência imersiva na floresta nos amálgama em processos de criação artística que é pesquisa em educação, e que é arte, e que é ciência?

Respiros. Rasgar-se e viver em radículas, desfolhar-se em teias de aranhas, fluxos de interações, sentir-se planta.

Dentro dessas fruições aquáticas, o currículo-planta também se torna um processo de criação artística e encarna-se em meio a tintas, pincéis e vegetais, fertilizando uma conversa plasmática com clorofila vermelha, ou seja, viva. Um receptáculo carnívoro que nos une em conversas rizomáticas entre afetos, literaturas, músicas e composições multiespécies.

Figura 1 – Colagem digital em Imersões Radiculares.
Fonte: Acervo pessoal das autoras (2025).

Figura 2 – Germinações.
Fonte: Acervo pessoal das autoras (2025).

Essa conversa nos leva a invocar um estado de mulher-homem-bicho,[2] maceramos um currículo que brota com o lampejo do sol, fotossíntese pura, *it* puro, como já dizia Clarice (1999). Se somos multiespécies, currículo-planta somos nós? Existe uma docência-viva sem um currículo-planta? Como será um currículo-amazônida? É composto por apenas natureza ou por fruições de *gentesbichosartes* e muito mais que se emaranham em fios vivos?

De nossas composições (*conversas*) germinam muitas constituições, sonhamos com um mundo-currículo possível cultivado por processos autotróficos na educação em ciências. Qual é a melhor maneira de adiar o fim do mundo? Como podemos aprender a adiar o fim do mundo com um currículo-planta? O que ele nos ensina?

Em meio às andanças em trilhas em busca de um olho d´água de um igarapé entrávamos pela mata e respirávamos vegetais: vidas em porosidades transpiradas. Fluxos. Inspirações em vísceras originárias. VIDAS, vidas outras, vidas novas, vidas velhas... "o sopro é a arte da mistura, o que permite a todo objeto se misturar ao resto das coisas, se imergir nele" (Coccia, 2018, p. 55). As plantas nos ensinam essa arte de imersão.

Enquanto vivenciamos um mundo em ruínas, as plantas continuam a se nutrir na mais baixa centelha de sua existência, da Terra ao cosmo elas se ruderizam para criar vidas.

Figura 3 – Xilemas em Florescimentos.
Fonte: Acervo pessoal das autoras (2025).

O contato com as plantas de forma primordial, de morta-viva, transformou-nos em corpo repleto de energia, pois "transformam tudo o que tocam em vida" (Coccia, 2018, p. 15). Falecidos por um currículo que preza a eficiência, a utilidade das coisas e apenas a vida *humana demasiada humana*, é hora de dar à luz a um currículo composto pelas multiplicidades que habitam nosso universo. O que temos a aprender com elas? A arte de criar vidas, fazedoras de vidas em composições multiespécies!

Um currículo-vegetal, isto é, o parto do "it" (Lispector, 1999), matéria-prima, matéria-pura, não no sentido essencialista de pureza, mas de que somos compostos desse mesmo

it, "fomos modelados e sobrou muita matéria-prima – it – e formaram-se então os bichos" (Lispector, 1999, p. 38), professora, planta e água se misturam, se encapsulam na mata, se encantam uma na outra.

Muitas vezes o currículo pode nos encapsular em dogmas, tirando a multiplicidade dele, apenas um modo de vida pode ser gerado. Porém, algo escapa, o parto do it é o que nos transforma, nascemos, não como outro, mas em devir, currículo-planta sabe bem disso, é interpenetração, não cópia. O currículo-planta me disse que nasço, morro, renasço nunca o mesmo, mas outro que desconheço.

Afogo-me em um olho d'água, gritos da chuva deixam meus poros surdos, diriam que estava louca, no entanto, estava orgânica, caminhando com flores, ouvindo o corpo-sonoridade da mata. Lúcida, "Terrivelmente lúcida e parece que alcanço um plano mais alto de humanidade. Ou da desumanidade – o it" (Lispector, 1999, p. 36).

Currículo-it, desumano, que se gera, autotrófico, exposto aos raios solares, bebendo da fonte da vida, deslizando na terra e tendo como apoio os galhos de suas amigas, as plantas. Após rasgar-se de seu encapsulamento, e boiando na água, esse currículo morreu e renasceu, foi levado para sua autoconstituição, ele se animalizou e *vegetou*, atingiu outros cantos de sua docência. Amalgamou-se ao instante, já que "Há que respeitar-lhe a natureza – eu é que me animalizo. Não é difícil e vem simplesmente. É só não lutar contra e é só entregar-se" (Lispector, 1999, p. 32).

A partir das andanças em vegetalização, nas quais passamos a reparar em outros seres e movimentos, fomos convocados a criar um verbo. Forma nominal no infinitivo. E deste encontro nasceram manifestações de florestar e trepaderizar e... e... e... Enlaces, entrelaces e estrangulações em lianas – cipós – que se inauguram em solos e como trepadeiras lenhosas se permitem crescer em meio a tantos até sua subida ao dossel da floresta.

O que pode a pisada estando semente, cipó, em terra germinativa?

Pode, entre inúmeras possibilidades, "a dança do devir-com, que consiste em nos tornarmos mutuamente disponíveis" (Haraway, 2022, p. 36).

Passamos a olhar para os rastros que são deixados por onde se passa, para criamos possibilidades junto a natureza e imaginação de um mundo outro. Produzimos convocatórias de deixarmos marcas efêmeras, da relação com a mata, e a pensar como esse elemento pode estabelecer uma satisfação estética conceitual. Dizer e fazer sobre algo que não é habitual.

Pensar nas marcas em composições com a floresta, em modo vegetação de existir.

Florestar-se!

Trepaderizar-se!

Em nenhum momento pestanejou, virou uma planta crianceira, nasceu nos lugares mais improváveis, se fez ruderal para habitar mundos possíveis em que é expulso pelas mãos humanas, pôde passar por sua autoformação. Perturbou a paisagem da cidade, esverdeou frestas de muros, calçadas, o "micro", circundou pelo mundo, deu sua seiva para mover-se "Geograficamente por espaços ainda não habitados para experimentar educar, viver, sonhar, criar eticamente, politicamente e esteticamente comprometido com a diferença" (Paraíso, 2023, p.123). Brotar nestes espaços não é individual, é ato de criação coletivo.

Quem melhor que um currículo-planta para fazer o oficial gaguejar? Um outro modo de sentir a docência, quebrar os roteiros, perder a *razão*, ser um currículo com raízes, mas fluído, cheio de caules, com claros sinais de loucura.

DEBULHOS SEIVANTES

Ao entrar em imersão junto às plantas, o currículo é instigado a inventar um outro modo de estar-no-mundo, debulhando sobre as camadas de controle e normatização que o currículo *oficial* impõe, somos soprados por ventanias que nos desdobram em pensamentos curriculares em seivas. Em vez de ver as plantas como meros elementos do

ambiente, somos chamados a reconhecê-las como nós, não separando a conexão entre o humano e o não-humano.

Descolar do humano em hibridização com folhas, liquens e fungos. Perceber ranhuras na cobertura vegetal por entre mordidas de lagartas, ovos de insetos, emaranhados de galhas foliares que abrigam ácaros. Tanta vida em abundância, em milímetros invisíveis aos nossos olhos. Estar ali, em floresta, sabendo-se com tantos outros.

Fabricações florestais. Exercício de escrita de si enquanto [arte]sanal. De que modos inventar vidas mais alinhadas ao devir e a clandestinidade dos territórios do delírio? Vidas em verbos: Vegetar. Florestar. Folhar.

Ter a floresta como laboratório de educações amazônicas, em amálgama com a criação, com a arte e com todas as formas de vida. Pesquisas em brotos que tudo podem com a força da germinação. Enverdejamentos metodológicos a partir do encontro, do que acontece, do que se produz em coletivo, em aberturas, em experimentação.

Floresteios de investigação em frestas, em pausas, em respiração profunda que nos permite sentir nossos corpos em diálogo com a mata, com o igarapé, com o solo, com o ar.

Em porosidades.

Em imersões.

Assim, surge um currículo-planta: vivo, interativo e respiração contínua entre todos os seres. Ao nos permitirmos sentir e falar em nome próprio, abrimos espaço para um ensino mais humano e em sintonia com o mundo ao nosso redor. O currículo-planta é esse gesto de habitar. Habitar emaranhado, multiespécie, em que aprender não é acumular saberes, mas compor atmosferas de vida.

Que possamos, portanto, debulhar um espaço educacional onde o sopro da vida floresça, permitindo que folhas e ideias se entrelacem em um fluxo transformador. Ao despersonalizar-se para estreitar laços com outras espécies que nos cercam, permitindo que, junto, possamos crescer e reinventar educações em suas formas mais plurais e vibrantes.

Em tempos de colapsos, de desertos alastrando-se, um currículo que se planta quer apenas isso: manter a germinação possível.

Que refaz o mundo com a arte do musgo, com sombra, com delicadeza.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília: MEC, 2018.

CHAVES, Silvia Nogueira. Da tomada de consciência à invenção de si: uma trajetória na pesquisa narrativa e autobiográfica. In: FEITOSA, Raphael Alves; SILVA, Solonildo Almeida da (org.) **Metodologias emergentes na pesquisa em ensino de ciências.** Porto Alegre: Editora Fi, 2018.

COCCIA, Emanuele. **A vida das plantas:** uma metáfora da mistura. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

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

CORAZZA, Sandra Maria. **O que quer um currículo.** 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

CORAZZA, Sandra Mara. Currículo da diferença: somos transmissores de vida. Conferência no I Simpósio Internacional. Diálogos na Contemporaneidade: vertigens do tempo. **Anais I Seminário Nacional de Educação Básic**a. Centro de Ciências Humanas e Jurídicas da UNIVATES. Lajeado, RS, 18 set. 2008.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução de

Peter Pál Pelbart. 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

DESPRET, Vinciane. **Habitar como um pássaro**: Fabulações científicas. Tradução de Claudia Gerpe Duarte. São Paulo: Ubu, 2021.

ESPINOSA, Baruch de. **Breve tratado de Deus, do homem e do seu bem-estar**. Tradução de Emanuel Angelo da Rocha Fragoso e Luís César Guimarães Oliva. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

GALLO, Silvio. Eu, o outro e tantos outros: educação, alteridade e filosofia da diferença. In: GARCIA, Regina Leite (org.). **Diálogos Cotidianos**. 1. ed. Petrópolis: DP et alii, 2010.

HARAWAY, Donna. **Quando as espécies se encontram**. Tradução de Juliana Fausto. 1 ed. São Paulo: Ubu, 2022.

HARRINGTON, Karen. **Claros sinais de loucura**. 1. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida (Pulsações)**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

MANCUSO, Stefano. **A incrível viagem das plantas**. Tradução de Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. Tradução de Alfredo Margarido. 6. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra.** Tradução de Paulo César de Araújo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral**: Uma polêmica. 10. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PARAÍSO, Marlucy Alves Paraíso (org). **Pesquisas sobre currículos e culturas**: temas, embates, problemas e possibilidades. 1. ed. Curitiba: Editora CRV, 2010.

PARAÍSO, Marlucy Alves. **Currículos**: teorias e políticas. São Paulo: Contexto, 2023.

SILVA, Tomas Tadeu da. **Documentos de Identidade**: uma introdução às teorias do currículo. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

SILVA, Tomas Tadeu da. Identidade e diferença: Impertinências. **Educação & Sociedade**, ano XXIII, n. 79, ago. 2002.

TSING, Anna Lowenhaupt. **O cogumelo no fim do mundo**: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo. Tradução de Jorge Menna Barreto e Yudi Rafael. São Paulo: n-1 edições, 2022.

Notas

[1] O presente artigo integra pesquisas desenvolvidas com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM), projeto de pesquisa Universal CNPq/MCTI/FNDCT nº 44/2024 – Faixa A (Processo nº 405060/2025-4) e à Chamada Pública MCTI/CNPq nº 03/2025 – PRÓ-AMAZÔNIA.

[2] Escrevemos em primeira pessoa na compreensão de uma constituição docente uníssona, uma vez que as narrativas perpassam as histórias de vida de cada uma das autoras.

[3] Aqui fazemos uma referência à música *Mulher Homem Bicho*, de Ana Frango Elétrico.

SOBRE AS AUTORAS

Natalia Francisca Pereira Franco é mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Educação em Ciências na Amazônia da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e licenciada em Pedagogia pela mesma universidade. Integra o grupo de pesquisa *Vidar em In-Tensões*. Dedica-se a pesquisas inspiradas pela Filosofia da Diferença, pensando junto a corpos, plantas, rios, florestas e seres mais-que-humanos. Seus interesses incluem percepções e subjetividades de gênero, Antropoceno e mudanças climáticas, formação docente em Ciências e novos modos de habitar a docência. ORCID: <http://orcid.org/0009-0002-1347-9383>. E-mail: nfpf.mca24@uea.edu.br

Caroline Barroncas de Oliveira é professora adjunta da Licenciatura em Pedagogia e do Programa de Pós-graduação em Educação em Ciências na Amazônia (PPGEEC) da Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Doutora em Educação em Ciências e Matemática (REAMEC/UFMT/UFPA/UEA) e mestra em Ensino de Ciências (UEA). É vice-líder do grupo de pesquisa *Vidar em In-Tensões*. Pesquisa formação docente, currículo, subjetivação e narrativas (auto)biográficas. ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-8430-2855>. E-mail: cboliveira@uea.edu.br

Mônica de Oliveira Costa é professora associada da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), atuando no curso de Licenciatura em Pedagogia e no Programa de Pós-graduação em Educação em Ciências na Amazônia (PPGEEC). Líder do Grupo de Pesquisa *Vidar em In-tensões* (UEA/CNPq). Doutora em Educação em Ciências e Matemática (REAMEC), mestra em Educação e Ensino de Ciências na Amazônia (UEA), possui especialização em Psicopedagogia. Pesquisa currículo, estágio, formação de professores e Amazônia na perspectiva pós-estruturalista, mobilizando discussões pós-estruturalistas na formação docente e no ensino de Ciências. ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-3771-3955>. E-mail: mdcosta@uea.edu.br

Recebido em: 30/4/2025

Aprovado em: 7/10/2025

URUKU: UM BREVE DIÁLOGO SOBRE A VIDA MULTIESPÉCIE NA PESQUISA POÉTICA DE LUCIANA MAGNO[I]

URUKU: A BRIEF DIALOGUE ABOUT MULTISPECIES LIFE IN LUCIANA MAGNO'S POETIC RESEARCH

Dayane da Silva Pinheiro
PPGARTES-UFPA
Rosangela Marques de Britto
UFPA

Resumo

A pesquisa sobre a artista amazônida Luciana Magno objetiva analisar a produção da artista, sua poética, que desempenha o papel da abertura de algumas oposições – natureza-cultura; sujeito e objeto; humanos e não humanos, criando zonas de contato e rompendo relações binárias. O estudo teórico-empírico, de natureza qualitativa, envolve pesquisas bibliográfica, documental e de campo, no âmbito da pesquisa sobre Artes Visuais associada ao campo de estudos da vida multiespécie. Abordagem metodológica que delineia as relações entre as obras interpretadas e os conceitos-chave apresentados pelos autores Donna Haraway (2008), Jacques Derrida (2002) e Fábio Süssekind (2018). As conclusões apontam a necessidade de ruptura com os preceitos antropocêntricos de segregação humano-natureza, para a viabilização de interações simbióticas entre espécies no ecossistema.

Palavras-chave:

Artes Visuais; vida multiespécie; performance; Urucum; Luciana Magno

Abstract

Research on the Amazonian artist Luciana Magno. It aims to analyze the artist's production, her poetics that plays the role of opening some oppositions, nature-culture, subject and object, humans and non-humans, creating contact zones and breaking binary relations. Theoretical-empirical study, of a qualitative nature and involves bibliographic, documentary and field research, within the scope of research on Visual Arts associated with the field of studies of multispecies life. Methodological approach that outlines the relationships between the works interpreted and the key concepts presented by the authors Donna Haraway (2008), Jacques Derrida (2002) and Fábio Süssekind (2018). The conclusions point to the need to break with the anthropocentric precepts of human-nature segregation, in order to enable symbiotic interactions between species in the ecosystem.

Keywords:

Visual arts; multispecies life; performance; Urucum; Luciana Magno.

INTRODUÇÃO

Este artigo está vinculado ao projeto de pesquisa *Sujeitos estéticos femininos- Elieni Tenório e Luciana Magno: Rizomas de memórias e poéticas*. O tema desta pesquisa são as esferas da subjetivação estética feminina de Elieni e Luciana: que se trata de uma proposição de estudo de um recorte de gênero nos conceitos de Katya Mandoki (2007) "Sujeito estético" e "Subjetividade" aplicados aos femininos dentro das Artes Visuais. Esta pesquisa gira em torno da possibilidade de um estudo do fenômeno estético da subjetivação, entrelaçando as micro feminilidades das artistas materializadas em suas memórias, práticas artísticas e linguagens poéticas. E justifica-se na elementaridade de que discentes, pesquisadores (e/ou entusiastas) das Artes Visuais tenham acesso a mais materiais que tratem do recorte de estudos da Estética aplicados às reflexões sobre as subjetividades do Gênero Feminino nas Artes Visuais.

O estudo que se estende para a composição deste artigo dá enfoque ao diálogo acerca das visualidades poéticas da pesquisa poética *Uruku* (2021-presente) e da obra *Uatumã* (2023), da artista paraense Luciana Magno: um registro fotográfico de performance que se relaciona por meio das Artes Visuais, aos conceitos de vida multiespécie em discussão nesse texto. A obra é derivada da pesquisa *Uruku* (2021-presente) de Luciana Magno. Essa pesquisa trata-se de um misto de múltiplas experimentações artísticas, envolvendo os estudos do fruto do urucum,[2] dentro do recorte da linguagem da performance: vídeo, fotografia, desenho, pintura, etc. A partir disto, serão interrelacionados os relatos em primeira pessoa da artista em entrevista, à luz das teorias das vidas multiespécies, aplicados à análise da obra.

Dito isto, dando início a este diálogo, e fazendo um jogo de palavras com o título da obra de Donna Haraway (2008), observemos atentamente o que acontece no cenário das Artes Visuais "quando as espécies se encontram".[3] Ademais, esta autora nos instiga a intuir pesquisas que busquem "saberes localizados", o que requer outra compreensão sobre objetividade das ciências, que envolve "o objeto do conhecimento seja visto como um ator e agente, não como uma tela, ou um terreno, ou um recurso [...]" (Haraway, 1995, p. 36).

Nesse sentido, em ordem, serão observados na construção deste texto: 1) A base dos conceitos de vida multiespécie, sob a ótica dos escritos de Donna Haraway (2008), Jacques Derrida (2002) e Fábio Süssekind (2018); 2) Passando pelo esquadrinhamento da criação antropocêntrica dos "Outros"[4] e a ruptura com a natureza; 3) A apresentação do cenário de criações artísticas pós-catástrofes (do contexto pós-pandêmico) em que Luciana Magno compõe performances que evocam a volta ao estado de simbiose[5] com o ecossistema. 4) A introdução ao conceito de "devir",[6] de Deleuze e Guattari (2011), como um marcador das conexões intrínsecas multiespécies; 5) Por fim, as disposições e análises sensíveis da pesquisa poética *Uruku* (2021-presente) e da obra *Uatumã* (2023) de Luciana, relacionadas às ideias e conceitos anteriores.

VIDAS MULTIESPÉCIES: MULHER E NATUREZA

Pensar as vidas das espécies é, antes, pensar o tempo. Estima-se que a vida na Terra date de cerca de 4 bilhões de anos; no entanto, há apenas 200 mil anos é datada a história da espécie humana sobre o planeta. O *homo sapiens* atravessou eras de transformações e seleções[7] em conjunto com a natureza; éramos um só, em simbiose com o bioma em constante renovação. Mas, após poucas eras de organizações sociais primordiais, a ruptura aconteceu: o *homo sapiens* inventou o humano, e, em consequência, criou também o "Outro", o inumano. Dentro desse emaranhado de não humanidades, o humano adicionou tudo aquilo que seus olhos alcançavam para além do próprio reflexo, como esclarece Derrida (2002):

> Esse olhar dito "animal" me dá a ver o limite abissal do Humano: o inumano ou o a-humano, os fins do homem, ou seja, a passagem das

> fronteiras a partir da Qual o homem ousa se anunciar a si mesmo, chamando-se assim pelo nome que ele acredita se dar (Derrida, 2002, p. 30).

Esse "Outro" metamorfo era o animal, o mineral e o vegetal eram ainda os corpos celestes e os fenômenos da natureza. Mais tarde na história, o "Outro" era também o vizinho, o estrangeiro, o escravo, a criança e ainda, a mulher. E quanto ao homem, como anunciava a si mesmo? O homem passou a ler-se como sinônimo de divindade e dominação, e cabia ao "Outro-animal-vegetal-mineral-estrangeiro-escravo-mulher-criança, etc." ser dominado. Mas de dentro desse emaranhado de "Outros", extrairemos apenas dois que darão contornos a este texto – a mulher e a natureza. Na narrativa antropocêntrica, o homem intitulou-se como "O sujeito", e às suas margens ele compôs o feminino, a figura da mulher nasce como um "não homem" e o seu existir é condicionado a permanecer na órbita masculina. Quanto a isso, Simone de Beauvoir (1970, p. 10-12) é enfática: "O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro [...] ele pretende afirmar-se como essencial e fazer do outro o inessencial, o objeto".

A natureza (tal qual a mulher), nasce ao ser nomeada como tal, na condição de "Outro". Passa a existir enquanto "não humano": um retrato da clássica dicotomia "homem e natureza". "Natureza" passa a designar o que está "fora", o "meio", o "ambiente" onde a vida humana acontece. E esse reducionismo engole todas as minúcias, as vidas, as conexões e as culturas que se estabelecem entre as "espécies-outras-que-humanas" (Süssekind, 2018, p. 160).

Mulher e natureza ocupam o mesmo espaço do "não ser", espécies estranhas desprovidas de singularidades, emudecidas, objetificadas, observadas e estudadas pelo homem. Porém, é nessa conjuntura de supressão que a ebulição comunicativa acontece: quando espécies destituídas de fala se encontram, as narrativas vêm à tona. Mas o que dizem? Como posso ouvir? Antes de confrontarmo-nos com essas questões conclusivas, é imprescindível delimitar qual das linguagens será a guia de decodificação. Neste artigo será analisada a linguagem compartilhada por mulher e natureza, comunicando-se em sussurros na pesquisa poética de Luciana; seus relatos pessoais associados aos registros visuais em diálogo com a perspectiva da pesquisa *sobre* Artes Visuais[8] entrelaçado ao campo de estudos multiespécies.

Aos estudos multiespécies foi lançado, em 2016, na revista *Environmental Humanities,* um dossiê que circunscreve esse campo de pesquisa, contando com a apresentação intitulada *Estudos multiespécies: cultivando artes de atentividade* (2016),[9] de autoria de Thom Van Dooren, Eben Kirskey e Ursula Münster. A reunião de textos apresenta uma diversidade de abordagens de pesquisas em áreas das ciências naturais, humanas, sociais, dentre outras. Uma fertilização cruzada entre várias abordagens. Neste sentido, o termo "espécies", nos "estudos multiespécies", expressa "modos de vida" particulares e qualquer reunião relevante de um conjunto de parentes e/ou tipos [...]. "Espécie" aqui não pretende, de maneira alguma, sugerir que os tipos são fixos ou homogêneos (Von Dooren; Kirskey; Münster, 2016, p. 169, grifo dos autores).

Donna Haraway, em entrevista concedida a Rick Dolphijn (2023), narra acerca das intra-ações entre arte, ciências e vida. Estes temas têm estado em sua agenda de pesquisa e vêm ressoando em muitos artistas contemporâneos e processos curatoriais. Haraway vem empregando esforços em pesquisas além das "oposições modernistas, como natureza-cultura, sujeito-objeto, tecnologia e vida, e o papel principal que a arte contemporânea desempenha na abertura dessas oposições continua a nos intrigar e até mesmo explicar o tipo de ativismo em ação nas obras de arte" (Dolphijn, 2023, p. 108).

E, nesse ínterim, à luz dos estudos da vida multiespécie de Donna Haraway (2008), Jacques Derrida (2002) e Fábio Süssekind (2018), que são os autores a partir dos quais lançamos os filtros analíticos sobre a criação poética e a comunicação entre espécies contidas na pesquisa *Uruku* (2021-presente)

e na obra *Uatumã* (2023), da artista paraense Luciana Magno, atravessada por circunstâncias catastróficas que distanciam ainda mais as relações humano-natureza. A seguir apresentaremos discussões em torno da artista Luciana Magno, sua poética e o contexto de criação de obras no período pós-pandemia do Coronavírus.

No dia 26 de fevereiro de 2020 foi noticiado o primeiro caso confirmado de Coronavírus no Brasil (Ortis; Oliveira, 2020). Olhar para cinco anos atrás, com o arcabouço de experiências traumáticas que construímos durante essa metade de década, evoca um sentimento soturno e ambíguo de alívio pelo que já se passou, e o temor pelo que ainda pode vir a acontecer.

Como detalhado anteriormente, o homem rompeu seus laços com a natureza, como sintoma do antropocentrismo.[10] Os avanços tecnológicos e as transformações sociais acarretadas por estes foram pungentes nesse processo de ruptura, mas, nos últimos 10 anos, poucos eventos foram tão catastroficamente significativos para a segregação homem-natureza quanto a Pandemia da Covid-19. O medo da natureza invisível instaurou-se e foram pungentes as medidas protetivas contra um "inimigo" microscópico, escondido entre as partículas do ar. Vírus, bactérias, fungos etc. confundiam-se nas mentes da população, à medida que notícias falsas se propagavam instantaneamente. O isolamento social tornou as pessoas espectadoras do mundo, sem a necessidade de conexões reais com o meio; e a natureza que já era um "Outro" para a humanidade, passou a ser objeto não apenas de observação, mas de temor pós-pandêmico: "o que mais a natureza será capaz de fazer conosco?".

Nesse cenário pouco atrativo para discussões a respeito das relações multiespécies, uma artista paraense caminha na direção oposta. Luciana Magno, artista do cenário da performance na Amazônia contemporânea, propõe em seus trabalhos a revisitação ao estado de simbiose com a natureza da qual nos apartamos enquanto humanidade. Enquanto mulher (ocupando o mesmo lugar do "Outro" atribuído à natureza), Luciana estende o fio da comunicação entre espécies; e, por intermédio das Artes Visuais, abre a possibilidade para inferirmos que as respostas para as perguntas sobre "o que nos aguarda" não estão no pânico do distanciamento, mas na esperança de reconexão. Veremos adiante a proposta poética de Luciana e sua conexão direta com o que Süssekind se reporta como:

> Que essa recusa esteja abrindo novas possibilidades de leitura e de escrita a partir de alianças não só com outros grupos humanos, mas com animais, plantas, fungos, microrganismos ou fenômenos climáticos, é o desafio que a experiência da vida multiespécie nos apresenta (Süssekind, 2018, p. 175).

O autor refere-se à construção de alianças com outros grupos (uma relação diferenciada entre humanos e não humanos), simbioses da mulher artista e a natureza. Aprofundaremos a seguir a pesquisa poética de Luciana Magno.

Nascida em Belém do Pará, hoje aos 38 anos ela é graduada em Artes Visuais e Tecnologia da Imagem pela Universidade da Amazônia, mestra em Artes pela Universidade Federal do Pará e doutora em Poéticas Visuais pela Universidade de São Paulo, Luciana Magno é uma artista emblemática para a cena das Artes Visuais, dentro e fora dos limites da Amazônia, especialmente no que tange à manifestação artística da performance (tanto em vídeo quanto em fotografia).

Magno carrega em sua assinatura poética o estreitamento dos laços relacionais entre o humano e a natureza, de formas mais distintas. Suas performances são marcadas pela inserção e/ou indissociação do corpo feminino nu, tácito, em meio às reentrâncias do ecossistema que a absorve. Assim, a artista evoca a unidade primordial indivíduo-natureza, da qual o homem moderno persiste em distanciar-se. Quanto à sua indissociabilidade com o natural, a artista evidencia: "Nosso organismo é constituído da mesma matéria orgânica que está na terra, na folha de uma árvore, na pata da formiga" (Maneschy, 2017, p. 23-24 *apud* Magno, 2016, p. 2).

Para a compreensão mais íntima da fala de Luciana, voltemo-nos à ideia de vida multiespécie segundo Süssekind (2018). O autor defende esta como uma abordagem que distancia a definição de "vida" dos termos exclusivistas da vida humana e não toma a natureza como uma configuração exterior compartilhada por (ou a serviço de) grupos, culturas e organismos. Isto é, para o autor, a natureza multiespécie está separada da visão antropocêntrica de distanciamento e dominação do bioma.

Os movimentos da natureza visível, quando vistos sob as lentes das performances de Magno, evidenciam que as vidas em constante efervescência biológica pulsam na mesma frequência que o ritmo da existência humana:

> Faz um tempo que eu trabalho pensando na questão da natureza, muito com essa tentativa de integração, [...] de pertencimento, assim, enquanto matéria orgânica mesmo, enquanto energia. Porque a gente cresce, nasce e aí mora dentro do tijolo; do concreto; dos edifícios e a gente tem essa sensação estranha de que o humano é separado do natural, quando [na verdade] a gente está junto. Quando o nosso corpo se vai, ele vai para terra, ele decompõe, ele retorna como matéria para isso! (Magno, 2024a).

O processo de decomposição que a artista sinaliza surge como um lembrete (mórbido aos nossos ouvidos cheios de ego antropocêntrico) de que não há hierarquia, divisão ou castas que separem a humanidade da inevitabilidade de que somos natureza, de que os átomos que constituem nossos frágeis corpos são os mesmos que compõem ao mesmo tempo as cadeias montanhosas colossais e o ser vivo mais ínfimo. Não existem "Outros" na biomecânica da vida, existem simbioses. E mesmo em um estado de recente catástrofe pandêmica, que catalisou o desejo do homem de isolar-se do bioma, a performance *Uatumã* (2023), de Luciana Magno, expõe em uma metáfora poética, que não há disparidades entre os fios de cabelo de uma mulher dispostos sobre um monte de urucum; e uma cadeia vulcânica (ver Figura 9). Como recurso visual, a artista lança seus longos cabelos de "lava" sobre o pequeno monte, e, simbiótica, desaparece aos olhos do espectador por detrás do urucum, tornando-se vulcão.[11] A pesquisa poética de Magno demonstra que, em escala molecular, somos um.

Referente à poética da artista, esboçaremos a nossa percepção sobre a natureza simbiótica de seu devir (Outro - artista mulher e natureza) ou o que Haraway nomeia como teoria feminista dos "saberes localizados", conhecimento situado e corporificado, que envolve uma "escrita feminista do corpo que enfatize metaforicamente a visão" (Haraway, 1995, p. 21), articulando, dentre outros, os(as) artistas "envolvidos em uma espécie de fabulação especulativa: *un expérience*[12] – tanto no sentido científico quanto no artístico" (Dolphijn *et al.*, 2023, p. 112).

Na natureza sem "Outros", o que impera é a simbiose: as relações intrínsecas e mútuas entre os organismos. Essa mutualidade acontece nas "zonas de vizinhança", que Deleuze e Guatarri (1997)[13] defendem quando exprimem a ideia de "devir". Os dois filósofos franceses afirmam que: a partir das formas de um ser, do sujeito que é, dos órgãos que possui, ou das funções que exerce (ou seja, a partir das minúcias de cada organismo); o mais próximo do que é estar em "vias de devir" é extrair as partículas das constantes relações de movimento e repouso entre os corpos. Em outras palavras, observar com uma lente de aumento os movimentos das trocas mútuas e invisíveis nas interações entre os organismos na natureza é, também, observar as zonas de vizinhança onde os próprios organismos estão (e estarão) em permanentes vias de fazerem-se, ou seja, de devir.

Essas contínuas trocas são as representações físicas da profundeza dos vínculos na natureza. Os ininterruptos saltos dos elétrons entre os corpos que interagem entre si deixam suspensos no ar os desenhos das pontes invisíveis que unem todos os organismos. No entanto, é importante ressaltar que essa movimentação não é linear, e Luciana Magno nos convida a observar a beleza do caos molecular na formação e convívio dos corpos:

> Então é nesse exercício do que é esse corpo, essa formação de carbono desse formato, né, células e tal; [interagindo] com essa outra formação de carbono que também são células de uma outra organização. Quando a gente vai ser formado embrião, como é que cada célula sabe o que ela tem que virar? Porque a gente é uma "maçarocada" de células multiplicando, multiplicando... e, de repente, uma vira um olho, a outra vira uma unha. No reino vegetal é a mesma coisa, como é que um sabe que vai virar uma cebola, ou uma flor, ou uma casca... então tem uma ordem muito estranha; existe uma organização dentro desse caos (Magno, 2024b).

Essa "ordem muito estranha" de que a artista fala é a chave do devir na natureza que suas obras exprimem. Da mesma forma que as partículas e células se organizam ao acaso na formação de uma mulher ou de um urucuzeiro, estes mesmos átomos e moléculas virão a ser quaisquer outras coisas em uma nova, estranha e única reorganização, um constante vir a ser: devir. As palavras de Magno harmonizam com as de Deleuze e Guattari (1997, p. 42): "Você tem a individuação de um dia, de uma estação, de um ano, de uma vida [...], de um clima, de um vento, de uma neblina, de um enxame, de uma matilha". Na natureza simbiótica da arte de Luciana Magno, esquadrinharemos visual e poeticamente os devires do corpo que é simultaneamente mulher, animal, vegetal, mineral, enxame, matilha, urucum etc. Vamos explorar essas análises a seguir, referente à pesquisa poética *Uruku* (2021-presente) e *Uatumã* (2023).

A seguir, apresentamos a análise da pesquisa *em* poéticas da artista Luciana Magno a partir da pesquisa *sobre* Artes Visuais e suas interfaces com o campo de estudos das multiespécies.

No contexto ainda recente da pandemia da Covid-19, em 2021, a artista Luciana Magno inicia a sua pesquisa poética *Uruku* (que se estende até o presente). Focada na observação, estudo e experimentação de diversos aspectos da planta urucum, dentro e fora dos limites da Amazônia, desde o plantio da semente, à produção e comercialização do colorau. Em suas buscas ainda são levantados os aspectos socioeconômicos dos meios de produção em agricultura familiar, e ainda a produção de pigmentos naturais com a planta. Desse modo, os produtos da pesquisa se materializam na composição de pigmentos, desenhos, pinturas, performances artísticas e registros performáticos potentes (a exemplo de *Uatumã*, 2023) que exprimem com sutileza as particularidades fundamentais do conceito de multiespécie. Quanto ao início da própria pesquisa, a artista bem esclarece com seu relato e seus registros fotográficos iniciais:

> Eu estou desenvolvendo no momento uma pesquisa sobre a produção de urucum no Brasil que não se limita aqui na região Amazônica. No Nordeste tem uma tradição muito grande, e na região do Crato, que é onde eu "estou mudando agora", tem uma produção enorme de agricultura familiar de urucum. Então, é ainda desse exercício estético da tentativa de trazer esse corpo para essa natureza já transformada, aqui já moída, já misturada com fubá, então é nesse processo semi-industrial (Magno, 2025).

Em tupi-guarani "uru'ku" significa vermelho. Nativo da América Tropical, o urucuzeiro pertence à família *Bixaceae* e ao gênero *Bixa*. No bioma brasileiro a espécie mais frequente é a *Bixa orellana* L., em homenagem a Francisco Orellana (primeiro explorador espanhol a navegar o rio Amazonas). Mas a planta não é uma exclusividade brasileira, a beleza e as propriedades do urucum levaram o seu plantio a uma vastidão de localidades onde receberia os mais diversos nomes: no Peru e em Cuba, "bija"; no México, "axiote"; em Porto Rico, "anatto"; em Angola, "ditaque" e "kifasu"; na Guiana, "bixa"; na Alemanha, "Orleans laum"; na França, "rocouyer"; em Honduras, "analto"; em El Salvador, "guajachote"; na Venezuela; "notillo"; no Peru, "shambu"; na Bolívia "achiote"; na Inglaterra, "anatto-tree"; na Argentina, "urucu"; no Suriname, "roucou" e "koessewee". No Brasil, essa planta é conhecida por "urucum" ou "urucu" (Franco; Silva; Cazé Filho *et al.*, 2008). Observemos nas figuras a seguir os detalhes do fruto dessa planta emblemática nas fotografias de Luciana Magno:

.

Figura 1 – Fruto do urucum (2023). Fotografia de Luciana Magno. Dimensões: 828 x 1472 pixels.
Fonte: Instagram de Luciana Magno.[14]

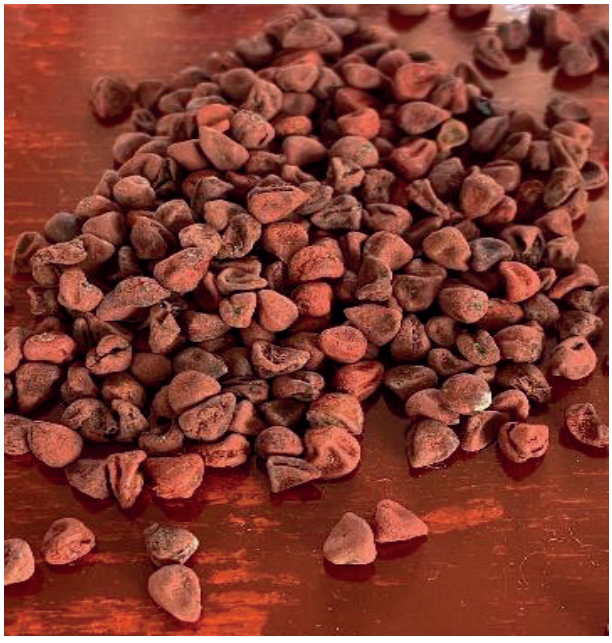


Figura 2 – Sementes secas de urucum (2021). Fotografia de Luciana Magno. Dimensões: 1080 x 1346 pixels.
Fonte: Instagram de Luciana Magno.[15]

Assim como outros frutos da natureza, o urucum passou a ser observado como interessante objeto de comercialização graças às suas propriedades medicinais, alimentícias e coloríficas. Dessa forma, dentro da máquina antropocêntrica, o urucum é resumido à sua funcionalidade; e a consequente capitalização de seus compostos orgânicos gera vastos lucros em escalas industriais, farmacêuticas, alimentícias e têxteis.

Na contramão, em sua pesquisa, Luciana dá protagonismo ao contato com o urucum em uma relação de trocas íntimas não exploratórias, remontando às raízes ancestrais de conexão com o fruto que fazia parte essencial da vida dos povos originários na América do Sul e Central (antes da colonização europeia). No que se difere da relação industrial, dentro dessas culturas o urucum é parte fundamental no processo de conectividade entre indivíduo e natureza por meio da religiosidade em cerimônias de iniciação, de danças e de festividades, bem como por meio da alimentação e da pintura. Distancia-se da relação de mercantilização do fruto por seu mero uso, uma vez que remonta ao estado de simbioses na natureza multiespécie por meio do sagrado e do simbólico. Em *Uruku* (2021-presente) (ver Figura 5), Luciana tangencia essa simbiose, mas por meio da sua linguagem poética em suas experimentações e estudos que resultaram na construção de obras potentes, dentre elas, a performance *Uatumã* (2023) (ver Figura 9).

Observemos a seguir os registros pessoais da artistas de algumas de suas experimentações artísticas na pesquisa: na Figura 3 nota-se a pessoalidade do contato com o fruto; o estudo íntimo das propriedades do urucum, a manualidade poética de Luciana ao trabalhar técnicas do pigmento. Enquanto a Figura 4 representa o resultado inicial desse estudo: um esboço em aquarela intitulado *Estudos para performance 01* em que se nota a mesclagem da figura da artista à matéria do urucum em uma indissociabilidade visual simbiótica entre espécies.

Figura 3 – Pigmento natural de urucum produzido pela artista (2023). Captura de vídeo. Dimensões 640 x 1136 pixels.
Fonte: Instagram de Luciana Magno.[16]

Figura 4 – *Estudos para performance 01*(2023). Aquarela em papel algodão de Luciana Magno. Dimensão: 19,50 x 14 cm.
Fonte: Site de Janaína Torres.[17]

Como observado nas figuras anteriores, em suas experimentações Magno vai além de esquadrinhar as possibilidades de meros "usos" industriais da planta para cumprir certos "propósitos" esvaziados. Em *Estudos para performance 01*, nota-se que em sua pesquisa poética Luciana busca estudar os cenários possíveis para "tornar-se com" o urucum: os estudos de sua pesquisa desaguam em produções visuais que prezam por visualidades que comunicam suas experiências pessoais com o bioma: intimidades, simbioses. No que tange à representação do urucum em suas obras, Luciana preza pelo "nós".

Sobre os conceitos de "tornar-se com" e "nós" na vida multiespécie, Haraway (2008, p. 4-5, grifo da autora) defende que: "Ser um é sempre se tornar com muitos" – e continua "como seres comuns atados, eles também são sempre figuras criadoras de significado que reúnem aqueles que respondem a eles em tipos imprevisíveis de *nós*." Dito em outras palavras, quando um indivíduo se reconhece de diferentes formas como parte integrante da natureza, proclamando-se "nós" com as espécies, ele é envolvido por esses seres criadores de significados e tornam-se atados. Ao atarem-se, é estabelecido o encontro das espécies companheiras e, como efeito deste ligamento, funda-se a relação interespécies que marcam a natureza humana. Quanto a isso, Haraway reitera:

> Amarrar companheiro e espécie juntos em encontro, em consideração e respeito, é entrar no mundo do tornar-se com, onde quem e o que são é precisamente o que está em jogo. Em "Unruly Edges: Mushrooms as Companion Species", Anna Tsing escreve: "A natureza humana é uma relação interespécies (Haraway, 2008, p. 19).

Assim como no livro de Haraway (2008), atar também significa "dar um nó", e Luciana encarna este ato em uma das performances de sua pesquisa poética. Resultado do *Estudos para performance 01*, Luciana compõe dois registros de performances em vídeo intitulados *Uruku - 2º ato* (2023) e *Uruku - 4º ato* (2025). Nas duas performances, a artista, após produzir o próprio pigmento macerado

de sementes de urucum, tinge seus cabelos com o produto, amarra seus pés em um tecido acrobático e, de ponta cabeça, pendulando como um pincel, ela pinta de vermelho um tecido de algodão cru sobre o chão. Atada pelos pés, pingando gotas de colorau vivo, Magno está também atada ao urucum em um "nó de nós" multi espécies. Sobre o processo detalhado, a artista compartilha:

> Eu fiz uma tinta natural de urucum usando só produtos naturais: de aglutinador, eu usei a goma de tapioca; e como uma espécie de fixador e de anti bactericida, antifúngico, eu coloquei copaíba. Triturei o grão, tirei, coei a tintura. Isso porque eu ia utilizar (e utilizei) a tintura no meu próprio cabelo pra pintar, usando o corpo de cabeça pra baixo como um pincel. Eu fico pendurada num tecido acrobático, e aí eu uso o impulso do próprio corpo para pintar com o cabelo. Esse corpo está de cabeça pra baixo e o cabelo vira um "pincelzão", assim, aí eu "taco" o cabelo dentro da tinta, depois vou pro tecido acrobático pra dançar com o corpo de cabeça pra baixo de um lado pro outro. E esse tecido que faz a pintura é um tecido de algodão feito aqui no Ceará (Magno, 2025).

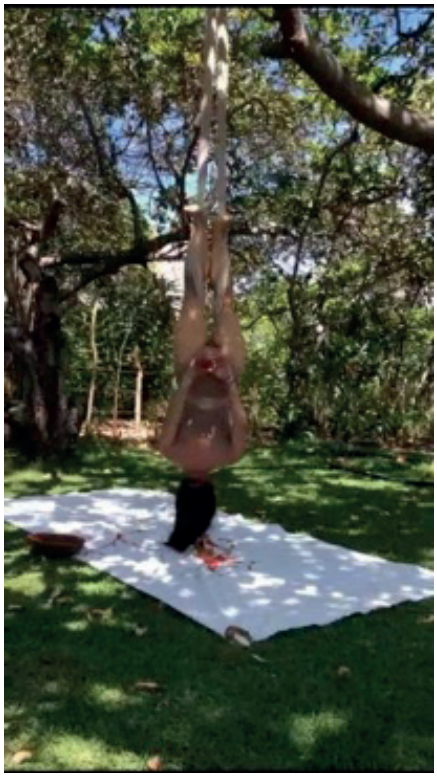


Figura 5 – *Uruku - 2º ato*, de Luciana Magno (2023). Captura de vídeo. Dimensões 1080 x 1935 pixels.
Fonte: Vimeo - Luciana Magno.[20]

Figura 6 - *Uruku – 4º ato*, de Luciana Magno, 2025. Captura de vídeo. Dimensões 1920 x 1080 pixels.
Fonte: Vimeo - Luciana Magno.[19]

Figura 7 – *Uruku 2*, de Luciana Magno (2023). Pigmento de urucum sob linho de algodão. Dimensões: 300 x 141 cm.
Fonte: Site de Janaina Torres.[20]

A pesquisa *Uruku*, de Luciana Magno, abre caminhos não somente para a observação poética e objetiva do processo de manuseamento do urucum; da fabricação do pigmento de colorau ou dos multiusos artísticos destas técnicas e suportes. Viabiliza, também, a compreensão das pontes de contato que se

atam entre os organismos na natureza, nesse caso, artista e pigmento/mulher e vegetação. Em seus registros, observamos que Magno propõe uma sinergia visual orgânica sujeito-objeto por intermédio das simbioses humano-urucum.

Industrialmente, os subprodutos do urucum são produzidos em massa atendendo às demandas em larga escala do mercado. Desde o cultivo das sementes, articulam-se estratégias agrárias que visem maior lucro por colheita. A partir disto, diluem-se os elos orgânicos entre as etapas de produção. Maquinários específicos preparam o solo, dispersam as sementes, colhem os frutos e processam os grãos. Esteiras levam os produtos de uma ala a outra nas fábricas; mecanismos trituram, cozem e armazenam as mercadorias. Um conjunto de processos maquínicos que fazem com que o urucum (anteriormente vivo, orgânico, simbiótico) torne-se produto completamente esvaziado de suas origens; desconectado da natureza: resumido à sua mera função mercantil.

Em sua pesquisa poética, Luciana se distancia da óptica fabril de processamento do urucum, ao observar as minúcias orgânicas nos manuseamentos dessa planta. A artista se volta para os processos de conexões simbióticas entre os seres e o bioma que emergem no cuidado com o urucum e, posteriormente, no trabalho com o colorau. São intimidades orgânicas enfatizadas pelo modo de manipulação delicada que a artista investiga. Na imagem a seguir, notam-se detalhes do exercício delicado de Luciana: o manuseio pessoal; a produção em pequena escala; a experimentação atenta às minúcias das sementes.

Figura 8 – Pigmento natural de urucum produzido pela artista Luciana Magno (2023).
Captura de vídeo. Dimensões 640 x 1136 pixels.
Fonte: Instagram.[21]

O manuseio cuidadoso do urucum traz à tona as intercomunicações de matérias orgânicas e inorgânicas por detrás das trocas no contato com esta planta: sob o pigmento macerado de colorau, entrelaçam-se inseparabilidades orgânicas entre os seres na natureza.

Sob a óptica das vidas multiespécies, o exercício do colorau é carregado de sutilezas ritualísticas que envolvem tempo e esmero: desde o plantio da primeira semente de urucum no solo, seguido pelo crescimento da planta e a sua floração que (em regiões chuvosas como na Amazônia) ocorre o ano inteiro. Após a gestação botânica, as mãos humanas colhem os frutos, retiram-lhes as sementes e espalham-nas sob o sol para secarem. Depois de dias de secagem, outros ingredientes naturais são adicionados às sementes secas, a depender da localidade e dos insumos à disposição, o urucum por vezes é misturado com fubá (como tipicamente feito no Nordeste do país), ou farinha de carimã, produto da mandioca comumente usada na Região Norte do Brasil. Feito isso, é realizada a torra da mistura, que

quando aquecida libera os óleos essenciais necessários para a intensificação do aroma, da cor e do sabor. Por fim, a pilhagem.

No pilão tudo se mescla em trocas mútuas: o tempo de espera da colheita; os raios de sol fotossintetizados; as moléculas que compõem as sementes de *Bixa orellana L*; os segredos gestacionais da botânica; os sussurros de culturas milenares; o sustento de grupos familiares inteiros; os movimentos da pasta vermelha macerada; o voo das partículas perfumadas, e a troca mútua dos elétrons entre a madeira (ou pedra) do pilão e a mão do humano. Tudo é natureza, tudo é "nós".

Uruku é uma pesquisa estopim para diversas experimentações, dentre elas, este artigo destacará a performance *Uatumã* (2023). E por meio da análise poética e sensível desta obra, serão delineados artisticamente os entremeios simbióticos na natureza feminina, vegetal e vermelha de Luciana Magno.

No ano de 2024, dos meses de abril a junho, o Museu da Universidade Federal do Pará (Belém-PA) sediou a exposição *In Natura/In Vitro* sob curadoria de Mariano Klautau Filho e Nelson Sanjad. A premissa da exposição era o trabalho fotográfico do suíço Jacques Huber (1867-1914), botânico que atuou no Museu Emílio Goeldi, em ressonância com os trabalhos de artistas contemporâneos cujas criações dialogam com as dinâmicas entre corpo e natureza, dentre eles, Luciana Magno.

A exposição acima em conjunto com as duas exposições *Todo corpo em deslocamento tem trajetória*, exposta no Espaço Cultural Casa das Onze Janelas e Galeria Fidanza (2024); e *À Escuta*, na Associação Fotoativa (2024); foram contempladas na 13ª edição do prêmio *Diário Contemporâneo de Fotografia* (2024). A premiação tem o intuito de fomentar e ampliar a coleção *Diário Contemporâneo*, contribuindo com a prática de renovação dos acervos de arte contemporânea dos museus parceiros da iniciativa. Como resultado disto, as três exposições foram compiladas na publicação *Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia: Todo corpo em deslocamento tem trajetória* (2024), organizado por Mariano Klautau Filho, com textos de Mariano Klautau Filho, Lívia Aquino e Nelson Sanjad.

Na publicação destaca-se a obra referente às análises sensíveis a serem feitas neste artigo: *Uatumã* (2023), de Luciana Magno. Antes de quaisquer interpretações externas a serem feitas sobre a performance da artista, vejamos o que a própria relata a respeito da sua produção:

> O Uatumã, assim, acho que ainda não se configura como uma série, mas talvez tenha sido o início de uma série de pesquisa sobre pequenas produções agrícolas, pequenos produtores. E aí nesse caso é meu interesse em cima da produção de urucum. Não sei se a obra que você viu é um "vulcãozinho" de urucum, né? Então o Uatumã faz parte dessa pesquisa que ainda está em processo, meio em suspensão (Magno, 2025).

A performance *Uatumã* (também intitulada *Performance 02* da pesquisa *Uruku*), dialoga com o pressuposto de inseparabilidade do indivíduo humano com a natureza. Aqui, o significado de "natureza" se expande nos conceitos de vegetação, território, cultura, subsistência, dentre outros (Ver a Figura 9, o registro fotográfico da performance *Uatumã*).

Próximo ao rio Amazonas, está São Sebastião do Uatumã, município ribeirinho do estado do Amazonas. Parte da sua subsistência vem do afluente da margem esquerda do rio Amazonas, o rio Uatumã. Buscando as raízes de significados para o título da performance, há fontes que afirmam que *Uatumã*, na língua tupi-guarani significa "rio dos botos", outras fontes ainda afirmam que entre seus significados há também "boca grande" (logo, não se pode referenciar a origem "verdadeira" do nome). Porém, ainda que a origem etimológica do título continue enigmática, associações metafóricas com conceitos amplamente defendidos pela artista como assentamento; territorialização amazônica e submersão simbiótica se integram aos nomes do município e seu afluente, e dão contornos de significados próprios à performance *Uatumã*, emblemática tal qual a escolha ainda misteriosa de seu título.

Figura 9 – *Uatumã*, de Luciana Magno (2023). Pigmento mineral sob papel de algodão. Dimensão: 45 x 30 cm.
Fonte: Site de Janaína Torres.[14]

Visualmente, em *Uatumã*, Luciana Magno – aqui simbolizada por seus longos cabelos – aos pés de um urucuzeiro, sobre folhagens secas e galhos, a artista mescla a sua figura com um amontoado de colorau formando figurativamente uma espécie de "vulcão", como Luciana descreve. Em sua intencionalidade poética, os cabelos descem serpenteando o pequeno monte vermelho, com a premissa visual do magma vulcânico. A visualidade da performance foi estudada anteriormente pela artista em ensaios de aquarela sobre papel algodão, como visto na imagem da Figura 10.

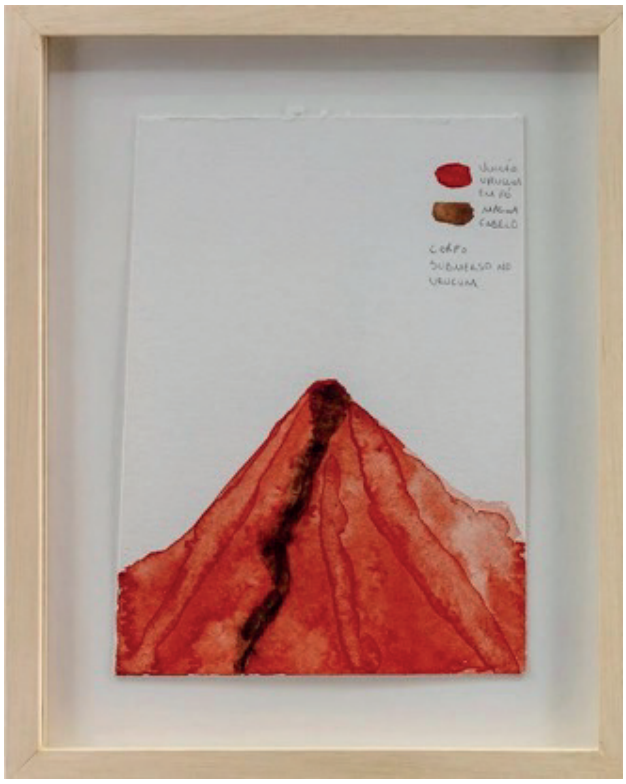


Figura 10 – *Estudos para performance 02*, de Luciana Magno (2023). Aquarela em papel algodão. Dimensão: 19,50 x 14 cm.
Fonte: Site de Janaína Torres.[15]

Luciana, silenciosa, submergida no conglomerado vibrante de urucum é um retrato da simbiose na natureza multiespécie. Aqui, a artista e seu processo vinculam-se ao que Haraway (2008, p. 4) defende: "ser um é sempre se tornar com muitos." Na imagem, Magno está poeticamente em vias de tornar-se urucum e o urucum em vias de tornar-se Magno. "Ser um" em *Uatumã* pressupõe que a mulher se comunique com a natureza de "muitos" em uníssono na linguagem da Arte, gerando também uma ficção científica ou mesmo uma metáfora de corporalidade.

A troca mútua que se estende da matéria da artista à matéria de urucum é marcadora do enredamento que ata as existências dos seres no ecossistema. Atados, o vermelho vivo do colorau pulsa na mesma frequência do vermelho ferroso no sangue de Luciana: o sangue; a menstruação; o parto o magma que brota do manto terrestre e jorra incandescente na superfície; as vidas fluem por líquidos vermelhos de urucum.

O pó carmim intenso é sutilmente agitado à medida que a mulher se aconchega em sua superfície macia, a respiração de Luciana faz rodopiar partículas de fubá e urucum diante de seu rosto. O perfume agradável da semente torrada se espalha e anuncia que existe tanto colorau no chão quanto no ar. Por consequência, nos pulmões de Luciana começam também a rodopiar, em seus brônquios, nuvens de fragmentos invisíveis de urucum e farinha de milho.

Ao mesmo tempo, os átomos do corpo de Magno fazem trocas de elétrons formando pontes que se estendem até o núcleo do monte de colorau. Mutuamente, há tanto colorau em Luciana, quanto Luciana no colorau, moldando-se um ao outro. Quanto a isso, Haraway (2008, p. 4) esclarece: "Os parceiros não precedem o encontro; espécies de todos os tipos, vivas ou não, são consequentes de uma dança de encontros que molda o sujeito e o objeto".

Na "dança de encontros" que a autora exprime, podemos extrair desde os movimentos mais imperceptíveis da natureza molecular, até os macros movimentos dos fenômenos naturais. Deitar-se sobre um agrupado de colorau é antes, estar deitada sobre a "dança de encontros" do tempo: as conexões dos meses de espera pela maturação; das chuvas que irrigaram as raízes; do sol que alimentou cada célula vegetal; dos ventos que sopraram as folhas secas; dos insetos que polinizaram as flores, e das mãos que cuidadosamente destacaram as sementes do fruto.

Fazendo sombra sobre o topo do pequeno "vulcão", se ergue o urucuzeiro. Os frutos na copa já secos e entreabertos anunciam que a próxima colheita acontecerá em breve, sussurrando a previsão do colorau que ainda não é, mas está em vias de fazer-se: "devir-colorau". No chão sob a base do monte, há folhas, galhos, cabelos de Luciana e tantos outros ingredientes que formam a mistura de matéria orgânica necessária para a nutrição da planta mãe. Um ciclo que une todos estes agentes igualmente em prol da constituição de novas formas de vida simbióticas em constantes vias de transformarem-se. Desse movimento cíclico de renovação, eclodirão frutos com átomos tão humanos quantos os de Luciana Magno e tão vegetais quanto os de um urucuzeiro: "devir mulher-urucum".

Em *Uatumã,* a artista opta por não tingir o próprio corpo com o pigmento do urucum (como protagonizado por povos originários em rituais, festividades, preparativos, etc.). Seu objetivo não era tingir-se, mas submergir na cor, assim como é possível submergir-se nas águas do rio Uatumã. Luciana na época recém afogada no temor humano sobre a natureza pandêmica invisível; agora poeticamente submersa e taciturna, ela dialoga com os organismos do bioma, e em estado quase meditativo ouve os murmúrios da natureza em resposta.

Estudar os caminhos das pesquisas poéticas de Luciana Magno evidencia que, dentro das relações simbióticas atadas entre a artista e o bioma: os "Outros" – após longos períodos históricos de silenciamentos – falam entre si. Por meio das pontes artísticas da performance devires se entrecruzam, e trocas moleculares comunicativas se estabelecem. Mas o que dizem?

Os segredos linguísticos do idioma da natureza são abordados nas Artes Visuais a partir da observação da grandiosidade escondida por entre as sutilezas comuns do existir: nas pontas dos dedos de cada indivíduo estão discretamente dispostos os mesmos átomos de estrelas que, ao morrerem, dispersaram no universo os elementos que hoje compõem, igualmente, a estrutura de planetas inteiros e os filamentos da menor folha de urucum. A comunicação da natureza multiespécie sempre encontra meios de nos dizer: "nós".

E para responder à questão "como posso ouvir?", voltemo-nos uma última vez à Haraway (2008, p. 19) e seus conceitos de "amarrações" das espécies em encontro. À luz da autora, compreende-se que os diálogos multiespécies não acontecem no âmbito da fala humana, impor isso seria retroceder às divisões antropocêntricas. Comunicar-se entre espécies é sinônimo de amarrar-se; de "tornar-se com"; em um encontro interespécies que exige considerações e respeito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo teórico-empírico e qualitativo que pauta este breve diálogo envolveu pesquisas bibliográficas, documentais e de campo dentro do âmbito das pesquisas *sobre* Artes em comunicação com demais áreas afins. A abordagem metodológica delineou as relações entre a linguagem poética da pesquisa *Uruku* (2021-presente) de Luciana Magno, seus estudos, experimentações e produções visuais. E a este arcabouço foram atados os conceitos-chave apresentados pelos autores Donna Haraway (2008), Jacques Derrida (2002) e Fábio Süssekind (2018), bem como de demais autores que enriqueceram esse debate.

A vaidade humana criou a necessidade antropocêntrica de distanciamento da relação homem e natureza. Transformações sociais e tecnológicas foram basilares nesse processo, e as circunstâncias de catástrofes biológicas contemporâneas foram decisivas para o agravamento dessa conjuntura de divisões. Para tanto, o humano criou os "Outros": agentes subalternizados impossibilitados de construir relações igualitárias com o homem. Neste artigo, os "Outros" mulher e natureza foram destacados e, mais precisamente, foi esquadrinhada a relação comunicativa que se delineia artisticamente entre ambas as formas de vida.

Quanto às delicadezas nas entrelinhas destes ligamentos, Luciana Magno em sua pesquisa poética materializa o esquadrinhamento das minúcias das vidas; das conexões e das culturas que se estabelecem nas trocas entre as "espécies-outras-que-humanas" (Süssekind, 2018, p. 160). Por meio dos diversos entrelaçamentos poéticos entre mulher e urucum, em seus registros: *Estudos para performance 01*; *Estudos para performance 02*; *Uruku – 2º ato*; *Uruku – 4º ato*; *Uruku 2*, entre outros, assim como em sua performance *Uatumã* (2023). Luciana diligentemente lança luz sobre uma visualidade artística experimental de performances que são exemplos visuais potentes de que a sinergia entre os seres é fundamental para ouvir e participar destes diálogos interespecíficos. As suas palavras em entrevista, bem como os seus produtos visuais denotam a essencialidade de não apenas se permitir observar e tocar o ecossistema, mas encontrar meios de submergir a fim de tornarem-se um.

A vida multiespécie questiona os exclusivismos humanos e lança luz sobre a incontestável simbiose entre os organismos em constante (e rica) troca comunicativa. Entre os filamentos dos fungos; as moléculas vibrando no ar; as células dos mamíferos; as movimentações eletromagnéticas; e os cabelos de Luciana, existe uma unidade nuclear. Essa unidade plural, longe de ilustrar uma universalidade linear, demarca com tinta de urucum as reentrâncias dos entrelaçamentos dos seres vivos e não vivos: um novelo carmim de devires no universo.

Ouvir o ecossistema é a espinha dorsal que sustenta a proposta de uma vida multiespécie. É imprescindível estar atento às nuances entre formas de vida que confirmam que a natureza é o todo do qual, enquanto humanidade, fazemos parte integralmente. As Artes Visuais, como no caso de *Uatumã* (2023), são potentes meios de abrir caminhos para essa conversação. Mas, antes de pretensiosamente colocarmo-nos em posição de inquiridores da natureza (em busca de respostas para as questões humanas que nos atormentam em tempos de catástrofes) é necessário, antes, submergir-se em silêncio, em estudos e saberes localizados.

Por fim, também atada aos fios dos devires no universo, encontra-se este presente projeto de pesquisa *Sujeitos estéticos femininos– Elieni Tenório e Luciana Magno: Rizomas de memórias e poéticas*, do qual este texto advém. Projeto este que se atém à contemplação e esquadrinhamento dos múltiplos fios de conectividades que se estendem entre as linguagens poéticas de Elieni Tenório e Luciana Magno e os universos interpretativos estético-filosóficos. A fim contribuir para o campo das pesquisas sobre Artes Visuais dentro dos recortes dos estudos interdisciplinares das representações dos femininos nas Artes em interlocuções científicas e sensíveis. Esta pesquisa, assim como a pesquisa de Luciana, não busca pontos finais, mas linhas de conexão. Não buscamos entender os fios, mas estendê-los. Atemo-nos.

REFERÊNCIAS

ANTROPOCENTRISMO. In: DICIO. Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2025. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/antropocentrismo/>. Acesso em: 11 abr. 2025.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. 4 ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BRITTES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: EDUFRGS, 2002.

DARWIN, Charles. **On the origin of species by means of natural selection or the preservation of favored races in the struggle for life**. 6. ed. Nova York: Appleton, 1875.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI; Félix. **Mil Platôs**, v. 1. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI; Félix. **Mil Platôs**, v. 4. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou** (A seguir) 2. ed. São Paulo: EDUNESP, 2002.

DOLPHIJN, Rick. Ficando com o problema – entrevista com Donna Haraway. **Ilha – Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 25, n. 3, e96024, p. 107-115, set. 2023. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/374133665_Ficando_com_o_Problema_-_Entrevista_com_Donna_Haraway>. Acesso em: 25 abr. 2025.

FRANCO, Camilo Flamarion Oliveira; SILVA, Fabiano de Cristo Pereira da; CAZÉ FILHO, Jorge; BARREIRO NETO, Miguel; SÃO JOSÉ, Abel Rebouças; REBOUÇAS, Tiyoco Nair Hojo; FONTINÉLLI, Ivan Sérgio Campos. Etnobotânica e Taxonomia do Urucuzeiro [artigo em Hypertexto]. **Infobibos – Informações Tecnológicas**, [s.l], 25 fev 2008. Disponível em: <http://www.infobibos.com/Artigos/2008_1/UrucumTaxon/index.htm>. Acesso em: 10 abr. 2025.

HARAWAY, Donna J. **When the species meet**. 3. ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

HARAWAY, Donna J. Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Campinas, v.5, p. 7-41, 1995. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773/1828>. Acesso em: 28 abr. 2025.

KLAUTAU FILHO, Mariano. **Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia**: todo corpo em deslocamento tem trajetória. 13. ed. Belém: Céu Caótico, 2024.

MANESCHY, Orlando Franco. Luciana Magno, um corpo movente na Amazônia. **Croma, Estudos Artísticos**, Lisboa, v.5. n.10, p. 20-27, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ulisboa.pt/entities/publication/a4d17360-20ab-45df-a7cd-3e864cf319e9>. Acesso em: 28 abr. 2025.

ORTIS, Brenda; OLIVEIRA, Elida. Ministério da saúde confirma primeiro caso de coronavírus no Brasil. **Globo.com**, Brasília, 26 de fevereiro de 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2020/02/26/ministerio-da-saude-fala-sobre-caso-possivel-paciente-com-coronavirus.ghtml>. Acesso em: 10 abr. 2025.

SIMBIOSE. In: DICIO, **Dicionário Online de Português**. Porto: 7Graus, 2025. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/simbiose/>. Acesso em: 9 abr. 2025.

SÜSSEKIND, Felipe. Sobre a vida multiespécie. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n.69, p. 159-178, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/145638>. Acesso em: 10 abr. 2025.

VAN DOOREN, Thom; KIRKSEY, Eben; MÜNSTER, Ursula. Estudos multiespécies: cultivando artes de atentividade. Tradução de Susana Dias. Incertezas, ano 3, n.7. In: **ClimaCom Cultura Científica**. Campinas, ano 3, n.7, p. 39-66, 2016. Disponível em:

‹https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/estudos-multiespecies-cultivando-artes-de-atentividade›. Acesso em: 28 abr. 2025.

URUCUM. In: DICIO, **Dicionário Online de Português**. Porto: 7Graus, 2025. Disponível em: ‹https://www.dicio.com.br/urucum/›. Acesso em: 25 abr. 2025.

IMAGENS

MAGNO, Luciana. Uruku. 2022. **Instagram**: @lucianamagno. Disponível em: ‹https://www.instagram.com/stories/highlights/17978539712229266/›. Acesso em: 10 abr. 2025.

MAGNO, Luciana. Vídeos de Luciana Magno. **Vimeo.com**. Disponível em: ‹https://vimeo.com/user18147137/videos›. Acesso em: 22 out. 2025.

TORRES, Janaina. Entroncamento, o desejo da natureza que une Luciana Magno, Paula Juchem e Pedro David. **Janaína Torres** [site]. São Paulo, 1 ago. 2023 Disponível em: ‹https://janainatorres.com.br/em-entroncamento-o-desejo-da-natureza-que-une-luciana-magno-paula-juchem-e-pedro-david/›. Acesso em: 10 abr. 2025.

TORRES, Janaina. Entroncamento: Luciana Magno, Paula Juchem e Pedro David, obras. **Janaína Torres** [site]. São Paulo, 2023. Disponível em: ‹https://janainatorres.com.br/exposicoes/entroncamento-luciana-magno-paula-juchem-e-pedro-david/›. Acesso em: 10 abr. 2025.

Documento sonoro

MAGNO, Luciana. Entrevista não publicada concedida à Dayane da Silva Pinheiro sobre a exposição no MUFPA. Belém, 23 de maio de 2024a. Mídia: Mp3. Acervo das autoras. Duração: 19min 55s.

MAGNO, Luciana. Entrevista não publicada concedida à Dayane da Silva Pinheiro. Belém, 25 de maio de 2024b. Mídia: Mp3. Acervo das autoras. Duração: 40min 57s.

MAGNO, Luciana. Entrevista online, não publicada, via Whatsapp, concedida à Dayane da Silva Pinheiro. sobre *Uatumã*. Belém, 1º de abril de 2025. Mídia: Mp3. Acervo das autoras. Duração: 3min 57s.

Notas

[1] Este texto integra uma pesquisa de mestrado, em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGArtes-UFPA), intitulada *Sujeitos estéticos femininos – Elieni Tenório e Luciana Magno: Rizomas de memórias e poéticas*, sob a orientação da Prof.ª Dr.ª Rosangela Marques de Britto. A pesquisa se insere na linha de pesquisa *Memórias, Histórias e Educação em Artes*. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

[2] Define-se "Urucum" como "Árvore da família das bixáceas, do gênero *Bixa orellana* L., de origem sul-americana ou da América tropical, sendo sua semente muito usada como corante ou em pinturas indígenas, por ter uma semente revestida por uma polpa avermelhada; urucueiro, urucuuba, urucuzeiro. O fruto dessa árvore ou substância que reveste esse fruto, muito utilizada na fabricação de corantes vermelhos e amarelos" (Urucum, 2025).

[3] Título traduzido da obra *When the species meet* (Haraway, 2008).

[4] Referência ao termo "Outro" no livro *O animal que logo sou* (Derrida, 2002, p. 15): "Há muito tempo, pode-se dizer que o animal nos olha? Que animal? O outro."

[5] Define-se "Simbiose" como "Associação de dois ou mais seres que, embora sejam de diferentes espécies, vivem conjuntamente, com vantagens recíprocas e são caracterizados como um só organismo..." (Simbiose, 2025).

[6] Referência ao conceito de "Devir", de Deleuze e Guattari (2011, p. 11): "O devir está sempre 'entre' ou 'no meio' [...] sempre inacabado, sempre em vias de fazer-se...".

[7] Referência ao conceito de "Seleção Natural", da obra *A origem das espécies: a origem das espécies por meio da seleção natural ou a preservação das raças favorecidas na luta pela vida* (Darwin, 1875).

[8] No âmbito da pesquisa *sobre* Artes Visuais, a abordagem teórica versa sobre os parâmetros entre a história da arte e a crítica de arte, tendo como fonte a obra, como documento. E a pesquisa *em* poéticas refere-se ao processo de instauração da obra de arte (Brites; Tessler, 2002).

[9] Texto publicado n*a Climacom*, em 2016, traduzido por Susana Dias.

[10] Define-se "antropocentrismo" como "Ideologia, ou doutrina, de acordo com a qual o ser humano é o centro do universo, de tudo, sendo ele rodeado por todas as outras coisas" (Antropocentrismo, 2025).

[11] A descrição pode ser observada na Figura 9, *Uatumã,* e na Figura 10, *Estudos para performance 02*.

[12] "*Expérience*, do francês, que também é sempre experiência e experimentar", conforme explicitado por Haraway na entrevista concedida a Rick Dolphijn (2023, p.12) e traduzida em *Ilha - Revista de Antropologia*.

[13] Referenciando os conceitos da obra *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*, v. 4 (Deleuze; Guattari, 1997, p. 55).

[14] Disponível em: <https://www.instagram.com/stories/highlights/17978539712229266>. Acesso em: 10 abr. 2025.

[15] Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CWdqzG6LmgQ/?img_index=1>. Acesso em: 10 abr. 2025.

[16] Disponível em: <https://www.instagram.com/stories/highlights/17978539712229266/>. Acesso em: 10 abr. 2025.

[17] Disponível em: <https://janainatorres.com.br/exposicoes/entroncamento-luciana-magno-paula-juchem-e-pedro-david/#obra-18>. Acesso em: 10 abr. 2025.

[18] Disponível em: <https://vimeo.com/845418892>. Acesso em: 22 out. 2025.

[19] Disponível em: <https://vimeo.com/1046786567>. Acesso em: 22 out. 2025.

[20] Disponível em: <https://janainatorres.com.br/exposicoes/entroncamento-luciana-magno-paula-juchem-e-pedro-david/#obra-21>. Acesso em: 10 abr. 2025.

[21] Disponível em: <https://www.instagram.com/stories/highlights/17978539712229266/>. Acesso em: 10 abr. 2025.

[22] Disponível em: <https://janainatorres.com.br/exposicoes/entroncamento-luciana-magno-paula-juchem-e-pedro-david/#obra-22/>. Acesso em: 10 abr. 2025.

[23] Disponível em: <https://janainatorres.com.br/exposicoes/entroncamento-luciana-magno-paula-juchem-e-pedro-david/#obra-19>. Acesso em: 10 abr. 2025.

SOBRE AS AUTORAS

Dayane da Silva Pinheiro é graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Mestranda em Artes no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES-UFPA). Integra o Grupo de Pesquisa *Arte, Memórias e Acervos na Amazônia* (CNPq/UFPA), coordenado pela professora doutora Rosangela Marques de Britto. ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-0295-4901>. E-mail: dayane.pinheiro@ica.ufpa.br

Rosangela Marques de Britto é professora associada da Universidade Federal do Pará (UFPA), atuando na Faculdades de Artes Visuais (FAV) e Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) do Instituto de Ciências da Artes (ICA). Artista Visual e museóloga. Líder do Grupo de Pesquisa *Arte, Memórias e Acervos na Amazônia* (CNPq/UFPA). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9458-3515>. Email: rosangelamarquesbritto@gmail.com

Recebido em: 30/4/2025

Aprovado em: 6/11/2025

QUIMERAS: A CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO NAS FERIDAS DO ANTROPOCENO[1]

QUIMERAS: THE CONSTRUCTION OF THE FANTASTIC IN THE WOUNDS OF THE ANTHROPOCENE

Dannah Cortat Simoneli
UFES
Rafael Pagatini
UFES

Resumo

Este artigo aborda a criação da série escultórica *Quimeras*, composta por cinco peças cerâmicas que exploram formas híbridas entre o real e o imaginário, inspiradas em seres marinhos e criaturas propõem uma reflexão sensível sobre o impacto humano no Antropoceno. Fundamentado nos processos experimentais com a argila, o trabalho se desdobra a partir da relação com a matéria, representando formas híbridas inspiradas na vida marinha e estruturas da natureza. As peças evocam resiliência, transmutação e impermanência, ao mesmo tempo em que retratam uma crítica às ações humanas, representando as transfigurações e as cicatrizes deixadas na biosfera. A criação artística é tratada como prática reflexiva, conectando arte, biologia e crítica ecológica. As contribuições teóricas de Bonneuil e Fressoz (2023) e Ailton Krenak (2019) ampliam o debate entre arte, natureza e ética. A série Quimeras convida o espectador a imaginar outros mundos possíveis e a repensar a relação entre humanidade e Terra.

Palavras-chave:

Antropoceno; cerâmica; imaginário; arte e natureza; processo criativo.

Abstract

This article discusses the creation of the sculptural series Quimeras*, composed of five ceramic pieces that explore hybrid forms between the real and the imaginary, inspired by marine beings and fictional creatures that propose a sensitive reflection on human impact in the Anthropocene. Grounded in experimental processes with clay, the work unfolds through a relationship with the material, representing hybrid forms inspired by marine life and natural structures. The pieces evoke resilience, transmutation, and impermanence, while also offering a critique of human actions by portraying the transfigurations and scars left on the biosphere. Artistic creation is approached as a reflective practice, connecting art, biology, and ecological critique. The theoretical contributions of Bonneuil and Fressoz (2023), as well as Ailton Krenak (2019), expand the dialogue between art, nature, and ethics. The Chimeras series invites the viewer to imagine other possible worlds and to rethink the relationship between humanity and Earth.*

Keywords:

Anthropocene; imaginary; ceramics; art and nature; creative process.

INTRODUÇÃO

Para quem é natural do Espírito Santo, as catástrofes que afetam os sistemas que sustentam a vida na Terra se manifestam de forma evidente no cotidiano. Crescida em Colatina, uma cidade no norte do Estado cortada pelo Rio Doce, Dannah Cortat Simoneli desde criança lembra de caminhar pela orla do rio, separada apenas por um pequeno parapeito ou grade. Nessas caminhadas, ela imaginava os caminhos percorridos por aquela imensa massa de água e as inúmeras formas de vida que habitavam o interior de seu corpo. Sentia-se parte deste grande ecossistema: ao beber um copo d'água, saborear um peixe pescado na região ou simplesmente tomar banho, reconhecia que a vida ao seu redor dependia profundamente daquele rio.

Ela ainda guarda na memória o impacto da lama que modelou sua relação com o ambiente. Apesar da destruição, percebia a incrível persistência da vida na natureza. Essa vivência construiu profundamente sua percepção sobre a relação entre natureza e cultura, além de evidenciar o impacto humano na vida do planeta.

Sua poética artística em cerâmica reflete essa experiência ao investigar como o fantástico pode nos levar a pensar sobre a resiliência da vida em uma era profundamente marcada pela ação humana no sistema Terra. Esta é uma forma de questionar e imaginar possibilidades de coexistência e renovação diante das adversidades que enfrentamos.

O processo de criação em cerâmica envolve uma interação profunda entre corpo, matéria e tecnicalidades, destacando-se pela exigência física e pela relação íntima que se estabelece com o barro. Ao modelar peças, a experiência tátil e as respostas imprevisíveis da argila tornam-se elementos centrais, permitindo que o processo seja guiado tanto por uma visão projetiva quanto pela experimentação empírica. Paralelamente, a utilização da argila e sua manipulação através da cerâmica possibilita uma conexão conceitual desta pesquisa com o Antropoceno, proposta de época geológica marcada pelos impactos humanos nos sistemas ambientais e ecológicos.

Esta pesquisa propõe pensar a respeito de seres fantásticos concebidos a partir da reflexão sobre as consequências das intervenções humanas no equilíbrio planetário. A cerâmica, um material extraído diretamente da terra, se torna um meio de especular a relação entre o ser humano e a natureza, lembrando tanto nossa conexão ancestral com a terra quanto às consequências da exploração desenfreada dos recursos naturais. O uso da argila permite uma reflexão crítica sobre essa interação, revelando como a transformação de materiais naturais estrutura tanto a resiliência quanto a vulnerabilidade da natureza diante das ações humanas.

Nesse contexto, Simoneli desenvolveu um trabalho intitulado *Quimeras*. Composta por cinco peças cerâmicas, a série explora formas e texturas que remetem especialmente a animais marinhos e criaturas fictícias. Inspiradas pela ideia de criar um universo que transita entre o real e o imaginário, as peças desta série produzida em cerâmica emergem da experimentação com o material e das transformações que a argila sofre ao longo do processo criativo. Ao permitir que o próprio material influencie o resultado final, o trabalho expressa a imprevisibilidade e a impermanência do Antropoceno.

Cada peça da série *Quimeras* evoca um ser fantástico, que parece ter emergido de um ambiente misterioso e inóspito, como, por exemplo, as profundezas abissais do oceano. Essas formas híbridas, entre o natural e o fantástico, sugerem a adaptação de seres vivos a condições extremas, refletindo a resiliência da natureza em resposta às mudanças e pressões impostas pelo ser humano. A série questiona, assim, a ação humana sobre a natureza e o uso dos recursos naturais, trazendo à tona um imaginário de criaturas que contribuem para a construção tanto do fantástico quanto para as marcas do Antropoceno.

Segundo os historiadores franceses, Christophe Bonneuil e Jean-Baptiste Fressoz (2023), o Antropoceno é uma nova era geológica marcada pelos impactos negativos do ser humano (principalmente as grandes potências econômicas) no planeta Terra:

> Do grego antigo anthropos, cujo significado é "ser humano" e kainos, cujo significado é "recente, novo", o Antropoceno é um novo período dos humanos, a era do Homem. Caracteriza-se pelo feito de que "a marca humana sobre o meio ambiente planetário se tornou tão vasta e intensa que ela compete com algumas grandes forças da natureza em termos de impacto no sistema Terra" (Bonneuil; Fressoz, 2023, p. 21-22).

Dentro deste contexto, entre o fantástico e o Antropoceno, ao explorar texturas ásperas e formas abstratas, *Quimeras* também traz o aspecto imaginativo de formas desenvolvidas que revelam um mundo que ultrapassa os limites da realidade empírica. As superfícies irregulares e os contornos assimétricos buscam expressar uma visão mais profunda e contemplativa sobre o que significa as transformações que ocorrem no planeta que habitamos. Neste processo a criação cerâmica tornou-se um meio de refletir sobre a passagem do tempo, a fragilidade do equilíbrio natural e as intervenções humanas, propondo uma nova forma de enxergar o mundo, ou um mundo possível, bem como as formas que nele habitam.

Assim, a série *Quimeras* não é apenas um conjunto de obras cerâmicas, mas um campo de experimentação e questionamento sobre o lugar e o resultado das ações humanas na natureza e o impacto dessas ações no planeta. Através da utilização da argila e da criação de formas orgânicas que mesclam o imaginário natural com o fantástico, a série convida a refletir sobre o potencial da arte e os desafios do nosso tempo, ao mesmo tempo em que celebra a possibilidade de existência de novos seres que emergem dessa tensão.

SÉRIE *QUIMERAS*: DESTRUIÇÃO E NOVAS FORMAS DE VIDA

A série *Quimeras* consiste em cinco peças de cerâmica parcialmente esmaltadas, cujas formas orgânicas e texturas variadas evocam referências a animais marinhos e outros organismos vivos. O processo de criação desenvolveu-se a partir de uma reflexão que buscava desestabilizar percepções sobre o imaginário dos animais marinhos enquanto a execução se desenrolou em uma experimentação de formas e texturas.

O trabalho concentrava-se na manipulação dos objetos em mãos, investigando suas possibilidades. Como um instrumento – a exemplo da ponta seca, que, em determinado ângulo, provocava uma textura na argila úmida – ou ainda o uso de um pequeno pedaço de coral para marcar texturas em forma de linhas. Embora houvesse momentos de tensão ao visualizar ou antecipar o desfecho da prática criativa, o principal enfoque permaneceu em compreender como a forma se constituía ao longo do processo de modelagem.

Houve muitas incertezas sobre como dar continuidade a essa mistura de formas criando uma série de elementos que não eram pré-concebidos. As primeiras esculturas da série *Quimeras* (*EVO 01*, *EVO 02* e *EVO 03,* no qual "*EVO*" vem da palavra "evolução") foram elaboradas com barro misto e rústico, comum para feitura de tijolos e peças de cerâmica de artesanato popular. Em *EVO 01*, a massa foi envolvida em uma bola de papel que se transformou em um formato ovalado, com sua extremidade ligeiramente puxada para frente. Utilizando pequenos roletes de argila, a artista modelou cuidadosamente a ponta da peça, e produziu riscos sutis com uma ponta seca.

Figura 1 – *EVO 01* (2022), Dannah Cortat Simoneli, 6x12cm. Peso 482g. Técnica de placa com estrutura de papel, e pequenos roletes. Imagem de Bruna Cortat Simoneli.
Fonte: Acervo pessoal de Dannah Cortat Simoneli.

Em seguida, foram aplicadas quatro placas de argila ao corpo da obra, que podem se assemelhar a formas de "pétalas". As áreas entre as placas e a base foram texturizadas com ferramentas de diferentes espessuras, conferindo-lhe uma superfície irregular. Além disso, adicionou-se um efeito mais "carnudo" às placas em contraste com o aspecto rochoso das texturas produzidas inicialmente. Estas foram texturizadas com linhas, levemente carimbadas por um pequeno pedaço de coral canelado.

As formas "orgânicas" e "fluidas" da escultura remetem a imagem de pétalas ou outra estrutura biológica viva, assim como sua superfície externa, apresentando texturas onduladas com marcas que sugerem movimento. No topo da peça, um conjunto de formas de filamentos surge como a cobertura de uma boca. Os detalhes perfurados seguem linhas centrais quase verticais, e a camada que envolve a peça reforça a percepção de um ser vivo em transição. A peça traz temas de transformação ou metamorfose, mantendo uma conexão com o mundo natural e seus fenômenos. A princípio, imaginou-se as peças que seriam produzidas como a sensação de algo que emerge de um *habitat* obscuro e misterioso. No entanto, à medida que avançava no processo criativo, distanciou-se de uma visão que retratava as formas de vida das camadas abissais como "monstros marinhos" misteriosos.

A intenção inicial era produzir uma forma que tivesse ligação com animais marinhos, flores ou mesmo corais que, de forma fantástica, eram criados a partir das tensões e interações entre o meio ambiente e as ações humanas, elaborando seu formato na mente da artista ao longo do processo de produção. A partir desse ponto, experimentou-se criar uma peça que evocasse mais diretamente formas preexistentes na natureza, tornando-as mais facilmente reconhecíveis. Buscou-se um resultado que trouxesse uma referência ou indício formal, mas que, ao mesmo tempo, mantivesse certa ambiguidade quanto ao que essa forma representava. Assim, a peça poderia remeter tanto a um botão de flor quanto a uma criatura fictícia.

Enquanto aplicava os pequenos roletes formando a ponta da figura, a irmã de Dannah Cortat Simoneli, graduada e doutoranda em Ciências Biológicas, fez uma análise do objeto a partir de seu campo de pesquisa. Ela questionou se a criação era uma esponja do mar com anêmonas ou alguma outra espécie de *cnidário* (uma classificação de animais aquáticos, que inclui organismos como as águas-vivas, espécies de corais moles, anêmonas-do-mar e hidras). A resposta foi, em parte, uma confirmação dessas associações, pois a intenção era experimentar texturas que remetessem a esses elementos nas peças produzidas pela artista.

Na segunda peça (*EVO 02*) modelou-se a partir de um bloco único de argila, iniciando em uma configuração cilíndrica. As barbatanas dorsais e abas laterais foram adicionadas com roletes achatados nas pontas dos dedos, adicionando texturas por meio de riscos da ponta seca. Foi experimentada a utilização de um pequeno boleador para detalhes mínimos em suas laterais, e adicionando rolinhos cavados (com a inserção de um palito) em uma área de sua dorsal.

Figura 2 – *EVO 02* (2022), Dannah Cortat Simoneli, 26x10cm. Peso 465g. Técnica de bloco único com roletes. Imagem de Bruna Cortat Simoneli.

Fonte: Acervo pessoal de Dannah Cortat Simoneli.

Nesta obra, foi explorada a criação de uma forma indefinida que trouxesse uma figuração animal. Sua fisionomia foi concebida imaginando os seres vivos que rastejam entre grandes formações rochosas submersas e os

animais abissais que, apesar das intempéries de uma vida em um ambiente escuro e de tamanha pressão, se adaptam para a sobrevivência. O resultado foi uma peça que gerou um ser de formato alongado com a cabeça oca meio deformada, sugestivo de um longo peixe, porém prevalecendo sua característica "disforme".

Nesta peça havia apenas os esboços delineando seu formato orgânico. Logo, sua aparência final, assim como cada peça desta série, foi moldada por perguntas constantes, como: E se a modelagem fosse realizada de maneira diferente? Que outras texturas poderiam ser produzidas com o rolete? Quando se deve parar? Deve-se esmaltar a peça? Houve muitos momentos de pausa para observar atentamente a forma produzida, ao mesmo tempo em que se questionava o processo criativo: será que era isso mesmo o que se queria? Existe sempre um abismo entre a ideia inicial e o produto final.

Ao criar a terceira peça da série *Quimeras (EVO 03)*, voltou-se à forma inicial, com a ponta composta por diversos roletes pequenos, desta vez voltada para cima centralizada. Em *EVO 03*, buscou-se experimentar mais o conceito de "vazio" da forma, mantendo quase toda a sua superfície com uma única textura (as perfurações de aspecto poroso), e "equilibrando" a composição adicionando um pedaço de placa de argila de bordas arredondadas e curvilíneas em uma de suas laterais; além de um outro pedaço menor com a marca de uma ferramenta estriada ao seu lado. No lado oposto, foram colocados três pequenos roletes ocos com a ponta mais aberta e texturizada com um palito.

Figura 3 – *EVO 03* (2023), Dannah Cortat Simoneli, 7x12cm. Peso 162g. Cerâmica com esmalte. Técnica de placas com estrutura de papel e pequenos roletes. Imagem de Bruna Cortat Simoneli. Fonte: Acervo pessoal de Dannah Cortat Simoneli.

A parte central da peça exibe uma superfície porosa, similar a uma esponja, enquanto nas laterais há formas orgânicas que lembram corais ou outros organismos vivos se erguendo. O topo da peça tem uma textura mais suave, com linhas sutis e um formato cônico. A peça, em sua totalidade, tem a aparência "orgânica" para conjurar elementos da natureza e processos de erosão e transmutação.

As peças desta série foram produzidas com desapego, sem a garantia de que seriam submetidas à queima, como se o ato de criá-las fosse uma experiência voltada ao aprendizado da artista, movida unicamente pelo desejo de criar. A posição da artista na produção da série surgiu de forma despretensiosa, assim como ela imagina seres que, a cada segundo, se desenvolvem mesmo diante das ameaças das ações humanas ao planeta. Olhou para um simples pedaço de argila com uma visão introspectiva do que poderia desenvolver a partir da interação com aquela matéria, e quais formas poderia adotar para aprofundar a experimentação.

A quarta peça (*EVO 04*) assumiu uma forma oval com aspecto piramidal. Assim,

o procedimento seguiu uma abordagem semelhante à da primeira peça, porém, desta vez, começou com a técnica de modelagem em argila do "pote de aperto" e culminou em uma estrutura fechada, envolvida em uma bola de papel, para garantir firmeza ao moldá-la em seu formato final.

Figura 4 – *EVO 04* (2023), Dannah Cortat Simoneli, 10,5x11,5cm. Peso 398g. Técnica de pote de aperto, placa e pequenos roletes. Imagem de Bruna Cortat Simoneli.
Fonte: Acervo pessoal de Dannah Cortat Simoneli.

Para este trabalho, decidiu-se explorar a textura das placas, agora em forma triangular, combinando o uso de esponja e pincel de cerdas rígidas para obter um acabamento levemente áspero, enquanto os pequenos roletes no topo permaneceram lisos. A concepção da peça partiu da seguinte reflexão: se a primeira peça pudesse ser recriada, o que mudaria nela? Resolveu-se, então, envolver parcialmente as pétalas com uma camada de argila, conferindo-lhes uma textura que remete a coral ou pedra-pomes. Em um dos lados, foram fixados quatro roletes ocos, com variações sutis de tamanho, texturizando-os da mesma maneira.

A peça tem uma forma com leves curvas e bordas irregulares que sugerem um movimento natural. A superfície apresenta texturas suaves: algumas áreas com pequenas depressões, enquanto outras são mais lisas. Em partes, há relevos com ondulações e pequenas variações de profundidade, que lhe conferem aspecto de camadas sobrepostas. A forma ovalada e as texturas variadas, alternando entre superfícies lisas e áreas mais rugosas, reforçam a ideia de transfiguração.

Na peça final, denominada *EVO 05*, buscou-se desenvolver novamente a concepção de vazio, deixando pouca informação na composição de seus elementos. Em sua boca, foram acrescentados detalhes de roletes ocos com pontas abertas. As texturas no corpo da peça começaram de maneira aleatória, para depois seguir uma direção específica, aplicando a ponta seca em um movimento de apunhalar de cima para baixo. A base foi feita de placa e optou-se por equilibrar a forma da escultura com duas placas adjacentes de roletes achatados, formando uma espécie de onda que se estende da ponta até a base, criando um movimento em curva.

Figura 5 – *EVO 05* (2023), Dannah Cortat Simoneli, 9x12cm. Peso 311g. Técnica pote de aperto com estrutura de papel, placa e pequenos roletes. Imagem de Bruna Cortat Simoneli.
Fonte: Acervo pessoal de Dannah Cortat Simoneli.

EVO 05 é uma escultura com a parte central repleta de pequenos orifícios distribuídos de maneira irregular, como nas esculturas anteriores, trazendo um ar de esponjas e corais. No topo, segue os filamentos agrupados. Em um dos lados, há a extensão curva, lisa e fluida que envolve parcialmente a peça sugerindo algum tipo de desenvolvimento orgânico, criando um contraste interessante entre a textura áspera da parte central e a suavidade dessa forma lateral.

ARTE E INTERSECÇÕES COM O ANTROPOCENO: CONSIDERAÇÕES SOBRE TRANSFORMAÇÕES E RESILIÊNCIA

Com a argila, a artista sente que pode dar forma às suas ideias, mesmo ainda sem definir exatamente o que fazer. A argila, como meio de criação, absorve e reflete informações por meio de técnicas como perfurações com ponta seca, texturização com esponja ou pincel, polimento e a mistura de componentes na massa.

Assim como a artista espanhola Teresa Solar Abboud, em sua série *The Tunnel Boring Machine*, buscou na cerâmica uma forma de referenciar a ideia de organicidade, no vídeo documentário *Teresa Solar Abboud at Art Basel Unlimited 2024*, do canal da galeria *Travesia Cuatro,* a artista diz:

> As esculturas de *The Tunnel Boring Machine* são compostas por dois elementos. De um lado temos um cotovelo de cerâmica. Para mim a cerâmica sempre é uma metáfora dos estratos terrestres. É diretamente o solo [...] A relação entre o orgânico e o industrial faz alusão aos processos que ocorrem dentro do nosso subsolo, em que o ser humano extrai, escava, transita (Travesía Cuatro, 2024).[2]

Abboud inventa peças que evocam e re-imaginam a vida subterrânea em sua série de trabalhos (Travesía Cuatro, 2024). Dannah Cortat Simoneli, por outro lado, busca conjuntamente criar obras que remetam à efemeridade e transitoriedade da vida, aos elementos naturais, e às formas de vida fantasiosas e resilientes. Abboud relata que suas peças representam "fragmentos de corpos com formas que podemos reconhecer como animais – ou quase como partes humanas – que emergem. São abstratos, mas evocam formas muito orgânicas" (Travesía Cuatro, 2024).[3] Observam-se algumas semelhanças nas peças de Simoneli, principalmente na Série *Quimeras*, em que usa como referência elementos marinhos criando animais fictícios vindo de um ambiente quase inóspito das profundezas do oceano. Reimaginando novos organismos vivos.

Ademais, ao mobilizar o conceito de Antropoceno, pensa-se no futuro durante e após a exploração feita pelo ser humano e a modificação de todos os ecossistemas, e como a natureza (Gaia) reagirá "enfurecida": a força dos fenômenos naturais diante das mudanças causadas na Terra. Uma visão distópica ou uma ficção pós-apocalíptica, pois o Antropoceno é um conceito posto pelos cientistas, com uma visão baseada em evidências e catastrófica do que têm ocorrido desde a Revolução Industrial, com o ser humano sendo apontado como a principal causa do colapso da biosfera. Logo, o Antropoceno exige uma mudança proativa e crítica sobre os consumos em excesso e nos alarmando sobre exploração de recursos naturais e suas consequências no planeta Terra:

> O antropoceno nos coloca diante de uma realidade dupla. Por um lado, 4,5 bilhões de anos atrás a realidade da Terra era outra; a vida continuará a existir, com ou sem humanos, por mais que eles constituam uma força telúrica. Contudo, a nova situação a que estamos submetendo o planeta é de desequilíbrios, escassez e violências que o tornarão menos facilmente habitável para os humanos. Por outro lado, mesmo que a espécie humana reduza de modo trágico sua pegada ecológica e invente uma civilização sóbria, não ficaríamos absolvidos perante Gaia. [...] As marcas de nossa era urbana, industrial, consumista, química e nuclear permanecerão por milhares, ou mesmo milhões, de anos nos arquivos geológicos do planeta (Bonneuil; Fressoz, 2023, p. 44).

Em suas produções, Simoneli vincula o imaginário das peças a essas noções, levando-a

a refletir sobre o nosso lugar no mundo enquanto espécie humana – uma espécie que, inevitavelmente, interfere nos ciclos da natureza, nesse "tecido vivo" presente no chão que pisamos, no ar que respiramos e nas nossas interações com o mundo que habitamos. E tudo isso é, ao mesmo tempo, tão efêmero. De um lado, há o apelo por equilíbrio entre natureza e humanidade; de outro, evidencia-se o que ocorre quando essa balança é desrespeitada. É esse imaginário que a artista começa a desejar trazer à tona ao especular, relacionar suas conexões com a biologia, refletir seus interesses pelas ciências naturais e criar uma estética inspirada em um universo fantasioso.

Como foi discutido anteriormente, a artista Teresa Solar Abboud vê o barro como uma substância que conecta a humanidade com as camadas do planeta, segundo Madeline Weisburg, pesquisadora curatorial da 59ª Exposição Internacional de Arte da Bienal de Veneza, *The Milk of Dreams*:

> Para Solar, a argila, em particular, assume um significado consequente: como substância geológica primordial e parte constituinte do ambiente construído, é naturalmente impregnada de histórias de autoproteção, isolamento e estados de transformação (Weisburg, 2022).[4]

Modelar com um material que possui diversas propriedades naturais faz parte da poética de muitos artistas que escolhem a argila como meio de produção. A argila, para Simoneli, pode se relacionar com a memória, o inesperado e a transformação. Em paralelo com a natureza, ela registra a tensão que se aplica nela, transformando-se conforme a manipulamos, em cada estágio de seu processo de secagem, e, especialmente, após a queima. Os resultados das experimentações com argila são muitas vezes imprevisíveis, revelando-se apenas quando retiramos a peça pronta do forno.

A maioria das esculturas que Dannah Cortat Simoneli produz carregam uma abordagem em relação ao mundo natural, manifestando elementos das ciências naturais e a concepção de um meio ambiente esgotado, ao apresentar texturas, depressões e formas que sugerem processos de erosão e transmutação. Nessa perspectiva, as potências humanas teriam sido tão hostis ao planeta que o transformou em um *habitat* intenso e alterado, onde a metamorfose dessas criaturas fantásticas e a representação de fenômenos naturais em colapso são consequências diretas das ações do ser humano.

O processo de criação com a argila em questão considera as transformações que causamos no planeta, enquanto sociedade, e nas formas de vida que aqui habitam, imaginando um cenário fictício em que esses seres foram moldados e/ou tiveram sua biologia alterada pelas intensas intervenções humanas. No livro *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), Ailton Krenak, indígena, ativista do movimento socioambiental e doutor *Honoris causa* pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), reúne ensaios sobre a sociedade industrializada, a sustentabilidade e a importância de retornar aos valores ancestrais dos povos originários como uma forma de comedir o Antropoceno.

Krenak (2019) nos convida a refletir sobre a catástrofe ecológica que vivemos e a interação da sociedade humana com a mãe natureza, abordando o Antropoceno com uma crítica decolonial. Ele destaca como a ideia de uma humanidade (branca europeia) viabilizou e fundamentou a colonização e a exploração ambiental como justificativa de um progresso civilizatório:

> [...] e o mito da sustentabilidade, inventado pelas corporações para justificar o assalto que fazem à nossa ideia de natureza. Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade. Enquanto isso – enquanto seu lobo não vem –, fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza (Krenak, 2019, p. 16-17).

Em sua visão de mundo como líder indígena do povo *Krenak* (onde "kre" significa cabeça e "nak" significa terra), o ser humano e a natureza estão inerentemente interligados. Os povos originários mantêm uma relação saudável e harmoniosa com o planeta, vendo-o como uma mãe provedora (Krenak, 2019). O território Krenak está situado no Vale do Rio Doce, em Minas Gerais, e é banhado pelo rio que dá nome à região. Esta região foi profundamente impactada pelas tragédias ambientais decorrentes da exploração de minério pela empresa Samarco.

Em contraste, a perspectiva ocidental enxerga a Terra como uma fonte de riquezas para exploração desenfreada, impondo um vínculo predatório com os recursos naturais. Ao abordar o que chamamos de Antropoceno, Krenak expõe o antagonismo do ser humano moderno em relação à natureza:

> A conclusão ou compreensão de que estamos vivendo uma era que pode ser identificada como Antropoceno deveria soar como um alarme nas nossas cabeças. Porque, se nós imprimimos no planeta Terra uma marca tão pesada que até caracteriza uma era, que pode permanecer mesmo depois de já não estarmos aqui, pois estamos exaurindo as fontes da vida que nos possibilitaram prosperar e sentir que estávamos em casa, sentir até, em alguns períodos, que tínhamos uma casa comum que podia ser cuidada por todos (Krenak, 2019, p. 46).

Estamos provocando a extinção de outros organismos vivos, arrastando-nos nesse processo autodestrutivo. O autor destaca a urgência de repensarmos nossa abordagem em relação ao meio ambiente. Dentro de sua perspectiva, diferente de Bonneuil e Fressoz (2023), mas não contrária, Krenak (2019) defende a ideia de que devemos legitimar a sabedoria dos povos originários para preservar a biosfera e viver em harmonia com a mãe natureza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No percurso deste estudo sobre a série de esculturas *Quimeras,* o desenvolvimento com a cerâmica desdobrou-se em uma interação crítica ao Antropoceno, advertindo para o impacto das ações humanas sobre o nosso planeta. Através da materialidade da cerâmica, articulou-se a relação com a impermanência e fragilidade da vida, em diálogo com as alterações hostis do Antropoceno e sua abordagem predatória ao ecossistema. O uso do imaginário fantástico busca mostrar a persistência da vida e da imaginação em tempos de desesperança.

Nesse sentido, este artigo aborda como o processo do trabalho artístico vinculado a uma concepção de mundo que identifica nosso vínculo como espécie e as responsabilidades com o meio ambiente que nos hospeda. Conforme proposto por Ailton Krenak (2019), é essencial olhar para a Terra não apenas como fonte de recurso, mas como parte absoluta de nossa existência e memória coletiva.

Desta forma, o uso da argila como matéria natural e o estudo de texturas de formas orgânicas assinalam um imaginário de seres vivos resilientes e adaptados, transmutados. Mas também, expressam cicatrizes provocadas pelo ser humano na biosfera. Criando formas vindas de um imaginário de catástrofe distópica, a série *Quimeras* convida ao espectador mais do que refletir sobre a relação humanidade *versus* natureza, mas como nós alteramos seus ciclos e quebramos a harmonia presente do sistema Terra. Nesse aspecto, as peças escultóricas são signos de impermanência, das feridas e do inimaginável em tempos de catástrofes, buscando assim direcionar o nosso olhar de forma ampla, mas também introspectiva para as crises ambientais que afetam as vidas que aqui habitam, incluindo a nossa.

REFERÊNCIAS

BONNEUIL, Christophe; FRESSOZ, Jean-Baptiste. O evento Antropoceno: a Terra, a História e nós. **Geografares,** Vitória, n.36, p. 1-25, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/geografares/article/view/41333>. Acesso em: 16 abr. 2025.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

WEISBURG, Madeline. Teresa Solar Abboud: 1985, Spain. **La Biennale di Venezia**, 2022. Disponível em: <https://www.labiennale.org/en/art/2022/milk-dreams/teresa-solar>. Acesso em: 3 jul. 2024.

Documento iconográfico

SIMONELI, Bruna Cortat. **EVO 01.** 2022. 1 fotografia digital, color. Acervo pessoal de Dannah Cortat Simoneli.

SIMONELI, Bruna Cortat. **EVO 02.** 2022. 1 fotografia digital, color. Acervo pessoal de Dannah Cortat Simoneli.

SIMONELI, Bruna Cortat. **EVO 03.** 2023. 1 fotografia digital, color. Acervo pessoal de Dannah Cortat Simoneli.

SIMONELI, Bruna Cortat. **EVO 04.** 2023. 1 fotografia digital, color. Acervo pessoal de Dannah Cortat Simoneli.

SIMONELI, Bruna Cortat. **EVO 05.** 2023. 1 fotografia digital, color. Acervo pessoal de Dannah Cortat Simoneli.

Documento audiovisual

TRAVESÍA CUATRO. Teresa Solar Abboud at Art Basel Unlimited 2024. [Vídeo]. **YouTube.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=At8SvSVDaFA>. Acesso em: 11 jun. 2024.

Notas

[1] Este texto é resultado da pesquisa de Iniciação Científica da primeira autora, Dannah Cortat Simoneli, que consiste na reflexão sobre seu processo de criação em cerâmica, orientado pelo segundo autor, Prof. Dr. Rafael Pagatini, coordenador do projeto de pesquisa Ecossistemas de Informação na Prática Artística: Gravura, Tecnologia e Tecnodiversidade. O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (Fapes) – Número T.O. 1563/2025.

[2] Tradução das pessoas autoras. No original: "The Tunnel Boring Machine sculptures are composed by two elements. On one hand there's a ceramic elbow. For me, clay is always a metaphor for the Earth strata. It is directly soil. [...] The relationship between the organic and the industrial alludes to the processes that occur within our subsoil, in which the human being extracts, excavates and transits".

[3] Tradução das pessoas autoras. No original: "fragments of bodies with shapes that we can recognize as animals – or almost as human parts – emerge. These are abstracts, but evoke very organic forms".

[4] Tradução das pessoas autoras. No original: "For Solar, clay, in particular, takes on consequential meaning: as a primordial geological substance and constituent part of the built environment, it is naturally suffused with stories of self-protection, isolation, and states of transformation".

SOBRE OS AUTORES

Dannah Cortat Simoneli é graduanda em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e bolsista de Iniciação Científica (PIIC), pesquisando o uso de ecossistemas de informação na prática artística e a performatividade do saber na arte contemporânea. Atuou como mediadora voluntária no Museu de Ciência da Vida (2022–2023) e como bolsista monitora em Cerâmica I e II, além do projeto Área Tridimensional. Sua poética explora peças cerâmicas que refletem mundos distópicos e fantásticos, expandindo relações entre arte, biologia e impactos ambientais. ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-9183-8284>. E-mail: dannahcortat@gmail.com

Rafael Pagatini é artista, educador, pesquisador e professor na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Doutor em Artes Visuais pela UNICAMP, com estágio doutoral na Hochschule Hannover, na Alemanha. Em 2024, recebeu Menção Honrosa no Prêmio CAPES de Teses. Sua trajetória artística inclui exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior, com obras em acervos de importantes instituições nacionais. Como pesquisador, se dedica aos conflitos e tensões em torno da construção das imagens, abordando memórias do autoritarismo a partir de uma perspectiva sul-americana. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5708-5397>. E-mail: rafael.pagatini@ufes.br

Recebido em: 29/4/2025

Aprovado em: 6/11/2025

ARTE E ANTROPOCENO: O ECOATIVISMO DA BANDA METAL GOJIRA NO CONTEXTO INDÍGENA AMAZÔNICO

ART AND ANTHROPOCENE: THE ECOACTIVISM OF THE METAL BAND GOJIRA IN THE AMAZONIAN INDIGENOUS CONTEXT

Nathalia Magdalena Uliana Gomes
PPGAV-UNICAMP

Resumo

Este artigo investiga o papel da arte no contexto do Antropoceno, com foco no Artivismo, movimento que combina a expressão artística e o ativismo sociopolítico, através da análise do gênero musical Metal, e sua fusão com a Ecocrítica, denominado Ecometal, representado aqui pela banda francesa Gojira. A pesquisa explora como a arte pode sensibilizar e engajar o público em questões ambientais urgentes. No presente artigo, o videoclipe *Amazonia* é considerado um exemplo de artivismo que denuncia o desmatamento, as queimadas, e a violência contra os povos indígenas da região amazônica. Combinando elementos musicais, visuais, e narrativos, a obra de Gojira traduz a problemática das crises ambientais para o imaginário coletivo, promovendo uma consciência crítica e mobilizadora.

Palavras-chave:

Antropoceno; artivismo; ecometal; Gojira; Amazônia.

Abstract

This article investigates the role of art in the context of the Anthropocene, focusing on Artivism, a movement that combines artistic expression and sociopolitical activism, through the analysis of the musical genre Metal, and its fusion with Ecocriticism, called Ecometal, represented here by the French band Gojira. The research explores how art can raise awareness and engage the public in urgent environmental issues. In this article, the music video Amazonia *is highlighted as an example of artivism that denounces deforestation, fires, and violence against indigenous peoples in the Amazon region. Combining musical, visual, and narrative elements, Gojira's work translates the problem of environmental crises into the collective imagination, promoting a critical and mobilizing consciousness.*

Keywords:

Anthropocene; artivism; ecometal; Gojira; Amazonia.

INTRODUÇÃO – ARTE E ANTROPOCENO

É inegável que o conceito de Antropoceno, proposto para descrever uma nova era geológica marcada pela profunda interferência humana nos sistemas naturais do planeta, tem suscitado discussões nas mais distintas áreas do conhecimento no mundo contemporâneo. Fato esse já descrito pelo renomado cientista climático James Hansen: "A mudança climática provavelmente será a principal questão científica, econômica, política e moral do século XXI" (Hansen; Sato, 2011, p. 1).[1] Nas artes, as discussões acerca do Antropoceno também se fazem presente. Contudo, perante essa problemática, um novo paradigma se interpõe. "O que pode a arte frente ao desafio de (sobre)viver em meio às veias abertas do Antropoceno?" (Cardoso, 2024, p. 5). Qual a relação, e a relevância da arte neste assunto?

Acerca disso, o proeminente ativista climático Bill McKibben, apontou em seu artigo *What the warming world needs now is art, sweet art* (2005), fatores relevantes a fim de nortear essa relação entre arte e Antropoceno. Ao discorrer sobre aquecimento global, o autor pontuou que, embora os dados e estatísticas estejam à disposição da sociedade, essas questões não foram registradas no interior do indivíduo, indicando que os aspectos culturais e sensíveis são fundamentais na promoção deste conhecimento e conscientização.

Para McKibben (2005), a arte se apresenta como ferramenta necessária de ação na conscientização sensível e imagética da temática do Antropoceno. O autor justifica:

> O tempo avança rapidamente, de maneiras que os seres humanos jamais contemplaram. Aquela famosa imagem da Terra vista do espaço, transmitida pela Apollo no fim da década de 1960 — já não é mais o mundo que habitamos; seus polos estão derretendo, seus oceanos estão subindo. Podemos registrar o que está acontecendo com satélites e instrumentos científicos, **mas conseguimos registrar isso em nossa imaginação, o mais sensível de todos os nossos dispositivos?** (McKibben, 2005, [s.p.], grifo nosso).[2]

A ideia do ativista coincide com a da romancista Amitav Ghosh, quando sugere que a mudança climática é "um desafio no nível da representação, pois temos que encontrar novas maneiras de imaginar os seres e eventos impensáveis desta era" (Ghosh *apud* Collinson, 2019, p. 142). Em concordância, a artista e pesquisadora brasileira Walmeri Cardoso também apresenta a arte como potência do pensar sensível, afirmando que é necessário "imaginar um mundo onde o sentir, o sonhar e o imaginar impulsionem a nossa potência de agir e de construir novas formas de estar e de fazer mundos" (Cardoso, 2024, p. 6).

De fato, os diálogos que emergem da conjunção entre o sensível e imaginário presentes no campo da arte com a problemática do Antropoceno, podem ser exemplificados nas mais distintas formas artísticas. Porém, neste contexto, pretende-se ratificar a premissa da arte como ferramenta necessária de ação na conscientização sensível e imagética da temática do Antropoceno, conforme apresentado anteriormente.

Desta forma, para o presente artigo, buscamos evidenciar este trânsito entre campos por meio do Artivismo (Arte + Ativismo),[3] definido de forma sucinta por Andrew Boyd, em *Beautiful Trouble* (2012), como "a interseção entre arte e ativismo, que explora a imaginação crítica e sensível para desenhar eventos e estratégias que provocam novas questões e novos significados em busca de modos mais respeitosos de se viver" (Boyd, 2012, [s.p.]).[4]

Sobretudo, o Artivismo aqui observado trará a Ecocrítica[5] como fator fundamental que, aliada à música e à produção audiovisual contemporânea (videoclipe) – especificamente a que emerge do cenário do gênero musical Heavy Metal – é denominada Ecometal. Tendo a banda francesa Gojira como principal ponto de análise, especificamente a música *Amazonia*, do álbum *Fortitude*, de 2021 (Gojira, 2021),[6] e a intersecção entre sua crítica eco-política com a problemática dos povos indígenas da Amazônia no Brasil, pois, "a compreensão do Antropoceno a partir da transversalidade da poesia musical também é um caminho que soa como uma agradável melodia para o entendimento em tempos sombrios e propícios a transformações efetivas" (Silva, 2022, p. 152).

ECOMETAL E A BANDA GOJIRA

Na contemporaneidade, a prática e o fazer artístico passam por transformações, sendo moldados por um crescente engajamento crítico em relação às questões ecológicas, as quais refletem a urgência da problemática ambiental no contexto do Antropoceno. No cenário musical, por exemplo, muitas bandas e artistas de sucesso, como Coldplay e Massive Attack, agora se recusam a fazer turnês da maneira clássica, com aviões e ônibus, devido às altas emissões de carbono (Lakatos, 2022). Por outro lado, a temática do Antropoceno também é expressa nos mais distintos níveis do fazer artístico musical.

Neste cenário, o Artivismo emerge em forma de potência artística, principalmente mediante a Ecocrítica – abordagem teórica interdisciplinar, que investiga a maneira pela qual expressões artísticas representam preocupações ambientais, questionam as dinâmicas entre humanidade e natureza, e refletem as tensões do Antropoceno (Buell, 2005), inclusive mediante a música de protesto. Sobre isso, Martin Morris (2015) observa que "tais composições não apenas retratam contextos de crítica, mas também desempenham um papel ativo na promoção de mudanças" (Morris, 2015, p. 291).

Aliada ao gênero Heavy Metal, muitas destas canções de protestos configuram-se em forma de Ecocrítica, fusão comumente nomeada de "Ecometal" (Heavy Metal + Ecocrítica), temática que permeia o gênero do Metal desde seus primórdios, com Black Sabbath, por exemplo, como observa Ian Collinson (2019):

> A música heavy metal tem mantido uma longa relação com preocupações ambientais e ecológicas, uma relação que pode ser rastreada até "Into the Void" (1971), do Black Sabbath. O trabalho acadêmico, no entanto, tem sido lento em reconhecer os entrelaçamentos entre metal, meio ambiente e ecologia, seja no contexto global [...] o "lado mais sombrio" do metal não se refere simplesmente a táticas de choque e sobrecarga sensorial..., pois "o metal também faz uso de suas letras ásperas, sons agressivos e imagens visuais para expressar preocupações críticas sobre o comportamento humano e a tomada de decisões, bem como ansiedades em relação ao futuro" (Collinson, 2019, p. 129).7

No Ecometal, a preocupação com o meio ambiente pode manifestar-se através do conteúdo lírico, da arte do álbum, da iconografia, das entrevistas para mídia, das redes sociais, dos shows e apresentações ao vivo, dos métodos de produção e do ativismo ambiental. Esse engajamento ambiental está presente no gênero Metal em diferentes partes do mundo.

Neste cenário, segundo Collinson (2019), bandas como Gojira exibem uma preocupação pronunciada com o mundo mais-que-humano (Collinson, 2019, p. 130). De fato, durante sua carreira de quase três décadas, a banda francesa de metal Gojira fixou sua produção em vários círculos temáticos, aos quais eles retornam continuamente no estrato discursivo de seu trabalho. Esses temas abrangem visões filosóficas sobre a vida e o espiritualismo, a relação do ser humano contemporâneo com seu ambiente e – consequentemente e em linha com as tendências atuais – os direitos dos animais.

"*When you change yourself, you change the world*" (Gojira, 2016)[8] é a premissa da mensagem da Banda Gojira. Sua relevância na questão do Artivismo é inegável. Porém, é pertinente ressaltar sua importância no cenário da música internacional. Hoje, a banda Gojira se estabelece como uma das mais influentes no gênero Metal à nível internacional. Sua relevância é tamanha, que Gojira foi a primeira banda de Metal no mundo à ser convidada para participar da abertura de uma Olimpíada, a de Paris, em 2024, acarretando a indicação ao Grammy de 2024 como melhor performance de Metal, onde a banda conquistou seu primeiro Grammy.

Contudo, é fundamental apontar que a Ecocrítica da banda extrapola sua arte musical e poesia lírica. Por exemplo, em novembro de 2024, o vocalista Joe Duplantier promoveu uma campanha junto ao PETA, em favor da causa animal (Waldman, 2024). Além disso, Gojira apoia abertamente a organização ambientalista de ação direta *Sea Shepherd*,

Figuras 1 e 2 – Mario Duplantier e suas artes em pele de bateria.
Fonte: Mario Duplantier Art Gallery.[9]

além de ter envolvimento efetivo em diversas causas ecológicas e sociais. No site oficial do Gojira (Gojira, [s.a]), podemos visualizar todas as causas ativistas defendidas pela banda.

Não obstante, além do Artivismo musical, o baterista Mario Duplantier – que se encontra como uma das principais referências no instrumento à nível mundial, eleito duas vezes como melhor baterista de Metal do mundo – é também artista visual. Desta forma, Mario Duplantier reutiliza as peles de seu kit de bateria como material de sua práxis artística visual.

Assim, nota-se que o discurso ecocrítico da banda Gojira possui caráter multifacetado. Entretanto, para o presente artigo, pretendemos destacar a práxis audiovisual da banda francesa, em consonância a seu discurso ativista. Segundo Olivia Lucas, "a banda de metal francesa Gojira cria músicas que promovem ideias ambientalistas tradicionais sobre poluição e consumo de recursos" (Lucas, 2019, p. 485). Exemplos disso são as músicas *Toxic Garbage Island*, *A Sight to Behold* (*The Way of All Flesh*, 2008), *Ocean Planet*, *World to Come* e *Global Warming* (*From Mars to Sirius*, 2005).

De acordo com Mihály Lakatos (2022), a Ecocrítica performada pela banda Gojira extravasa a fronteira sonora, sendo também pontuada nos clipes e nas temáticas visuais referentes à banda. Segundo o autor, muitos desses vídeos funcionam como uma declaração política direta, em prol de questões ecológicas altamente divulgadas (Lakatos, 2022, p. 18).

Sobre isso, o ativista Andrew Boyd (2012) considera o videoclipe como uma tática de guerrilha contida no Artivismo. De acordo com suas percepções, embora a música desempenhe um papel importante na geração e sustentação de comunidades ativistas e movimentos sociais, os videoclipes de justiça social são capazes de elevar essas questões a outro patamar, combinando o poder contagiante da música com visuais atraentes para expor a injustiça e inspirar potenciais aliados à ação.

Desta forma, para expor a problemática indígena amazônica que é evidenciada pela banda Gojira, faz-se necessária uma análise introdutória múltipla, acerca da poesia lírica e do videoclipe da música *Amazonia* (Gojira, 2021), em consonância às ações ativistas também realizadas pela banda em prol da causa.

GOJIRA, POLÍTICA E AMAZÔNIA

O depoimento do *yanomami* Davi Kopenawa elucida a distinta cosmovisão pertencente a seu povo, os *yanomami,* que habita o território na fronteira do Brasil com a Venezuela. No livro *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* (2015), Kopenawa e Albert expressam visões de mundo nas quais natureza e humanidade são inseparáveis, contrapondo-se à lógica ocidental que fragmenta o planeta e o transforma apenas em recurso.

> Gostaria que os brancos parassem de pensar que nossa floresta é morta e que ela foi posta lá à toa. Quero fazê-los escutar a voz dos *xapiri*, que ali brincam sem parar, dançando sobre seus espelhos resplandecentes. Quem sabe assim, eles queiram defendê-la conosco? (Kopenawa; Albert, 2015, p. 65).

Neste ponto, faz-se necessário compreender que ao abordar o artivismo no contexto do Antropoceno amazônico, torna-se imprescindível reconhecer a Amazônia não somente como território natural geográfico, mas como um espaço de múltiplas cosmologias e modos de existência que revelam outras formas de compreender e estar no mundo, constituídos por diferentes dimensões culturais, sociais, políticas e simbólicas.

Essa perspectiva amplia o debate sobre arte e ecoativismo, pois evidencia que a crise ambiental não é apenas ecológica, mas para povos originários como os *yanomami*, é também simbólica e espiritual. Assim, ao evocar a floresta e seus povos no videoclipe *Amazonia*, a banda Gojira articula som, imagem e denúncia, ressoando um chamado ético e estético que aproxima o público para além da urgência planetária ambiental.

A música *Amazonia* aqui analisada, lançada pela Roadrunner Records, extrapola a classificação de composição da banda. É importante mencionar que a banda destinou toda a verba arrecadada com a música em prol da causa ambiental indígena na Amazônia. Além disso, houve um leilão com itens dos integrantes a fim de arrecadar fundos para a mesma causa, como pode ser visto no site da banda:

> Gojira se volta para preocupações mais terrenas em *Amazonia*, um ripper exuberante entrelaçado com instrumentos folclóricos indígenas e ritmos groove-metal inspirados no Sepultura. As paisagens sonoras se inclinam para o verde, mas os temas provam tudo, menos idílicos, enquanto Duplantier examina a ameaçada floresta amazônica, concluindo: "O maior milagre/ Está queimando até o chão." Os lucros da música beneficiarão as tribos indígenas Guarani e Kaiowá, continuando a longa tradição da carreira de Gojira de aproveitar sua música como um veículo para o ativismo ambiental (sua parceria com a Sea Shepherd Conservation Society remonta a mais de uma década). "Não queremos apenas lançar uma música chamada *Amazonia* – queremos fazer algo além disso", explica Joe. "Sentimos a responsabilidade como artistas de oferecer uma maneira para as pessoas agirem" (Gojira, [s.a]).

É interessante ressaltar que o próprio Gojira identifica como influência fundamental a banda de metal brasileiro Sepultura. Entende-se, neste momento, que tal influência se estende além do campo sonoro, pois a banda Sepultura vem há décadas construindo este diálogo e narrativa em prol dos povos originários brasileiros à nível internacional.

Sobre o videoclipe, logo no início da música *Amazonia*, ouve-se uma harmonia dissonante, com *riffs* da guitarra solo remetendo a um som tribal indígena. "A banda francesa de death metal Gojira demonstra a que veio: expor a revolta e o descaso de autoridades ambientais competentes com os povos indígenas que vivem na Amazônia brasileira" (Ferreira; Sousa; Santos, 2021, p. 599).

O videoclipe inicia adentrando à floresta amazônica (Figura 3), seguido da imagem da banda tocando em outro cenário (Figura 4) – um estúdio escuro, fechado, que destoa da ideia da floresta à luz do dia. Durante todo o enredo audiovisual, esse contraste entre ambiências se estabelece como uma espécie de *chiaroscuro* visual, mas não somente. Um jogo de imagens é proposto, com *frames* que intercalam o cenário da banda no estúdio escuro, com imagens do cotidiano indígena amazônico.

Ao longo da primeira parte do videoclipe, a narrativa visual que é apresentada por Gojira evidencia o verde da floresta, celebra a cultura e os ritos dos povos indígenas. Não há, neste momento, nenhuma menção à destruição nas imagens que se passam na floresta amazônica. Além disso, é notável a intenção comparativa entre os dois ambientes propostos no vídeo, que embora pareçam mundos distintos, são "povoados" pelos mesmos humanos.

Figura 3 – Primeiro *frame* do videoclipe *Amazonia*.
Fonte: Gojira (2021).

Figura 4 – *Frame* do videoclipe *Amazonia* com a banda tocando em estúdio escuro em formação circular.
Fonte: Gojira (2021).

É evidente que a banda se apropria desta dinâmica com a prorrogativa de um discurso múltiplo. O discurso ali presente não diz respeito somente à interlocução entre moderno e orgânico, ou entre Sul Global e Norte Global. Ao mesmo tempo, a narrativa que Gojira propõe parece dual, pois, à medida que separa as realidades dos dois ambientes apresentados, promovem a ideia de um diálogo de igualdade, na questão de cada indivíduo fazer parte do todo, do mundo em que vivemos, da mesma natureza e do mesmo Planeta Terra. Ideia essa descrita também pelo autor Ailton Krenak (2019), ao mencionar que: "fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade" (Krenak, 2019, p. 16).

Na música, a primeira parte da prédica, presente na letra, diz respeito a uma revolta, um chamado clássico do ponto de vista do Artivismo como tática de guerrilha artística:

> Incite a riot, put yourself in a trance
> You rotate the frame in a world you rely on
> A scar, a line has been drawn in the sand
> Behold the life, the boundaries fools will crush
> (Gojira, 2021).[10]

Além do chamamento à revolta em prol da causa indígena, a banda faz questão de esboçar performances, se assim se pode dizer, semelhantes. Inicialmente, é importante mencionar que Gojira se apresenta neste

Figura 5 – *Frame* do videoclipe *Amazonia* com indígenas em dança e rito circular.
Fonte: Gojira (2021).

videoclipe com a banda tocando em formação circular e usa desta particularidade como efeito de aproximação visual à práxis ritualística cultural indígena de danças e ritos circulares sagrados, como observado por Ana Ramires (2012).

Assim, é perceptível o jogo de *frames* que dialogam entre imagens dos indígenas amazônicos dançando em roda (Figura 5), interpondo-se à banda tocando em roda (Figura 4). Existe nesse gesto performático uma provável mensagem de posicionamento e união. Gojira aqui se posiciona de forma a somar, juntos aos indígenas, na causa amazônica. Segundo o vocalista Joe Duplantier, a música *Amazonia* é um chamado à união.

No segundo momento ou ato do videoclipe, a narrativa visual se funda na letra da composição, que também é acompanhada pela música. Até o presente momento, não havia menções de queimadas ou quaisquer violações à floresta Amazônica, assim como aos povos indígenas. No entanto, no instante em que o vocalista Joe Duplantier canta com seus vocais agressivos, "The greatest miracle is burning to the ground",[11] surge no videoclipe a primeira imagem de queimadas. Já que antes, a única coisa representada era a vida e cultura daquele local (Amazônia). Doravante, o videoclipe é bombardeado por imagens reais de destruição e queimadas, que foram realizados em parceria com os ativistas da Mídia Ninja: "O clipe contém imagens concedidas pela Mídia Ninja, além do documentário 'Híbridos: Os Espíritos do Brasil', de Priscilla Telmon e Vincent Moon e filmagens adicionais de Kumiko Hayashi e Hauxplay" (Mídia Ninja, 2021).[12]

É relevante mencionar que toda renda adquirida por meio desta música, como mencionado, foi doada à Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB), conforme divulgação da própria banda, como forma de utilizar a música-protesto na defesa dos direitos ambientais e culturais dos povos indígenas da Amazônia, que sofrem o desmatamento, a perda de terras, o trabalho forçado, a violência, e o assédio. Essas imagens de queimadas e desmatamento emergem em forma de Ecocrítica que, em consonância com a estrutura musical intensa e agressiva da banda, se posicionam de forma extremamente clara, em busca de denunciar os horrores que ali ocorrem.

Segundo Ferreira, Sousa e Santos (2021, p. 599): "Seu single ratifica esse descaso, exaltando esse imenso pedaço de terra brasileiro, mostrando os ataques e malefícios que as queimadas causam as florestas, pessoas e animais que vivem nesse solo sagrado", pois, embora o mundo saiba que a Amazônia queima, a arte do Gojira posiciona-se como crítica por meio de recursos que promovem o

Figura 6 – *Frame* do videoclipe *Amazonia*. Imagem da destruição e queimadas.
Fonte: Gojira (2021).

manifestar do sensível e perceptível, em busca de denunciar esses acontecimentos.

A narrativa literária continua. Na música, a floresta é em momentos chamada de "bloody Amazonia", "mighty Amazonia", "Godly Amazonia". Nota-se que a letra faz menções as dificuldades que os povos amazônicos enfrentam mediante a problemática das queimadas e desmatamentos desenfreados. Além disso, no terceiro momento da narrativa visual do videoclipe, são exaltadas imagens de protestos pacíficos, os quais foram realizados em Brasília (DF) em 2021. Aqui, a crítica expressa pela banda borra as fronteiras climáticas, se constituindo também em uma crítica sociopolítica.

Figura 7 – *Frame* do videoclipe *Amazonia*. Imagem da passeata em Brasília (DF).
Fonte: Gojira (2021).

Figura 8 – *Frame* do videoclipe *Amazonia*. Imagem Protesto em Brasília.
Fonte: Gojira (2021).

Não obstante, o vocalista da banda Gojira, Joe Duplantier, que também é ativista ambiental ativo, se fez presente na manifestação pacífica ocorrida em Brasília contra o PL 490, projeto que revê a demarcação de terras indígenas no Brasil. Sobre isso, Duplantier escreveu em seu perfil pessoal na rede social Instagram: "NÃO ao PL 490! Não ao Marco Temporal! Não ao desmatamento da Amazônia. Marchando hoje em Brasília com meu amigo JAJA, os Guarani Kaiowá e todas as tribos da Amazônia unidas" (Duplantier, 2021).[13]

Por fim, após as imagens de destruição, a banda encerra o videoclipe com imagens da tribo da Amazônia em volta de uma fogueira, numa ação ritualística. Desta forma, Gojira expressa o dualismo do fogo, outrora apresentado com seu poder destrutivo, mas que neste momento é utilizado pela tribo como algo benéfico dentro de sua práxis ritualística e cultural. Desta forma, o fogo aqui não se apresenta como vilão, mas como um elemento ligado à prática humana, cultural e ritualística dos povos originários.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Antropoceno, enquanto conceito e realidade emergente, tem colocado em xeque as formas tradicionais de entendimento e resposta às questões ambientais. Nesse contexto, a arte surge como um território fértil para a conscientização e mobilização sensível. O presente artigo propôs, de forma sucinta, uma reflexão crítica sobre o papel da arte no enfrentamento das crises contemporâneas, com especial atenção ao fenômeno do Artivismo, que une a criatividade artística ao ativismo sociopolítico e ambiental.

Por meio da análise do Ecometal, especificamente da obra da banda Gojira, observou-se como a música pode funcionar como um canal de denúncia e transformação. O videoclipe da música *Amazonia* exemplifica a capacidade do artivismo em transcender os limites do discurso tradicional, engajando não apenas o espectador, mas também comunidades em lutas específicas, como no caso dos povos indígenas da Amazônia. Ao utilizar elementos visuais, musicais, e narrativos, a banda cria um diálogo entre a arte e a Ecocrítica, reforçando a urgência de ações em prol do meio ambiente e da cultura indígena local.

A produção de Gojira evidencia o poder da arte em traduzir a complexidade das questões

do Antropoceno para o imaginário coletivo, permitindo que temas como desmatamento, queimada, e violência contra povos originários sejam sentidos e compreendidos em um nível mais profundo. Essa abordagem não apenas amplia o alcance da crítica ambiental, mas também promove uma conscientização ativa e participativa, inspirando ações concretas de resistência e transformação.

Por fim, o trânsito entre arte, Ecocrítica, e ativismo, como demonstrado neste artigo, é mais do que uma representação simbólica; é uma estratégia de engajamento que potencializa a arte enquanto ferramenta de mudança. O Ecometal e a práxis da banda Gojira reafirmam a relevância de novas formas de se pensar e agir frente aos desafios do Antropoceno, ressaltando que, em tempos de crise global, a arte pode ser tanto uma denúncia quanto uma esperança de ressignificação do mundo.

REFERÊNCIAS

BEAUTIFUL TROUBLE. **Artivismo**, [s.l.], [s.d.]. Disponível em: <https://beautifultrouble.org/toolbox/pt/tool/artivism>. Acesso em: 18 nov. 2024.

BOYD, Andrew. **Beautiful Trouble**: a Toolbox for Revolution. New York: OR Books, 2012.

BUELL, Lawrence. **The Future of Environmental Criticism**: environmental Crisis and Literary Imagination. Nova Jersey: Wiley-Blackwell, 2005.

BULLEID, Joshua. **Vegetarianism and Science Fiction**: a History of Utopian Animal Ethics. London: Palgrave Macmillan, 2023

CARDOSO, Walmeri. **Territórios sensíveis**: práticas artísticas no antropoceno. São Paulo: Circuito, 2024.

COLLINSON, Ian. This is the Funeral of the Earth: The 'Dead-end' Environmental Discourses of Australian Ecometal. **Emerald Studies in Metal Music and Culture**, Australia, v.1, p. 129-144, 2019. Disponível em: <https://www.emerald.com/insight/content/doi/10.1108/978-1-78769-167-420191015/full/html> Acesso em: 1 nov. 2024.

DUPLANTIER, Joseph. "NO to PL490!" [s.l.], 12 ago. 2021. **Instagram**: @joe_duplantier. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CS-SVkSJFTg/>. Acesso em: 27 jan. 2026.

FERREIRA, José Ângelo Almeida; SOUSA, Francisca Angêla de Oliveira; SANTOS Alessandra de Sousa., Análise do Discurso de Pêcheux: a formação discursiva em músicas do estilo de heavy/thrash metal no contexto indígena amazônico. **Revista Philologus**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 81, p. 591-603, 2021. Disponível em: <https://www.revistaphilologus.org.br/index.php/rph/article/view/902> Acesso em: 1/11/2024.

GOJIRA. Band. **Gojira website**. [s.l], [s.a]. Disponível em: <https://www.gojira-music.com/band>. Acesso em: 14 nov. 2024.

HANSEN, James; SATO, Makiko. Paleoclimate implications for human-made climate change. **Climate Change**: Inferences from Paleoclimate and Regional Aspects. Springer, p. 21-48, 2011. Disponível em: <https://www.giss.nasa.gov/pubs/abs/ha05510d.html > Acesso em: 1 nov. 2024.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LAKATOS, Mihály. Nature as an affective background in postmillennial Romanian music videos. In: BLOS-JÁNI, Melinda; KIRÁLY, Hajnal; LAKATOS, Mihály; PIELDNER, Judit; SÁNDOR, Katalin (org.). **The View from the Anthropocene:** Exploring the Human Epoch from Post-Anthropocene. Anais [...] Debrecen, Hungria: Institute of English and American

Studies, University of Debrecen, out. 2022. Disponível em: <https://real.mtak.hu/154117/1/Intermedial%20Encounters%20REAL.pdf>. Acesso em: 5 nov. 2024.

LUCAS, Olivia. Shrieking soldiers... wiping clean the earth': hearing apocalyptic environmentalism in the music of Botanist. **Popular Music**, Cambridge, v. 38, p. 481-497, 2019. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/popular-music/article/abs/shrieking-soldiers-wiping-clean-the-earth-hearing-apocalyptic-environmentalism-in-the-music-of-botanist/8C9F6AD2044A8F240E24160FCBCF06F0>. Acesso em: 1 nov. 2024.

MCKIBBEN, Bill. What the warming world needs now is art, sweet art. **Grits**, [s.l.], 2005. Disponível em: <https://grist.org/article/mckibben-imagine/> Acesso em: 1 nov. 2024.

MORRIS, Martin. Extreme Heavy Metal Music and Critical Theory. **The Germanic Review**: **Literature, Culture, Theory**, v.90, p. 285-303, 2015. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00168890.2015.1096167> . Acesso em: 5 nov. 2024.

RAMIRES, Ana Lúcia Marques. Memória Social e Patrimônio Cultural nas Danças Sagradas. **Anais ANPUH-RS**, XI Encontro Estadual de História, Rio Grande, p. 1324-1336, 2012. Disponível em: <https://www.eeh2012.anpuh-rs.org.br/> Acesso em: 1 nov. 2024.

ROBISON, Daniel. **An Exploration of the Various Compositional Approaches to Modern Progressive Metal**. Dissertação (Mestrado em Artes), University of Huddersfield, Huddersfield, 2019. Disponível em: <https://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/34833/>. Acesso em: 1 nov. 2024.

RUECKERT, William. Literature and ecology: an experiment in ecocriticism. In: GLOTFELTY, Cheryll; FROMM, Harold (org.). **The ecocriticism reader**: landmarks in literary ecology. Athens: University of Georgia Press, 1996.

SILVA, Osvaldo José. Sendas para uma transversalidade no antropoceno. **Aurora:** revista de arte, mídia e política, São Paulo, v.15, n.45, p. 135-169, 2022. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/53857>. Acesso em: 1 nov. 2024.

WALDMAN, Elena. 'Viva la Vegan Revolución!' Gojira's Joe Duplantier Raises a Fist for Animal Rights. **PETA – Animals are not ours**, Norfolk, 25 de novembro de 2024. Disponível em: <https://www.peta.org/blog/gojira-vocalist-joe-duplantier-join-the-vegan-revolution>. Acesso em: 5 dez. 2024.

Documento audiovisual

GOJIRA. Amazonia. In: GOJIRA (intérprete). Fortitude, [s.l.]: Roadrunner Records, 2021. 1 vídeo (5 min 28 s). **Youtube**, 26 de março de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B4CcX720DW4>. Acesso em: 2 nov. 2024.

GOJIRA. Silvera. In: GOJIRA (intérprete). Magma. [s.l.]: Roadrunner Records, 2016. 1 faixa sonora (3 min 32 s). **Youtube**, 20 de maio de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iVvXB-Vwnco>. Acesso em: 2 nov. 2024.

MÍDIA NINJA. Gojira lança clipe em defesa da Amazônia [vídeo]. **Mídia Ninja**, [s.l.], 28 de março de 2021. Disponível em: <https://midianinja.org/com-imagens-da-midia-ninja-gojira-lanca-clipe-em-defesa-da-amazonia/>. Acesso em: 1 nov. 2024.

MOON, Vincent; TELMON, Priscilla. **Híbridos: os espíritos do Brasil.** Documentário Brasil/França, 2017 (2018). Direção: Vincent Moon e Priscilla Telmon. Produção: Fernanda Abreu; Petites Planètes; Feever Filmes; Samba Filmes; Descoloniza Filmes. 88 min. Disponível em: <https://hibridos.cc/po/themovie/>. Acesso em: 1 nov. 2024.

Notas

[1] Tradução da autora. No original: "*Climate change is likely to be the predominant scientific, economic, political and moral issue of the 21st century*".

[2] Tradução da autora. No original: "*Time rushes on, in ways that humans have never contemplated. That famous picture of the earth from outer space that Apollo beamed back in the late 1960s – already that's not the world we inhabit; its poles are melting, its oceans rising. We can register what is happening with satellites and scientific instruments, but can we register it in our imaginations, the most sensitive of all our devices?*".

[3] O termo "artivismo", conforme definido aqui, é um amálgama de vários conceitos. Por exemplo, o conceito de "campo expandido", de Rosalind Krauss nos anos 1960, referindo-se à escultura, e às reflexões de Ileana Dieguez sobre "cenários liminares".

[4] Ver também Beautiful..., [s.d.].

[5] A ecocrítica é um resultado ou expressão do ambientalismo. Laurence Buell definiu a ecocrítica como sendo "conduzida em um espírito de comprometimento com a práxis ambientalista" (Buell, 2005). O termo "ecocrítica" foi cunhado no final da década de 1970 (Rueckert, 1996), mas seus antecedentes remontam há mais tempo. A busca por um ponto de início pode prender alguém em uma regressão infinita (Buell, 2005, p. 13).

[6] Gojira é uma banda francesa, fundada em 1996 com o nome de "Godzilla". A sonoridade da banda foi descrita como uma combinação de estilos como death metal técnico e groove metal, mas eles também usam elementos de metal progressivo, como ritmos sincopados incomuns, bem como tercinas rápidas (Robinson, 2019).

[7] Tradução da autora. No original: "*Heavy metal music has had a long relationship with environmental and ecological concerns, one that can be traced as far back as Black Sabbath's 'Into the Void' (1971). Academic work has, however, been slow to recognize the entanglements of metal, environment and ecology in either the global context [...] metal's 'darker side is not simply about shock tactics and sensory overload...', because, 'metal also makes use of its harsh lyrics, sounds and visual imagery to express critical concerns about human behavior and decision making and anxieties about the future'*".

[8] Citação do original. Tradução da autora: "*Quando você muda a si mesmo, você muda o mundo*".

[9] Imagens disponíveis em: (Figura 1) <https://marioduplantier.com/wp-content/uploads/2013/02/header-mario21.jpg>. (Figura 2): <https://marioduplantier.com/wp-content/uploads/2016/05/La-d%C3%A9esse-des-mers-video-clip-2016-BassDrumhead-thegem-product-single.jpg >. Acesso em 6 mar. 2026.

[10] Citação do original. Tradução da autora: "*Incite um motim, coloque-se em transe./ Você gira o enquadramento em um mundo no qual confia./ Uma cicatriz, uma linha foi traçada na areia./ Contemple a vida, os limites que os tolos irão esmagar*".

[11] Citação do original. Tradução da autora: "*O maior milagre está queimando até o chão*".

[12] O vídeoclipe está disponível em: <https://midianinja.org/com-imagens-da-midia-ninja-gojira-lanca-clipe-em-defesa-da-amazonia/>. Acesso em: 20 nov. 2024.

[13] Tradução da autora. No original: "*NO to PL490! No to Marco Temporal! No to the deforestation of the Amazon. Marching with my friend JAJA, the Guarani Kaiowa and all the tribes of the Amazon United in Brasilia today*".

SOBRE A AUTORA

Nathalia Magdalena Uliana Gomes é mestranda em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Campinas (PPGAV-UNICAMP), sob orientação do Prof. Dr. Filipe Mattos de Salles. É pesquisadora, divulgadora científica e artista com especialização em Artes Visuais (UNICAMP), em História da Arte e em Psicopedagogia. Também é graduada em Música (Faculdade Nazarena do Brasil). Integra o Grupo de Pesquisa *NUTRANS - Núcleo de Estudos e Pesquisas Transdisciplinares* (Unicamp/CNPq). ORCID <http://orcid.org/0000-0002-6892-0685>. E-mail: na_mag@hotmail.com

Recebido em: 29/4/2025

Aceito em: 30/10/2025

DO TEMPO EM QUE OS RIOS AINDA ESTAVAM ENTRE NÓS[1]

FROM THE TIME WHEN RIVERS WERE STILL AMONG US

Sy Gomes Barbosa
PPGArtes-UFC
Ana Carolina da Rocha Mundim
UFC

Resumo

O texto apresentado aqui une memórias, pesquisa acadêmica e reflexões sobre arte, ecologia e território. As autoras, Sy Gomes Barbosa e Ana Carolina da Rocha Mundim, exploram sua relação com a água e os corpos d'água na construção de sua trajetória artística, especialmente na performance aquática, viabilizada pela experiência no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará (UFC). O estudo analisa a transformação do município de Eusébio (CE), região metropolitana de Fortaleza (RMF), destacando a privatização de lagoas e riachos por empreendimentos de luxo que limitam o acesso da população e impactam a cultura de forma ecossistêmica. Como resposta, as autoras propõem a performance *Corpos Aquático*s, que discute exclusão social e ambiental por meio da hidro-improvisação e do audiovisual.

Palavras-chave:

Aquamove; criação em artes; ecologia; Eusébio; lagos e lagoas.

Abstract

This article intertwines personal memory, academic research, and reflections on art, ecology, and territory. The authors, Sy Gomes Barbosa e Ana Carolina da Rocha Mundim, explore their relationship with water and bodies of water within the construction of her artistic trajectory, specifically focusing on aquatic performance as developed in the Post-Graduate Program in Arts at the Federal University of Ceará (UFC). The study examines the socio-spatial transformation of the municipality of Eusébio (CE), in the Fortaleza Metropolitan Region (RMF), highlighting the privatization of lagoons and streams by luxury real estate developments that restrict public access and generate ecosystemic cultural impacts. As a creative response, the authors propose the performance "Corpos Aquáticos" (Aquatic Bodies), which addresses social and environmental exclusion through hydro-improvisation and audiovisual media.

Keywords:

Aquamove; artistic creation; ecology; Eusébio; lakes and lagoons.

INTRODUÇÃO

Existem alguns elementos que precisam ser elucidados antes que se forme qualquer relação entre nós e você. Curiosa coisa essa relação entre autor e leitor, pois sempre estamos bamboleando entre diversas áreas do conhecimento, então deveríamos falar em terceira pessoa? Deveríamos alinhar o meu texto à História e à Antropologia? Ou às Artes e ao Pós-Humanismo? Diversas questões passam pela nossa cabeça ao criar esta introdução. Antes fosse o desejo pelo mistério, o nosso norte, e não a obsessão pela clareza.

As forças que se cruzam em nossa escrita precisam ziguezaguear por entre imagens, memórias, palavras e lugares novos para vocês, mas habitam aqui os nossos lugares. Mais especificamente Eusébio, o município onde a autora Sy Gomes nasceu no Estado do Ceará, e que sofre as duras consequências de uma privatização desenfreada de lagoas, protagonizada por empreendimentos imobiliários, no formato de "condomínios de luxo".

O desaparecimento de riachos e levadas faz com que possamos enxergar o curso da água na cidade mudar radicalmente. O líquido que antes escorria sob o relevo sedimentar desse território, sempre em direção ao mar, agora escorre em avenidas, ruas e brejos, onde moram pessoas que por vezes trabalham nesses condomínios. Por consequência, as populações locais são submetidas a alagamentos e doenças, como a dengue, que se espalham no período chuvoso, graças ao acúmulo de água em ruas sem saneamento ou drenagem.

Tais empreendimentos vendem a ideia de uma "aproximação com a natureza", justamente porque em seus terrenos — áreas enormes loteadas e vendidas a valores exorbitantes — existem lagoas naturais e áreas de drenagem, como riachos, que passam a fazer parte da "Natureza comprada" pelas elites da capital cearense. Esse movimento, estudado por Cleiton Marinho Nogueira em sua dissertação sobre a expansão imobiliária na Região Metropolitana de Fortaleza (RMF), começou por volta do ano de 2003 nas periferias da cidade metropolitana, seguiu o vetor de expansão Fortaleza-Eusébio e rapidamente mudou a paisagem do território, culminando nos anos seguintes com a instalação dos empreendimentos "Quintas do Lago", da cearense Terra Brasilis, e "Alphaville Eusébio", da Alphaville Urbanismo, gigante de produtos imobiliários, presente em 23 estados brasileiros.

> A implantação desses empreendimentos no município vizinho à cidade-polo não pode ser entendida como um processo de fuga ou uma negação da cidade, ou como uma "volta à natureza"; pelo contrário, configura-se como uma expansão do tecido urbano-metropolitano da capital, em que a acessibilidade à Fortaleza é condição fundamental para o sucesso dos negócios (Nogueira, 2011, p. 116).

Em diálogo com Nogueira (2011), observamos que desde o começo do processo de urbanização da região havia uma motivação, um interesse nesse território, ou seja, além da proximidade geográfica, também havia a necessidade de ter sucesso nesses empreendimentos. No entanto, foi através dos recursos naturais que a maior parte da propaganda dos loteamentos se deu, como veremos mais adiante. Tal expansão chegou ao centro do município, pondo em risco, inclusive, lagoas que estavam protegidas até muito recentemente, pela presença das principais instituições políticas nos arredores. Por isso, a pergunta que guia o percurso de pesquisa nas águas e através das memórias que elas carregam está, de fato, direcionada às autoridades da cidade de Eusébio, mas não só.

A questão também está direcionada a todos os municípios que possuíam relações importantes com Corpos D'água, como a Lagoa do Coaçu, e que perderam acesso a essa hidrografia por conta de empreendimentos imobiliários, estudados, aprovados, fiscalizados e liberados para a construção por meio de processos administrativos que competem à Autarquia Municipal de Meio Ambiente de Eusébio (AMMA). Alguns dos períodos que motivam a escrita do texto são: Por que construções em área de preservação ambiental foram aprovadas pela legislação municipal? Como

o município entende a relação da população nativa com lagoas e riachos? Quais memórias despontam, quando ao invés de um caminho para coletar água e cajus encontra-se um muro alto feito de concreto? Como o desvio, aumento ou redução dos fluxos de água na cidade modificam as relações de cheia e seca em áreas protegidas? Quais são as consequências da privatização, renomeação e bloqueio de acesso a espelhos d'água, outrora públicos?

Todas essas perguntas partem, porém, não de uma pesquisa em urbanismo, paisagismo, engenharia ou biologia, mas sim parte de uma pesquisa em artes. Dizemos isso, porque há um imenso espaço de diferença, histórico e acadêmico, entre a pesquisa em artes e as investigações técnicas que levaram à autorização da construção desses condomínios. De que forma, então, poderíamos combater afirmações tecnológicas, numerológicas e topográficas com a arte? Será que a arte conseguiria sequer fazer cócegas ao ego colonial que domina as decisões técnicas, tomadas como lei em diversos territórios brasileiros? Será que fará alguma diferença esta escrita que agora é lida por você? Acreditamos que sim e por isso escrevemos: para fortalecer uma rede invisível, que somente alguns podem notar.

Na pequena pesquisa bibliográfica aqui apresentada, encontramos textos basilares para os estudos dos corpos d'água sob a ótica das ciências humanas, como a obra de Astrida Neimanis e a trajetória acadêmica de Franz Krause, ambos compartilhantes do uso do prefixo "hidro" (em português) / "hydro" (em inglês), para falar de relações humanas e além de humanas, mediadas pela água. O *hidrofeminismo* instaurado por Neimanis (2017) dialoga em grande medida com as discussões de gênero inauguradas pelo "Manifesto Ciborgue" de Donna J. Haraway (1985), referência para esta pesquisa e inúmeras outras sobre as "espécies companheiras" (Haraway, 2022), bem como sobre gênero e feminismo especulativo. Já o *hidro-perspectivismo* de Krause (2019) propõe que nós possamos ultrapassar as barreiras criadas pelo saber ocidental herdado, a fim de perceber a vida desde a água, em um ponto de vista aquático, criticando canalizações e tentativas de controle planejado dos processos hidrológicos, como podemos observar neste parágrafo condensador:

> Uma abordagem perspectivista, em vez de representativa, propõe a justaposição de sujeitos baseadas na água e na terra, atenta às materialidades específicas das heterotopias aquáticas e às maneiras como a água pode engendrar certas formas sociais e políticas. Isso também significa que diferentes águas e cursos d'água produzem perspectivas diferentes – um canal britânico molda pontos de vista diferentes de uma praia atlântica ou de um reservatório de água potável taiwanês. Como forma de tornar o familiar estranho e o estranho familiar, o hidro-perspectivismo pode servir como uma técnica para proporcionar um novo olhar sobre nossas suposições terrestres e identificar problemas e pontos cegos em nossas formas de pensar herdadas (Krause, 2019, p. 93).[2]

Dessa forma, conseguimos nos localizar nesse território, para enfrentar a gigante urbanidade que envolve as vivências na cidade de Fortaleza, olhando desde o litoral oeste do Ceará, mas também desde uma perspectiva que a nós foi ensinada. Por exemplo: quando passava pela Avenida Aguanambi, em Fortaleza, o pai de Sy Gomes sempre lhe dizia que ali havia um riacho que foi canalizado, mas que um dia havia sido pungente. Realizada no começo dos anos 1970, a obra de contenção do riacho "Água Nambi"[3] ainda hoje é lembrada como uma das mais importantes obras de expansão urbana da cidade, tendo sido apenas uma das diversas obras de canalização e aterramento de riachos. Ali, ainda criança, Sy Gomes sentia empatia pelo riacho soterrado.

Figura 1 – Avenida Aguanambi (1972). Arquivo Nirez.
Fonte: Blog *Fortaleza Nobre* (Nobre, 2011).[4]

A ideia de uma conexão ou de uma interdependência planetária, que tem sido calcada por autores que não cessam de nos acompanhar no desafio de escrever sobre o presente, faz com que um campo de pesquisa surja. Neste campo habitam os cientistas que veem não somente os seres humanos ou somente seus objetos de estudo (animais, vegetais ou minerais, quaisquer que sejam) como parte de um método baseado no empirismo moderno, mas sim como parte de uma coletividade energética, fluída, geológica e orgânica que convencionamos chamar de Ecologia ou Ecologias.

Por isso, o esforço de Neimanis (2017) é falar sobre uma *corporificação da água*, uma corporificação (*embodiment*) dos "corpos d'água", comumente entendidos somente como reservatórios, e parte de um mapa maior de espelhos d'água que são estudados a fim de garantir a sustentação de projetos hídricos e urbanos em diversos territórios, ou seja, são percebidos desconectados de suas ecologias, memórias e histórias, como seres sem agência. No entanto, corpos d'água aqui devem ser entendidos como muito mais que isso, pois entendemos

> Água como corpo; água como comunicadora entre corpos; água como facilitadora da existência dos corpos. Entidade, meio, ambiente transformador e gestacional. Tudo isso abrange, flui, sustenta e satura nossos corpos d›água. "Há marés no corpo", escreve Virginia Woolf. Fluímos e re-fluímos através do tempo e do espaço — corpo a corpo, corpo a corpo, corpo a corpo (Neimanis, 2017, p. 87).16

Entender o corpo de lagos, lagoas, riachos, rios, deltas de rios, nascentes, olhos d'água, fervedouros, levadas, açudes, pequenos sapos, mamíferos em estado fetal, geleiras, mares e oceanos, como parte de uma coletividade que é formada primariamente por água, este elemento ancestral, é essencial para compreender porque devemos nos importar com o que acontece com as lagoas que estão ao nosso redor.

Essa "coletividade" de entidades autônomas, mas interconectadas, é chamada por Astrida, em diálogo com outros autores, de *hypersea*. O "supermar", como poderia ser entendido em português, é exatamente a reunião de todas as moléculas de água presentes na biosfera. Este conceito nos ajuda a perceber que tanto a água que está nos abismos oceânicos como aquela

que é expelida na urina são parte de um mesmo fluído que está sendo reciclado na Terra, desde antes mesmo da explosão da vida como conhecemos. Atualmente, a água presente no corpo dos *Homo sapiens sapiens* corresponde de 60 a 90% da composição total das células vivas, mas ao mesmo tempo é uma água profundamente conectada aos reservatórios, tanques de tratamento e nascentes minerais. Assim, estamos conectados à água de maneira molecular, ela retém nossos segredos mais antropomórficos e, observando seu fluxo, podemos notar a proliferação de pluralidades e diferenças (Neimanis, 2019, p. 86).

Nesse sentido, o artigo que se desenrola aqui irá utilizar diversos meios para contar a história de uma lagoa que sumiu do bairro Coaçu, que está nas memórias da mãe de Sy Gomes, mas não nas da autora. Coaçu, mesmo nome dado ao rio que corre nestas terras, significaria "folha grande" e revela que o passado indígena de Messejana, Paupina e Aquiraz permanece vivo em nossa língua, mas esquecido por muitos de nós. Aprendemos que, assim como lembrar, esquecer é um movimento que fazemos frente à realidade e que nós esquecemos em processo, não de forma súbita. Por isso, aqui tentaremos lembrar do tempo em que os rios ainda estavam entre nós, do tempo em que as lagoas daqui formavam conjuntos com o mar, de quando eram lembradas.

Os movimentos que nos levam à criação artística estão presentes dentro de nós desde a infância. Termos nos tornado artistas foi inevitável e parecia real por toda a vida. Mas quando eu, Sy Gomes, dissidi de gênero e do ofício da História, minha área de graduação, formalmente conhecida pelo trabalho com fontes do "passado", eu também pude mergulhar livremente nas artes visuais e do corpo. Em performance desde 2019, tenho atravessado lugares e venho sendo atravessada por eles, sempre percorrendo os questionamentos necessários à desprogramação de um corpo-cotidiano. Ao ingressar no Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes) da Universidade Federal do Ceará (UFC), percebo que há mais do que um campo de pesquisa, mas uma tradição de pesquisa em artes sendo construída ali, a tradição seria a de questionar os limites do corpo e do cânone.

Todos os componentes curriculares se organizam em torno das pesquisas dos docentes, e as pesquisas realizadas nesse programa pretendem demonstrar a relevância da coautoria. No segundo semestre, em fins de outubro de 2024, me surpreendi ao ver uma disciplina na Piscina do Instituto de Educação Física e Esportes (IEFES) sendo ofertada ao Mestrado em Artes ICA/UFC. Nunca havia visto algo parecido no currículo em Dança ou Artes Visuais.

Naquele momento, ainda não havia qualquer aproximação minha com a proposta metodológica da Professora Ana Carolina Mundim, mas, de antemão, a ideia de criar na água, já me deixava entusiasmada. A propósito de estar pesquisando a relevância de poéticas e formas de fazer, com e através de seres além de humanos, como plantas e fungos, também pesquiso os elementos essenciais à vida — por exemplo: água, terra, matéria orgânica, ar — que se tornam ou são transformados em elementos perigosos para espaços expositivos tradicionais, requerendo dos artistas diversas negociações com os espaços, sejam em museus ou galerias, bem como a criação de uma série de tecnologias para garantir a proposta artística.

A água, a sílica, a areia, a umidade, os átomos de hidrogênio e carbono, a acidez dos materiais, a terra fértil, as pedras de rio, as bactérias, os esporos, as hifas, os musgos, os brotos de feijão, os pedaços de mandioca e até mesmo os aquários tornam-se elementos de risco (perigosos) quando expostos a reservas técnicas e espaços de conservação. Nesse sentido, como a água poderia fazer parte do trabalho artístico sem apresentar risco para obras presentes em acervo? Como criar uma floresta em um museu? Ou mesmo, como manter um elemento em fermentação no cenário de controle e de higienização das exposições tradicionais? Como superar alguns paradigmas da *arte que perdura* numa época efêmera como a que vivemos?

Essas questões, dentre as várias que norteiam a minha pesquisa em curso, já me permeavam

a cabeça quando Pablo Assumpção, meu orientador, disse: "Nossa! Essa disciplina que está sendo ofertada tem tudo a ver com tua pesquisa!". Foi mais que o suficiente para me ver matriculada no segundo ateliê do Mestrado, mesmo não sendo um componente obrigatório. Eu sabia que havia algo sendo criado e disparado naquelas aulas na piscina, por isso já identificava a relevância da hidrocriação/hidroimprovisação. Além disso, anos atrás, a ideia de dançar como um espetáculo na piscina da casa de minha avó, em Eusébio, também já existia, oculta e até mesmo esquecida nas diversas gavetas da mente desta artista.

Durante o percurso, submersas, e sob a guiança de Ana Mundim, nós trabalhamos diversos aspectos da dissolução de fronteiras entre o movimento fora d'água e o movimento dentro da água. A começar pela percepção do Reflexo do Mergulho Mamífero, que, ao ser trabalhado, vai permitindo um distensionamento dos músculos ao mergulhar, bem como uma redução dos batimentos cardíacos. Com o uso de toucas, *noseclips*, roupas de banho e protetor solar, levamos aquelas manhãs aprendendo movimentações que estavam associadas diretamente à improvisação, consciência corporal e processos de descobertas. Como Ana Mundim nos diz no seu texto "Dança na Água: um corpo em fluxo",

> A água nos ensina a ouvir o tempo, a entender a nossa própria pequenez, ela nos convida a dançar, mas mostrando que a atenção é necessária a esta parceria. Ela nos ensina que para se ganhar confiança é preciso, antes, reconhecer o espaço e oferecer confiabilidade. Ela nos mostra o tônus em que devemos estar a cada mudança que o tempo opera. No entanto, todo aprendizado só é possível quando se quer aprender. É preciso permitir que a água encharque para que o deleite se aproxime. E dali os fluidos começam a se movimentar (Mundim, 2023, p. 339).

Não sabia ao certo a quantidade de ar que era necessário soltar para mergulhar, fomos aprendendo juntas. Não sabia que existiam pessoas positivas (que flutuam) e negativas (que afundam), muito menos sabia que eu tinha tendência a afundar. Não sabíamos como fazer uma espiral na água, fomos aprendendo. Os membros tensos e a cervical contraída foram dando lugar a momentos de relaxamento e deriva. Nesses momentos, alguns desenhos surgiram, como ondas reverberando dos corpos, em posição de Estrela do Mar[5] ou mergulhando até o fundo da piscina plana. Algo estava acontecendo e era inevitável.

Por isso, quando Ana solicitou a escrita de um primeiro texto poético/acadêmico, não pude fugir e escrevi uma dramaturgia para essas águas. Um programa performativo alongado ou um roteiro. O primeiro texto criou os parâmetros da escrita desta segunda textualidade, uma vez que lá é possível entender como as Lagoas, os Riachos e os Corpos D'água da região do Litoral Leste do Ceará são importantes para a memória coletiva de diversos territórios ancestrais, especialmente do bairro Coaçu e do município de Eusébio.

Também é possível observar as encruzilhadas em que a artista produz, sendo essa uma dramaturgia protagonizada por pessoas transgênero, para falar de questões ecológicas e interseccionais, mas também sobre os corpos que podem ou não desfrutar dos recursos hídricos desta Terra. *Corpos Aquáticos*, disponível na última parte desse texto, é, portanto, um entrecruzar de propostas artísticas e ideias que agora podem se tornar um espetáculo em circulação, uma performance ou filme, já sendo algo que existe e é palpável.

Afinal, a história que trago aos leitores é uma história a contrapelo da ocupação do município de Eusébio, localizado na Região Metropolitana de Fortaleza (RMF), no Estado do Ceará, e sobre como perdemos, coletivamente, o acesso a algumas lagoas e riachos. Porém, também é sobre como é possível criar em torno de questões inadiáveis, que mobilizam e restringem o corpo. É sobre como é possível mergulhar e flutuar, aprender com e na água, criar um corpo para a água e escutar dela as informações necessárias para a criação de um mundo novo. Um mundo onde o protagonismo não é humano, como nos faz imaginar Bruno Latour:

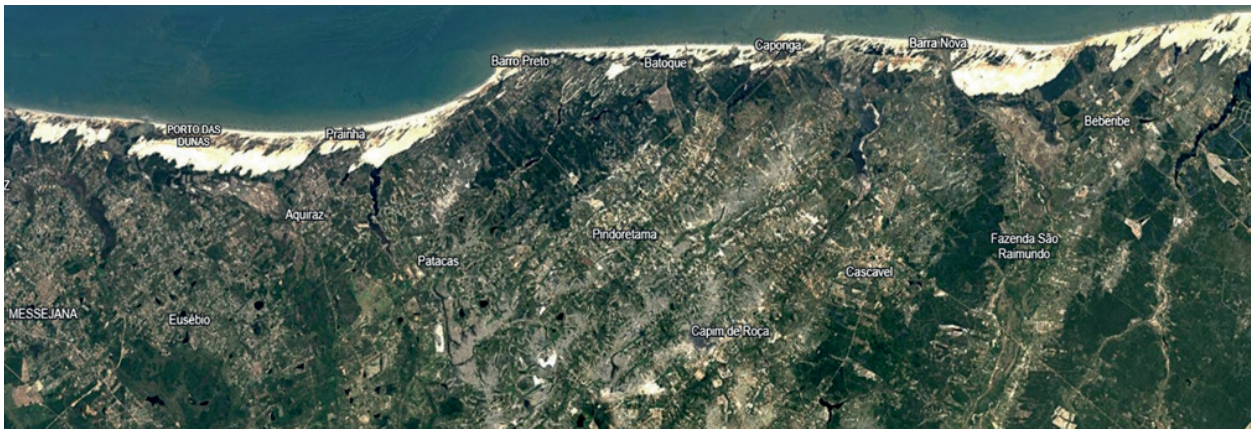


Figura 2 – Visão aérea do Litoral Leste do Ceará (1985).
Fonte: *Google Earth*, 2025.

> Ao descrevermos nossas interdependências aos outros e por meio dos outros, o solo parece nos erguer os pés e nos girar de ponta-cabeça. O território não é mais aquilo que ocupamos, mas aquilo que nos define. [...] A floresta, o lago, a montanha, os cervos e os solo continuarão onde estão, mas não passarão mais pelo sujeito para que seja ele quem decide sobre o que lhes convém ou não: porque eles retomam seu caminho decidindo por si e para si mesmos – o que irá lhes permitir durar um pouco mais. Aqui novamente é como se um rio descongelasse e voltasse a fluir. É o fim do naturalismo (Latour, 2021, p. 95-98).

Para aqueles que moram nessa região do Ceará, no Litoral Leste,[7] existem inúmeras formas de conexão com a água. Uma das mais comuns e que se experimenta desde pequeno é a experiência de ir ao mar. O Oceano Atlântico que banha essa região é costumeiramente conhecido pelo calor de suas águas e pela razoável falta de profundidade na maior parte das praias que não foram alteradas por intervenção humana ao longo do tempo. Para as diversas populações locais, foram as praias os primeiros lugares onde foi possível aprender a nadar. Aprender a mobilizar o corpo submerso em água, mergulhar e ter momentos de lazer. Eram constantes as idas às praias da Abreulândia, Boca da Barra (Rio Pacoti), Porto das Dunas, Morro Branco, Prainha (Aquiraz) e diversas outras, com suas ondas desafiadoras, areia clara cheia de conchas, com jangadas ao redor.

Porém, se observarmos melhor esse território, vamos perceber que, além de estar geograficamente localizado entre leitos de rios importantes para o Estado do Ceará, também há uma grande concentração de Lagoas, Espelhos D'água, riachos, levadas e até mesmo lugares onde o leito de rio se transforma em manancial, estabelecendo complexos ecossistemas essenciais para fauna e flora locais. Além do mar, em sua dimensão imensurável, existem diversas formações geológicas que permitem o acúmulo de água e podem, ou não, se conectar com rios ou com o oceano. Sendo assim, pode-se dizer que essa região é como uma esponja para a água, seja aquela que vem de cima e se infiltra no lençol freático, seja aquela que corre a céu aberto.

Existe uma constante lembrança reproduzida na minha família através da oralidade: a de que os moradores dessa região gostavam muito de brincar na beira das Lagoas, além de retirar água, para subsistência, e extrair pequenos moluscos de dentro da lama, como "aruás" (espécie de caramujo) e "mussum" (peixes parecidos com enguias). Assim, também as primeiras brincadeiras se tornaram uma forma de aprender a lidar com aquele corpo d'água, entendendo seus ritmos de cheia, esvaziamento e profundidade. Tudo estava em volta das lagoas, dos rios e do mar. Costumavam dizer que se um tsunami chegasse a essa região, estaríamos submersos até a região de Messejana, já na capital cearense, tamanha seria a permeabilidade daqui. Hoje em dia,

Figura 3 – Colagem digital de seis fotos analógicas digitalizadas, retratando momentos de lazer em Eusébio (Lagoa das Guaribas) e Litoral Leste (1995-1997).
Fonte: Acervo pessoal das autoras.

porém, alguns empreendimentos continuam a construir calçadas, pistas de corrida, áreas de lazer e piers, para quase dentro de uma região de drenagem das águas, acreditando ser esse bom negócio.

Abaixo, veremos diversas fotografias analógicas, coletadas, selecionadas e digitalizadas pela autora Sy Gomes, a partir de álbuns de família[8], disponibilizados para a presente escrita. O Litoral Leste é composto por oito municípios que começam a ser contados a partir do fim da Região Metropolitana de Fortaleza, no sentido Leste. Logo após o bairro de Messejana, estendem-se os municípios de Eusébio e Aquiraz, que dão início a essa região. As características geográficas desse pedaço do litoral são praticamente as mesmas: terrenos de areia branca e fina, vegetação de caatinga e restingas oceânicas, morros, dunas e praias abertas com longas extensões.

Tanto nos municípios definidos como região metropolitana como nos demais municípios do litoral também podem ser identificados leitos de rios e riachos que desaguam no mar, como o Rio Pacoti, Rio Cocó, Rio Coaçu, Rio Malcozinhado, Rio Choró, Rio Catu, Rio Piranji e Rio Jaguaribe.[9] Nesse contexto imenso de lagoas, lagos, riachos e outras formações de cursos d'água, podemos começar a entender como tais elementos eram parte essencial da vida cotidiana da população local, principalmente dos nascidos nesta região.

A história dos territórios que hoje conhecemos como Eusébio, Aquiraz e os municípios de Beberibe, Cascavel e Pindoretama, por exemplo, vai de uma história agrícola e pesqueira para uma região de interesse da capital, um vetor de crescimento direcionado à região metropolitana. Uma primeira fase desse interesse caracterizou a ocupação desse território nos anos 1990, onde diversas famílias ricas da cidade de Fortaleza, tinham sítios com casas de veraneio, para lazer ou mesmo para morar, afinal ainda estavam perto da cidade, atraindo interesses locais e internacionais.

Além dos grandes sítios de famílias de Fortaleza, como o dos Jacaúna, também existiam residências oficiais de famílias com ascendência internacional, vindouras principalmente de Portugal e Itália. Nesse território, que já parecia propício para os avanços dos anos 2000, incentivados por terrenos barateados e pela proximidade da capital, diversos empreendimentos começaram a ser montados, como a Regali Import-Export, em que Eliábia de Abreu, mãe de Sy Gomes, trabalhou como vendedora-gerente-contabilidade, no bairro Coaçu, cuja sede ficava ao lado da casa do Sr. Manoel Couto (português).

Figura 4 – Colagem digital de três fotos analógicas de Eliábia de Abreu, mãe de Sy Gomes Barbosa, na residência da família Couto, de origem Portuguesa, no bairro Coaçu, em Eusébio (1997).
Fonte: Acervo pessoal das autoras.

Geralmente, além das benesses da localização e dos investimentos ainda reduzidos, comparados aos preços de Fortaleza, os empresários que se instalavam nesse território, até aquele momento, também geravam uma empregabilidade precarizada ou hiper concentrada em poucos funcionários que geralmente tinham só o Ensino Médio completo e que faziam parte da massa mais pobre do bairro. Isso ainda acontece hoje em dia, no entanto, de outra forma, na empregabilidade gerada pelos condomínios de luxo. Assim, os sítios foram sendo vendidos e transformados no que viriam a ser ambientes de alta densidade demográfica, dentro e fora dos muros, uma vez que a população do município também cresceu nas periferias.

O amplo interesse imobiliário, que fez Eusébio ficar popularmente conhecida como a "cidade dos condomínios", incidiu mais fortemente com empreendimentos loteados e construídos a partir de 2003, como é discutido pela dissertação de Cleiton Marinho Lima Nogueira (2011). Com pesquisa realizada na Universidade Federal do Ceará, no Programa de Pós-Graduação em Geografia, o autor identifica os agentes do mercado imobiliário e os possíveis motivos para o crescimento dos empreendimentos de luxo no recém emancipado município. Contemplando a percepção de que esse território gozava de imensa pungência de vida vegetal, terrenos barateados e oportunidades imobiliárias de alta rentabilidade, o autor mobiliza a ideia de que há uma tendência internacional dessa forma de explorar as regiões metropolitanas das grandes cidades.

> A legislação municipal, pouco restritiva no que se refere à implantação de investimentos imobiliários (se comparada a Fortaleza), associado às tendências de crescimento da metrópole, tornou o Eusébio o local mais propício para a implantação de loteamentos e condomínios fechados [...] o qual passou a ser anunciado nos jornais locais como "a nova fronteira imobiliária" possuidora de atributos ideais para famílias que buscam morar com conforto e qualidade de vida, e distanciar-se dos problemas de Fortaleza. Tal discurso assemelha-se aos propagados em diversos empreendimentos lançados em municípios periféricos de várias metrópoles em todo o Brasil, e também na América Latina, a partir do final do século XX, e indicam o fortalecimento das novas formas de autossegregação nos espaços metropolitanos das metrópoles da América do Sul (Nogueira, 2011, p. 131).

No ano de 2003, foi lançado para vendas o Condomínio de Luxo "Quintas do Lago", da Terra Brasilis, que antecedeu a gigante internacional Alphaville. Tal proposta de morar se alinhava com o desejo das classes mais altas da cidade e de outras pessoas do Brasil, que queriam ter casas nesse loteamento de quase 350 mil metros quadrados. Por isso, a publicidade, pesquisada por Cleiton Marinho, enfatizava tanto que os novos condomínios da capital eram

> [...] projetados seguindo um excessivo respeito e preocupação com a natureza, preservando-se a maior parte da vegetação nativa. [...] temos o ambiente perfeito para um estilo de vida simples e tranquilo de antigamente, sem no entanto deixar de lado os benefícios da vida moderna (Nogueira, 2011, p. 115).

Um estudo de 1998, do Programa de Recenseamento de Fontes de Abastecimento por Água Subterrânea no Estado do Ceará (Figura 5), executado pela CPRM - Serviço Geológico do Brasil, através da Residência de Fortaleza, sob a coordenação da Divisão de Hidrogeologia e Exploração DIHEXP do Departamento de Hidrologia - DEHID/RJ (1998), demonstra a ampla utilização de poços artesianos no município de Eusébio, já no fim da década de oitenta, o que comprova o forte fluxo pluvial embaixo da terra, no que entendemos como lençol freático ou águas subterrâneas e principalmente, ampla ocupação humana.

Nesses mesmos mapas de pontos d'água é possível observar as marcações das três lagoas que circundam o Centro do município (Figura 5 – em destaque). Apesar de não ser possível identificar as lagoas mais ímpares para esse estudo, como a Lagoa do Coaçu e as lagoas que estão localizadas dentro de alguns empreendimentos imobiliários, afinal, o mapa foi confeccionado antes dessas iniciativas e muitas lagoas e riachos são intermitentes. Porém, é possível perceber através dos poços artesianos marcados no mapa que essa região sempre teve um bom índice de água potável subterrânea, criando um contorno de pontos d'água que corresponde ao contorno das lagoas nessa região.

Utilizando a ferramenta de "tempo" do *Google Earth*, cuja funcionalidade é mostrar as mudanças nos territórios ao longo do tempo, através de um *timelapse* que reúne todas as imagens aéreas e de satélite disponibilizadas pela empresa estadunidense, é possível observar o exato momento histórico em que diversas lagoas passaram a integrar condomínios fechados, ou seja, por volta do ano de 2004 há nitidamente uma mudança no cenário desse território (Figura 6). Ao mesmo tempo, na fotografia aérea de 1985 (Figura 7), é possível identificar o grande número de lagoas e espelhos d'água de Eusébio, e, aproximando mais, é possível identificar a lagoa que está inserida atualmente no condomínio Quintas do Lago, até então intacta. Contudo, na declaração oficial identificada por Nogueira, o empreendimento declarou possuir um "riacho artificial" (Nogueira , 2011, p. 113), sendo que, ainda em sua dissertação, o autor consegue identificar a mesma lagoa em 2003 e em 2010, quando se intensificaram as construções à sua volta (Figura 6).

Tal lagoa, sem nome para os moradores locais, se conecta com a Lagoa do Coaçu e com o Riacho Coaçu, que escoa para a Lagoa

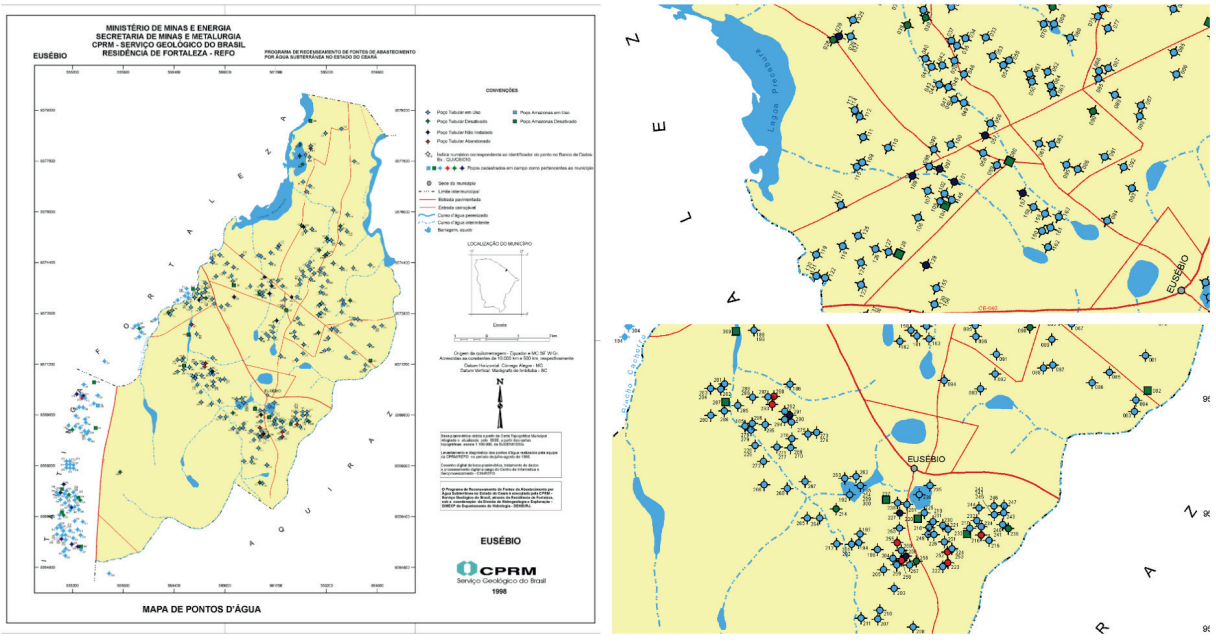


Figura 5 – Mapa de Pontos D'água, poços artesianos e percursos intermitentes e perenizados de água em Eusébio (1998).
Fonte: Companhia de Pesquisa de Recursos Minerais (1998).

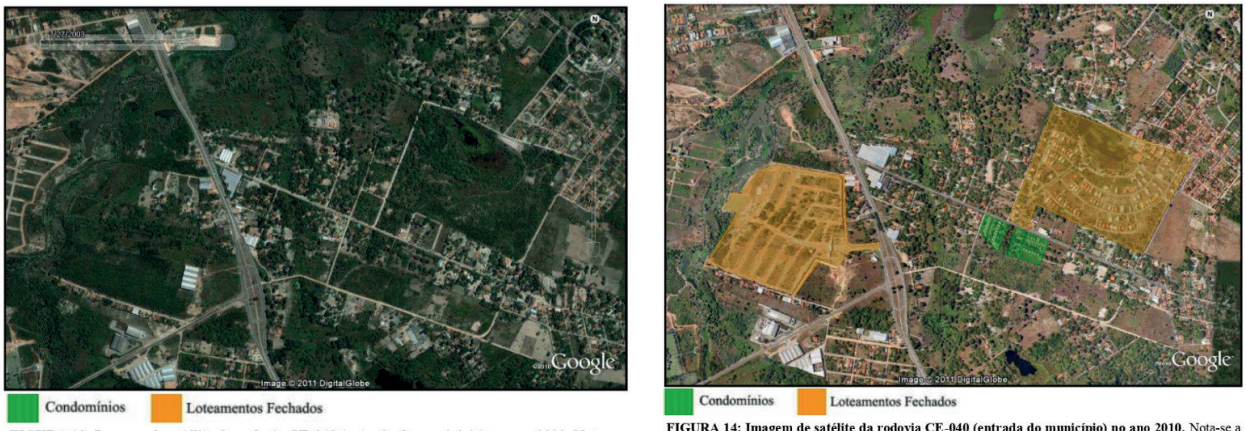


FIGURA 13: Imagem de satélite da rodovia CE-040 (entrada do município) no ano 2003. Nota-se a presença de grandes glebas, algumas indústrias e a ausência de loteamentos fechados neste setor do município. Fonte: Google Earth (2003).

FIGURA 14: Imagem de satélite da rodovia CE-040 (entrada do município) no ano 2010. Nota-se a presença de dois grandes loteamentos fechados, à esquerda da rodovia o loteamento Jardins Ibiza e a direita, o Quintas do Lago e em sua vizinhança alguns condomínios fechados. Fonte: Google Earth (2010).

Figura 6 – Imagens extraídas da dissertação de Cleiton Marinho Lima Nogueira, onde ele percebe a instalação de condomínios em uma região que não tinha loteamentos fechados, mas que já estava cercada e murada, valorizando seu valor de mercado.
Fonte: Nogueira (2011, p. 63).

Figura 7 – Imagem aérea de 1985, editada para evidenciar os espelhos d'água (partes escuras) do então distrito de Eusébio. Abaixo, destaque de imagem aérea (1985), com círculo marrom claro, onde está registrada a Lagoa que hoje é parte do condomínio de luxo Quintas do Lago.
Fonte: *Google Earth*, 2025.

da Precabura, área de proteção ambiental recentemente oficializada, principalmente em períodos chuvosos. Como, então, respeitar esse fluxo das águas numa cidade que só cresce?

Em destaque, a área que compreende o Coaçu (canto superior direito), e seu complexo de lagoas conectado com a Lagoa da Precabura e a área do Centro de Eusébio (canto inferior direito) evidenciando diversos corpos d'água no Centro do município, em 1998.

Crescer sabendo que existem lagoas que não podem ser acessadas é a realidade da maior parte das infâncias da comunidade do Coaçu. Diferente do Coaçu demarcado no Earth e do Coaçu de Fortaleza, esse bairro de Eusébio pode ser considerado uma região de "brejo". Não à toa o chamam assim nas ruas. Quando chega o período chuvoso, levadas e riachos passam por cima das estradas asfaltadas, alimentando

pequenas lagoas e desafogando o sistema de lagoas da Precabura, um sangradouro inato.

A Área de Proteção Ambiental (APA) da Precabura (2022) é, assim como a APA da Sabiaguaba (2006),[10] uma tentativa de remediar as violações ambientais causadas por empreendimentos na beira das lagoas e das dunas. As duas únicas APAs dessa região estão protegidas sob uma legislação que as mantêm como bens públicos das cidades de Eusébio e Fortaleza, afinal, em uma terra onde não há uma ética de contínua fiscalização, acaba-se ocupando o território sem que comunguemos com o que intitulam "natureza". São enormes os riscos de extinção de fauna e flora e de poluição dos afluentes.[11] É exatamente o que é defendido pelo *Estudo técnico para criação de unidade de conservação estadual na Lagoa da Precabura, Fortaleza e Eusébio, Ceará* (Secretaria do..., 2022), elaborado pela SEMACE – Secretaria de Meio Ambiente do Ceará e pelo Programa Cientista Chefe do Meio Ambiente, no qual identificam inúmeras espécies vegetais e animais que se beneficiam desse imenso e relevante ecossistema.

A legislação encontrada pela presente pesquisa, formulada aqui como um ensaio memorialístico e artigo científico, fala sobre categorias de lagoas por profundidade e determina a distância necessária da "beira" da lagoa, seu perímetro, para manter o recurso hídrico seguro. Tais leis incentivam a preservação dos arredores das lagoas, porém é a legislação ambiental municipal que aprova ou embarga projetos arquitetônicos.

A AMMA (Autarquia Municipal do Meio Ambiente de Eusébio) é a responsável por essas aprovações, já tendo sido aprovados projetos que entulharam pequenos riachos e levadas, e que canalizaram riachos naturais e aterraram ou escoaram parte de lagoas desse bairro e dos demais bairros do município. Uma das últimas notícias é que mesmo no Centro de Eusébio, próximo à administração da cidade, uma das três principais lagoas estava sendo ampliada (cavada e ampliada em área), perdendo profundidade e tendo seu riacho entulhado.

Não há aqui a intenção de denunciar processos específicos aprovados na Autarquia Municipal, principalmente porque quando o primeiro empreendimento investigado aqui foi construído, nem autarquia existia para fiscalizar as construções, era tudo "boca a boca", parte da política de curral já conhecida por todos nós. Contudo, é importante pensar como os loteamentos e condomínios foram se adaptando ou adaptando os arredores dos corpos d'água e que, em 22 anos de exploração desse território, continuamos presenciando abusos aos recursos naturais. O Quintas do Lago transformou o riacho que conectava as lagoas do Coaçu à Lagoa das Guaribas, e ambas à Lagoa da Precabura, em um sistema cimentado de níveis que vão limpando os detritos da água que entra na lagoa, agora, do condomínio. Além disso, eles criaram um sistema de tratamento de esgoto que devolve água ao sistema hidráulico do condomínio, usada para jardinagem. A eficácia disso, no entanto, é imprecisa, e a lagoa segue restrita aos moradores do bairro planejado, não podendo ser utilizada por moradores da comunidade nem pelos funcionários do condomínio. Eles geralmente utilizam para canoagem e pesca recreativas.

A dita natureza, porém, não têm deixado tais empreendimentos sem consequências. As lagoas internas, cujo regime intermitente já estava nítido no mapa de 1998, enchem e secam, à medida que a quadra chuvosa aumenta e diminui. As galerias de concreto implantadas para substituir os riachos, não suportam a vazão, e o curso d'água atravessa estradas e avenidas, causando alagamentos em várias regiões das cidades de Eusébio e Aquiraz, essa última sofrendo com alagamentos de mais de 1 m de altura nas chuvas recentes de 2025, próximo de sua rodoviária, que paralisou e deixou pessoas presas dentro dos ônibus.

Derrubando muros, árvores e enchendo com água as depressões geográficas entulhadas, os riachos que por aqui andavam seguem pungentes e abrem caminhos que não podem ser contidos por construções humanas. Em Fortaleza, vemos o mesmo acontecer com diversos canais como o antigo Riacho Aguanambi, o Rio Maranguapinho, o Rio

Figura 8 – Imagens de satélite de 2024. A TAG digital que marca o Bairro Coaçu está localizada em cima de onde fica o Quintas do Lago (imagem superior). Contudo, o bairro realmente está onde a comunidade consegue estar (foto inferior marcada com círculo e retângulo). Percebe-se também o avanço de uma estrutura de loteamento sob a Lagoa do Coaçu.

Fonte: *Google Earth,* 2025.

Cocó, entre outros, que despejam sua vazão a despeito da cidade que os modernizou.

O processo de modernização dos rios nas grandes cidades vem sendo estudado pelo geógrafo britânico Matthew Gandy desde 1990, quando pesquisava sobre as relações entre cidade e água, a partir de Londres e Hamburgo. Em 2014, lançou seu livro sobre o Rio Los Angeles e sua transposição concretada, que ele acompanhava desde o começo dos anos 2000. Recentemente, o autor supracitado concedeu uma entrevista para a *Revista Select/Celeste*, na qual, além de falar sobre prospecções de cidades futuras, ele nos alerta sobre os perigos de tratar rios e riachos como águas contornáveis.

> Rios sempre tiveram uma dimensão significativa para as cidades: como meios de transporte, como fontes de água potável, como destinos para esgoto ou, em alguns casos, como fonte de energia para moinhos, usinas e outros tipos de instalações industriais. A relação entre formas de uso direto e indireto, entre o metabólico e o estético, tem ficado em estado contínuo de mudança. Quando pensamos na evolução das relações entre o corpo humano e a água no espaço urbano, precisamos ampliar a nossa lente analítica para englobar não apenas as possibilidades de lazer nas margens dos rios, mas também o uso de lagos e outros cursos d'água para natação e outras atividades. [...] Um ponto-chave de tensão, no entanto, está entre formas de planejamento urbano dedicadas a ampliar o acesso público à água, como as intervenções de Martin Wagner, na Berlim da era de Weimar, e a proliferação mais recente de formas de "gentrificação verde" que são orientadas para formas mais exclusivas de capitalismo ribeirinho (Gandy, 2025).

É interessante pensar que dos diversos aspectos dessa região, aquela que mais chamou atenção para criação de loteamentos e condomínios, foi a natureza pungente. Um lugar cujos arredores estão cheios de plantas, árvores, áreas abertas, lagoas e riachos é significativamente e termicamente mais confortável. Assim, não estava sendo vendido e anunciado somente um terreno, ou

a segurança oferecida pelos altos muros, mas vendiam a proposta de um estilo de vida que até hoje é parte dos slogans desse mercado, mas que nada tem a ver com a preservação dos corpos d'água da região, sendo uma adaptação imobiliária para apreensão capitalista de um município jovem, que hoje cresce também no sentido vertical.

A grande área que corresponde ao bairro Coaçu é dividida no meio da Lagoa da Precabura. A partir de uma etimologia indígena, Coaçu significaria "Folha Grande", nomeando não só a lagoa, o riacho e o rio que é afluente do Rio Cocó, mas também nomeando uma planta abundante nos ecossistemas de tabuleiro. Não podemos perder de vista a necessária articulação para que essas ideias possam ser debatidas no âmbito público, nas duas cidades. Eusébio e Fortaleza compartilham a responsabilidade de cuidar desse bem que é coletivo e que segue sendo ameaçado, pois, mesmo que os documentos encontrados pelo presente levantamento citem a Lagoa/Riacho Coaçu como parte da Área de Proteção Ambiental da Precabura, construções continuam sendo realizadas nos arredores desse sistema de lagoas.

Hoje, só nos resta lembrar delas: Lagoa do Bimba, Lagoa da Precabura, Lagoa das Guaribas, Rio Pacoti, Boca da Barra, Lagoa da Mangabeira, Lagoa da Paupina, Rio Coaçu, Lagoa do Coaçu. Queria poder levar vocês ao mar, desaguar suas águas onde vocês não estariam sendo mortificadas.

Numa dramaturgia transaquática, a performance *Corpos Aquáticos* (em processo) pretende chamar atenção através da dança na água e do audiovisual, para os alarmantes casos de apropriação privada de corpos d'água pertencentes ao município de Eusébio e que, mesmo com a aprovação da legislação local, causam danos irremediáveis na cultura das comunidades locais, nas práticas extrativistas e no acesso a espaços de lazer, socialização e aprendizado da população. Não há dissociação entre este texto mais técnico, teórico ou crítico-acadêmico e a poesia que lhes ofereço por fim. Ambos se retroalimentam, trocam águas como as lagoas que foram apresentadas aqui.

O tempo presente, recheado de experiência e passado, não permite imaginar um planeta sem a destruição iminente do mundo ocidental. Para não sucumbir à ficção de fim do mundo criada pelos humanos, inúmeros povos originários, populações quilombolas e pessoas transgênero, tem escrito, falado e filmado trajetórias multilinguagem onde a espécie *Homo sapiens sapiens* não se resume à destruição dos ecossistemas terrestres. Nessas "novas" histórias, vozes ancestrais se manifestam e criam um emaranhado de temporalidades possíveis, onde sonho, realidade, natureza, cultura, produção artística e vida são formas indistintas de apreensão do mundo.

No entanto, o cerne do pensamento moderno ocidental, constituído desde o século XVII até os dias de hoje, é principalmente guiado por um pensamento científico (ou pré-científico) que provoca a separação das produções humanas e das produções não humanas, centralizando o pensamento do "Humano", como podemos entender melhor através desse trecho de Denise Ferreira da Silva (2019) sobre Separabilidade e Não-localidade no livro "A dívida impagável".

> O princípio da não-localidade sustenta um modo de pensamento que não reproduz as bases metodológicas e ontológicas do sujeito moderno, isto é, a temporalidade linear e a separação espacial. Justamente porque rompe essas articulações do tempo e do espaço, a não-localidade nos permite imaginar a socialidade de tal maneira que contemplar a diferença não pressupõe separabilidade, determinabilidade e sequencialidade, os três pilares ontológicos que sustentam o pensamento moderno. [...] Sendo assim, por que então não pensar a existência humana da mesma maneira? Por que não presumir que além de suas condições físicas (corporais e geográficas) de existência, em sua constituição fundamental, no nível subatômico, os humanos existam emaranhados com todas as coisas (animadas e inanimadas) do universo? (Ferreira da Silva, 2019, p. 44-45).

Dessa forma, é possível vislumbrar, além de uma quebra do pensamento moderno, uma possibilidade de criação poética que não esteja alocada em práticas que reproduzem

e "figuram a existência marcada pelas determinações do capital, da racialidade e do cis-heteropatriarcado" (Ferreira da Silva, 2019, p. 114). É exatamente nessa capacidade imaginativa que esta escrita também se insere, ficcionalizando e friccionando as disciplinas teóricas e metodológicas.

Também há de se entender aqui que o termo "Humano" está em disputa desde o começo da retomada da escrita negra, a altura dos lançamentos Panafricanistas, nos anos 50 do século XX, onde pessoas negras pela primeira vez na história pós-colonial, enfrentam a narrativa eurocêntrica imposta aos sujeitos em África. Através de trabalhos extremamente relevantes como *Pele Negra, Máscaras Brancas* (1952) e *Os condenados da terra* (1961), de Frantz Fanon, podemos compreender como o humano europeu concretizou privilégios a partir da dominação e da determinação de pessoas negras enquanto não-humanas.

Tais obras tentam inserir a produção intelectual de povos africanos no mundo ocidental, questionando a produção histórica das alteridades que justificaram o Tráfico Internacional de Pessoas Negras, escravizadas, que cria no continente americano, em especial no Brasil, de onde falamos, sob o fardo incalculável da colonização, um legado de resistências, conversões, traduções, criações culturais e práticas artísticas resguardadas através da oralidade, religiosidade, alimentação e "noções de mundo". É o movimento de humanização das pessoas negras que nos faz pensar que há muito o termo "humano" é de fato mais exclusivista do que universalizante.

Assim, é nessa diáspora que cresce nas terras invadidas de *Abya Yala*,[12] onde esses seres não-humanos, aos olhos do colonizador, criam e recriam seus corpos e sua experiência histórica. A identidade na diáspora, portanto, sendo resultado dessa desumanização, da miscigenação e da proposta colonial moderna para o "novo mundo", está alocada em um lugar de multiplicidade, impurezas e hibridismos (Hall, 2003, p. 34). É justamente inventando formas de sobreviver, resistindo e criando que, por meio do corpo, as culturas diversas de África e Pindorama se fazem presentes na contemporaneidade.

A despeito das ideias que constituíram a *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, lançada em 1948, trinta e dois anos depois "a transexualidade é transformada em categoria psiquiátrica na terceira edição do Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (DSM), publicada em fevereiro de 1980, sob o nome de Transtorno de Identidade de Gênero (TIG)" (Preu; Brito, 2019, p. 138). Pensando a partir da lógica "diagnóstico-patologia", pessoas transgênero também não se encaixavam no ideal de humanidade proposto naquele momento, bem como pessoas homossexuais, que só vieram a ser retiradas desse manual patologizante por outra decisão da Organização Mundial de Saúde - OMS, dez anos depois em 1990. Contudo, somente em 2018, a OMS decidiu retirar o "Transtorno de Identidade de Gênero" da lista de doenças mentais, sendo essa demora, um dos propulsores da biopolítica transfóbica a qual estamos submetidas no Brasil.

Os impactos de decisões coletivas sobre a situação do que é "humano" infere diretamente na experiência de inúmeras populações em momentos históricos diferentes ou concomitantes. Ao menos na contemporaneidade, podemos criar ficções e experimentar metodologias onde o humano não é o centro, dissertando sobre terras inexploradas para muitas de nós, como as das literaturas especulativas de Vinciane Despret e Ursula K. Le Guin.

Nesse sentido, contemplando a obra de Donna Haraway, podemos entender que existem muitas formas de intercruzar campos do conhecimento, para desvanecer a supremacia antropológica, como ela diz em uma entrevista de 1997 sobre seu trabalho, publicada no Brasil em 2015.

> Se por um lado a biologia é o princípio organizador central, por outro ela está sempre fortemente entrelaçada com questões de política e de prática semiótica, e também com diversas conexões transdisciplinares com literatura, antropologia e história. Mas a questão principal é a manutenção dessa junção muito potente entre fato e ficção,

> entre o literal e o figurativo ou tropológico, entre o científico e o expressivo (Haraway; Goodeve; 2015, p. 49).

O repertório imagético, conceitual e bibliográfico articulado até aqui, nos acompanha também na elaboração do elemento artístico a ser criado em resposta às situações de violação dos direitos ambientais da população do Coaçu (Figura 9). Ao mesmo tempo, trata-se de uma ficcionalização livre que agrega oralidade, audiovisual e hidroimprovisação, cujo objetivo é enfatizar as diferenças e semelhanças entre os corpos de pessoas trans e os corpos d'água, bem como a relação entre as águas contidas em piscinas, praias, rios e lagoas, e as disforias de gênero impostas pela lógica de inconformidade do corpo, que acaba por vezes fragilizando os sujeitos dissidentes, impedindo-os de nadar, de ter momentos de lazer e liberdade corpórea.

Figura 9 – Recorte da imagem da árvore de médio porte conhecida como "Coaçu", que nomeia o bairro e o riacho.
Fonte: Secretaria do... (2022, p. 102).

Luzes submersas acendem.[13] *Fade-in*. Mostram o contorno da piscina localizada na Rua Nossa Senhora de Fátima, 66 – Coaçu, Eusébio – CE – CEP: 61770-880, em frente à praça da Escola de Educação Infantil e Ensino Fundamental São Miguel e da Capela Nossa Senhora de Fátima. Suas águas cristalinas brilham. Morcegos passam para beber a água, vindo do antigo Pé de Sapoti que está ao lado. O público se dispõe nas cadeiras, pallets e/ou fica de pé.

Tudo começa com uma tensão superficial.

E, de repente, um corpo quadrúpede chega furtivamente, observando as pessoas ao redor, passando pela borda da piscina, sem cair. Com o rosto fechado, sério, como se estivesse julgando quem está ao redor. Ainda na posição de quadrúpede, o corpo se posiciona no sentido perpendicular da piscina, olha para os lados, em seguida para frente e mergulha.

Soltando todo o ar debaixo d'água, aquele corpo fica no fundo da piscina por alguns segundos, em posição fetal.

As luzes se apagam e outro corpo surge entrando na piscina, através da piscina pequena, que compartilha água com a parte maior. Primeiro se senta no chão, coloca o pé esquerdo na água, só encostando nela. Depois batendo com mais força uma única vez e daí entrando com os dois pés na piscina, ficando de pé.

A água está abaixo de seu joelho, aquele ser é alto e olha para o horizonte, as luzes da piscina acendem novamente e lá está uma corpa indo em direção à outra. Ambas se alegram e se encontram na fronteira entre as duas piscinas. Nessa pedra de mármore, as duas ficam de cócoras, conversando por um tempo. Elas já acessaram sua memória ancestral celular, conseguiram superar o medo inerente do afogamento. Suas células, mais cheias de água que o normal, agora se comunicam em outra língua.

Palavras ininteligíveis são ditas, elas conversam em um dialeto desconhecido para o público, para a sociedade brasileira, mas com algumas palavras em pajubá, como: Aqué, Ocó, Mapô, Guanto, Atrack, Fecho, Bixa e Travesti. Essas duas corpas aquáticas descobriram que podem compartilhar segredos através desse código inventado por elas. Elas riem alto e desejam ser uma só, aproximando-se uma da outra para falar. Ao chegarem a uma conclusão em comum, ambas mergulham em direção ao fundo da piscina.

Nesse momento, outros quatro corpos aparecem em cena, começam a rodear a piscina, por cima da borda como se estivessem desfilando, com poses nos braços e gestos no rosto. As corpas que já estão submersas se

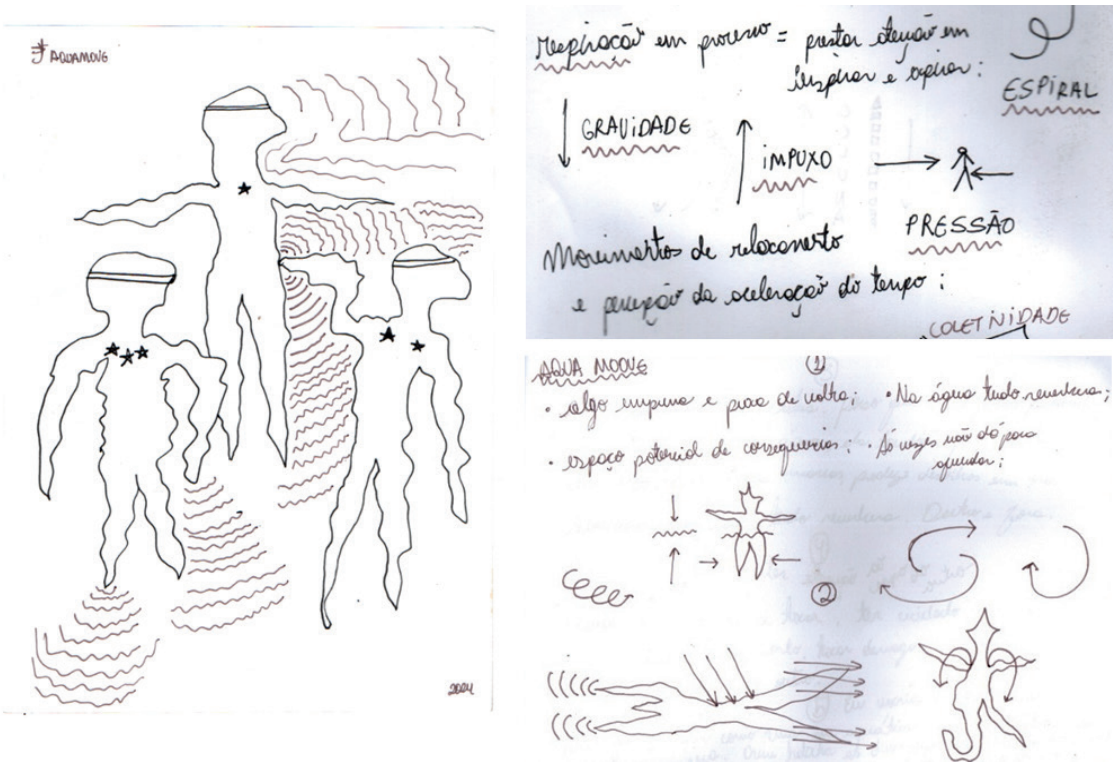


Figura 10 – Colagem digital de desenhos pós-vivência na água, como parte do processo criativo da artista Sy Gomes Barbosa.
Fonte: Acervo pessoal das autoras.

posicionam nos cantos externos da piscina. Na segunda volta, dois param do lado esquerdo e dois param do lado direito.

Retiram de seus maiôs e sungas, um saquinho impermeável de pequenas pedras: ametistas, quartzos, pedras da lua, pedras de rio, *hagstones*,[14] obsidianas e hematitas. Aos poucos eles vão jogando pedra por pedra, na piscina, enquanto as que já estão dentro, tentam pegar essas pequenas pedrinhas e vão tirando de dentro d'água, posicionando em postos diferentes da borda.

Ao fim dessa ação, em pontos equidistantes da piscina maior, elas começam a entrar lentamente na água, apoiando-se na beira da piscina com os braços, descendo e deixando as pernas flutuarem. Quando todas estiverem com as pernas flutuando, soltam-se da parede e passam a realizar movimentações. Um áudio com textura de rádio começa a ser tocado.

O movimento da arraia, nos faz pensar sobre que dentro d'água somos leves. O que nos faz tão pesados assim no Ar? Se na água temos a possibilidade de existir e reexistir com outros pesos e levezas, por que não, fora d'água? Queria encontrar a possibilidade de girar como na água, em espiral. O movimento em espiral foi interessante, porém, nós temos muita dificuldade de existir debaixo d'água depois que aprendemos a respirar o ar. Estar dentro d'água por muito tempo, exige alguns níveis de conforto, a segurança de estar em uma água limpa, destituída de inseguranças com o corpo, o maiô, bikini, sunga ou touca de cabelo. Parece que quanto mais detalhes conseguimos garantir, para nos sentirmos seguras, vamos descobrindo outras inseguranças. A água segura, diferente do ar, que passa ao redor. (Som de Água em ebulição) Os movimentos de descoberta que a água promove, vão sendo cada vez mais surpreendentes. Toque em repouso, encontro, leveza e pouso fora do corpo do outro. Quando perdemos a capacidade de flutuar no ar? Quando ficamos tão pesadas?

A ação vai ficando intensa aos poucos, com movimentos a serem criados pelas artistas. Podendo espirrar água para os lados, a ideia é que a piscina esteja cheia como em um dia após a chuva. Depois que a ação vai se intensificando, saem de cena cinco das seis performers, restando apenas uma em posição

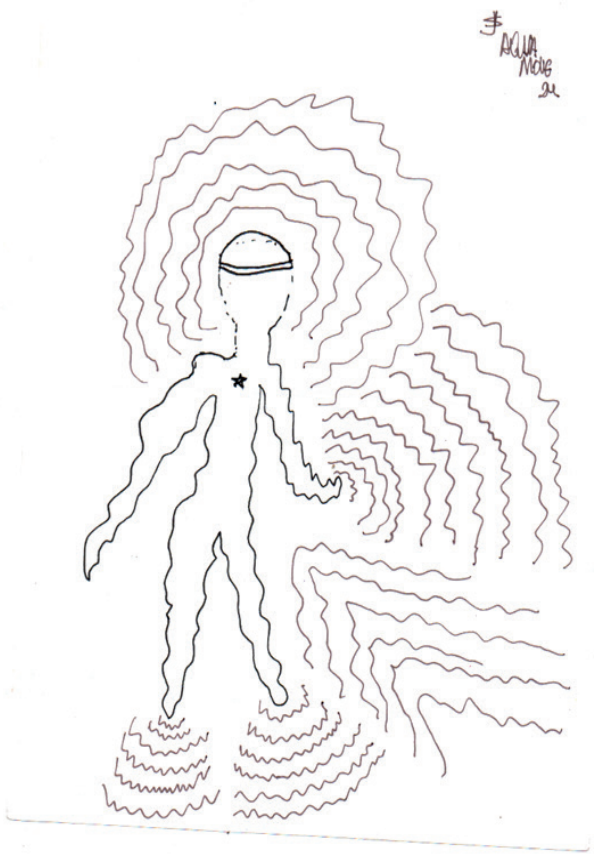


Figura 11 – Desenho sensitivo pós-vivência na água, como parte do processo criativo da artista Sy Gomes Barbosa.
Fonte: Acervo pessoal das autoras.

de estrela do mar, flutuando, com flutuadores se necessário. Com os ouvidos imersos, a artista começará a declamar os nomes das lagoas, rios, riachos e lagos que lembrar. Sua voz se propaga na água.

Depois de recitar bem alto cada um dos nomes que lembrar, a performer soltará pequenas bolhas de ar até afundar. As luzes se apagam.

Dez baldes de metal brilhante se empilham no canto da piscina. Voltando de sua saída, enchendo cada balde, os artistas vão se direcionando à praça, onde deixam um balde e voltam para pegar outro, empilhando-os como em pirâmide. Quando os dez baldes estiverem cheios, elas começam a girar em torno da pirâmide. As corpas, agora deslocadas da água, precisam dos baldes para sobreviver, por isso, os protegem de quem está em volta.

Com a velocidade aumentando, elas passam a correr em volta dos baldes, assustando, fazendo barulhos e caretas para com o público. Rindo, elas vão parando, chegando ao esgotamento físico e se posicionando em volta dos baldes. Um último áudio é liberado, com 10 frases, gravadas com vozes diferentes e no fim de cada frase, um balde de água é derramado sob a cabeça de uma das artistas. Posicionando-se em uma fileira em seguida.

"Antes era necessário pegar água, hoje ela chega em nossas casas através de canos."; "Pegávamos lenha, mangas, cajus e aruás em volta da lagoa, hoje não a vejo há 15 anos."; "Quando o chafariz existia, as coisas ficaram melhores, não precisávamos andar quilômetros pra pegar água."; "Eu lembro daquela lagoa, ela era ligada à lagoa da Precabura, era boa de pegar traíra."; "A lagoa do Antenor não existe mais, nem a do Bimba."; "Quando íamos à Lagoa das Guaribas, gostávamos de dar bunda-canassa na água, brincar de estrelinha e galo de briga."; "O riacho que passava ali atrás da Dona Graça, foi entulhado né? Encheram de entulho e agora alaga tudo."; "Estão construindo mais perto ainda da Lagoa do Coaçu, alguém precisa fazer alguma coisa!";

"Quando chover eu quero ver quem vai se responsabilizar pelos danos!"; "Até a próxima chuva, desejo que os riachos voltem aos seus leitos, que o tempo se desfaça e que a água volte a correr, nem que seja pro mar.".

Em uma fileira, com os baldes aos pés, as artistas agradecem e encerram a apresentação, saindo em silêncio, como em luto por todas elas, pelas que não existem mais e pelas que ainda resistem e deságuam no Mar.

REFERÊNCIAS

CEARÁ. **Decreto nº 34939**, de 5 de setembro de 2022. Dispõe sobre a criação da Unidade de Conservação Estadual do grupo de uso sustentável denominada Área de Proteção Ambiental (APA) da Lagoa da Precabura nos municípios de Fortaleza e Eusébio e dá outras providências. Disponível em: <https://leisestaduais.com.br/ce/decreto-n-34939-2022-ceara-dispoe-sobre-a-criacao-da-unidade-de-conservacao-estadual-do-grupo-de-uso-sustentavel-denominada-area-de-protecao-ambiental-apa-da-lagoa-da-precabura-nos-municipios-de-fortaleza-e-eusebio-e-da-outras-providencias>. Acesso em: 22 fev. 2025.

COMPANHIA DE GESTÃO DOS RECURSOS HÍDRICOS (COGERH). **Atlas dos Recursos Hídricos – Cogerh**, 2020. Disponível em: <http://atlas.cogerh.com.br>. Acesso em: 22 fev. 2025.

COMPANHIA DE PESQUISA DE RECURSOS MINERAIS (CPRM). **Mapa de pontos d'água**, 1998. Disponível em: <https://rigeo.sgb.gov.br/server/api/core/bitstreams/eec42e5e-684c-42af-9e0c-cf0b63f95cfa/content>. Acesso em: 27 fev. 2026.

GANDY, Matthew. Pode um rio sobreviver às grandes cidades? [Entrevista cedida a João Paulo Quintella]. **Revista Select/Celeste,** [s.l.], SeLecT – Arte e cultura contemporânea, 31 jan. 2025. Disponível em: <https://select.art.br/pode-um-rio-sobreviver-as-grandes-cidades>. Acesso em: 22 fev. 2025.

GOOGLE INC. **Google Earth**. https://www.google.com/intl/pt-BR/earth/about. Acesso em: 22 fev. 2025.

HARAWAY, Donna J.; GOODEVE, Thyrza Nichols. Fragmentos: quanto como uma folha. entrevista com Donna Haraway**. Mediações - Revista de Ciências Sociais**, Londrina, v.20, n.1, p. 48-68, 2015. Disponível em: <http://www.doi.org/10.5433/2176-6665.2015v20n1p48>. Acesso em: 28 fev. 2026.

HARAWAY, Donna. **Quando as espécies se encontram**. São Paulo: Ubu, 2022.

KRAUSE, Franz. Hydro-perspectivism: Terrestrial life from a watery angle. In: **Anthropological Notebooks**, v.25, n.2, p. 93-101, 2019. Disponível em: <https://anthropological-notebooks.zrc-sazu.si/Notebooks/article/view/26>. Acesso em: 16 out. 2025.

LATOUR, Bruno. **Onde Estou?**: lições do confinamento para uso dos terrestres. 1.ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

MAIA, Alexandre Aguiar. **Legislação ambiental do estado do Ceará**. Fortaleza: Fundação Konrad Adenauer, 2007. Disponível em: <https://www.semace.ce.gov.br/wp-content/uploads/sites/46/2018/12/coletanea_de_legislacao_ambiental.pdf>. Acesso em: 21 fev. 2025.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. Aqua move: prática de hidroimprovisação para dançar o Simbioceno. **Arte da Cena**, Goiânia, v.9, n.1, p. 352-396, 2023. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/artce/article/view/76353>. Acesso em: 10 fev. 2026.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. Dança na Água: Um Corpo em Fluxo. In: STARK, Andrea Carvalho; COLLAÇO, Vera (org.). **Artes Cênicas na Amazônia**: saberes tradicionais, fazeres contemporâneos. Anais da XI Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE). Rio Branco: Stricto Sensu, 2023. Disponível em: <https://portalabrace.org/novo2022/anais-ebooks/artes-cenicas-na-amazonia-saberes-tradicionais-fazeres-contemporaneos>. Acesso em: 19 jan. 2025.

NATIONAL GEOGRAPHIC BRASIL. O que é Abya Yala, o nome dado ao continente americano? **National Geographic Brasil**, 9 ago. 2023. Disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/historia/2023/08/o-que-e-abya-yala-o-nome-dado-ao-continente-americano#:~:text=De%20acordo%20com%20o%20documento%2C%20%22Abya%20Yala%22%20%C3%A9%20o,dos%20europeus%20no%20s%C3%A9culo%2015>. Acesso em: 21 set. 2024.

NEIMANIS, Astrida. **Bodies of Water**: posthuman feminist phenomenology. New York: Bloomsbury, 2017. Disponível em: <https://monoskop.org/images/9/90/Neimanis_Astrida_Bodies_of_Water_Posthuman_Feminist_Phenomenology_2017.pdf>. Acesso em: 19 out. 2025.

NOBRE, Leila. A Fortaleza em suas Ruas, Avenidas, Travessas.... In: NOBRE, Leila. **Blog Fortaleza Nobre**, 14 de dezembro de 2011. Disponível em: <http://www.fortalezanobre.com.br/2011/12/fortaleza-em-suas-ruas-avenidas.html>. Acesso em: 27 fev. 2026.

NOGUEIRA, Cleiton Maria Lima. **Expansão metropolitana e dinâmica imobiliária**: o município de Eusébio no contexto da Região Metropolitana de Fortaleza (RMF). Dissertação (Mestrado em Geografia), Centro de Ciências, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/7775/1/2011_dis_cmlnogueira.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2025.

PREU, Roberto de Oliveira; BRITO, Carolina Franco. Patologização da transexualidade: uma leitura crítica das transformações ocorridas nas três últimas versões do DSM. **Gênero**, Niterói, v.19, n.2, p. 134-154, 2019. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistagenero/article/view/31328>. Acesso em: 8 ago. 2024.

SECRETARIA DO MEIO AMBIENTE DO CEARÁ (SEMA). Superintendência Estadual do Meio Ambiente. **Estudo técnico para criação de unidade de conservação estadual na Lagoa da Precabura, Fortaleza e Eusébio, Ceará**, Fortaleza, Governo do Estado do Ceará, jun. 2022. Disponível em: <https://www.sema.ce.gov.br/wp-content/uploads/sites/36/2022/08/Estudo_tecnico_UC_Precabura_SEMA_PRELIMINAR.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2025.

VIEIRA, Ângelo Trévia; FEITOSA, Fernando A. C.; BENVENUTI, Sara Maria Pinotti (org.). **Programa de recenseamento de fontes de abastecimento por água subterrânea no estado do Ceará**: diagnóstico do município de Eusébio. Fortaleza: CPRM, 1998. Disponível em: <https://rigeo.sgb.gov.br/handle/doc/15975>. Acesso em: 19 jan. 2025.

Notas

[1] Embora o texto tenha sido escrito por duas autoras, ele apresenta trechos autobiográficos da artista Sy Gomes Barbosa. Por este motivo, para que o artigo não perca sua poética, definiu-se pela alternância de tempos verbais entre a primeira pessoa do singular e a primeira pessoa do plural.

[2] Tradução das autoras. No original: "*A perspectivist, rather than representational, approach to the juxtaposition of water-and land-based subject positions pays heed to the specific materialities of watery heterotopias and to the ways water may engender certain social and political forms. This also means that different waters and waterways produce different perspectives – a British canal fashions different points of view than an Atlantic beach or a Taiwanese drinking water reservoir. As a way of making the familiar strange and the strange familiar, hydro-perspectivism can serve as a technique to afford a new look at our terrestrial assumptions and identify problems and blind spots in our received ways of thinking*".

[3] Ver o texto *Um novo Pajeú*, de Cecília Andrade (2016), resultado de sua pesquisa no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará. Disponível em: <https://eraumavezumrio.wordpress.com/2016/07/02/um-novo-pajeu>. Acesso em: 19 out. 2025.

[5] Disponível em: <http://www.fortalezanobre.com.br/2011/12/fortaleza-em-suas-ruas-avenidas.html>. Acesso em: 1 fev. 2026.

[6] Tradução das autoras. No original: "*Water as body; water as communicator between bodies; water as facilitating bodies into being. Entity, medium, transformative and gestational milieu. All of this enfolded in, seeping from, sustaining and saturating, our bodies of water. 'There are tides in the body', writes Virginia Woolf. We ebb and flow across time and space-body, to body, to body, to body*".

[7] "Nas sessões de flutuação existe uma parte de estudos individuais de hidroimprovisação, a partir dos 21 movimentos catalogados. O vocabulário organizado até então se inspira em padrões de movência de sapos, golfinhos, estrelas do mar, peixe-espada, peixe-boi, água viva, lagosta, cobra d'água, caranguejo, tomopteris, polvos, phronima sedentária, corais, flor de lótus. Em um exercício de simbiomimética, organizei procedimentos técnicos, em flutuação, que colaboram para a percepção desses sistemas no *corpoespaço* flutuante" (Mundim, 2023, p. 388).

[8] O litoral leste do Ceará é uma região que inclui o município de Eusébio, além de outras cidades como Aquiraz, Pindoretama, Cascavel, Beberibe, Fortim, Aracati e Icapuí.

[9] Para compreender melhor o impacto dos álbuns de família na Arte-Educação, na Arte Contemporânea e como forma de resguardo de memória em famílias afrodescendentes, vide a dissertação de Rodrigo Lopes Costa (2022), *Álbum de família na arte/educação: matéria de ficção*. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/entities/publication/1ef09912-38b8-4d01-a8bb-5664eb4b4206>. Acesso em: 4 out. 2025.

Para uma maior compreensão dos recursos hídricos do Estado do Ceará, sugerimos a consulta do *Atlas dos Recursos Hídricos do Ceará* (Companhia..., 2020), disponibilizado pela Companhia de Gestão dos Recursos Hídricos do Ceará (COGRH – CE).

[10] Decreto nº 34939, de 5 de setembro de 2022, dispõe sobre a criação da unidade de conservação estadual do grupo de uso sustentável denominada Área de Proteção Ambiental (APA) da Lagoa da Precabura (Ceará, 2022).

[11] *No Estudo técnico para criação de unidade de conservação estadual na Lagoa da Precabura, Fortaleza e Eusébio, Ceará,* de junho de 2022 (Secretaria do..., 2022), é possível observar diversas espécies de plantas, peixes, pássaros, pequenos mamíferos, lagartos, insetos e outros seres vivos relevantes para a manutenção do ecossistema da Lagoa da Precabura.

[12] "*Abya Yala* é o termo que as organizações e instituições de povos indígenas adotaram para se referir ao continente americano, de acordo com o documento Povos Indígenas nas Américas (*Abya Yala*), publicado em 2017 pela Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (Cepal). De acordo com o documento, *"Abya Yala"* é o nome dado ao continente pelo povo kuna (também conhecido como guna ou cuna), originário do Panamá e da Colômbia, antes da chegada de Cristóvão Colombo e dos europeus no século 15. Na língua kuna, *Abya Yala* significa "terra madura", "terra viva" ou "terra que floresce", e é sinônimo de América, acrescenta o capítulo *Abya Yala, el descubrimiento de América*, escrito pelo geógrafo e pesquisador brasileiro Carlos Walter Porto-Gonçalves, e publicado no livro *Bicentenarios (otros): transiciones y resistencias,* em 2011" (National..., 2023).

[13] Versão na íntegra do texto dramatúrgico, performativo e poético intitulado *Corpos Aquáticos,*

finalizado em 16 de dezembro 2024, produzido em função das propostas de escrita através da Hidroimprovisação, da professora Ana Carolina Mundim, durante a disciplina *Ateliê III – Aquamove*.

[14] *Hagstones* são pedras originárias da região de Sussex, no Reino Unido. São naturalmente furadas e protagonizam diversos contos locais sobre magia, druidas e mundos mágicos.

SOBRE AS AUTORAS

Sy Gomes Barbosa é graduada em História pela Universidade Federal do Ceará (UFC), e mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes-UFC) da mesma universidade. Travesti parda, nascida em Eusébio, município próximo à cidade de Fortaleza, capital do estado do Ceará, no Nordeste do Brasil, é artista que trabalha integrando música, performance, vídeo, fotografia, instalação ritualística, design e produção cultural em sua prática, dissolvendo as fronteiras entre humanidade e natureza. ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-5588-4914>. E-mail: sygomees@gmail.com

Ana Carolina da Rocha Mundim é professora associada dos cursos de graduação em Dança e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará (UFC). Realizou estágio Pós-Doutoral na Universitát de Barcelona (2015) e na Unicamp (2023-2024). É multiartista – bailarina, fotógrafa e DJ – com participação em imersões de dança na água. Desenvolveu a metodologia de dança aquática *Aqua Move* e organiza os projetos de extensão *Aqua Move: movendo águas coletivas* e *Temporal - Encontros de improvisação e composição em tempo real*. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4257-3563>. E-mail: anamundim@ufc.br

Recebido em: 30/4/2025

Aprovado em: 30/10/2025

MORDER DE VOLTA: RECURSOS SENSÍVEIS PARA TEMPOS DE TRANSIÇÃO

BITING BACK: SENSITIVE RESOURCES FOR TIMES OF TRANSITION

Brígida Moura Campbell Paes
UFMG
Tatyana Müller Soares
EBA-UFMG

Resumo

O trabalho insere-se no campo das artes visuais e investiga, a partir da articulação entre experiências pessoais, sonhos e referências teóricas, formas sensíveis de elaborar a angústia climática e existencial característica do nosso tempo. Tem como objetivo refletir sobre modos multiespécie de sobrevivência em tempos de colapso, explorando o imaginário onírico e da fantasia como recurso poético e político. Utiliza como método a prática artística autorreferente, associada à análise de autores como Donna Haraway, Anna Tsing, Carl Jung e Luiz Rufino. Os resultados incluem a criação de obras visuais que propõem relações de afeto e colaboração entre humanos e não-humanos, como no caso da figura do jacaré, animal presente no imaginário infantil de uma das autoras. Conclui-se que a convivência simbólica e a escuta dos sonhos possibilitam alternativas imaginativas de cuidado, resistência e reinvenção diante de um mundo em ruínas.

Palavras-chave:

Angústia climática; multiespécie; arte e ecologia; onírico; crise ambiental.

Abstract

This work is situated within the field of visual arts and investigates, through the articulation of personal experiences, dreams, and theoretical references, sensitive ways of processing the climatic and existential anguish characteristic of our time. Its aim is to reflect on multispecies modes of survival in times of collapse, exploring oneiric and fantastical imaginaries as poetic and political resources. The methodology is based on an autoreferential artistic practice, combined with the analysis of authors such as Donna Haraway, Anna Tsing, Carl Jung, and Luiz Rufino. The results include the creation of visual works that propose relationships of affection and collaboration between humans and non-humans, as in the case of the figure of the alligator, an animal present in the childhood imagination of one of the authors. It is concluded that symbolic coexistence and attentiveness to dreams enable imaginative alternatives of care, resistance, and reinvention in the face of a world in ruins.

Keywords:

Climate anxiety; multispecies; art and ecology; oneiric; environmental crisis.

Na infância, meu bicho papão era um grande jacaré que vivia debaixo da minha cama. Eu fui uma criança muito medrosa; não tocava no meu armário depois do anoitecer por medo das criaturas que nele se escondiam, só conseguia adormecer se tivesse pistas de que minha mãe estava por perto, ouvindo barulhos de louça sendo lavada ou conversas no telefone. Quanto mais claro e barulhento o ambiente, mais segura me sentia para dormir. Quando acordava no escuro no meio da noite, com sede, morria de medo de levantar para pegar água na cozinha, pois tinha certeza que, ao botar os pés no chão, os perderia para o jacaré enorme, malvado e faminto que vivia debaixo da minha cama. Não havia argumento que me convencesse de que ele não estaria lá. Minha mãe dizia: "Minha filha, como ele abre a porta do seu quarto para entrar aqui? Como ele some de manhã cedo e volta todo dia de madrugada sem a gente perceber?". Nada adiantava, então, quando acordava com sede à noite, esperava até amanhecer para aliviá-la.

O problema da sede foi resolvido com uma garrafinha de água encaixada entre o colchão e a cama, e o bicho enorme e faminto aguardando pacientemente para me abocanhar foi se tornando menos ameaçador conforme os anos foram passando, logo se perdendo junto com outras memórias da infância. Já a angústia foi deslocada para outros lugares, como a ansiedade climática, que indica uma certa angústia e diversas preocupações com o futuro do planeta Terra, por conta das mudanças do clima causadas pelas emissões de carbono provocadas pela ação do homem capitalista. Minha adolescência foi marcada por longas dissociações, provocadas pela tentativa de conceber o tamanho do problema ambiental e social que enfrentávamos, crises de ansiedade e depressão enraizadas no medo.

No meu aniversário de 19 anos, em agosto de 2020, em momento de pandemia da Covid-19 e do governo Bolsonaro, o dia escureceu na cidade de São Paulo (onde morava na época) no horário do almoço; fuligem proveniente das grandes queimadas que aconteciam na floresta amazônica caíam do céu como um confete mórbido.

Nesse momento de pandemia, passei a processar esses eventos estranhos e distópicos em relação à saúde coletiva e ao meio ambiente no mundo dos sonhos. Sonhava com enchentes e secas, animais em ataque, perda de partes do corpo, revoluções e guerras. Nunca antes essas narrativas me foram tão constantes e marcantes; parecia que o que não vivia na vida acordada compensava em dobro na dimensão onírica. Colecionei esses sonhos em diários, e hoje suas imagens são imprescindíveis ao meu fazer artístico.

> Sonhei que assistia aula no cursinho, no fundo da sala, sem prestar muita atenção. Tentava, com o dedo, tirar uma comida que ficava entre meus molares, mas para minha surpresa, ao manusear o dente, arranquei-o como se tivesse mole, como na infância, sem dor. Me assustei, e percebi que mais quatro estavam moles, tirei no total cinco molares. Saí da aula e corri para a enfermaria. A enfermeira me falou: "Vai esperar na fila, meu anjo, tem gente bem pior do que você". Percebi uma fila enorme para a enfermaria, com muitas pessoas, todas desdentadas segurando os dentes na mão. Decidi que meus cinco molares não eram de tanta importância assim. Peguei meu ônibus para voltar para casa, que naquele horário estava vazio. Sentada, olhava para os dentes brancos na minha mão (Soares, 2024).[1]

Em *O homem e seus símbolos*, Carl Jung organiza seu pensamento em torno dos sonhos e símbolos, questões norteadoras de sua trajetória psicanalítica. No primeiro capítulo, o único escrito por ele mesmo, "Chegando ao inconsciente", explica que o consciente nem sempre dá conta de absorver todos os acontecimentos e percepções, de modo que estes são então captados pelo inconsciente. Essa bagagem pode perpassar diferentes esferas dos sentidos humanos – instintos, heranças, reflexões profundas, lembranças há muito tempo esquecidas. Esse rico material muitas vezes se expressa quando sonhamos, se manifestando por meio de imagens simbólicas, um poder de sintetização de profundas e complexas lógicas em uma imagem que acompanha o desenvolvimento do pensamento humano desde o seu princípio.

O compartilhamento e a elaboração de sonhos podem ajudar os sonhadores a chegar em compreensões profundas e complexas sobre si mesmos e o coletivo, uma vez que ao sonhar lidamos com nossa própria condição, e as condições inerentes ao ser humano, por meio de sonhos arquetípicos (Jung, 1964, p. 66),[2] conteúdo de grande riqueza simbólica e psíquica, podendo inspirar criações artísticas ou descobertas científicas. O poder arquetípico das imagens dos sonhos, portanto, está por trás da elaboração de mitos, religiões e filosofias que influenciam e caracterizam nações e épocas inteiras, servindo como guias para compreender, evitar e metabolizar as grandes aflições da humanidade, como a guerra, a fome, a velhice, as doenças e a morte.

Assisti a um curso de Hanna Limulja, antropóloga brasileira, na plataforma da editora Ubu, responsável pela publicação de seu livro, *O desejo dos outros*, um estudo desenvolvido a partir do acompanhamento dos sonhos do povo Yanomami do Pya Ú, região que faz fronteira com a Venezuela, bem como da compreensão coletiva atribuída por eles aos símbolos e à importância do onírico. Sendo os sonhos amplamente compartilhados dentro da comunidade, os Yanomami cultivam a habilidade de sonhar através de outros pontos de vista, não só de si mesmos; são capazes de deslocar o "eu-sonhador" para um olhar terceiro, às vezes para o ponto de vista de uma árvore ou um animal. Limulja contou que Davi Kopenawa, xamã, líder político e escritor Yanomami, coloca essa habilidade como exclusiva do povo indígena, que não é imerso no culto à individualidade do mundo branco. Os sonhos são de suma importância cultural, e não se diferenciam, hierarquicamente, as vivências tidas no onírico do mundo acordado, havendo a compreensão de que os sonhos podem alertar e prevenir a comunidade de males futuros; quando alguém sonha com a morte de outro, por exemplo, é sinal para que esse outro se reserve naquele dia, evitando situações perigosas.

A autora relata que, ao perguntar sobre seus sonhos aos Yanomamis, muitos deles respondiam com histórias de sua própria mitologia. Ao perguntar sobre mitos, porém, muitos respondiam falando sobre os sonhos que tiveram naquela noite. Percebeu assim o lugar comum que esses universos ocupam. Um não existe sem o outro, eles se alimentam mutuamente em um ciclo virtuoso que formula uma cosmovisão.

Os sonhos inseridos ao longo deste ensaio estabelecem relações, através dos desenhos relacionados a eles, com as perspectivas previamente apresentadas, de Jung, bem como aquelas advindas da mitologia Yanomami. Eles participam da elaboração que aqui apresento em um lugar subjetivo, demonstrando as maneiras como são incorporados no meu processo de pesquisa.

Voltando ao momento estranho da pandemia, mas muito rico em vivências oníricas, a vida seguia como podia; estudava na época para o Enem pela segunda vez. Eu relia meus cadernos do Ensino Médio e cursinho procurando dicas para o estudo. Não havia tantas informações úteis ao processo ali, mas sim muitos desenhos. Observei rabiscos repetidos de jacarés, com sua pele escamosa, seus dentes, padrões que eram divertidos de desenhar. E em um caderno de anotações, um desenho mais cuidadoso de uma menina pequena bebendo água ao lado, novamente, de um jacaré. Lembro de tê-la feito em aula. Ela tinha um cabelo de "tigelinha", como eu tive na minha infância.

Figura 1 – Tatyana Müller Soares, desenho de caderno. 31x20,5 cm.
Fonte: Acervo pessoal de Tatyana Müller Soares.

Essa imagem que produzi em momento de desatenção me pegou de surpresa, pois a cena ressoava com familiaridade. Aos poucos fui lembrando do meu bicho-papão; recordei da sede que sentia por causa do medo.

Fiquei extremamente satisfeita com a resolução que tinha encontrado nela: a criança bebia água ao lado do seu pesadelo. Esse drama havia se resolvido sem que eu tivesse me dado conta.

Repliquei esse desenho em um papel grande, dessa vez com a consciência de que fazia um autorretrato. Cortei também uma janela no desenho, para que eu pudesse espiar a cena.

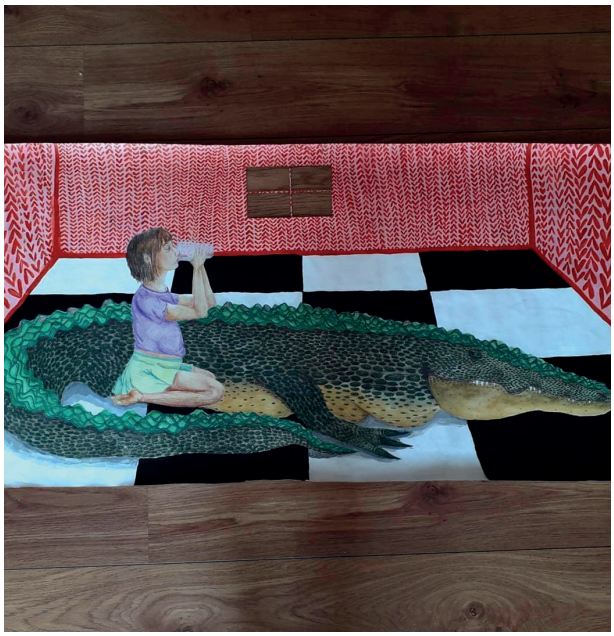


Figura 2 – Tatyana Müller Soares, *Não apaga a luz, mãe!* (2020). Lápis de cor aquarelável e tinta acrílica sobre papel, 121 x 62 cm.
Fonte: Acervo pessoal de Tatyana Müller Soares.

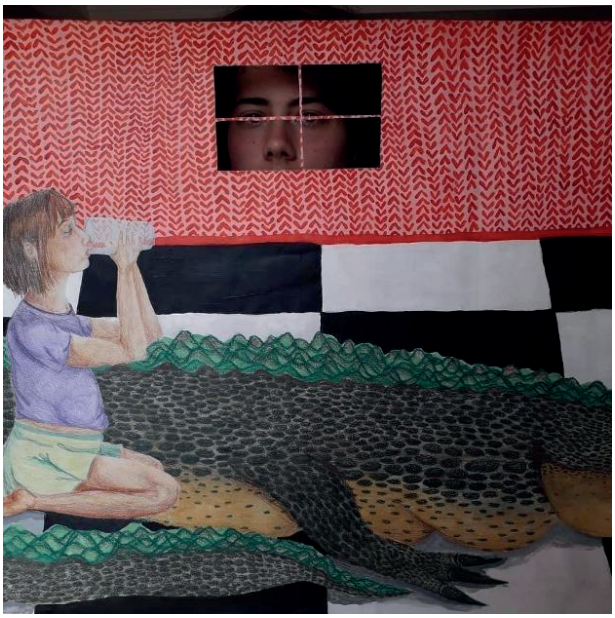


Figura 3 – Tatyana Müller Soares, *Não apaga a luz, mãe!* (2020). Lápis de cor aquarelável e tinta acrílica sobre papel, 121 x 62 cm.
Fonte: Acervo pessoal de Tatyana Müller Soares.

Analisando a linguagem que desenvolvo, observamos uma relação simbólica construída a partir da interação de dois corpos: o humano e o jacaré. Essa interação não é muito comum, pois as relações humano-animal nas cidades se dá em geral com os cachorros, gatos, pombos, ratos, baratas e outros insetos; ocasionalmente, papagaios, bois, porcos e galinhas. Essa relação heterodoxa exibe uma quebra da normalidade no cenário urbano ao qual pertenço, e que me interessa para conduzir esta narrativa.

Donna Haraway, uma referência interessante para tratar de interações entre espécies, faz ciência-poesia. Filósofa e zoóloga estadunidense, ela é autora do livro *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthluceno* (2023), livro denso e delicioso como uma refeição tão abundante em gordura boa e sabor que não aguentamos comer tudo de uma vez, mas sacia grandes fomes intelectuais e políticas. Nele, a autora analisa circunstâncias em que a colaboração multiespécie é essencial para a sobrevivência aos novos tempos e criação de novos mundos, trazendo perspectivas interessantes sobre as relações escondidas pela tecnologia e pela burocracia do "mundo civilizado" entre diferentes seres habitantes da Terra, ou *Terrapolis*: um

lugar fértil para a criação de companheiros inusitados. Assim Haraway contextualiza de onde fala (Terrápolis), e por quem fala (esses companheiros).

A autora introduz novas terminologias para tratar do turvo momento atual (2015- 2026, diante do agravamento da crise climática). No título *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthluceno*, a ideia de "ficar" consiste em experimentar a presença diante de demandas que nos puxam a procurar sintomas no passado e certezas no futuro. Quanto ao problema, pertinente ao que ameaça as diversas formas de vida no planeta hoje, ela pontua duas grandes posturas tomadas frente a eles: há aqueles que acreditam cegamente no *tecnossolucionismo*, ou seja, que as graças da tecnologia ou de Deus (equivalente nesse sentimento) irão, ao 45 minutos do segundo tempo, graciosamente salvar suas "criaturas travessas, mas muito espertas!" (Haraway, 2023, p. 16); e, do outro lado do espectro de sentimentos, temos os cientistas e estudiosos, sérios em sua conduta e visão de mundo, que, embora possam trabalhar arduamente para reverter a situação, acreditam que o fim está próximo. Esta segunda opção é mais difícil de contornar e pouco nos encoraja para que continuemos trabalhando e brincando em prol de um mundo mais justo e harmonioso para os seres que o habitam. Propõe então a autora outra saída:

> Este livro argumenta e tenta demonstrar que ficar com o problema, evitando o futurismo, é algo bem mais sério e mais vivaz. Ficar com o problema requer estabelecer parentescos estranhos; isto é, precisamos uns dos outros em colaborações e combinações inesperadas, em amontoados quentes de composto. Devir-com reciprocamente, ou não devir em absoluto (Haraway, 2023, p. 17).

Fazer parentes, por sua vez, trata da necessidade de estabelecer laços e olhar com atenção para as possibilidades de relação entre seres animais humanos e não humanos, para colaborações em tempos inéditos. Essas relações podem ser criadas ou simplesmente percebidas.

Se pensarmos em relações criadas, Haraway conta alguns casos: nos anos 1960, uma jovem primatologista branca estadunidense, chamada Alison Jolly, se apaixonou pelos divertidos e travessos lêmures, do sul da ilha de Madagascar. Esse afeto a levou à ilha, e esse amor se estendeu aos complexos povos e ecossistemas ali presentes. Percebeu então que essa paixão de 360 graus, por ambos os universos, poderia ser controversa, uma vez que as comunidades rurais agricultoras tinham uma relação complexa com a floresta, cometendo pequenos incêndios para abrir clareiras e plantar alimentos. A população local não tinha grande apreço pela mata e suas criaturas; não compreendiam o fascínio dos estrangeiros pela paisagem. Jolly, consciente da sua capacidade colonizadora, por conta de sua cor e sua cultura, prestou muita atenção para estabelecer uma relação harmoniosa com a população local e aprendeu sobre os métodos de agricultura que utilizavam, o *tavy*.[3] Em pequena escala, as queimadas já foram muito benéficas à floresta, ajudando a manter sua biodiversidade por enriquecer o solo. Porém, com maior pressão demográfica sobre as florestas, por conta de uma complexa história de violência governamental e colonial sobre os povos, promovendo remoções forçadas, privatizações e supressões violentas, essas queimadas se tornaram prejudiciais e ameaçavam a vida nas florestas, para todos os seres, inclusive humanos, que dependem dela para outros recursos.

Muitas ações foram tomadas visando à resolução dos conflitos por parte de pesquisadores, ONGs e ativistas, e uma dela foi a criação do projeto Ako: uma série de livros infantis desenvolvidos por Jolly, Deborah Ross (ilustradora) e Hantanirina Rasamimanana (bióloga), acompanhando as aventuras de jovens lêmures de diferentes espécies, explorando seus habitats naturais e suas organizações sociais de maneira educativa e vibrante, escritos em inglês e malgaxe. Os livros foram publicados pela Lemur Conservation Foundation dos Estados Unidos e pela Unicef em Madagascar, e foram distribuídos para jovens e professores burlando a burocracia do sistema educacional precarizado do país.

Muitos malgaxes nunca tinham visto um lêmure, e aqueles (poucos) com acesso à escolarização aprendiam sobre criaturas francesas por conta do regime escolar colonizado. Projetos como Ako são capazes de criar laços entre espécies através da arte, por incentivar a curiosidade e a compaixão mobilizadora que os seres humanos são capazes de desenvolver por outros seres, criando a capacidade de enxergar beleza e valor onde antes não havia essa percepção.

Essa e outras iniciativas criaram em Madagascar uma geração de cientistas de conservação e pesquisa nativos, onde antes havia apenas estrangeiros. A valorização da floresta e seus seres é hoje de interesse dos malgaxes, o que transforma todo o cenário da conservação das matas e dos bichos na região.

> Sonhei que morava em uma Cohab. Estava tratando um câncer, fazendo quimioterapia, que consistia em bombear meu estômago. Por isso, estava muito fraca e reclusa, sem participar de muitas atividades coletivas. Quando o tratamento acabou, uma colega tirou minhas cartas de tarô e fez uma leitura muito reveladora, que me inspirou a incorporar um gato preto. Comecei, em forma de gato, a invadir os presídios, que ficavam no último andar de cada prédio da Cohab, facilitada por uma amiga, que era segurança. Fazia um carinho felino nos presidiários, passando a noite lá, trazendo motivo de festa e alegria para uma população sem fé e deprimida. Fazia isso toda noite e voltava para casa de manhã. Em forma de gente, fui questionada pelas autoridades da Cohab, me acusando de incitar uma rebelião. Parece que eu tinha provocado um movimento de gatos, todos visitando os presidiários. Essa ação tinha possibilitado a articulação entre os presos, através de mensagens enviadas pelos animais, que resultaram no escape de alguns presos políticos. O meu julgamento corria, e com um sorriso sádico no rosto, o juiz me condenou a cinco anos de prisão (que me deixou bastante chocada, porque geralmente me safo das coisas) (Soares, 2024).

Tratando de relações percebidas – que existem na estrutura social, mas são despercebidas –, Haraway conta outro caso: sua cadela Cayenne, idosa e com problemas de coração, passou a tomar, para o espanto de sua tutora, uma pequena dose de estrogênio sintético chamado DES (dietilestilbestrol) para controlar problemas de incontinência urinária. O espanto se deu porque esse hormônio há muito tempo havia caído em desuso para seres humanos, por conta de experiências tenebrosas vividas por mulheres: entre os anos 1940 e 1970, o DES era prescrito para grávidas com a finalidade de evitar abortos naturais, embora tenha sido comprovada a ineficácia do hormônio para essa finalidade, além de estudos que ligavam o seu uso, também por mulheres, a casos de adenocarcinomas[4] de células claras vaginais.

Foi através de muita luta por parte das feministas em prol do direito à saúde da mulher, e da criação de órgãos públicos reguladores de mercadoria, como o *Food and Drug Administration* (FDA), que o uso do medicamento foi restringido, e finalmente eliminado no final dos anos 1990, hoje sendo conseguido apenas através de farmácias de manipulação. O hormônio foi sintetizado em laboratório pela primeira vez em 1938. Naquela época, era comum pesquisadores varrerem o chão de abatedouros à procura de rins, ovários, pâncreas, hipófises, testículos, entre outros. Esses restos de animais abatidos eram examinados em laboratórios, sendo extraídos de lá os primeiros exemplares dos hormônios que seriam então industrializados, o que, em primeiro momento, foi utilizado para estimular o crescimento hormonal em bovinos pela indústria agropecuária, que conhecidamente destrói paisagens.

Nessa história, misturamos o sofrimento vivenciado por terras e diferentes mamíferos, majoritariamente fêmeas, promovido em prol do lucro de indústrias. As complexas teias de dependência entre espécies que construímos impossibilitam que separemos os participantes em colaboração (voluntária ou não). Vivemos sistemas antigos e moralmente complexos, partes da multifacetada colcha de retalhos de relações, via exploração ou interdependência, que compõem o tecido social das diferentes sociedades, humanas ou não.

Finalmente, olhamos para o Chthluceno, palavra de difícil pronúncia que gera curiosidade sobre o título do livro e é composta por duas raízes gregas: *khthôn* e *kainos*. *Kainos* significa *agora*,

e *khthôn* são seres da Terra: seres cheios de tentáculos, dedos, caudas, pelos e patas. São misturas de muitos bichos, longe de serem seres humanos. Haraway questiona, com o Chthluceno, termos como o Antropoceno: reivindica a necessidade de incorporar o presente, mas sem esquecer da colaboração multiespécie que foi necessária para que o ser humano desenvolvesse seus mundos; na densidade no presente, o que resta é a coexistência.

Na interação pouco convencional de troca entre mulher e jacaré, a relação é tanto "criada" quanto "percebida". Criada porque na imagem ocorre a justaposição de dois participantes estranhos, que não têm relação costumeira entre si. Contudo, igualmente percebida, porque essas espécies são companheiras em confabulação... Sonhar e temer o jacaré é o elo que permite que essa imagem seja transcrita do imaginário para o trabalho artístico.

Dessa maneira, tomo consciência, através da imagem, de uma relação já existente no espaço relacional das ideias, símbolos e imagens, entre mim e o jacaré. A obra de arte explicita um encontro antigo e angustiante que permeia o meu imaginário há muitos anos: nos meus medos de criança, o jacaré aguardava a noite inteira debaixo da minha cama o meu vacilo de pôr os pés no chão para abocanhá-los e engoli-los, e, depois, o resto do meu corpo. No ato de retratar, é possível tomar consciência dessa velha relação através dessa linguagem materializadora que é a imagem.

Explicitar essa relação imaginária através da pintura me possibilita questionar: é possível estabelecer colaboração através de uma convivência simbólica? Ou seja, pensar como nos relacionamos com outros seres no âmbito dos símbolos, das imagens e do onírico nos permite reformular modos de seguir juntos através de colaborações multiespécies em tempos ameaçadores?

Aniela Jaffé, psicóloga que frequentemente trabalhava com Jung, contextualiza o uso e a história dos símbolos nas artes visuais em um dos capítulos de *O homem e seus símbolos* (2019). A capacidade do ser humano de desenvolver símbolos através de imagens é muito antiga, sendo ela uma parceira essencial para o desenvolvimento de sua compreensão de mundo através da expressão de sentimentos religiosos e observações sobre o funcionamento da vida pela arte. O símbolo é encarregado de retratar lógicas que fogem das palavras ou que não cabem dentro dos perímetros da razão; retrata conhecimentos e ideias condensadas em imagens, com profundas elaborações que muitas vezes passam despercebidas pelo domínio do consciente. Além disso, é uma ferramenta utilizada para o desenvolvimento da arte, cultura e filosofia, o coração de grandes sociedades.

A presença de animais como símbolos é antiga nas expressões visuais feitas pelo ser humano, observadas já nas paredes de cavernas. Por todo mundo podemos ver desenhos e pinturas rupestres de cenas de caça que retratam ursos, cavalos, cervos e outros animais. Interpreta-se que a crença da época era de que, ao cometer um massacre simbólico, o mesmo deveria acontecer com o animal verdadeiro, misturando sentimentos primitivos de arte e religião. O que acontece com a pintura, entendia-se, deve acontecer com o original: havia forte identificação do ser vivo com sua imagem, considerada a alma daquele ser. Sobre a presença contínua do animal nas artes visuais, Jaffé contextualiza:

> A profusão de símbolos animais na religião e na arte de todos os tempos não acentua apenas a importância do símbolo: mostra também o quanto é vital para o homem integrar em sua vida o conteúdo psíquico do símbolo, isto é, o instinto. O animal em si não é bom nem mau; é parte da natureza e não pode desejar nada que não pertença a ela. Em outras palavras, ele obedece a seus instintos. Esses por vezes nos parecem misteriosos, mas guardam correlação com a vida humana: o fundamento da natureza humana é o instinto (Jaffé, 1964, p. 239).

O ser humano é o único animal capaz de controlar o instinto, e assim pode reprimi-lo, feri-lo, distorcê-lo. Ao olhar para outros seres, é possível perceber outras maneiras de viver esses sentidos.

Olhando para a natureza das relações multiespécie que existem nessa esfera da sensibilidade humana e que compõem as histórias, os sonhos e as imagens, é possível perceber e reformular ciclos virtuosos ou viciosos que estabelecemos com outros seres para melhor encarar os problemas de determinadas conjunturas. A arte, por meio das imagens que produz e dissemina, apresenta aspectos do pensamento humano que não cabem em outras linguagens e, através delas, é possível compreender o modo como nossa sensibilidade depende dessas relações multiespécies para nossa própria autocompreensão, de nossas formas, forças e fraquezas. É apenas possível compreender certos aspectos de si próprio ao visualizar-se o outro. Então, ao pensar nas maneiras como se dão as relações multiespécies nas histórias que contamos, é possível oferecer pequenas miradas de como podemos criar parcerias com outros seres para pensar novas possibilidades de vida na Terra. Afinal, é de suma importância avaliar "quais ideias usamos para pensar outras ideias" (Haraway, 2023, p. 29).

Nos trabalhos que desenvolvi, por exemplo, um componente ameaça a vida do outro; o jacaré ameaça a vida da mulher, pela natureza de seu corpo, seu tamanho e sua força incomparável. A mulher, por sua vez, ameaça o jacaré, por pertencer à espécie que continuamente danifica ambientes de outros seres e viola seus habitats. Esse cenário é novo e assustador para ambos os participantes. Mesmo assim, eles permanecem juntos com tranquilidade na imagem composta, tensionando ideias preexistentes de como se dá a relação humana com animais de natureza tão distinta.

Quando me interessei em assumir a imagem do jacaré, ele tinha uma conotação muito clara: no momento em que curei no desenho uma angústia infantil, passei a questionar de quais outras maneiras esse enorme animal poderia ser utilizado para refletir sobre outras angústias. Relativo a esse sentimento, a psicanalista e professora Maria Homem cita Lacan em seu vídeo *A importância da angústia*: "A angústia é o único afeto que não mente" (Homem, 2020).

Ela aponta que a angústia aparece como reação quando o desejo mais radical é ameaçado, sendo importante localizar essa dor para compreender qual é seu oposto. Por isso, é importante sustentar, quando for possível, o sofrimento psíquico da angústia, pois é através dela que é possível surgir o que é capaz de combater a mesma, podendo revelar um novo sentido e um novo estado de ser.

Figura 4 – *Jacaré está onde não deve* (2022), de Tatyana Müller Soares. Tinta lastex sobre americano cru, 103x 71 cm.

Fonte: Acervo pessoal de Tatyana Müller Soares.

Anna Tsing, colega de Donna Haraway em fazer ciência-poesia, em *The mushroom at the end of the world: on the possibility of life in capitalist ruins* [O cogumelo no fim do mundo: sobre a possibilidade de vida em ruínas capitalistas](2015), argumenta que o fim do mundo já é uma realidade material para a vida na Terra. Trazendo para a realidade brasileira, essa percepção chega a ser redundante para alguns. Por exemplo: Belo Horizonte, uma cidade construída sobre rios, enfrenta frequentes faltas de água para a população durante os meses quentes e os meses secos, fenômeno recente dos últimos anos; em 2024, o Rio Grande do Sul viveu uma enchente histórica que atingiu 471 cidades (Um mês..., 2024). A ocorrência desse tipo de desastre vem aumentando ao redor do mundo, e tem afetado, desproporcionalmente, as populações mais vulneráveis.[5] Para outras populações, essa realidade é ainda mais antiga, como no caso dos povos indígenas das Américas, que

sofrem com o contato com os brancos desde o início do processo de colonização, cujo impacto massacrou a população, reduzindo-a a números ínfimos. Para esses povos, não há novidades no anseio contemporâneo pelo "fim do mundo".

> Sonhei que amigas de infância vinham me visitar em uma Belo Horizonte destruída e árida. As recebi em casa com um almoço. Refogava quiabos, mas não tinha carne. Com um certo desconforto, mas sem dor, tirei metade do meu seio direito, que não sangrou e cicatrizou imediatamente. A carne era branca e gordurosa, e a selei na frigideira, oferecendo-a para minhas hóspedes que, com uma cara de nojo e horror, recusaram a comida. Fiquei desesperada com essa recusa, com medo de que meu peito não cresceria de volta nunca mais (Soares, 2024).[6]

Tsing aponta possibilidades de vida e um cenário de ruína através de uma história ampla, que liga a destruição ambiental, colonização, culinária, cultura, o lazer, os refugiados de guerra do leste asiático e outras populações dissidentes na costa oeste dos Estados Unidos a modos alternativos de fazer economia, colaborações multiespécies, funcionamentos dos fungos, poesia, entre muitos outros lados de um caleidoscópio de realidades apenas possível em contexto de capitalismo tardio, possibilidades de vida em um cenário de ruína (Tsing, 2015). Esses aspectos convergem para demonstrar as infinitas possibilidades de vida que persistem, ainda que precárias e resultantes da precariedade.

A narrativa de Tsing, extensa em termos de assunto e território, caminha com o cogumelo Matsutake; seu perfil de sabor forte e específico é uma iguaria no Japão, comumente dada de presente para comemorar o fechamento de novos negócios. O cogumelo, pertencente ao reino fungi, é uma das formas de vida mais antigas conhecidas na terra; sua principal função é decompor matéria orgânica, transformando-a em terra. Assim, ele se faz presente nas horas mais inusitadas – é uma constante dentro da inconstância, pois sempre há matéria orgânica para decompor. Ao caminhar por uma floresta, é possível notá-los em qualquer circunstância.

Em um momento de pós-guerra do Vietnã, observou-se uma onda de migrações do leste-asiático para os Estados Unidos em busca de cenários que não foram assolados pelo conflito. Muitos, porém, sem domínio da língua, encontraram uma realidade de subsistência e trabalhos precarizados na Costa Oeste. À procura de renda e lazer, os imigrantes resgataram a atividade cultural de suas terras de procurar por cogumelos nas florestas. Nas florestas de Pinha, paisagens alteradas pela ação da extração de madeira, cresce o Matsutake, que por causa do descarte de madeiras e resíduos orgânicos gerados pela atividade madeireira crescem bem. A coleta de Matsutake como atividade econômica foi adotada não só por imigrantes, mas por veteranos norte-americanos debilitados pela guerra e outros grupos sociais incapazes ou desinteressados em trabalhar no sistema vigente.

Esse cenário, que mistura paisagens danificadas e populações imigrantes e dissidentes, abre o caminho para a criação de um complexo sistema especulativo que supre demandas de mercado internacionais do Matsutake: fornece oportunidade de sobrevivência através de um mercado marginalizado com novas regras e novos beneficentes, criado com autonomia e sem visar à acumulação de capital. Coletar cogumelos educa novas gerações de filhos de imigrantes, culturalmente deslocados, a valorizar a floresta e o conhecimento de seus parentes estrangeiros, alimentando ideias de outros modos de viver a vida além do neoliberalismo dissonante da cultura norte-americana.

Esse sistema cria renda, cultura, lazer e autonomia a partir da precariedade. Anna Tsing explora esse tema com profundidade, explorando o perfil dos coletores, o funcionamento do universo fungi, a tradição culinária, a história por trás da história e a maneira como a colaboração entre o ser humano, a paisagem e o fungi está caminhando.

Tudo nos leva a questionar o *modus operandi* do progresso. Porém, cultivando a capacidade do olhar, é possível distinguir nas ruínas que

ele produz a vida presente, acessível apenas para quem pode enxergá-la. E assim se dará nossa sobrevivência aos novos tempos: a partir de novas maneiras de contar histórias, novas danças entre espécies nessa paisagem alterada. Essa colaboração é necessária para sobreviver e desmantelar um sistema que cria ruínas.

Assim, proponho uma dança com o meu "jacaré-bicho-papão". Permito que ele, malvado e faminto, finalmente me engula depois de tantos anos de aguardo, acumulando saliva ácida em sua boca. Acredito que talvez, assim, encontraremos juntos uma resposta multiespécie para essa angústia climática, esse medo do futuro, e talvez até mesmo encontremos juntos uma postura interessante para manter diante de um sistema em colapso, e para formular respostas coletivas que alimentem mais a pulsão de vida do que a pulsão de morte. Uma vez que esse colapso é uma realidade material, no equivalente simbólico, o jacaré já fez seu banquete de carne de menina.

Para esse trabalho, proponho analisar com maior coerência em relação às condições da minha vida a maneira como essa angústia se daria. Pesquisei então o jacaré mais comum no estado de Minas Gerais, onde moro, sendo ele então o mais provável de me devorar por questão de proximidade. O jacaré-de-papo-amarelo pode medir até 3,5 metros da cabeça à cauda, porém, possui um tamanho médio entre 1,5 e 2 metros (Dichoff, 2017). Faço um desenho em papel pardo com um jacaré de três metros, pois seria preciso ser um animal grande para que meu corpo de 1,67m e 54 quilos coubesse dentro do seu.

Figura 5 – Tatyana Müller Soares desenhando e pintando o molde do jacaré. Fotografia de Gustavo Ferreira.
Fonte: Acervo pessoal de Tatyana Müller Soares.

Figuras 6, 7 e 8 – Tatyana Müller Soares em ensaio para *Gestação/Digestão*. Fotoperfomance. Fotografia de Gustavo Ferreira.
Fonte: Acervo pessoal de Tatyana Müller Soares.

Em seguida, recortei o molde e me posicionei dentro do jacaré, procurando uma maneira de manter todo o meu corpo dentro dos limites do seu. Utilizaria essas imagens como referência para a pintura em tamanho real. Analisando as imagens abaixo, é possível concluir que meu corpo quase não coube no espaço designado, se excedendo para as extremidades como a cabeça, a cauda e as pernas. Acredito que a chance dele me devorar inteira é pequena, pois teria uma bela dor de barriga e teria de ficar parado por alguns meses até me digerir por completo.

Fiz um molde do meu corpo, utilizando uma regra de três entre as medidas nas imagens e as minhas medidas reais, chegando em um resultado parecido com o meu tamanho.

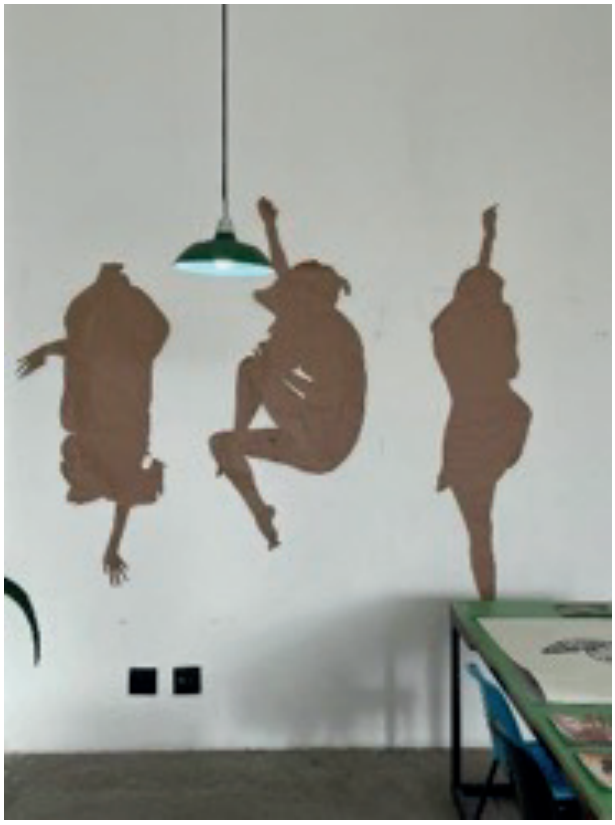


Figura 9 – Moldes para pintura de Tatyana Müller Soares. Papel pardo sobre parede.
Fonte: Acervo pessoal de Tatyana Müller Soares.

Utilizando o molde e as fotografias como referências, fiz uma pintura em acrílica de um dos moldes, tentando manter fidelidade às cores e aos tamanhos reais. Pintei-a sobre tecido de algodão cru, preparado apenas nos perímetros do corpo, para manter a imagem o mais simples possível. Achei também que o americano cru intocado poderia remeter à ideia de um lençol, fazendo referência então à cama, lugar em que sonhamos e sentimos medo do escuro.

Figura 10 – Processo de pintura de camada inferior de Tatyana Müller Soares. Registro fotográfico de processo de pintura com tinta acrílica sobre tecido americano cru.
Fonte: Acervo pessoal de Tatyana Müller Soares.

Pintei em voil um jacaré nas proporções devidas para me devorar. Utilizei tinta óleo para produzir uma monotipia por conta do vazamento da tinta, inevitável ao utilizar voil como suporte. Assim, de um trabalho, nasceram dois: o voil do animal sobre o corpo, e o resíduo do mesmo.

Figura 11 – Processo de pintura de Tatyana Müller Soares. Registro fotográfico. Fonte: Acervo pessoal de Tatyana Müller Soares.

Figura 12 – Monotipia residual de pintura a óleo, de Tatyana Müller Soares. Registro fotográfico, 2,5x1,5m. Fonte: Acervo pessoal de Tatyana Müller Soares.

Figura 13 – *Gestação/Digestão,* de Tatyana Müller Soares. Óleo sobre voil sobreposto de acrílica sobre tecido americano cru. 2,5x1,5m.
Fonte: Acervo pessoal de Tatyana Müller Soares.

Pendurei o *voil* com algum centímetro à frente do corpo pintado para que a natureza transparente da pintura se destacasse mais. Vista de frente, a pintura em acrílica é percebida em um segundo momento, e se comporta quase como uma sombra do jacaré. Dentro de seu ventre, a figura parece estar sendo digerida, mas, ao mesmo tempo, remete à uma gestação. Chamei a obra de *Gestação/Digestão*.

Na 34ª Bienal de São Paulo, que teve o tema *Faz escuro mas eu canto*, em 2021, foi exposta uma obra para mim muito marcante. A obra de Alfredo Jaar, intitulada *Claro Escuro*, em letreiro verde, apresenta uma frase: "O velho mundo está morrendo. O novo demora a nascer. Nesse claro-escuro, surgem os monstros."

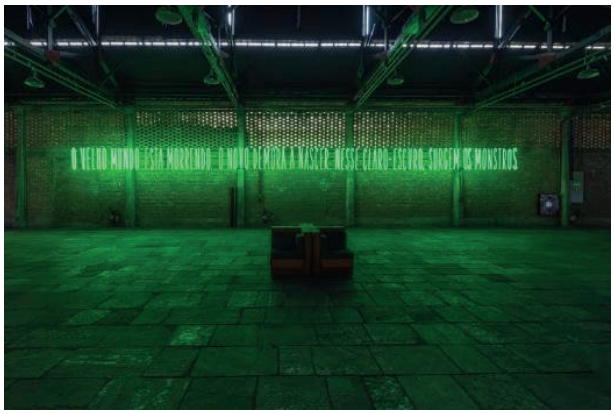


Figura 14 – *Claro Escuro*, de Alfredo Jaar. Letreiro.
Fonte: Fundação..., 2021.

A frase de Antônio Gramsci, presente na obra, ilustra com poesia e precisão o sentimento perturbador que permeia a contemporaneidade. Esse claro e escuro, um lugar ambíguo de transição, tensionando os imaginários de futuro entre utopias e distopias, me lembra a tensão do gestar e digerir na obra que criei. Nesse momento de ambiguidade, não se sabe se o corpo será lentamente desfeito pelos sucos gástricos do animal, ou se é um embrião de uma gestação antropozoomórfica que está prestes a nascer. Acredito que então é possível pousar os seguintes questionamentos: como a angústia é capaz de me gestar? Como permitir que esse estado de desconforto seja capaz de dar à luz a algo melhor e maior do que ela mesma?

> Sonhei que me mudei para uma cidade nova, que era suja e feia. Morava numa república e lá tinha um quarto pequeno como um DCE. Junto comigo, moravam amigas da minha adolescência em outros quartos. Na porta da república, chegou um vendedor que vendia coisas belas e refinadas, joias e frutas perfeitas. Me fascinei por suas romãs vermelhas e redondas com sementes suculentas. O vendedor me falou que me venderia todas elas por vinte e cinco mil reis, e uma individualmente custava cinco. Eu não tinha a menor noção do que significava esse valor, pois não conhecia aquela moeda, então pedi o dinheiro emprestado para minha vizinha de quarto. Enquanto pagava, o homem me contava sobre sua situação de vida difícil, e de repente a rua começou a inundar de água do mar; a maré enchia muito e vazava, em movimento contínuo. Toda vez que a maré enchia, ela subia mais, a ponto de cobrir o meu corpo. Corri para dentro de

> casa para pegar meus documentos, e salvar o que podia das minhas coisas, mas quando cheguei no meu quarto, ele estava seco, grande, bonito e organizado. Sentada num banco no canto do quarto, havia uma menina, e logo avistei seu pai a acompanhando. Informaram-me que iriam morar ali comigo, notícia que me trouxe muita alegria. Abri uma porta que havia aparecido no canto do quarto, e eu, a criança e o homem seguimos um longo corredor, até chegarmos num jardim muito florido e cheio de vida. Assim, fiquei calma e contente (Soares, 2024).

Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino em *Encantamento: sobre política de vida* (2020) trazem interessantes perspectivas quanto ao combate às políticas mórbidas de nossos tempos através de ensinamentos sobre maneiras de viver tradicionais e ancestrais dos povos negros e indígenas, as quais não condizem com a destrutiva lógica do progresso. O encantamento, modo de vida que mora nas juntas entre vida e a poesia, entre o visível e o invisível, chamam a arte, os espíritos e a natureza para combater a linearidade cega do sistema dominante, que derruba florestas, mata e tortura as gentes em nome da acumulação – modo de vida que nomeiam como "desencanto".

O encantamento abrange outras dimensões da vida e ocupa os espaços descartados ou renegados pelo progresso; compreende a abertura de espaço através da metabolização da dor e do respeito ao luto em nome da compreensão da continuidade da vida; rejeita a dicotomia do vivo e do morto; não faz juízo de valor entre o grande e o pequeno, e sim compreende que todas as coisas existem em um contexto e dependem umas das outras para se estruturarem. Assim, o encantamento dribla lógicas de valorização do capital e desassocia formas de funções, as quais limitam a vida a sentidos produtivistas. O encantamento liberta o ser humano para ser bicho, vento, terra e mato. "O encante pluraliza o ser, o descentraliza, o evidenciando como algo que jamais será total, mas sim ecológico e inacabado" (Simas; Rufino, 2020, p. 41).

Simas e Rufino consideram viver a constante artimanha que consiste em dançar entre aquilo que se enxerga e aquilo que mora no invisível. Esse exercício de escuta multidimensional se apresenta nas teorias de Haraway e Tsing, que procuram finas linhas de colaboração em um mundo caótico e muitas vezes mórbido. Essa habilidade de percepção estimula respostas, estabelecendo conversas entre diferentes formas de vida de maneira desconhecida pelo mundo desencantado. Haraway argumenta sobre a necessidade de estabelecer "parentescos estranhos" (Haraway, 2023, p. 14), e Simas e Rufino discorrem sobre as amplas conversas entre os caboclos e a mata, relação da qual nasce a encantaria.

A partir desse espaço ampliado pela observação das linguagem sutis do mundo, é possível entrar em contato com uma dimensão de circularidade achatada pelas lógicas do desencanto: "Um mundo obcecado pela linearidade e pelo desenvolvimento que explora a natureza como mero recurso e enxerga na métrica do humano a semelhança com o divino está fadado a se perder na circularidade da existência" (Simas; Rufino, 2020, p. 43). Compreende-se que, dentro dessa perspectiva, o contrário da vida não é a morte, e sim o desencanto. Nessa lógica de vida, a morte toma uma parte essencial dessa dança cósmica do viver, guiando a matéria a transformações obrigatórias para a manutenção da própria vida. O desencanto, por sua vez, pasteuriza a magia de estar vivo; resume a existência ao utilitário, "moral" e ao lucro. A resistência se dá então a um sistema de mortandade, que extrai a vivacidade do que é vivo. Essa força poderá apenas ser combatida através do cultivo dessa mesma pulsação, que não se permite ser abreviada ou organizada dentro de qualquer lógica produtivista.

Enquanto elaborava esta pesquisa, tive um sonho com meu companheiro de angústias e respostas, que pensa junto comigo em momentos de aflição: o jacaré.

> Sonhei que estava na pensão que morei quando tinha quatorze anos. De fora, assistia a enchente de um rio barroso. Nesse rio de água escuras, nadavam pessoas e jacarés, mas não conseguia diferenciar quem era bicho e quem era gente. Nadavam juntos em harmonia (Soares, 2024).

Figura 15 – *Vazão*, de Tatyana Müller Soares (2024). Acrílica sobre tela, 100x60 cm.
Fonte: Acervo pessoal de Tatyana Müller Soares.

As imagens trazidas pelos sonhos me ajudam a abrir espaços nas narrativas que achatam a vida nesses tempos. Assim, consigo elaborar o mundo externo com uma pitada de encantamento, como propõe Simas e Rufino. Converso através dos sonhos com outros seres e paisagens, e faço perguntas sobre como eles encaram esses desafios que nos ameaçam. Os gatos pretos, por exemplo, sugerem atos de rebeldia contra sistemas vigentes em forma de amor, demonstram a possibilidade poderosa de fazer aliados inusitados. Os jardins oferecem acalanto e tranquilidade em um mundo turbulento e perigoso, regado de desastres. Muitos outros seres vêm e vão nas imagens do meu subconsciente e, sempre que posso, lhes dou a atenção que merecem. É assim que tem se dado minha escuta das linguagens sutis, e minha forma de desenvolver respostas multiespécie.

Os medos de destruição e desastres do mundo desencantado corroem meu tempo e minha saúde, mas os sonhos trazem seres ora combativos, ora em harmonia para enfrentá-los; libertos para nadar, seres humanos e jacarés confluem juntos em paisagens do nosso tempo. Minha convivência simbólica e onírica com esse animal, que me acompanha desde a infância, continua mostrando novas faces, adicionando novos ângulos para as perguntas e respostas acerca de como viver em um mundo em transição.

REFERÊNCIAS

BRASIL, Secretaria de Comunicação Social. Presidência da República. O que é racismo ambiental e de que forma ele impacta populações mais vulneráveis. **Portal Gov.br.** Brasília, DF, 16 de janeiro de 2024. Disponível em: ‹https://www.gov.br/secom/pt-br/fatos/brasil-contra-fake/noticias/2024/o-que-e-racismo-ambiental-e-de-que-forma-impacta-populacoes-mais-vulneraveis›. Acesso em: 17 jun. 2024.

DICHOFF, Nicoli. Conheça o jacaré-de-papo-amarelo. **Portal Embrapa**, 4 de agosto de 2017. Disponível em: ‹https://www.embrapa.br/busca-de-noticias/-/noticia/25725862/conheca-o-jacare-de-papo-amarelo›. Acesso em: 12 fev. 2026.

HARAWAY, Donna J. **Ficar com o problema**: fazer parentes no Chthluceno. 1. ed. São Paulo: N1-edições, 2023.

JUNG, Carl G.; FREEMAN, John; FRANZ, M. L. von; HENDERSON, Joseph L.; JACOBI, Jolande; JAFFÉ, Aniela. **O homem e seus símbolos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2019.

LIMULJA, Hanna. **O desejo dos outros**. 1. ed. São Paulo: Ubu, 2022.

HOMEM, Maria. A importância da angústia | Casa do Saber. **Youtube**, 16 de março de 2020. Disponível em: ‹https://www.youtube.com/watch?v=e90yEMC25YE›. Acesso em: 5 jun. 2024.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Encantamento**: sobre política de vida. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2020.

TSING, Anna Lowenhaupt. **The mushroom at the end of the world**: on the possibility of life in capitalist ruins. 1. ed. New Jersey: Princeton University Press, 2015.

UM MÊS de enchentes no RS: veja cronologia do desastre que atingiu 471 cidades, matou mais de 170 pessoas e expulsou 600 mil de casa. **G1 - RS.** Globo Comunicação e Participações

S.A, 29 de maio de 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2024/05/29/um-mes-de-enchentes-no-rs-veja-cronologia-do-desastre.ghtml>. Acesso em: 5 jun. 2024.

Exposição de arte

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. 34ª Bienal de São Paulo – Faz escuro mas eu canto. **Alfredo Jaar - Lamento das Imagens** [exposição]. 28 ago - 5 dez. 2021. Sesc Pompeia. Curadoria de Moacir dos Anjos. São Paulo: Fundação Bienal, 2021. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/exposicoes/7455>. Acesso em: 12 fev. 2026.

Documento manuscrito

SOARES, Tatyana Müller. **Diário de sonhos**. Belo Horizonte, 2024. Manuscrito não publicado.

Notas

[1] Esta e outras inserções que virão ao longo do texto advém de um diário escrito por Tatyana Müller Soares, uma das autoras deste texto, produzido entre 2020 e 2024.

[2] O arquétipo, segundo Jung, se trata de imagens inatas e herdadas pela humanidade. Da mesma maneira que as aves não conversam sobre a direção para a qual vão voar, mas mesmo assim sincronizam seu voo, o ser humano é capaz de formular imagens comuns em todo contexto cultural e temporal, sendo essas tidas como "imagens primordiais" (Jung, 1964, p. 66).

[3] Método de agricultura tradicional comum em Madagascar que consiste em desmatar ou incendiar pequenas áreas florestais para o cultivo de arroz, mandioca e outros alimentos.

[4] O adenocarcinoma é um tumor maligno que pode atingir o intestino, o estômago, a próstata, os pulmões, a mama, o útero e o pâncreas, possuindo origem nas células glandulares.

[5] Racismo ambiental, de acordo com a Secretaria de Comunicação Social do governo brasileiro, é constituído por injustiças sociais e ambientais que recaem de forma implacável sobre etnias e populações mais vulneráveis (Brasil, 2024).

[6] Quando me mudei para o apartamento em que moro atualmente, no bairro Colégio Batista, em Belo Horizonte, em 2022, observei uma cratera feita pela mineração do outro lado da cidade pela janela do meu quarto. Em 2024, é possível perceber que a cratera aumentou muito. Compreendo esse sonho, que se passa em uma Belo Horizonte mais árida do que já é, como uma analogia à perda da montanha que poderia um dia ser vista da minha janela pela aproximação das imagens da paisagem montanhosa com o a do seio; retirar a paisagem é como retirar uma parte do próprio corpo que nunca mais irá se recompor.

SOBRE AS AUTORAS

Brígida Moura Campbell Paes é professora de Artes Visuais na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, mestra em Artes Visuais (UFMG) e doutora em Artes (ECA-USP). É artista e pesquisadora investigando relações entre arte e cidade, trabalho coletivo e práticas socialmente engajadas, dedicando-se atualmente à arte, ecologia e transformação social. Sua atuação envolve aulas, curadorias, palestras, publicações, workshops e exposições. Transita por pintura, desenho, instalação, vídeo, intervenções urbanas, artes gráficas e performances. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1744-8595>. E-mail: brigidacampbell@gmail.com

Tayana Müller Soares é graduanda na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É também bolsista na pesquisa *Ecologia Insurgente na Cidade Organismo*, do grupo *Imaginação Comum*. Como artista de origens e interesses múltiplos, se relaciona com as linguagens da pintura, escultura e da moda, investigando questões ambientais, partindo do próprio corpo em diversos suportes. Apresentou exposições individuais e coletivas, como *Onirismo em Fluxo* (Galeria EBA-UFMG; participou de Salão de Jataí e Salão das Artes/CCBB-BH). ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-0190-026X>. E-mail: taty.mss.2001@gmail.com

Recebido em: 8/5/2025

Aprovado em: 9/10/2025

NA DECOMPOSIÇÃO DA CRIAÇÃO: NOTAS SOBRE NATUREZA-MORTA, APODRECIMENTO E EDUCAÇÃO

IN THE DECOMPOSITION OF CREATION: NOTES ON STILL LIFE, DECAY AND EDUCATION

Gabrielle Carvalho Ferreira
PPGE-UFRJ

Resumo

Subvertendo os processos de concepção da natureza-morta enquanto gênero da pintura tradicional acadêmica, esse texto busca se demorar na relação entre morte, vida e as artes visuais, principalmente diante dos processos de apodrecimento e desapropriação que algumas obras contemporâneas provocam. Nessa contaminação que perpassa o gesto artístico e se une, também, a palavra escrita, reflete-se sobre o campo da educação e seu vínculo com a captura, a transparência e a própria ideia de formação da vida. Assim, na indocilidade dos mortos que permeiam tais sistemas, há a tentativa de operar modos de desapropriar noções de autoria ao assumir a decomposição e o abandono como procedimento para destituição de um saber. Na companhia de Aira (2017) e Cristina Rivera Garza (2024) elabora-se um convite ao ensaio, sustentando mal-entendidos ao retorcer a criação, a literatura e seus procedimentos.

Palavras-chave:

Artes; morte; processos de criação; educação.

Abstract

Subverting the processes of conception of still life as a genre of traditional academic painting, this text seeks to delay the relationship between death, life and the visual arts, especially in view of the processes of decay and expropriation that some contemporary works provoke. In the contamination that permeates the artistic gesture and, if one, the written word, reflects on the field of education and its link with the capture, transparency and the very idea of the formation of life. Thus, in the indocility of the dead that permeates these systems, there is an attempt to operate ways of expropriating notions of authority by assuming accommodation and abandonment as a procedure for the destitution of knowledge. In the company of Aira (2017) and Cristina Rivera Garza (2024), this essay is elaborated as an invitation to sustain misunderstandings by twisting creation, literature and its procedures.

Keywords:

Art; death; creation process; education.

AINDA

No campo das artes visuais, mais especificamente nas condecoradas Belas Artes, o gênero de pintura chamado de natureza-morta traz em si uma força dúbia. Ao mesmo tempo que evoca a figura de seus elementos com teor compositivo e espacial, ligados histórica e simbolicamente à experiência humana e suas faculdades, procura estender a presença da finitude. Seja por meio de frutas, flores, ossos, pequenos insetos e/ou uma diversa representação de objetos estáticos, normalmente em cima de mesas ou pedestais, esse gênero é posto também como uma forma de estudo pictórico que contém tradicionalmente uma simbologia de um tempo homogêneo que passa, uma aproximação lenta e vaidosa da morte. No caminhar de um mundo contemporâneo que habita a catástrofe, entre crises climáticas, políticas, éticas e estéticas, certas noções, entretanto, são postas na beira de um curto-circuito. Agamben (2009) aponta, entre anacronismos e deslocamentos, uma fratura no tempo que pode ser explorada como cerne da criação, um modo de produzir efeitos e torções que nos possibilita manter "fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. [...] contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente" (Agamben, 2009, p. 65).

Permeando esse movimento, esse texto busca torcer certo pensamento moderno que compõe uma natureza-morta estática, capturada como somente representação pelas mãos de um *outro*, para remontar certa aproximação com a decomposição a partir de processos de artistas contemporâneos. Quando os significados de morte se tornam outra coisa, o que sobra é a tentativa de colocar em cheque modos hegemônicos que concebem a produção artística enquanto um objeto fechado, completo e apartado das relações no e com o mundo. Assim, caminhando com a decomposição, é sobre buscar compor uma relação de reunião, isto é, emaranhar-se na materialidade, sua complexidade e seus processos. Nesse movimento, significa pôr em questão concepções há muito tempo já dadas, assim como certa noção de genialidade, reflexo de um mundo que dá ao indivíduo destaque em relação ao todo que o envolve. Esse, que não precisa de nada nem de ninguém, apenas sua força de vontade e talento, é escolhido divinamente ao tomar a matéria como forma fixa, falhando em reconhecer sua variabilidade, tensões e fluxos.

Compondo uma materialidade que vai além do modelo hilemófico,[1] a matéria-fluxo que se encontra em constante variação nos coloca em uma itineração, isto é, mais do que operá-la, o caminho envolve segui-la a partir de seu desenvolvimento contínuo e suas modulações. Desse modo, pensando com o trabalho de artistas como Dan Lie e Teresa Margolles, que colocam em evidência a obra não como produto final, mas como processos de criação e formação, há, nesse texto, a tentativa de produzir certa torção do que podemos chamar de educação e seus processos. Nesse desenrolar que envolve também um ruminar o que se tem, a partir da natureza-morta e sua tensão entre vida e morte, aposto na potência de habitar os tensionamentos do caminho: não entre o "eu" e o "outro" mas certa sobreposição, continuação. Assim, em um campo que é montado por uma busca por verdades, certezas e lançamentos futuros no que corresponde a certa noção de humanidade e de vida, propor colocar-se em relação com a fragmentação de autoria, abrindo espaço para outros seres e suas (de)composições possíveis, é uma forma de questionar o espaço *entre:* não como formação – que caminha para um fim – mas como um *meio*.

No destrinchar das próprias composições que são caras para esse movimento, caminhar pelo entre é buscar traçar um espaço de disputas, recomposições e seus diferentes efeitos. Ruminando a palavra, enquanto a tradução latina transpõe mais fortemente uma ideia de morte através do termo "natureza morta", as línguas anglo-saxãs trabalham com a ideia de "vida parada" ou "ainda vida", o *still life*. Com um olhar dicotômico, pode-se dizer que "em uma composição de natureza-morta, vida e morte coexistem: uma fruta que ainda não apodreceu completamente, uma flor que ainda não murchou totalmente. São

elementos mortos ainda pulsantes" (Branco; Pietrani, 2021, p. 111 *apud* Pina, 2017, p. 25). Na vida em suspensão das pinturas do século XVIII, essa, que se encontra no ainda, mas que caminha para um fim, a natureza-morta é tradicionalmente posta como um gênero que lida diretamente com o efêmero: retirada de sua suposta origem, de seu ambiente, a natureza se encontraria paralisada em um processo de esgotamento sem fim e, nesse ínfimo instante idealizado, seu apodrecimento é suavizado, recalcado. Independentemente do movimento constante que penetra no assunto e tempo da pintura, a natureza é dita interessante se estática, suspendida, em uma morte que se espreita, mas nunca chega. O apodrecer germinado na representação, ao ser tornado instante, finda. Um espaço onde a vida e a morte coexistem, brincam, mordiscam os calcanhares uma da outra.

É claro, muito antes da concepção desse termo, a representação de frutas, flores, plantas e outros seres era considerada comum, das tumbas do antigo Egito, vasos na Grécia antiga, às pinturas murais romanas. Esse gesto era dado como um modo de representação da vida, registro de um cotidiano e reprodução dos sentidos humanos. Presente na antiguidade, ressurgiu no século XVI na Europa para designar tais obras em que a finalidade era objetificar, através da 'natureza', o fim da vida. Nessa construção de mundo ocidental, "os vegetais na maior parte das vezes foram vistos apenas como fontes de consumo alimentar e de energia combustível, como provedores de substâncias medicinais, como recursos para habitação e vestimenta, entre outras utilidades" (Nascimento, 2021, p. 1). Podemos seguir, assim, com um mesmo movimento da ciência de investigar o mundo através da observação de um outro, bem como o registro de suas funções.

Nesse contexto, permeado pelo ideal classicista e parâmetros de beleza renascentista, é na modernidade que esse gênero se afasta de valores alegóricos passando a priorizar estudos estéticos e compositivos, mais do que elementos simbólicos criam-se formas, proporções, luz e sombra, cores e texturas a serem estudadas. Diante da valorização da matéria como um 'outro', há uma separação entre sujeito e objeto reiterada por uma abordagem que preenche o modo como a arte se constituiu através dos tempos até a atualidade. "O grande erro da modernidade foi ter setorizado os saberes, sem a preocupação de fazê-los se comunicarem entre si" (Nascimento, 2021, p. 10) e é com a concepção das Academias que se sistematizam os conhecimentos reproduzidos pelos chamados Mestres dos séculos XV e XVI (Zordan, 2010). A relação com a representação é palpada pelo distanciamento da matéria.

A tela, esse suporte onde o pintor moderno age, é um "meio-termo entre ficção e realidade" (Gullar, 1998, p. 291), sendo encarada de modo passivo como uma janela para um mundo onde o artista pinta uma sugestão de ambiente. É nesse sistema artístico de herança oitocentista, que seu valor passa a ser dado pelo mimetismo, pela execução da técnica, pela adequação simbólica da forma (Vales, 2024) e que, diante de suas tradições, desenvolve uma 'humanização' das obras. Em uma contemplação quase religiosa, elas ganham nome e seguidores, artistas se tornam gênios, acrescentando "aos valores plásticos e conceituais a importância e legitimação pela autoria, como se essa constituísse uma característica formal. O nome próprio que se segue ao nome da obra torna-se um nome de autoridade" (Vales, 2024, p. 62). Isso quer dizer que, a pintura e toda sua perspectiva construída por meio de enciclopédias e manuais do Renascimento em diante, dão lugar, também, ao texto e à leitura, bem como à fala e às grandes narrativas.

Na ficção que envolve a vida, a morte e a própria gênese do que se entende enquanto arte, ao olhar para uma pintura e concebê-la como algo parado, preso no ainda e no seu próprio processo de tornar-se, é, de algum modo, também conceber uma fabulação. Percorrendo a busca pela virtude das artes, em correspondência com o mundo moderno, seu caráter de permanência era valorizado, sua durabilidade, visto solidificar um momento, eternizava o instante, a fragilidade, sendo por muito tempo concebida como um objeto de memória. Esquecemos que pinturas, prédios,

esculturas, desenhos também sofrem não só a ação do tempo, mas de outros seres e espaços que entram em contato com as superfícies. Esses seres que são chamados de coisas (Ingold, 2012; 2022), envolvem aberturas e materialidades que interagem com e no mundo. Dessa mesma forma, Ingold (2022) nos lembra, a partir de Barad, que, "os humanos não possuem poder de atuação; e, a propósito, tampouco o possuem os não humanos. Eles são antes possuídos pela ação [...] a atuação 'é um enunciado, e não algo que alguém ou alguma coisa possua' " (Barad, 2003, p. 826 *apud* Ingold, 2022, p. 128).

Da antiguidade ao presente, na presença latente da morte na arte que rompe vernizes, fragiliza mármores, apodrece a matéria, o que acontece se deslocarmos, a relação entre humanos (sejam pintores, artistas, espectadores, público, etc.) e não humanos? De que modo o campo da educação se resvala nessa noção e como ele poderia ser torcido por esse embate? Se para Nascimento, "pensar com e sobre as plantas se torna eminentemente uma atitude política e ética da maior relevância" (Nascimento, 2021, p. 2), ao colocarmos em evidência a relação e agência desses seres, sejam vivos ou mortos, com a arte, a própria noção de criação é questionada. Diante do artista concebido como gênio, sejam os cientistas multifacetados que compõem o início da história da arte de Vasari ao vanguardista incompreendido, aquele que cria, que possuía em si todo conhecimento, toda técnica adquirida ou que sua história vivida se entrelaça com a produção artística, não mais é colocado no cerne da criação artística. A individualidade abre espaço para um olhar coletivo; muda a literatura, os modos de escrita e a própria percepção dos campos. Ao eleger um ser que leva a autoria, um indivíduo, são ignoradas as complexidades, os acontecimentos e os corpos *mais-que* (Manning, 2023) que perpassam a ação e o campo de relações ecológicas.

Dada essa abertura, um espaço de possibilidade é criado permitindo colocarmos em correspondência (Ingold, 2024) como o que vemos, tocamos, concebemos, relacionamos enquanto arte de outro modo. Se "a natureza-morta é uma aproximação das coisas tangíveis" (Branco; Pietrani, 2021, p. 112), sua pintura passa a não ser só um objeto fechado em si que tem como função a *representação* do não-humano, mas sim um emaranhado de linhas a serem seguidas. Se "corresponder com o mundo, em suma, não é descrevê-lo ou representá-lo, mas responder a ele" (Ingold, 2022, p. 143) é a partir desse movimento que aposto aqui, na fabulação que carrega o "e se", rompendo com dicotomias e conceitos solidificados e trazendo outro olhar para a materialidade artística. O que se transforma nos processos de criação ao colocar a relação desses seres em evidência?

Habitando a ficção enquanto postura artística, o que acontece quando suspendemos concepções há tanto tempo galgadas a fim de sustentar um tempo do talvez, defendendo os materiais e seus processos de morte, vida e apodrecimento?

DEIXAR IR I

> O que já passou, no entendimento linear do tempo, é um tempo podre? [...] podre é o futuro, uma vez que ainda dentro de um recorte linear – passado, presente e futuro – é o "último" estágio da fruta. Podre é futuro.
>
> Dan Lie, *Mida e Vorte: o tempo podre* (2022).

No espaço octogonal de um Museu, a iluminação clara e natural adentra o teto de vidro e é absorvida por uma forma que se estende do teto ao chão em espiral. Segurada firmemente por cordas e tecido, terra, plantas, fungos, bactérias, insetos, vida invisível e outros seres inominados agem conjuntamente e em disputa diante do tempo. Em *Deixar ir* (2024), de Dan Lie,[2] forças atuam no espaço. Coadjuvantes dessa relação, algumas pessoas param e observam, entre elas alunos de 13 anos escanteados pelo ambiente, atravessando jarros e cruzando flores deixadas no piso. O espanto se faz presente, seja pelo seu tamanho, pelo preenchimento da área enorme, pelas forças das cordas que seguram a espiral ou

Figura 1 – *Deixar ir*, de Dan Lie (2024). Fotografia de Levi Fanan.
Fonte: Pinacoteca de São Paulo.[3]

pela impossibilidade de apreensão mimética do que se vê. No vai e vem, enquanto alguns seguem animados para visitarem o resto do museu recém aberto, de passagem e prontos para a próxima imagem, fico e observo aqueles que insistem na relação. Olhares, corpos curiosos que dançam, e andam, e voltam, e saem e entram novamente.

Nessa composição, separada do resto da instituição por tecidos que flanam sob a porta, há um cheiro que preenche o octógono e chama a minha atenção. Enquanto obra de arte viva, se apresenta visualmente de modo espiralar teto abaixo até chegar ao chão, sua presença emana um leve cheiro. Cheiro do tempo, de natureza, do processo intencional de trazer para relação outros seres e afirmá-los enquanto artistas. De tentativa de se livrar dessa categoria tal como conhecemos.

Uma instalação de arte tem como principal desafio transformar o espaço em obra e, normalmente em larga escala, busca deslocar os sentidos de um ambiente na qual é inserida. Para as entidades que Dan Lie evoca, tal deslocamento envolve um olhar não só para o espaço, mas para o tempo que circunda tudo aquilo que entramos em contato. Em um convite ao tempo, preenche o espaço uma natureza-morta, mas ainda viva, em um ciclo ininterrupto de acontecimentos, fluxos que ocupam a dimensão estética e sensível do museu.

Nela, somos colocados em exercício de alteridade com espécies visíveis e não visíveis, a decomposição e a vida que surge, por meio de plantas, bactérias, fungos e outros organismos juntos. É claro que a própria "experiência da alteridade é, por definição, inacessível; só se pode conjeturar a respeito, sem nenhuma certeza. Mas sobre o que não há mais dúvida é que elas são também *viventes pensantes* [...] interpretam de maneira inteligente o existir-no-mundo" (Nascimento, 2021, p. 5). Nesse

viver único, cada um em seu próprio ritmo, esses viventes pensantes que fazem parte do trabalho de Lie criam e preenchem o espaço, se modificando ativamente a todo instante. De modo cíclico, não há fins, eternidades, ou começos, a linearidade temporal é outra. Não cabe. Morte e vida andam concomitantemente.

Desse modo, a experiência estética incentiva o contato e uma outra relação daqueles que passam pelo espaço octogonal, se há o costume de se relacionar com a arte através da contemplação estática, aqui, o modo de funcionamento esbarra em um eterno retorno. De certa forma, "ver uma obra de arte é juntar-se ao artista como a um companheiro de viagem, olhar *com* a obra à medida que ela se desenvolve no mundo, mais do que olhar por detrás dela para uma intenção original da qual ela seja o produto final" (Ingold, 2022, p. 128). Ao entrar em contato com tais entidades, e seus níveis tanto macro quanto micro, vejo, cheiro, toco. Atravesso momentos que a própria linguagem não consegue reter, seres supostamente inanimados, *vegetantes*, evocam outras expectativas ao lidar com a experiência de arte e coabitação. Se tudo se modifica, a entidade nunca é a mesma, é impossível apreendê-la, restando somente a possibilidade de colocar-se em relação.

Para acompanhar os fluxos presentes, a constelação de interações que fogem da capacidade humana de perceber e nomear, é necessário reconhecer o processo de agência desses seres na transformação tanto da matéria quanto na nossa própria relação com o mundo. "Se para Hélio Oiticica, 'museu é o mundo', para o pensamento vegetal que defendo, *floresta é o mundo*. O conceito de floresta é essencialmente relacional: tudo está conectado, tudo é compartilhável." (Nascimento, 2021, p. 10). Se o meu corpo humano é, também, uma miríade de formas, seres, bactérias que agem sem o meu controle ou sequer pertencem a mim, e que o tornam minimamente funcional, da mesma forma, a morte me perpassa microscopicamente, transfigurando e modificando as mais diversas relações.

Walter Benjamin, em seu texto *Teses sobre o conceito da história,* chama o tempo do relógio, cronológico, de "tempo homogêneo e vazio". Essa percepção do tempo como uma sucessão de acontecimentos equidistantes faz com que o tempo seja "sintonizado a uma sucessão de momentos discretos, onde um momento é entendido como o mais fino pedaço de tempo e onde cada momento sucessivo toma o lugar do que veio antes de si. Esse é o tempo do capitalismo, do colonialismo, e do militarismo" (Barad, 2024, p. 300). Na emergência de torcer essa apreensão do tempo, Barad nos convida a desfazer a inevitabilidade do progresso e, principalmente, do passado como algo que já passou.

Tendo em vista esse olhar, a perspectiva compartilhada nesse ensaio de seguir os materiais, com suas propriedades contínuas e contingentes, permite entendê-los não como objetos estáticos que esperam por uma intervenção ou criação externa que os colocaria em um contexto e os caracterizaria como obras terminadas, mas como "substâncias-em-devir" (Ingold, 2022). É, também, pôr em questão a separação matéria-mente, corpo-mente, cultura-natureza e seus mecanismos, apostando no dinamismo e na agência da própria matéria. Isso quer dizer que

> Os materiais são inefáveis. Não podem ser fixados em termos de categorias ou conceitos estabelecidos. Descrever um material é criar um enigma, cuja solução pode ser descoberta somente através da observação e do engajamento no que está ali. O enigma dá voz ao material e permite que ele conte sua própria história: cabe a nós, então, ouvir, e das pistas que ele dá, descobrir o que é que está falando (Ingold, 2022, p. 52).

Se podre é o futuro, ao contar suas próprias histórias, o tempo homogêneo e vazio dito por Benjamin, não cabe. Essas teorias humanistas, que colocam a centralidade no humano como agente predominante da história e da sua apreensão, aqui são "substituídas pela ideia de que a inteligibilidade é uma performance ontológica do mundo numa intra-atuação contínua" (Silva, 2023, p. 98). Na confusão temporal que resulta do encontro suspenso

entre morte e vida, as entidades presentes em "deixar ir" desafiam a própria noção de obra de arte como algo durável, eterno. O tempo dos não-humanos não obedece às escalas estabelecidas por relógios e produtividades. Evocando outra temporalidade, tais relações são uma ode a tudo aquilo que flana, desvia, rompe, apodrece e indetermina.

De frutas que mudam de cor, pinturas que amarelam com o tempo, flores que murcham e cheiros que surgem, "a podridão é a presença, presentificação e manifestação de seres além-de-humanos como fungos, bactérias, larvas, insetos em um corpo orgânico" (Lie, 2022). Diante da valorização dos símbolos de vida que retratam o desejo e a permanência, aquilo que apodrece, morre e se esvai, é rejeitado. Qual o valor da representação do que é considerado asqueroso? Se seguir os materiais é abdicar de uma linha única de progresso, da representação, o que surge ao apostarmos na multiplicidade, em outro modo de ver, perceber e narrar o tempo? Na criação dessa correspondência, torna-se necessário, cada vez mais, um outro modo de expor, de apresentar questões, contar histórias. Escrever. Encarar a própria arte. A morte. Criar tempos outros.

PODRE

Em um poema de Gullar intitulado *Bananas Podres*, o autor devaneia que:

> tal como um suicídio
> ou um alarme ou
> abafada rotação
> nas moléculas
> (e igual que
> no cosmos cintila)
> uma balbúrdia de ácidos
> negros
> inventando
> um quase alvorecer na quitanda.
> E pense bem: também
> um tumor é um ponto intenso
> da matéria viva,
> de alta temperatura
> como a gestar um astro
> de pus
> (assim se engendram os sóis,
> os sons
> no vazio abissal)
> (Gullar, 2010, p. 50).

A partir da sua escrita, ao falar do processo de morte, deslocam-se sentidos ao associar que na putrefação de um tumor há, também, o que chama de "ponto inventivo de matéria viva". Do mesmo modo que o contínuo fluxo que acompanha vida e morte nas entidades que conversam com Dan Lie, as aberturas criadas pelo poema de Gullar desacomodam, em poucas linhas, a vida e a morte para um espaço de fluxos onde aquilo que apodrece é o ponto que borbulha o novo. No alvorecer da quitanda, ambos processos fazem parte de um jogo de tempos e espaços, onde morte e vida se tensionam diante da representação e se colocam como um investimento no "potencial dinâmico e transformativo de todo um campo de relações dentro do qual os seres de todos os tipos, mais ou menos pessoa ou coisa, geram a existência um do outro de forma contínua e recíproca" (Ingold, 2015, p. 12).

Enquanto a tradição moderna das Belas Artes entende o gênero da pintura de natureza-morta como uma ampla representação mimética de objetos observáveis em composição, a proposta aqui seria apostar na potência de uma obra que não acaba moldura adentro, em si. Pelo contrário, ela se torna presente em seus diversos aspectos e temporalidades, do algodão aos pigmentos, dos minerais às plantas trucidadas que geram cor, aos fios da orelha do cavalo que montados formam um pincel, onde "investigar é entrar no território da invenção" (Aira, 2007, p. 7).

Em conjunto com uma multidão invisível que sempre esteve presente, mas que raramente é dita protagonista, tornam-se visíveis seres que desenham nosso mundo indiferentemente à presença humana em um processo de geração e regeneração. Ensaiar tirar o protagonismo humano na criação, principalmente na arte e na escrita, é apostar na construção de outra percepção para o tempo de vida e de morte, não como atributos, mas imanentes "ao próprio processo de geração contínua ou do vir-a-ser do mundo" (Ingold, 2015, p. 11). Ou seja, enquanto, a quitanda ou as bananas, ou o pedestal, ou os elementos que condecoram uma natureza-morta a ser pintada podem ser motivo de observação. Objetos sobre o mundo.

E se, diante desse encontro de coisas, sejam humanos, frutas, plantas, flores, fungos, moscas e outros seres que caminham para a morte enquanto são supostamente eternizados em uma tela, pudéssemos encará-los de modo a virá-los de dentro para fora? Seria, novamente, o que Ingold aponta sobre o que Marleau-Ponty diz sobre uma abertura para um mundo em formação em que:

> Não é uma relação simplesmente 'físico-ótica'. Ou seja, ele não contempla um mundo que é finito e completo, e se propõe a criar uma representação dele. Ao invés disso, a relação é de um 'nascimento continuo' [...] Sua visão não é das coisas no mundo, mas as coisas se tornando coisas, e do mundo se tornando um mundo (Merleau-Ponty, 1964, p. 181 *apud* Ingold, 2012, p. 14).

Nessa torção, trata-se de conceber uma "construção imaginária, que expõe o real em sua condição de contínuo, ou seja, o real nunca é, está sempre além. Ele não se mostra; uma ficção o demonstra. Nada pode regrá-lo de antemão e definir seu limite" (Aira, 2007, p. 181). Esse espaço de ruptura contínua se dá a partir da possibilidade de retirar a arte e seus processos de criação de uma condição inerente da representação, de retratar verdades. Nesse movimento, Aira evoca uma postura de abandono, criando para a escrita um compasso que nega ao sujeito a posse, o sentido, a estrutura visível e reconhecível. "Já não se trata de abandonar técnicas, gêneros, uma profissão, nossas velhas mesquinharias... o que aparece, afinal, como objeto digno de nosso abandono é a vida em que vínhamos acreditando até agora" (Aira, 2007, p. 8). Abandonar a vida que acreditamos é apostar na renúncia como possibilidade do novo, ou seja, permitir que algo já dado se torne outro, em um processo de reinvenção do que já existe. Não como uma negação vazia, mas como um procedimento que nega a arte ao sujeito, nega sua posse, nega o sentido pleno, advogando por um movimento de abertura.

A partir disso, "deixar ir" de Dan Lie se torna também um exercício, como o próprio nome da obra sugere, de abandono da arte. A podridão que emerge das entidades apresentadas, carrega em si a possibilidade de reinvenção: do espaço, da criação, do artista e dos lugares que a arte habita. A morte e vida, vorte e mida, que andam concomitantemente, colocam a decomposição como destaque e desafiam o processo institucional da própria arte. Impossibilitando, por exemplo, qualquer tentativa de apreensão e registro, visto que o museu, esse espaço de resgate e história, é incapaz de preservar e armazenar fisicamente tal criação. Se a acumulação "não faz nada além de armar um museu" (Aira, 2007, p. 181), seja pelo seu viés tradicional e institucional ou pela acumulação de técnicas, o movimento dos seres que se formam e se modificam a todo momento no encontro de "deixar ir" compõem um modo de invenção que se desdobra na incapacidade da mera reprodução. Sua confluência nunca é a mesma, as condições não são as mesmas, suas linhas não são as mesmas e seus processos no encontro com o tempo não são os mesmos, como uma vida (e morte) conjunta que se faz no germinar.

Como pensar a arte e a educação nessa torção? Se a concepção de artista muda, se o resgate e registro pode ser visto de outro lugar e se a representação conjura outras camadas? O que sobra no encontro com esses materiais em um campo que busca, a todo modo, se solidificar? Se a educação parece ser esse lugar onde se conta o que já é feito em que "transmitimos um saber pensado por outro. Reproduzimos um movimento criado por outrem. E tornamo-nos prisioneiros da língua, dos sentidos, dos gestos, dos saberes" (Munhoz, 2018, p. 852), lidar com as automatizações do já dito é um desafio. No molde dos corpos e das concepções ao lidar com verdades ensinadas, Munhoz citando Foucault relembra:

> Na pedagogia o mestre (é mestre) enquanto detém a verdade, formula a verdade, e a formula como convém e conforme as regras que são intrínsecas ao discurso verdadeiro que ele transmite. A verdade e as obrigações de verdade estão do lado do mestre (Foucault, 2004, p. 390).

Nos processos de destituição do saber evocados nesse texto, o encontro se faz justamente na possibilidade de conceber os processos educacionais de outro modo, se o docente é, como coloca Barthes (2004), um operador que dá protocolos e não leis, há aí, um espaço onde a criação pode habitar de outro modo. Sem intérpretes, aquele que lida com as obras, seja o espectador ou o estudante, é forçado a se colocar em um lugar de tradução constante, não há consenso ou interpretação comum. Assim, pensar o que surge entre os processos artísticos e a educação pode ser um convite para colocar-se em relação com a autoria de outros seres e seus conhecimentos possíveis.

Habitar a multiplicidade das experimentações, trazer processos de apodrecimento e de morte é, de algum modo, abandonar justamente a vida que tem sido feita. Se para Aira (2007) o abandono é o gesto primeiro que faz surgir outros mecanismos na escritura, em uma recombinação do já existente a deterioração instalada por Dan Lie é, também, um modo de se apropriar da criação de outro lugar. Nesse deslocamento, cria-se uma ética que desestabiliza o já sabido e destitui tanto o condecorado espaço da arte quanto da criação enquanto uma técnica adquirida, protagonista de uma operação de posse e garantia de sentido ao construir, ao fim, um corpo estruturado e reconhecível. Se o gesto do abandono implica em uma abertura que redefine a todo momento do que se é, esse procedimento envolve, em uma ordem infinita da linguagem, operar contra a grande obra. Tal comprometimento modifica a própria enunciação ao se afastar dos aprisionamentos pedagógicos e explicativos, em um pensamento próprio que se modifica e impede a reprodução ilustrativa. Ao criar mal-entendidos, torna-se inapreensível. Assim, "o mal-entendido não se resolve jamais. Não se resolve porque não é esse seu destino. [...] O destino do mal-entendido é justamente o contrário: fazer avançar o tempo, arquitetar outros mal-entendidos, multiplicá-los e torná-los mais eficazes" (Aira, 2007, p. 44).

Na eficácia da explicação, da literatura às artes, renunciar em direção ao mal-entendido é um espaço que busca evocar um movimento em direção ao presente. O não entender é colocado como uma porta que se abre diante do já dado, é uma torção à transparência e a claridade dos materiais e processos. Se na lógica da arte sua "primeira função é estranhar, romper hábitos da percepção, fazendo do novo o velho" (Aira, 2007, p. 40), como uma língua estrangeira, um corpo desconhecido que oscila no abismo da compreensão, ela pode surgir de modo presentificar tais linhas de existências e destruir a transparência como resultado da contemplação.

COM A MORTE AO MAL ENTENDIDO

> Tantos homens como mulheres, se acostumaram a descrever o processo criativo como um período de gestação, e a publicação de uma obra como um parto. [...] Ninguém dava à luz defuntos. Ou ninguém admitia fazê-lo.
>
> Cristina Rivera Garza, *Os mortos indóceis: Necroescritas e desapropriação* (2024).

Em uma sala com retângulos presos a parede dispostos um ao lado do outro simetricamente e de modo preciso, são papéis, manchados, ao acaso, borrões de diferentes tons amarronzados ou avermelhados que preenchem o fundo alvo. Seu conteúdo incerto, de movimento impreciso e desigual, é diferente em cada retângulo. Há uma fenda na impossibilidade de precisar qual sua origem, a circunstância de tais imperfeições que mais parecem micélios, manchas bidimensionais feitas sem controle que germinam ao matarem a uniformidade e a clareza dos papéis.

Em registros de morte, os papéis que encaram de volta aqueles que os observam são a inscrição de um movimento concebido pela interação das águas usadas para banhar cadáveres mexicanos da Cidade de Juarez, no México. Naturezas-mortas. No procedimento encontrado por Teresa Margolles, o limite entre arte e morte, para além do simbolismo, se mal-entende no encontro abstrato mantido visível pela dissolução da forma. A água, o sangue, a gordura e fluídos corporais oriundos

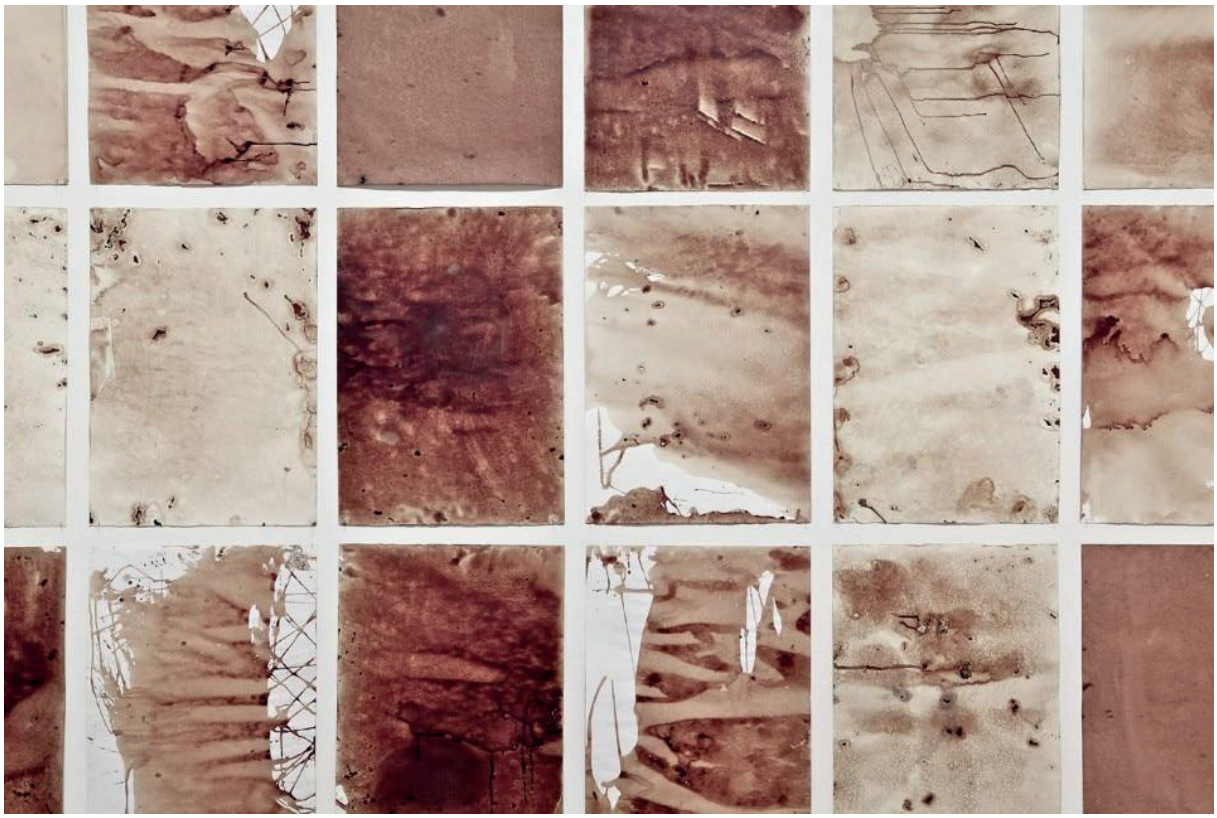


Figura 2 – *Papeles*, de Teresa Margolles (2003). 92 folhas de papel fabriano imersas na água usada para lavar corpos após autópsia, 70 x 50 cm cada folha.
Fonte: Galerie Peter Kilchmann.[4]

desse processo são o conjunto comum de criadores que, ao serem conjurados, marcam violentamente o papel. Ao relatar a violência do norte do México, os corpos, suas histórias e expectativas são diretamente ligados a uma materialidade que conjura silenciosamente, dentre outros debates, um registro anamnésico, são fragmentos documentais "por meio dos quais os cadáveres abandonam seu silêncio" (Garza, 2024, p. 47). A incapacidade de apreensão pela sua forma, semelhante às entidades de "deixar ir", produzem o que não pode ser enunciado, criando uma espécie de proximidade entre linguagem e morte, onde a experiência do cadáver provoca a materialidade da autoria ao abrir espaço para uma poética da desapropriação.

Se o abandono sugere a recombinação do que já existe, nesse mesmo caminho, Garza (2024) evidencia, através da literatura e dos processos de concepção da escrita e leitura, um espaço de desnudamento e questionamento do domínio da criação, da propriedade e dos processos de autoria ao ver a escrita como uma prática de ser-em-comum. Na rejeição ao mero acúmulo de individualidades, o comum é uma experiência de finitude, "trata-se de entender a escrita sempre como escrita, um exercício inacabado, um exercício de inacabamento" (Garza, 2024, p. 83). Nessa prática ética e política, desapropriar-se da ideia de obra é tornar visível não o sujeito que a fez ou o próprio objeto, mas o mundo que a constitui. Se, como a autora aponta a partir de Rancière, "o que chamamos de arte é também a ocultação do conflito social e da tensão coletiva que moldam e constituem certas obras agora chamadas de obras-primas" (Garza, 2024, p. 97), desapropriar é contrapor certa visão elitista de que o regime da criação artística fosse a-histórico, quase natural do ser humano, sem investigar processos de incorporação, contaminação e/ou apropriação que movimentam o criar. É evidenciar a inapreensão do tempo, desfazendo a concepção da linearidade do progresso por dentro.

O movimento de desapropriação trazido por Cristina Garza, aqui, nesse contexto, nos obriga a pensar a criação em educação como um modo de experimentar e desenvolver tensionamentos. Nos limites da linguagem que perpassa o campo, seja pelo viés da produção escrita ou com a arte, é esboçado um exercício de inacabamento. São posturas políticas, éticas e estéticas impregnadas não pelos discursos atuais sobre a educação com foco em uma concepção de identidade, aprendizagem ou conhecimento, determinando modos específicos de fazer e ser na docência, mas como uma deriva a deslocar o pensamento para uma relação potente do e com o presente. É desocultar tensões e promover rasgos na produção de certezas, desnortear a vida.

Nesses restos e ruínas do apodrecimento e da morte que as criações apresentadas até aqui recorrem, a experiência estética é retorcida de seus modos tradicionais ao convocar espaços de fabulação que reconfiguram a relação entre arte e mundo. A ficção que paira sobre tais processos e confecções é parte da obra, um visível invisível que preenche as manchas, os tecidos e papéis, as plantas que crescem e os materiais que apodrecem no tempo. Nesse processo de reinvenção do que é dito como dado, essa experiência "deveria privilegiar, em qualquer caso, a descontinuidade não a continuidade [...] a operação da arte, que é um momento de reconhecimento, é também, talvez acima de tudo, um momento de restituição" (Garza, 2024, p. 94). Assim, ao trazer a infinitude dos mortos para a conversa, convoco ecos que permitem aquilo que chamamos de arte ensaiarem modos de estranhamento com o mundo diante da materialidade. Se "os mortos estão a cada dia mais indóceis" (Garza, 2024, p. 91), da descontinuidade dos mortos que permeiam os modos de criação na educação, a concepção de um regime que se deixa contaminar não pelo propósito de preservar a vida, mas pelo vagar do apodrecimento, reúne uma forma outra de se relacionar com o campo.

Nesse mesmo corte, a leitura é incorporada como uma prática produtiva de compartilhamento que não mais é laborada como um consumo passivo, mas um movimento que nos mobiliza a tentar escapar das grandezas, seja dos meios biográficos ou do relato das ideias. Nesse ato minúsculo de produção trata-se de reconhecer que "não são apenas os livros lidos que estão em jogo, mas, acima de tudo, os livros interpretados: os livros reescritos, seja na imaginação pessoal ou na conversa, essa forma de imaginação coletiva." (Garza, 2024, p. 90). No coletivo dessa prática, a tentativa de reinventar uma experiência que torna visíveis os seus rastros é trazer o ensaio como postura ao indagar seus processos e concepções, não em busca de soluções ou experiências específicas, mas como uma forma de seguir pelo descontínuo.

Nas fabulações incessantes que as correntes de pensamento queer e não-humanas fazem com as certezas do campo da educação, há a concepção de um curto-circuito que cria novos modos de reinterpretações, de linguagens, políticas, silêncios, valores e fatos temporais. Ao compor um texto, seu corpo textual estruturado por parágrafos, sessões, notas, capítulos e títulos, é germinado um organismo dado como vivo, fruto de um processo de criação laboral e um produto final a ser apresentado. Evocar, portanto, os processos de morte para essa conversa, é escancarar os processos de produção do conhecimento, abrindo tais escritos como cadáveres que ressuscitam a cada leitura, coletar a água de seu banho, ecoá-la, evidenciá-la e criar com. Não em um processo de romantização da morte ou como uma metáfora, mas manifestando a honestidade e seriedade de uma produção, sem asfixiar o espaço ao encontrar modos de se colocar em abertura para o que surge. É ensinar aquilo que não sabe, como apresenta Barthes (2002), e que não cabe em explicações ou narrações, que evidenciam a necessidade de abdicar da centralidade da produção. É montar e desmontar, cortar e rasgar, fissurar e suturar um texto e multiplicar sua própria criação.

> A função autoral é assim convidada a ocupar um espaço liminar entre algo que não já é a morte propriamente dita nem a vida propriamente dita. O autor retorna, sim, dos mortos porém não para reivindicar um

> império perdido para sempre nas imediações do texto, mas, muito provavelmente, para continuar questionando sua relação ambígua, dinâmica, especular consigo mesmo (Garza, 2024, p. 57).

Se o autor morre, quem ou o que morre na realidade?

> os mortos estão a cada dia mais indóceis.
>
> antes era fácil com eles:
> lhes dávamos um colarinho duro uma flor
> cantávamos seus nomes numa longa lista:
> que os recintos da pátria
> que as sombras notáveis
> que o mármore monstruoso
>
> o cadáver assinava pela memória:
> voltava às fileiras
> e marchava ao compasso da nossa velha música.
>
> mas ora vá
> os mortos
> são outros desde então
>
> hoje fazem ironias
> e perguntas
>
> parecem que percebem
> que são cada vez mais a maioria
> (Dalton, [s.d.]). [5]

COMEÇOS OU CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando o que nos resta é seguir em vertigem diante do que se tem, evocar a morte não como o fim, mas, dentro de uma concepção de fluxos, como meio, é deslocar a centralidade da produção para os processos e caminhos que se transformam e são produzidos ao longo. Permeando e assumindo sua indocilidade, significa ver de outro modo toda uma concepção de história da arte, sua linerialidade, construções e calcificações. É, ao acompanhar os tensionamentos de Dan Lie e Teresa Margolles com o mundo, deixar que outros movimentos e seres tomem conta da criação e vê-la também de outro modo, evidenciando e atravessando as violências que a cercam ao dar espaço para outras leituras e reverberações. Ao abrir mão do controle, de intenções pré-definidas, se apresenta, portanto, não como um descontrole, mas como uma possibilidade de descentralização dos processos, isto é, de reivindicar a necessidade de outras narrativas para além das que nos foram contadas. Arquitetar e adentrar o mal-entendido, tornando-o eficaz ao desarmar o que já se conhece.

Assim, no colapso do ideal de artista em que caminha a contemporaneidade, a sua morte envolve encarar o indivíduo e a obra como um complexo funcionamento de relações que nos permitem tecer outras formas de estar no mundo a partir do encontro. Nesse sentido, a criação não é a concepção de uma ideia previamente dada na mente e posta ao mundo, mas um movimento que se dá diante do envolvimento com os materiais. Evocar esse processo requer não ir ao encontro das obras como terminadas, mas olhar para os seus fluxos criativos de suas realizações, um eterno meio que, ao serem postas em relação, o fim se torna outro.

Nesse movimento, essa torção nos permite provocar uma cisão ao remontar uma concepção também de pesquisa e educação em uma tentativa de escancarar seus processos e deixar visível a água do banho e seus apodrecimentos. Navegando pelo meio, é abandonar certezas e se deixar ir ao encontro do desconhecido ao continuar questionando as formas como o conhecimento é dado. Habitando a tentativa, é evocar os mortos e se permitir fazer de novo, e de novo.

REFERÊNCIAS

AIRA, César. **Pequeno manual de procedimentos**. Curitiba: Arte & Letra, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

BARTHES, Roland. **Aula**. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARAD, Karen. Matter(')s (of) unconscious(ing): Re-membering/reconfiguring(,) the logics/structure of supplementarity. **Dialogues in Human Geography,** v.15, n.2, [s.p.], 2024. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/20438206241240204>. Acesso em: 26 abr. 2025.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas.** Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRANCO, Priscila Nogueira; PIETRANI, Anélia Montechiari. A transformação da natureza-morta em paisagem na poesia de Ferreira Gullar. **Texto Poético**, v.7, n.33, p. 110-127, 2021. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/777>. Acesso em: 28 dez. 2024.

BORTULUCCE, Vanessa. Vida e morte nas pinturas de natureza-morta do século XVII holandês. **Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura**, v.5, n.3, p. 99-115. 2022. Disponível em: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/taa/article/view/13128/11945>. Acesso em: 26 abr. 2025.

DALTON, Roque. O descanso do Guerreiro. **Transversal**. Poesia hispano-americana em tradução de Carlos Augusto Ancêde Nougué. I. Rio de Janeiro: Núcleo Leviatã de tradução, 1991.

FOUCAULT, M. **A hermenêutica do sujeito**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GARZA, Cristina Rivera. **Os mortos indóceis**: Necroescritas e desapropriação. São Paulo: Martins Fontes, 2024.

GULLAR, Ferreira. **Em alguma parte alguma**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta**. 2. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, v.18, p. 25-44, 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/JRMDwSmzv4Cm9m9fTbLSBMs/?lang=pt>. Acesso em: 26 abr. 2025.

INGOLD, Tim. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes, 2015.

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

LIE, Dan. Mida e Vorte: o tempo podre. **Post Moma** - Notes on art in a global context, 2022. Disponível em: <https://post.moma.org/mida-e-vorte-o-tempo-podre/&gt>. Acesso em: 27 dez. 2024.

LÓPEZ, Miguel A. Letter to Daniel Lie, the Living Entities that Co-Exist with They, and the Microbes, Fungi, and Spirit-Energies in Transformation. **New Museum**, Nova Iorque, 2024. Disponível em: <https://www.newmuseum.org/articles/letter-to-daniel-lie/>. Acesso em: 25 dez. 2024.

MANNING, Erin. **Políticas do toque**: sentidos, movimento e soberania. São Paulo: Glac Edições, 2023.

MUNHOZ, Angelica Vier. Jérôme Bel e o grau zero: dançar, ensinar, viver. **Revista Contemporânea de Educação**, v.13, n.28, set.-dez. 2018 Disponível em: <https://revistas.ufrj.

br/index.php/rce/article/view/16742>. Acesso em: 26 abr. 2025.

NASCIMENTO, Evando. Floresta é o mundo: o pensamento vegetal. In: VIANNA, H. *et al*. **Ensaios Flip: plantas e literatura**. Paraty: Ministério do Turismo/Associação Casa Azul, 2021.

PINA, Raisa Ramos de. **Natureza-morta sobre a praia**: deslocamento do sujeito e o invisível da paisagem na metafísica de Filippo de Pisis. Dissertação (Mestrado em Arte), Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Disponível em: <http://repositorio2.unb.br/bitstream/10482/23582/1/2017_RaisaRamosdePina.pdf>. Acesso em: 2 mar. 2026.

SILVA, Sandra. Perspetivas artísticas das corporalidades agenciais (in)orgânicas no laboratório científico. **ROTURA – Revista de Comunicação, Cultura e Artes**, Número Especial, Faro, p. 94-111, 30 jul. 2023. Disponível em: <https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/article/view/166>. Acesso em: 24 abr. 2025

VALES, Inês. Cortar o Baralho. Uma articulação não hierárquica entre a Palavra e a Imagem. **eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics**, [s.l.], n.23, p. 61-76, 2024. Disponível em: <https://elyra.org/index.php/elyra/article/view/519>. Acesso em: 23 abr. 2025.

ZORDAN, Paula. Percursos das artes plásticas visuais: geologia de uma disciplina. In: ICLE, Gilberto (org.). **Pedagogia da Arte**: entrelugares da criação. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2010.

Notas

[1] Do grego hyle (matéria) e morphe (forma), que envolve certa divisão entre forma e matéria que, para Ingold (2022), compõe um movimento de fabricação de objetos onde as formas seriam impostas internamente pela mente sobre o mundo material "exterior". Nesse modelo há a composição de um distanciamento, já que o fabricante é quem impõe "seus projetos a um mundo que esteja pronto e esperando recebê-los" (2022, p. 40). Assim, com ele, gostaria de pensar "na fabricação como um processo de crescimento. Isto é, colocar o fabricante desde o início como um participante entre materiais ativos do mundo" (2022, p. 40).

[2] Exposta em 2024 na Pinacoteca de São Paulo. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/dan-lie-deixar-ir/>. Acesso em: 5 mai. 2025.

[3] Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/dan-lie-deixar-ir/>. Acesso: 31 out. 2025.

[4] Disponível em: <https://www.peterkilchmann.com/artworks/15766-teresa-margolles-papeles-papers-2003/ >. Acesso em: 31 out. 2025.

[5] Poema evocado por Garza (2024).

SOBRE A AUTORA

Gabrielle Carvalho Ferreira é professora de artes, mestra em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e doutoranda em Educação pela mesma instituição. Atualmente (2026) é professora substituta da Faculdade de Educação da UFRJ nas disciplinas de Arte-educação e Oficina de Artes. Também é artista visual e desenvolve pesquisas sobre possibilidades do encontro entre professor e artista, bem como a relação entre arte, gesto e escrita, desdobrando a prática do desenho enquanto processo de criação em educação. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2565-672X>. E-mail: gabriellecarvalhoferreira@gmail.com

Recebido em: 12/5/2025

Aceito em: 30/12/2025

CARTOGRAFIAS POSSÍVEIS

POSSIBLE CARTOGRAPHIES

Valéria Scornaienchi
Ateliê Serafina

Resumo

O ensaio visual apresenta uma série de nove cartografias desenvolvidas a partir de uma residência artística em Belém do Pará, na casa do artista Miguel Chikaoka. Os trabalhos emergem do desejo de refletir sobre diferentes estados de vida e de investigar modos de compreender o mundo a partir de múltiplas perspectivas. As cartografias operam como dispositivos de diálogo com outros modos de existência e temporalidades, propondo a fabulação de mundos que se compõem tanto com as catástrofes quanto com os devires. Nesses desenhos, passado, presente e futuro se entrelaçam como forças de continuidade e transformação. Há uma atenção ao que resiste ao tempo: um território do sagrado, dos encontros com os seres mais-que-humanos e das relações construídas pela observação dos fenômenos naturais, dos fluxos das águas, das fases da lua e dos saberes tradicionais. Assim, as cartografias configuram-se como espaços de escuta, coexistência e imaginação de outras visões de mundo.

Palavras-chave:

Arte; cartografias; mudanças climáticas; desenhos.

Abstract

The visual essay presents a series of nine cartographies developed during an artistic residency in Belém do Pará, at the home of artist Miguel Chikaoka. The works emerge from a desire to reflect on different states of life and to investigate ways of understanding the world from multiple perspectives. The cartographies function as devices for dialogue with other modes of existence and temporalities, proposing the fabulation of worlds composed through both catastrophes and becomings. In these drawings, past, present, and future intertwine as forces of continuity and transformation. Attention is given to what resists time: a sacred territory shaped by encounters with more-than-human beings and by relationships formed through the observation of natural phenomena, water flows, lunar phases, and traditional forms of knowledge. In this way, the cartographies become spaces of listening, coexistence, and the imagination of other worldview

Keywords:

Art; cartographies; climate changes; drawings.

Venho pensando nos últimos anos em como habitar o mundo. Olhando para a forma como habitamos as cidades, como construímos as cidades, destruindo biomas, as lógicas de consumo, e as questões dadas pelo antropoceno, capitaloceno, plantantionceno... Tenho tentado compreender como olhar para outras relações possíveis. Considerando que não há o que pode ser feito em muitos aspectos, quais são as possibilidades e devires para uma nova forma de habitar? Como se relacionar? Como compreender os estados de ser que permitem que gaia respire, e tenha seus fluxos preservados?

Um mundo onde tudo caiba, com menos hierarquias, menos classificações, sem distinções de qualquer ordem. Como acolher as existências mais que humanas no cotidiano da cidade?

Convido escritores, filósofos, ativistas, artistas, povos originários, quilombolas e ribeirinhos para esse diálogo. Aproximo-me de podcasts, livros, falas, conversas, e estudos para compreender como as sociedades se formam, e de que maneiras elas se deslocam nessas relações com o lugar. Percebo tempos, medidas de comparação e as formas de estar. Crio relações que me parecem possíveis para resistir, reexistir, em diversos aspectos. Talvez utópicas, mas para que serve a utopia? Talvez seja para justamente pensar na impossibilidade de mudar, de assumir um gesto próprio de existir que resista às dominações e imposições sociais que habitam em nós de forma muito enraizada, e a partir daí compreender outros caminhos.

Olhar para devires e fabular possibilita questionar nossos estados de ser e redescobrir uma forma de habitar a partir das micropolíticas.

Esses desenhos foram iniciados em outubro de 2024, em Belém, no Pará, em uma residência artística na casa do artista Miguel Chikaoka. Fiquei um mês estabelecendo relações com o entorno, compreendendo os estados de rio, e as complexidades do Pará. A experiência me trouxe um olhar para a cidade, os rios, artistas locais e algumas imersões em Colares e em Joanes, no Marajó, que me impulsionaram a iniciar esses desenhos como um gesto que me parecia surgir de uma necessidade de criar relações entre as águas e as plantas. Logo os desenhos foram se tornando cartografias afetivas, cósmicas, que dilatam as percepções de vidas e dos parâmetros que compreendemos estabelecidos para duvidosos.

A cor verde do papel foi um desejo de aproximar a floresta desse projeto, entendendo que ela está em todas as relações e se inscreve como uma matriz a partir da qual estou interessada em pensar e dialogar, que traz em si esculturas sociais, afetivas, relacionais e mais que humanas.

A construção de outras formas de vida que levam em conta o que poderia ser o parâmetro a partir de seres mais que humanos, me leva a pensar outras relações em que as coisas se tocam como pensar que o chão move o cosmo e o cosmo move o chão, e que talvez as constelações estejam também no chão da terra criando outra perspectiva. Não se trata apenas de fabulações, embora eu entenda que as fabulações são um dos lugares mais importantes da atualidade. Imaginar mundos é refazê-los. É pensar deslocamentos impensáveis e cada vez que fazemos isso rompemos com as ideias preestabelecidas de que há apenas uma forma de estar no mundo, o que é absolutamente necessário. Abrimos um campo de coexistência de todos os mundos possíveis, habitados por todos os seres humanos em toda a sua diversidade e os seres mais que humanos.

Esses desenhos são tentativas de fabular essas formas de vida a partir do devir floresta e do devir cosmo como dois lugares de absoluta liberdade de existência, caos e ordem, luz e escuridão.

Fazer essas cartografias é uma forma de experienciar possibilidades de encontros inusitados e relações não lineares, e sensíveis de existir e resistir. É persistir nos encontros, e resgatar do passado o que ainda se faz necessário e abrir espaço para que novas conexões e reflexões sejam sempre possíveis.

A continuidade desse processo vai se dar de forma coletiva, na qual eu convido as pessoas para compor as cartografias, com textos, palavras, pensamentos, reflexões que possam se juntar às minhas e fazer um corpo coletivo emergir, sugerindo novas relações e novos mundos a serem experimentados enquanto um corpo coletivo.

Fazer coletivamente me parece uma urgência. Encontrar formas de se conectar cada vez mais com seres humanos e mais que humanos em uma tentativa de criar encontros possíveis, sensíveis. Criar um corpo coletivo é resistir cada vez mais, é não sustentar as elites, é estabelecer a diversidade como padrão, é regenerar as florestas, é fazer ressurgirem os vaga-lumes, é diminuir as hierarquias.

É sobre isso que me interessa pensar, desenhar, escrever, falar. Essa é, para mim, a única forma possível de existir. Conjugando todos os verbos no plural.

Figura 1 – Da série *Cartografias possíveis. Cartografia afetiva com os tupinambás*, papel canson 180grs, 29x21cm, 2025.
Fonte: Acervo da artista.

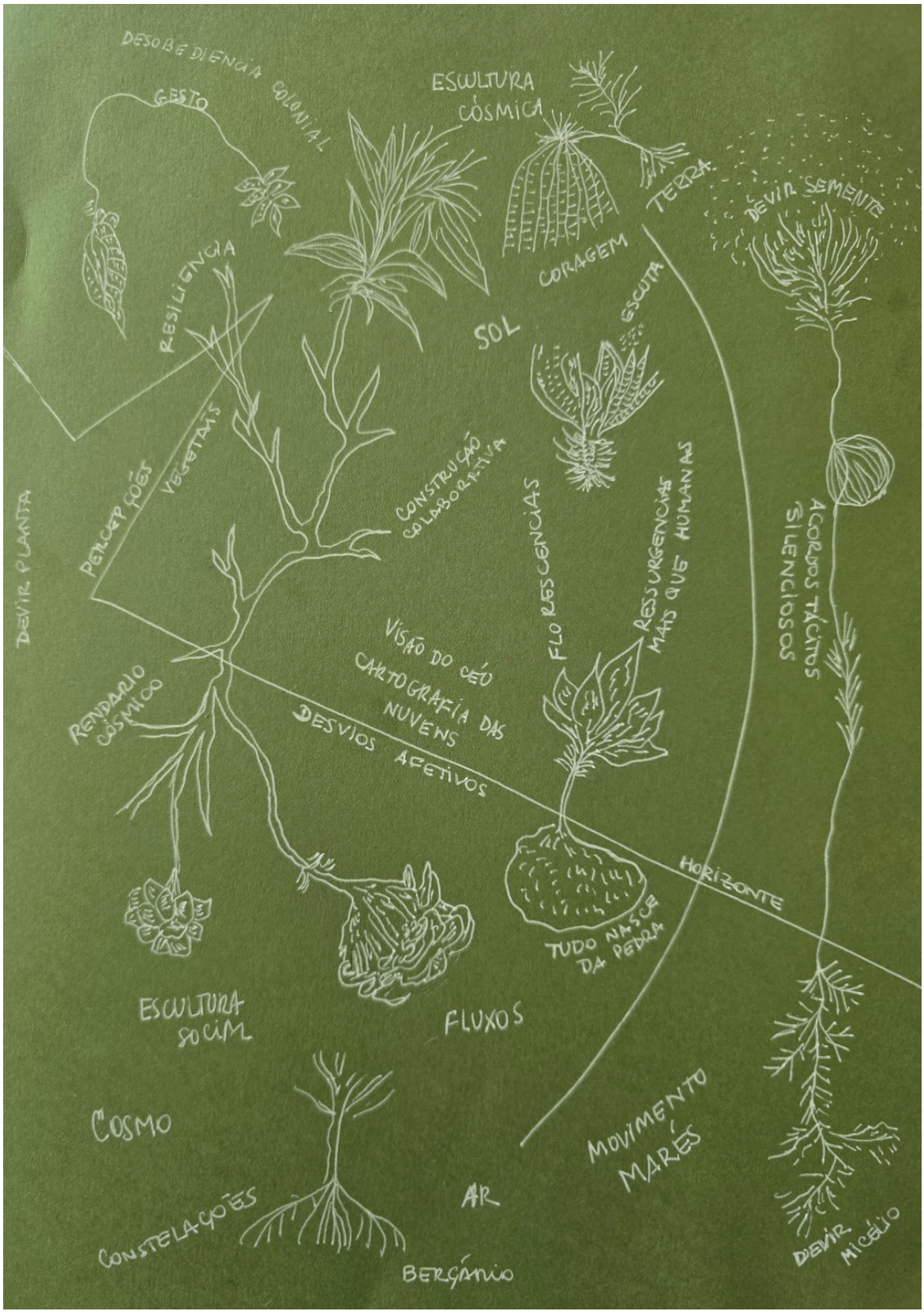


Figura 2 – Da série *Cartografias afetivas. Cartografia das nuvens*, desenho sobre papel canson 180grs, 29x21cm, 2025.
Fonte: Acervo da artista.

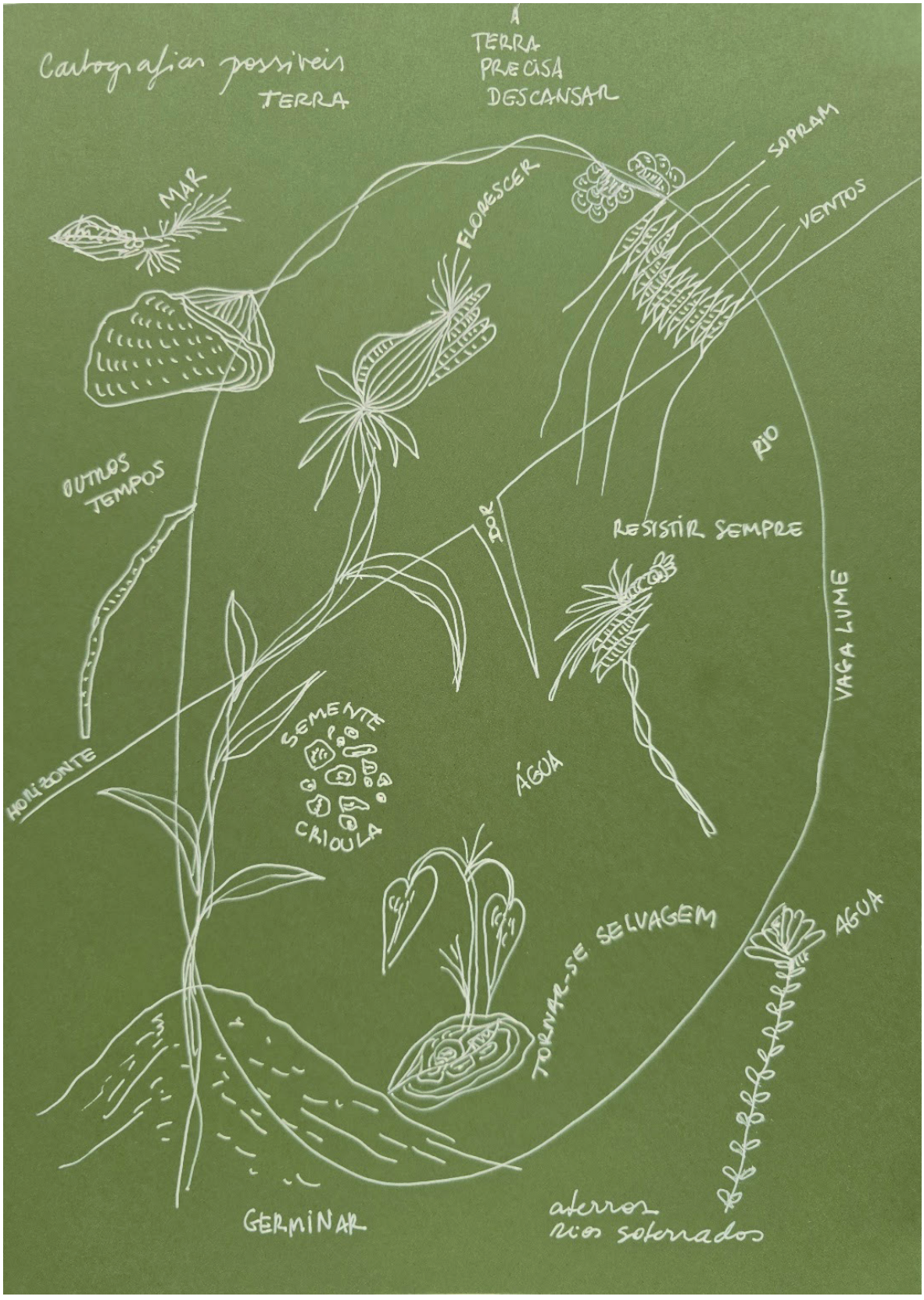


Figura 3 – Da série *Cartografias afetivas. Cartografia da terra*, desenho sobre papel canson 180grs, 29x21cm, 2025.
Fonte: Acervo da artista.

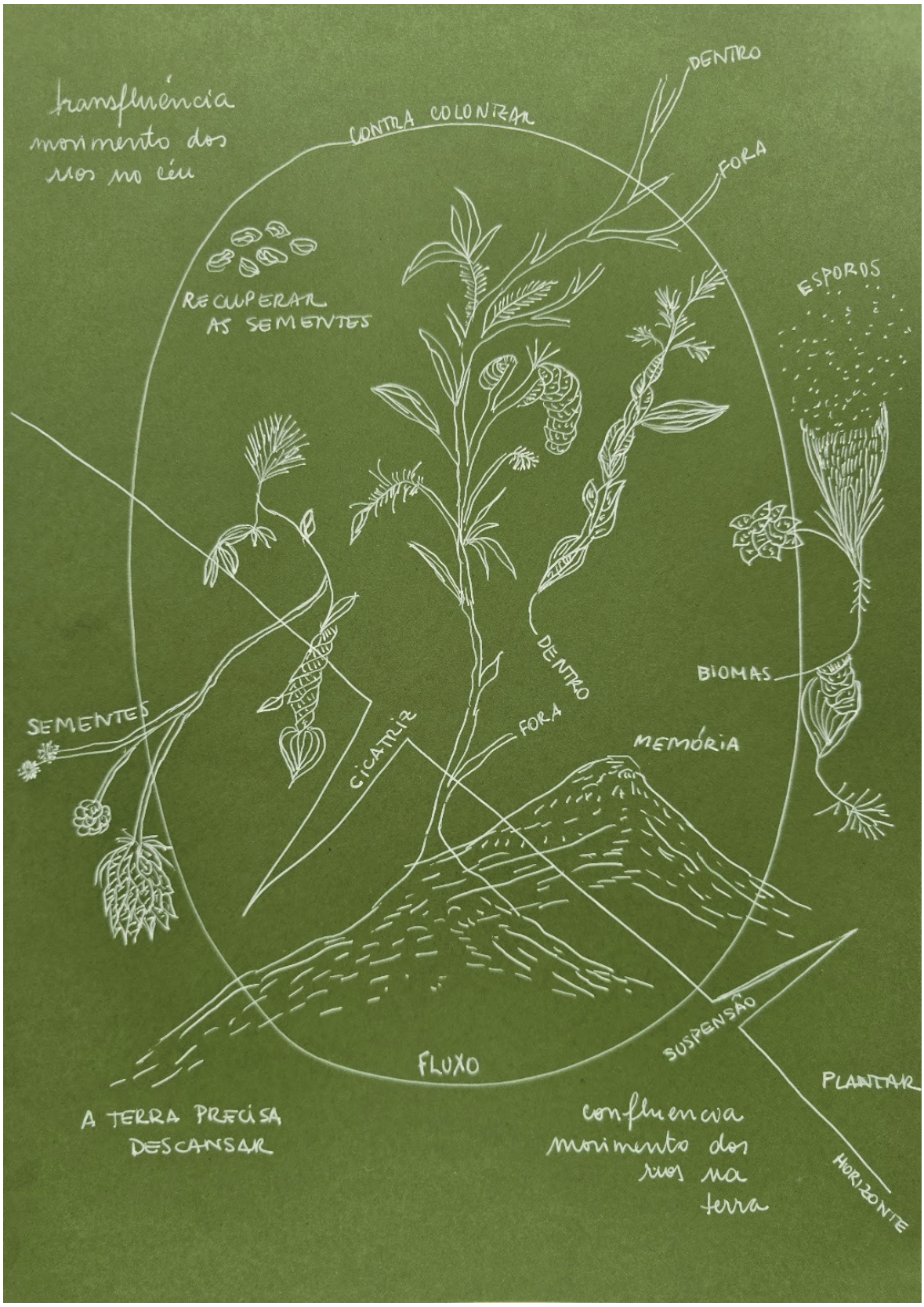


Figura 4 – Da série *Cartografias afetivas. Cartografia contra colonial com Antonio Bispo dos Santos*, desenho sobre papel canson 180grs, 29x21cm, 2025.
Fonte: Acervo da artista.

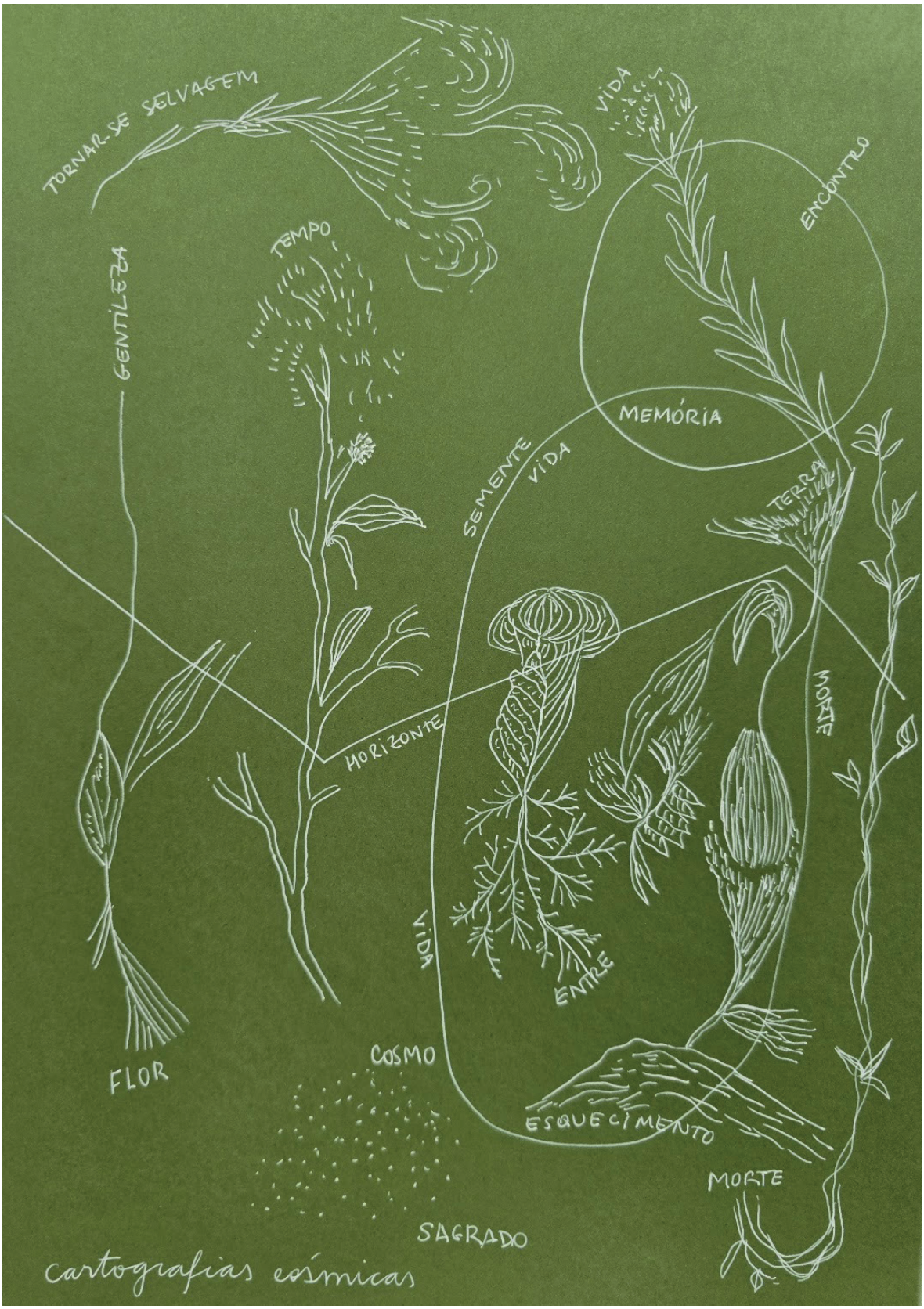


Figura 5 – Da série *Cartografias possíveis. Cartografia cósmica*, papel canson 180grs, 29x21cm, 2025
Fonte: Acervo da artista.

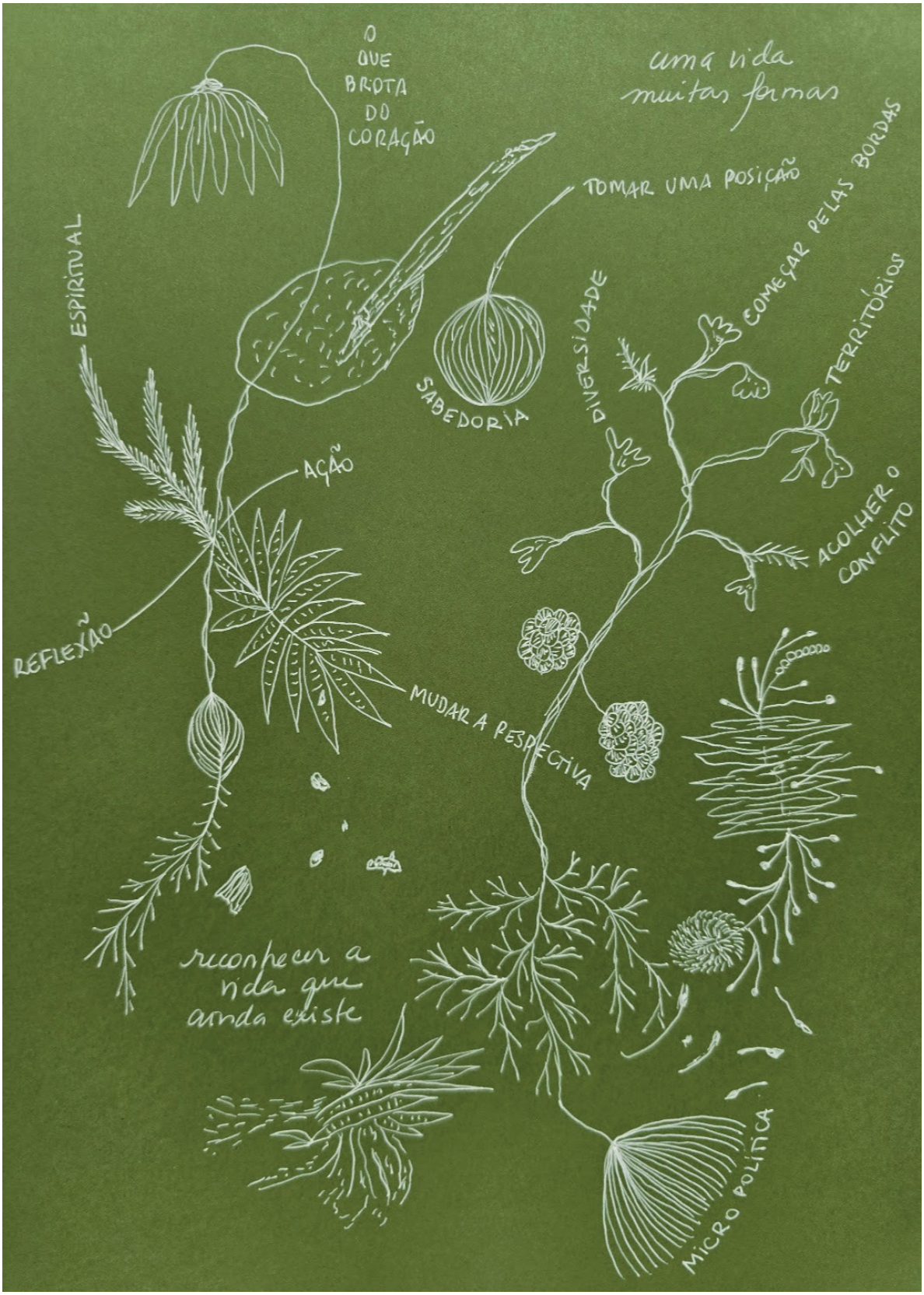


Figura 6 – Da série *Cartografias possíveis. Cartografia micropolíticas*, papel canson 180grs, 29x21cm, 2025.
Fonte: Acervo da artista.

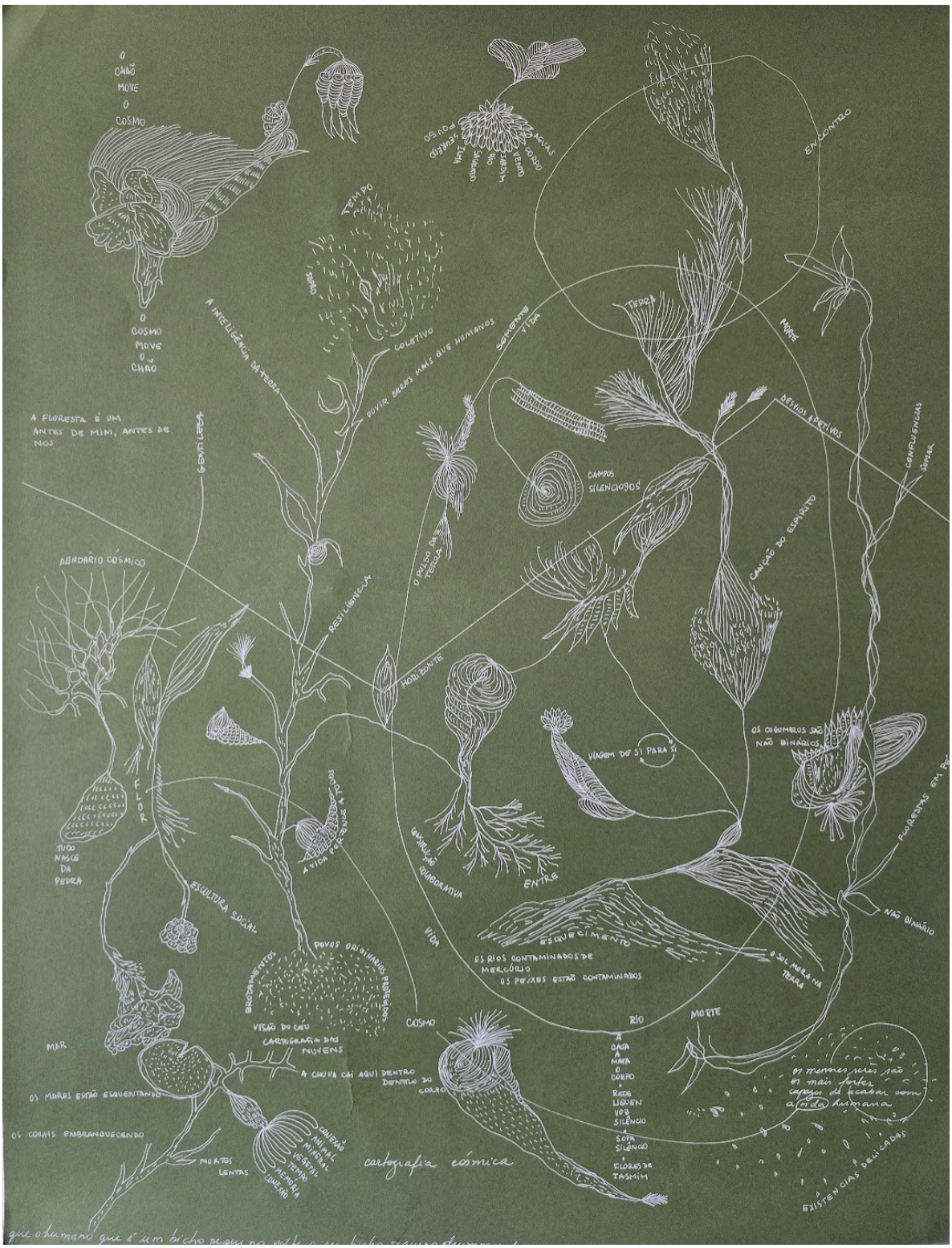


Figura 7 – Da série *Cartografias possíveis*. *Cartografia da cósmica com Carlos Drummond de Andrade*, papel canson 180grs, 60x42cm, 2025.
Fonte: Acervo da artista.

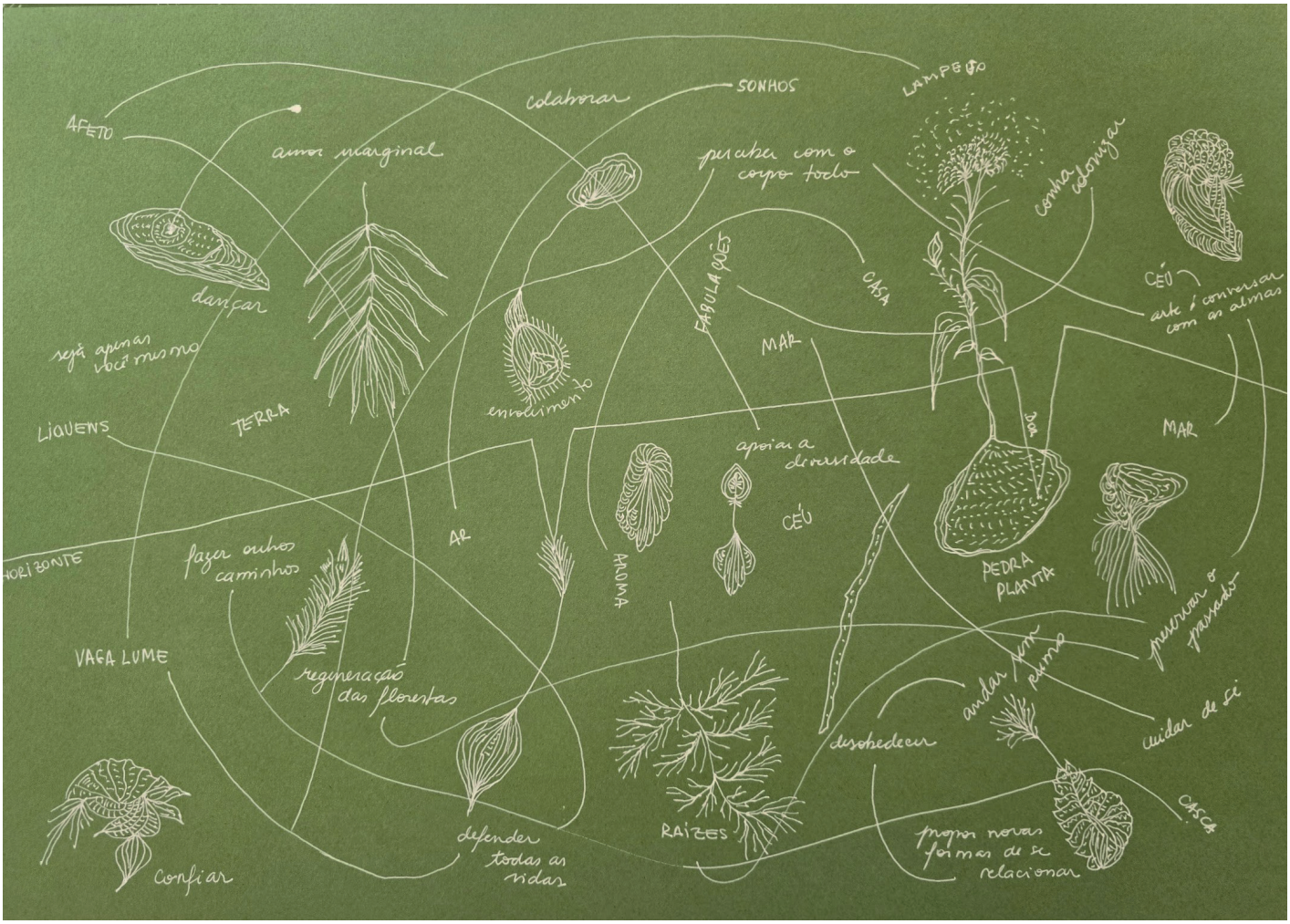


Figura 8– Da série *Cartografias possíveis*. *Cartografia de devires*, papel canson 180grs, 100x70cm, 2025.
Fonte: Acervo da artista.

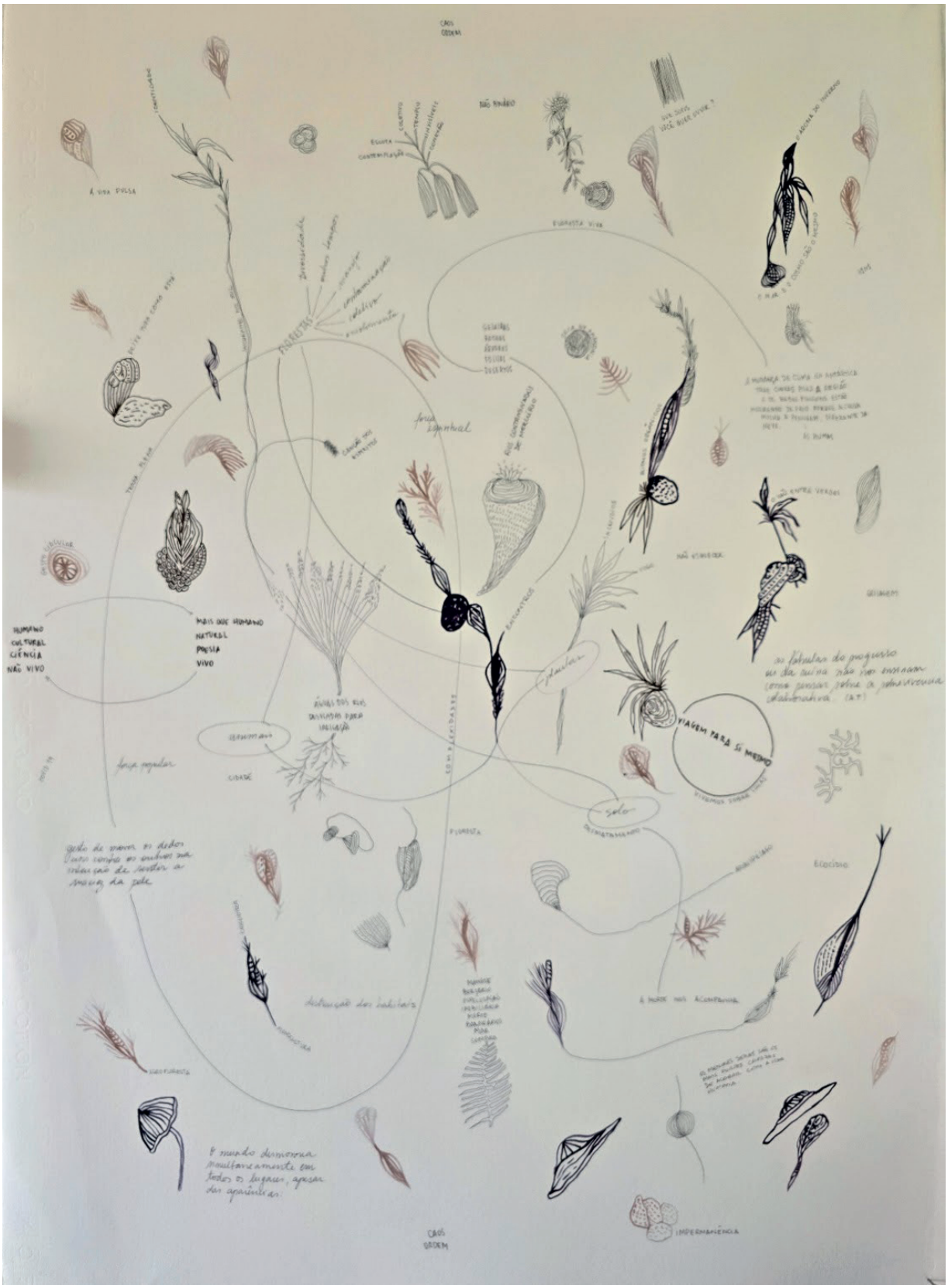


Figura 9 – Da série *Cartografias possíveis*. *Cartografia afetiva*, papel canson 180grs, 100x70cm, 2025.
Fonte: Acervo da artista.

SOBRE A AUTORA

Valéria Scornaienchi é artista visual. Sua pesquisa artística e produção se estabelecem pela construção, coleta e manuseio sistematizado de imagens, frases, pequenos objetos naturais, que se somam aos gestos da artista, com o objetivo de constituir sua mitologia pessoal no campo da arte e natureza. A pesquisa artística se volta ainda a projetos colaborativos em seu ateliê, em espaços expositivos e em encontros promovidos pela artista, e ao interesse sobre livros de artista. Autora de dois livros publicados, participou de residências artísticas e acompanha processos criativos em seu ateliê. Suas obras fazem parte de acervos como o do MAC (Campinas), CHCM Mackenzie (São Paulo) e MuNa (Uberlândia). ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-0685-6029>. E-mail: vms151070@gmail.com

Recebido em: 30/4/2025

Aprovado em: 21/10/2025

CAMINHOS QUE SE ABREM NOS ANOS DE 1970: ALBERTO RIBAS E A DANÇA NA EDUCAÇÃO NO RIO DE JANEIRO

PATHS OPENING IN THE 1970S: ALBERTO RIBAS AND DANCE IN EDUCATION IN RIO DE JANEIRO

Alexsander Barbozza da Silva
PPGDança-UFBA

Resumo

Este estudo dançante/educativo propõe uma análise cartográfica das pistas traçadas pelas ações do argentino Alberto Ribas, na década de 1970, no Rio de Janeiro, que contribuíram para o debate sobre a inserção da Dança na Educação Básica. O texto se coreografa em dois movimentos entrelaçados: a biografia dançante de Ribas, marcada por redes de atuação e pela chegada de suas proposições ao Brasil, e os percursos de um debate educacional atravessado por disputas de legitimidade, discursos modernizadores e limites políticos do período. Suas proposições, ancoradas na Dança Moderna, emergem como crítica à rigidez do balé e das danças folclóricas, tensionando formas cristalizadas do Ensino da Dança. Contudo, não contemplam plenamente a diversidade social, étnico-racial e cultural das danças produzidas no país, revelando ao mesmo tempo aberturas e silenciamentos nos caminhos possíveis para o agenciamento em curso da presença da Dança na escola.

Palavras-chave:

Alberto Ribas; cartografia; dança; Educação Básica; Rio de Janeiro.

Abstract

This dance/educational study proposes a cartographic analysis of the traces mapped by the actions of the Argentine artist Alberto Ribas in the 1970s in Rio de Janeiro, which contributed to the debate on the inclusion of Dance in Basic Education. The text is choreographed in two interwoven movements: the dancing biography of Ribas, marked by networks of practice and the arrival of his propositions in Brazil, and the trajectories of an educational debate shaped by struggles over legitimacy, modernizing discourses, and political constraints of the period. His propositions, anchored in Modern Dance, emerge as a critique of the rigidity of ballet and folk dances, challenging crystallized forms of Dance Education. However, they do not fully address the social, ethnic-racial, and cultural diversity of dances produced in the country, revealing simultaneously openings and silences in the possible paths for the ongoing agencement of Dance in schools.

Keywords:

Alberto Ribas; cartography; dance; Basic Education; Rio de Janeiro.

SEGUINDO OS FIOS DE ANA MAE BARBOSA: ENTRE TESSITURAS E DESLOCAMENTOS

No campo da Arte/Educação brasileira,[1] a professora Ana Mae Barbosa se destaca como uma das principais referências da área. Sua atuação é extremamente significativa para/no mapeamento desse território, evidenciando suas lutas coletivas trazendo visibilidade para ações políticas dos movimentos sociais da Arte/Educação ao longo dos séculos XIX, XX e XXI, especialmente no debate acerca do Ensino das Artes Visuais.

É nesse contexto de disputas e reconfigurações que, na década de 1980, ganha corpo a Metodologia Triangular, posteriormente reconhecida como Abordagem Triangular, formulada por Ana Mae Barbosa. A proposição delineia modos específicos para o Ensino das Artes[2] a partir da articulação entre fazer, apreciar e contextualizar, configurando um marco nas políticas e práticas do Ensino das Artes (Barbosa, 1975; 1986; 1989; 1991; 1992; 1995; 2002; 2008; 2013).

Ao comentar essa proposição, o docente Fernando de Azevedo (2010, p. 86) assinala que tal abordagem "[...] possibilita o acesso ao universo da Arte como direito de todos, promove a emancipação e rompe com a cultura do silêncio denunciada por Paulo Freire", evidenciando seu compromisso político e formativo. Isso revela que a proposição não se restringe a um arranjo metodológico, mas se inscreve como força política no interior das disputas pelo sentido das Artes na escola.

Esse compromisso desdobra-se, anos depois, em outra frente de atuação que amplia o campo de visibilidade e memória da Arte/Educação. Com a publicação de *Mulheres não devem ficar em silêncio: arte, design, educação*, organizado por Ana Mae Barbosa em colaboração com Vitória Amaral, tece-se um gesto de reparação às mulheres que marcaram o campo, mas foram obscurecidas por lógicas sexistas que estruturam sua memória oficial[3].

A obra acompanha as linhas de força femininas intensificadas desde a década de 1960 e evidencia pistas que permanecem em circulação nas trajetórias de Salete Navarro, Hebe de Carvalho, Noêmia Varela, Yvonne Jean, Eleanor Hipwell, Solange Costa Lima e Antônia Aparecida Pallú, entre outras. Ao reinscrever suas presenças na tessitura historiográfica da Arte/Educação, tensiona os modos pelos quais essas narrativas foram construídas e legitimadas.

De certo modo, a publicação do referido livro abre veredas, fazendo emergir fios que se insinuam pelas frestas das produções hegemônicas. Ainda assim, sua tessitura permanece majoritariamente enlaçada ao legado de mulheres brancas, cisgêneras e burguesas, com ênfase nas Artes Visuais, mantendo zonas de sombra que atravessam outras experiências e corporalidades de diferentes linguagens artísticas.

É nesse intervalo que se insinuam outras mulheridades[4], aquelas que atuam nas bordas e nos atravessamentos, provenientes de campos historicamente subalternizados, como a Dança. No fluxo dessas articulações, evocam-se a docente negra Mary Marinho[5], assim como Maria Duschenes e a argentina Maria Fux, está vinculada à Escolinha de Arte do Brasil (EAB),[6] cujas trajetórias tensionam as fronteiras entre Artes, Educação e Política do corpo, fazendo do ensino um território de produção de sentidos e disputa simbólica.

Essa linhagem de mulheridades que deslocam os contornos institucionais encontra ressonância na trajetória de Ana Mae Barbosa, cuja atuação intelectual e política também reconfigura os modos de composição da Arte/Educação brasileira. Em reconhecimento a essa força instituidora, foi homenageada na 67ª edição da Ocupação Itaú Cultural, realizada entre 2 de abril e 14 de julho de 2025, celebrando seu legado na Arte, no Design e na Educação[7]. Além disso, recebeu o 7º Prêmio Carolina Bori Ciência & Mulher, na categoria Humanidades, concedido pela Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, em cerimônia realizada em 11 de fevereiro de 2026[8].

Nesse gesto recente de reconhecimento público, as tessituras por ela alinhavadas no percurso da Arte/Educação ganham outra intensidade de visibilidade, evidenciando

o plano coletivo de forças[9] no qual sempre estiveram implicadas Os fios que Ana Mae mobiliza não apenas consolidam um pensamento crítico sobre as Artes e seu ensino, mas também abrem frestas para traçar conexões com os indícios da inserção da Dança na Educação Básica, fazendo reverberar, em outros territórios, as disputas, invenções e deslocamentos que atravessam o campo artístico-pedagógico.

Ao acompanhar essas trilhas, deslocamo-nos para o território carioca da década de 1970, onde emergem as práticas do artista argentino Alberto Ribas. A evocação desse percurso não opera como desvio, mas como prolongamento do debate, compondo um rizoma[10] de experiências que entrelaçam tempos, saberes e resistências em torno da inserção da Dança na educação formal.

Ainda que se trate da trajetória de um homem latino-americano, este movimento de escrita alinha-se ao gesto de reparação social inicialmente evidenciado por Barbosa, expandindo-o para abarcar artistas da Dança do Sul Global cujas práticas e proposições foram reiteradamente situadas às margens dos discursos hegemônicos, mas que seguem insistindo em produzir deslocamentos, fissuras e reconfigurações no campo.

Ao trazer à cena esses percursos inscritos nas zonas de sombra, a reflexão se densifica e amplia o horizonte crítico sobre a presença da Dança na Educação Básica. Não se trata apenas de rememorar, mas de tensionar conceitos, expandir perspectivas e reinventar modos de ensinar-aprender esse conhecimento artístico. Valorizar tais experiências reescreve historiografias silenciadas no campo discursivo e explicita as disputas políticas, culturais e epistemológicas que atravessam, em diferentes tempos e territórios, os processos de legitimação da Dança no campo educacional.

Diante do percurso traçado até aqui, seguimos os traços da cartografia como campo de inspiração metodológica (Deleuze; Guattari, 1995; 1997; Barros; Kastrup, 2009; Escóssia; Tedesco, 2009; Rolnik, 2011), tomando-a como exercício de acompanhar processos, tensionar forças e produzir dados no próprio ato de pesquisar. É nesse fluxo que Virgínia Kastrup nos provoca ao afirmar que o método:

> [...] visa acompanhar um processo, e não representar um objeto. Em linhas gerais, trata-se sempre de investigar um processo de produção [...]. Não busca estabelecer um caminho linear nem atingir um fim. A cartografia é sempre um método *ad. hoc*. Todavia sua construção caso a caso não impede que se procurem estabelecer algumas pistas que têm em vista descrever, discutir e, sobretudo, coletivizar a experiência do cartógrafo (Kastrup, 2009, p. 32).

Inspirado na cartografia como método que acompanha fluxos e recusa linearidades, este trabalho não se propõe a delinear um percurso fechado ou conclusivo. Ao contrário, busca mapear fragmentos, conexões e pistas que tensionem e ampliem o debate sobre o processo de inserção da Dança na Educação Básica brasileira. Ao acompanhar os movimentos de reorganização do campo, o mapa aqui traçado encontra um de seus pontos de inflexão nas ações políticas protagonizadas por Alberto Ribas, no Rio de Janeiro, na década de 1970, ações que reverberam como linhas de força na tessitura desse processo.

Contudo, esse foco não se fixa como centro isolado. As iniciativas articuladas por Ribas participam de um campo em permanente circulação, atravessado por práticas e disputas que tensionam o Ensino da Dança na cena carioca. Ao trazê-las à escrita, não as encerramos: antes, abrimos passagem para que outras forças, ainda dispersas, encontrem lugar no plano do visível e do pensável.

Sob essas inflexões, as reflexões de Laura Pozzana de Barros e Virgínia Kastrup revelam-se fecundas ao nos lembrarem que:

> Nessa medida, o cartógrafo se encontra sempre na situação paradoxal de começar pelo meio, entre pulsões. Isso acontece não apenas porque o momento presente carrega uma história anterior, mas também porque o próprio território presente é portador de espessura processual (Barros; Kastrup, 2009, p. 58).

Nas intensidades que se deixam sentir, as palavras acima nos permitem ler que o ato de pesquisar/cartografar/escrever é também um gesto de implicação e de uma política de invenção[11]: estamos "no meio", e não fora daquilo que analisamos. O trajeto investigativo que aqui se desenha respeita essa ética do meio: um devir, no sentido deleuze-guattariano, entendido como um processo contínuo de transformação e vir-a-ser, que nunca se fixa em um estado permanente (Deleuze; Guattari, 1995).

No rastro dessas movimentações, reconhecemos nossa implicação nesse processo historiográfico, pois nossos corpos são atravessados por fluxos temporais e por ações políticas voltadas à inserção da Dança na Educação Básica. Iniciadas no passado e costuradas ao presente, essas forças nos convocam a inventar e desenhar outros possíveis. Como salienta Deleuze: "O presente não tem de sair de si para ir do passado ao futuro. O presente vivo vai, pois, do passado ao futuro que ele constitui no tempo [...]" (Deleuze, 1988, p. 76).

Dessa forma, Kastrup aponta que, em uma pesquisa cartográfica, "[...] não há coleta de dados, mas, desde o início, uma produção de dados" (Kastrup, 2009, p. 33). Isso porque "[...] sempre que o cartógrafo entra em campo, há um processo em curso" (Barros; Kastrup, 2009, p. 56). Partindo dessa compreensão, assumimos que o gesto investigativo não captura um objeto estático, mas acompanha movimentos já em andamento, deixando-se afetar por eles.

A partir dessa dobra, elegemos a análise documental como prática de produção dos dados, entendendo-a como exercício de rastrear derivas em movimento (Cellard, 2008; Casimiro, 2016). Mobilizamos edições da década de 1970 de distintos periódicos do estado do Rio de Janeiro, como *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã*, *Jornal Democrática*, *Jornal do Commercio*, *Tribuna da Imprensa*, *Opinião*, *Jornal dos Sports* e *Revista O Cruzeiro*, além dos acervos da FUNDARTE e do *Jornal de Arte & Educação*,[12] compondo um arquivo heterogêneo que nos permite acompanhar as forças em jogo naquele contexto.

À vista do exposto, este texto dirige-se a pessoas pesquisadoras interessadas na processualidade historiográfica da inserção da Dança na Educação Básica, bem como a docentes que atuam com essa linguagem artística no contexto escolar, convidando-as a acompanhar as marcas, tensões e invenções que configuram esse campo em constante constituição. Propõe-se, assim, a tensionar o presente, evidenciando como as práticas atuais são atravessadas por proposições teórico-práticas forjadas na interlocução entre diferentes temporalidades e abertas à invenção de outros modos de existência para a Dança no contexto escolar.

Diante dessas articulações, este escrito é coreografado em dois movimentos: (1) Passos que traçam a biografia dançante de Alberto Ribas; (2) Percursos de um debate acerca da Dança na Educação Básica. Neles, buscamos acompanhar linhas que se cruzam, bifurcam e se entrelaçam, percursos individuais e coletivos, experiências estéticas e práticas pedagógicas, compondo uma cartografia que evidencia disputas, silenciamentos e resistências no debate sobre a inserção da Dança na Educação Básica em território fluminense.

PRIMEIRO MOVIMENTO: PASSOS QUE TRAÇAM A BIOGRAFIA DANÇANTE DE ALBERTO RIBAS

A imagem de Alberto Ribas dançando, exposta acima (Figura 1), nos parece um caminho fértil para esboçar sua biografia, ou mais precisamente, uma cartografia de sua presença. Constituída por fragmentos em movimento, localizados sobretudo em registros de jornais, essa narrativa confronta-se com as lacunas e inconclusões próprias dessas fontes. Assim, mais do que recompor uma trajetória linear, propomos uma tessitura guiada pela potência dos encontros, pelas inflexões e deslocamentos que inscreveram seu corpo como presença histórica no debate sobre a inserção da Dança na Educação Básica no Rio de Janeiro.

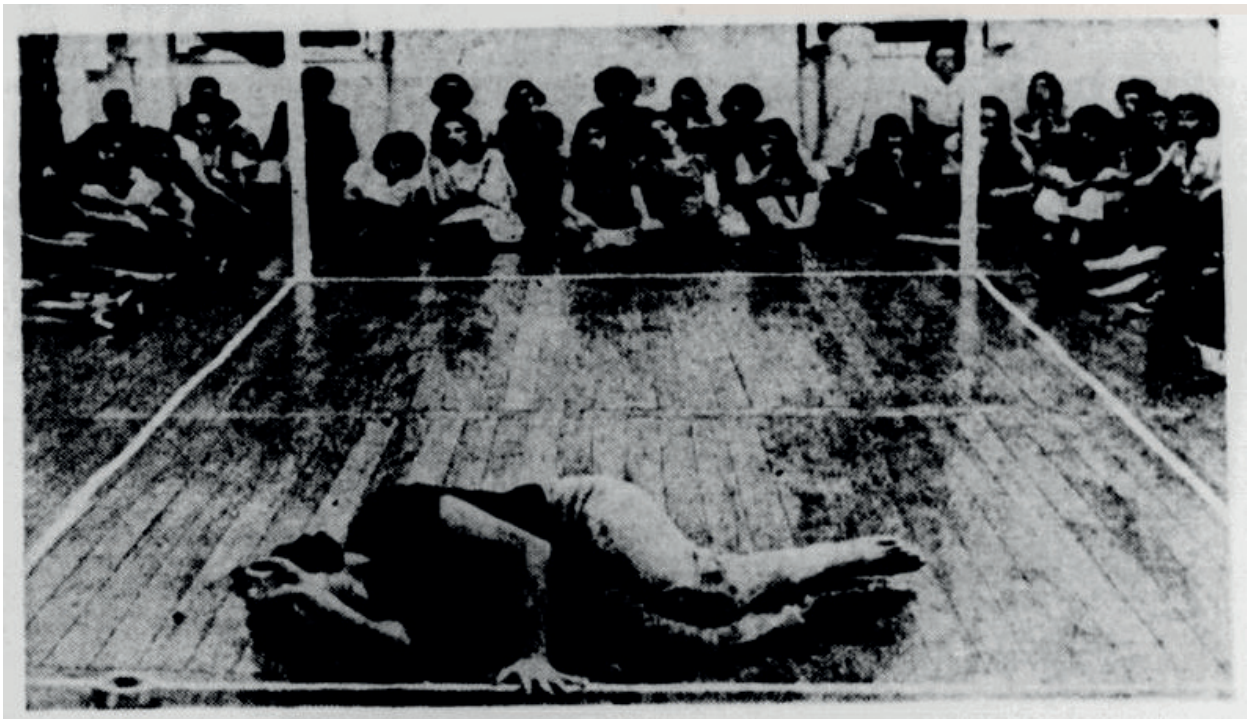


Figura 1 - Alberto Ribas performando na Galeria Grupo B, no Rio de Janeiro, em 1976.
Fonte: *Tribuna da Imprensa* (RJ), 6 ago. 1976, p. 10.

Nessa direção, voltamos ao ponto inaugural de sua formação. Alberto nasceu em 1938, em La Plata (Argentina), iniciando sua formação em balé clássico, em 1953, com Ada Kristel, bailarina do Teatro Colón (Buenos Aires). Posteriormente, desloca-se para a Dança Moderna a partir das aulas de Evet Gaiani, ingressando no Seminário de Dança Moderna da Universidade de Buenos Aires (UBA), dirigido por Maria Fux. É nesse contexto que, possivelmente, estabelece seus primeiros contatos com reflexões sobre Dança na Educação, uma vez que Fux já experimentava propostas voltadas ao Ensino da Dança na educação formal.[13]

Os vestígios documentais que emergem da imprensa brasileira adensam essa rede de relações. Uma reportagem de 1965, publicada no *Jornal Tribuna da Imprensa* (RJ), apresenta Alberto como assistente de Fux e menciona sua passagem anterior pelo Brasil com apoio de Augusto Rodrigues, cofundador da EAB, apontando vínculos com as Escolinhas e o MEA. Já em 1973, o *Jornal Opinião* (RJ) registra que Ribas ministrava cursos na mesma instituição que Fux, ainda que as vindas dela fossem esporádicas. Esses registros permitem problematizar os desdobramentos da presença e das colaborações desses argentinos na formação artística e na inserção da Dança na educação brasileira.

Se acompanhamos mais de perto sua formação, outras camadas se revelam. Em 1962, Ribas recebe sua primeira bolsa de estudos em técnica e coreografia. Ao longo desse percurso formativo, estudou Dança Moderna com Cecília Bulian, Estela Maria , conhecida pelo nome artístico "Isabel Gómez", Patrícia Stokoe e Susana Zimmerman, e balé clássico com Amália Lozano, Ana Marini, Bianca Rosental e Ilda Wiedman. Desvela-se, assim, uma formação atravessada por múltiplas matrizes técnicas e estéticas, marcada pela circulação entre diferentes territórios e linhagens da dança.

Os primeiros rastros da presença do argentino no país remontam a 1964, quando realizou sua primeira apresentação no Teatro Jovem, na metrópole carioca. Esse momento inaugural abriu caminho para uma série de recitais em espaços culturais variados, como a Aldeia de Arcozelo, o Teatro do Tablado (hoje conhecido como "O Tablado") e o Teatro Princesa Isabel. Apesar dessa presença inicial, os detalhes

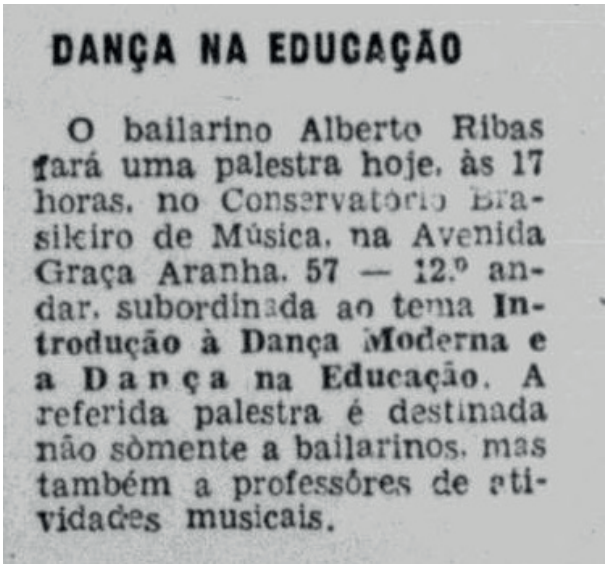
sobre sua chegada permanecem incertos. Apenas a partir de 1966 é possível afirmar sua fixação na capital fluminense, indicada pela recorrência de registros sobre sua atuação na imprensa local.

Sua integração no sistema institucionalizado da dança ocorreu em 1967, com sua contratação pelo Theatro Municipal do Rio de Janeiro, mediante remuneração em torno de Cr$ 800,00 (oitocentos cruzeiros). O vínculo, mantido até 1975, inscreve-o nos fluxos técnicos que configuravam a cena carioca, tensionando o diálogo entre balé clássico e dança moderna.

Em 1971, durante a temporada dedicada à homenagem póstuma à Maria Olenewa, é possível localizar, no programa do teatro o nome do artista argentino listado como integrante no terceiro ato do espetáculo *Rythmetron*[14] (Theatro Municipal, 1971). Além disso, integrou o grupo dos "Guerreiros Polovtsianos"[15] no espetáculo *Príncipe Igor*, apresentado no Teatro Santa Isabel, em Recife, no ano de 1974. Esses registros indicam sua inserção em circuitos institucionais distintos, evidenciando deslocamentos entre o eixo Rio-Recife e diferentes tradições coreográficas.

Entre esses deslocamentos, emergem indícios de uma viagem à Europa, em 1968, ainda que não tenhamos localizado registros que detalhem as atividades desenvolvidas nesse período. Já em 1969, de volta ao Rio de Janeiro, é convidado pela Secretaria Municipal da Guanabara[16] para ministrar palestras sobre Dança na Educação. A divulgação, publicada no *Jornal do Commercio* em 29 de maio daquele ano (Figura 2), anuncia a temática *Introdução à Dança Moderna e Dança na Educação*.

A presença do termo "Educação" no título, contudo, não deve ser tomada de modo imediato. Como observa Isabel Marques (2010, p. 72), "[...] a separação entre Dança e a Educação foi enfatizada principalmente pelo entendimento equivocado de que educação é sinônimo de escola, escolarização". Nesse contexto, influenciado pela Dança Moderna ocidental, a relação entre Dança e Educação era atravessada por essa compreensão restrita, que associava o ato de educar exclusivamente à escolarização formal. Assim, a referência à educação operava, prioritariamente, no âmbito escolar.



DANÇA NA EDUCAÇÃO

O bailarino Alberto Ribas fará uma palestra hoje, às 17 horas, no Conservatório Brasileiro de Música, na Avenida Graça Aranha, 57 — 12.º andar, subordinada ao tema **Introdução à Dança Moderna e a Dança na Educação**. A referida palestra é destinada não sòmente a bailarinos, mas também a professôres de atividades musicais.

Figura 2 - Palestra ministrada por Alberto Ribas, com a temática *Introdução a Dança Moderna e Dança na Educação*, no Rio de Janeiro (1969). Fonte: *Jornal do Commercio*, 29 abr. 1969, p. 3.

Essa fresta sugere que a Dança Moderna pode ter atuado como vetor propulsor do pensamento sobre a inserção da Dança na escola brasileira. Em diálogo com teorias emergentes no campo da Arte/Educação, tal vertente consolidava abordagens voltadas à expressividade, à criatividade e à formação sensível dos estudantes (Silva, 2010). Trata-se de um período anterior à formalização do Ensino de Artes nas diretrizes nacionais, quando as ações se desenrolavam em espaços ainda informais, abrindo passagem para a presença da Dança no ambiente escolar.

É nesse contexto que Ribas fixa residência no país, atravessado pelos efeitos do golpe militar de 1964. O regime instaurado por Castello Branco alinhou-se ao empresariado, reprimiu movimentos sociais e imprimiu às políticas educacionais um caráter tecnicista e instrumental, voltado à expansão econômica e à docilização social (Schwarcz; Starling, 2018; Quijano, 2010; Jacomeli, 2010; Cunha; Góes, 2022). As práticas do argentino se deslocam em tensão com esse cenário, levantando uma questão ainda em aberto: como compreender seus deslocamentos e viagens pela Europa e

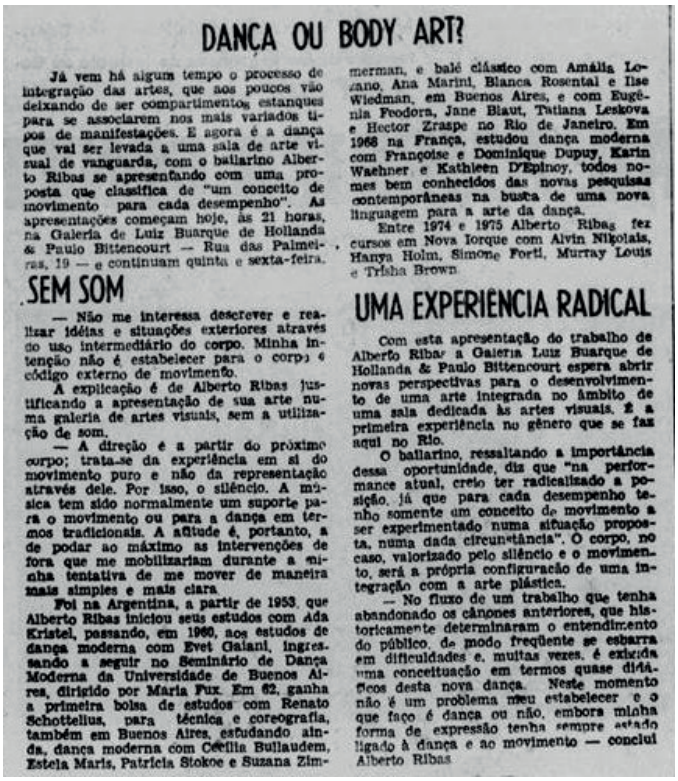
pelos Estados Unidos diante das condições políticas e sociais da época?

Na década de 1970, sua passagem pelos Estados Unidos amplia horizontes artísticos e o aproxima de figuras centrais da dança pós-moderna e da *body art*,[17] como Alwin Nikolais, Simone Forti, Douglas Dunn e Trisha Brown. Seu corpo torna-se um mapa em trânsito, atravessando Buenos Aires, Rio de Janeiro, Europa e Nova Iorque, onde técnicas clássicas e experimentações modernas e pós-modernas se entrecruzam.

A partir de 1971, já no Brasil, sua produção performativa se desdobra em apresentações no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), na Galeria Buarque de Holanda & Paulo Bittencourt, na Aliança Francesa de Ipanema e na Petite Galerie (1976). Algumas performances investigavam relações interdisciplinares com Artes Visuais e Música; outras, como *O corpo: imagem e ação* (1975) e *O som do silêncio na dança livre* (1975). A reportagem *Dança ou Body Art?*, publicada na *Tribuna da Imprensa* em 1975 (Figura 3), sugere seu interesse em tensionar fronteiras entre linguagens.

Paralelamente às performances, ministrou oficinas de Iniciação à Dança Moderna e à Improvisação no Núcleo de Atividades Criativas (1972),[18] oficinas de Criatividade e Expressão para adolescentes, aulas de Improvisação (1973) no MNBA e também na EAB, ainda que o curso específico desenvolvido na Escolinha não tenha sido localizado com precisão. Em 1974, ofereceu Curso de Dança Contemporânea na academia da professora Gerry Maretzck, na Urca (RJ). Muitas dessas atividades eram custeadas, com valores entre Cr$ 50,00 (cinquenta cruzeiros) e Cr$ 120,00 (cento e vinte cruzeiros) por aproximadamente dois meses, o que tensiona o alcance social de suas propostas.

Talvez seja possível ler, nessas proposições, ecos do conceito de artista/docente formulado por Marques (2014, p. 19): "[...] aquele que dança educando e educa dançando". Em sua prática, gestos pedagógicos e performativos parecem entrelaçar-se, sugerindo uma atuação que ultrapassa a separação entre criação e ensino e afirma a Dança como experiência formativa e crítica diante das questões de seu tempo. Ainda assim, os registros concentram-se na década de 1970, deixando em aberto o



DANÇA OU BODY ART?

Já vem há algum tempo o processo de integração das artes, que aos poucos vão deixando de ser compartimentos estanques para se associarem nos mais variados tipos de manifestações. E agora é a dança que vai ser levada a uma sala de arte visual de vanguarda, com o bailarino Alberto Ribas se apresentando com uma proposta que classifica de "um conceito de movimento para cada desempenho". As apresentações começam hoje, às 21 horas, na Galeria de Luiz Buarque de Hollanda & Paulo Bittencourt — Rua das Palmeiras, 19 — e continuam quinta e sexta-feira.

SEM SOM

— Não me interessa descrever e realizar idéias e situações exteriores através do uso intermediário do corpo. Minha intenção não é estabelecer para o corpo o código externo de movimento.

A explicação é de Alberto Ribas justificando a apresentação de sua arte numa galeria de artes visuais, sem a utilização de som.

— A direção é a partir do próximo corpo; trata-se da experiência em si do movimento puro e não da representação através dele. Por isso, o silêncio. A música tem sido normalmente um suporte para o movimento ou para a dança em termos tradicionais. A atitude é, portanto, a de podar ao máximo as intervenções de fora que me mobilizariam durante a minha tentativa de me mover de maneira mais simples e mais clara.

Foi na Argentina, a partir de 1953, que Alberto Ribas iniciou seus estudos com Ada Kristel, passando, em 1960, aos estudos de dança moderna com Evet Galani, ingressando a seguir no Seminário de Dança Moderna da Universidade de Buenos Aires, dirigido por Maria Fux. Em 62, ganha a primeira bolsa de estudos com Renato Schottelius, para técnica e coreografia, também em Buenos Aires, estudando ainda, dança moderna com Cecília Bullaudem, Estela Maris, Patrícia Stokoe e Suzana Zimmerman, e balé clássico com Amália Lozano, Ana Marini, Blanca Rosental e Ilse Wiedman, em Buenos Aires, e com Eugênia Feodora, Jane Blaut, Tatiana Leskova e Hector Zraspe no Rio de Janeiro. Em 1968 na França, estudou dança moderna com Françoise e Dominique Dupuy, Karin Waehner e Kathleen D'Epinoy, todos nomes bem conhecidos das novas pesquisas contemporâneas na busca de uma nova linguagem para a arte da dança.

Entre 1974 e 1975 Alberto Ribas fez cursos em Nova Iorque com Alvin Nikolais, Hanya Holm, Simone Forti, Murray Louis e Trisha Brown.

UMA EXPERIÊNCIA RADICAL

Com esta apresentação do trabalho de Alberto Ribas a Galeria Luiz Buarque de Hollanda & Paulo Bittencourt espera abrir novas perspectivas para o desenvolvimento de uma arte integrada no âmbito de uma sala dedicada às artes visuais. É a primeira experiência no gênero que se faz aqui no Rio.

O bailarino, ressaltando a importância dessa oportunidade, diz que "na performance atual, creio ter radicalizado a posição, já que para cada desempenho tenho somente um conceito de movimento a ser experimentado numa situação proposta, numa dada circunstância". O corpo, no caso, valorizado pelo silêncio e o movimento, será a própria configuração de uma integração com a arte plástica.

— No fluxo de um trabalho que tenha abandonado os cânones anteriores, que historicamente determinaram o entendimento do público, de modo freqüente se esbarra em dificuldades e, muitas vezes, é exigida uma conceituação em termos quase didáticos desta nova dança. Neste momento não é um problema meu estabelecer e o que faço é dança ou não, embora minha forma de expressão tenha sempre estado ligado à dança e ao movimento — concluiu Alberto Ribas.

Figura 3 - Reportagem sobre a relação entre Dança e *body art* proposta por Alberto Ribas.
Fonte: *Tribuna da Imprensa* (RJ), 10 set. 1975, p. 11.

rastro de seus deslocamentos posteriores e a continuidade, ou não, de sua permanência no Brasil.

Na sequência, apresentamos o debate acerca da Dança na Educação a partir de uma reportagem publicada no *Jornal Arte & Educação*, editado pela EAB, instituição na qual o artista argentino ministrava cursos.

SEGUNDO MOVIMENTO: RASTROS DE UM DEBATE ACERCA DA DANÇA NA EDUCAÇÃO BÁSICA

Como pontuamos acima, neste segundo movimento procuramos demonstrar como os planos das formas e das forças que estruturam as proposições discursivas do argentino Alberto Ribas, no diálogo acerca da Dança no âmbito formal, nos possibilitam acompanhar, descrever e discutir os vestígios em percurso daquele cenário. Sob o regime dessas articulações, voltamos nossa atenção para a reportagem elaborada por ele e intitulada *A importância da Dança na Educação*, publicada em agosto de 1972 pelo *Jornal de Arte&Educação*, como pode ser constatado na Figura 4 abaixo.

Em consonância com sua formação e suas performances, o discurso de Alberto se alinha a um pensamento sobre a Dança na Educação alicerçado em um ideal moderno, atravessado por influências norte-americanas, britânicas e alemãs. Esse alinhamento se evidencia nas referências mobilizadas na reportagem, evocando Isadora Duncan, Martha Graham e Rudolf Laban, além da argentina Patricia Stokoe e da obra *Educação através da Dança Moderna* (1958), de Joan Russell,[19] prefaciada por Laban. Nesse encadeamento, outros rastros tornam-se visíveis. Ribas salienta que:

> Em nosso sistema educacional, pouco se tem feito no sentido de utilização do movimento com recurso do processo educativo; excluindo algumas experiências de Iniciação Musical, existente em certas escolas particulares, onde se faz tipo de trabalho no campo do movimento criativo, as demais, só se preocupam com treinamento através da ginástica, visando atingir o aprimoramento físico ou de possibilitar a descarga de energia acumulada nas crianças. Em alguns casos é incluída a dança, mas havendo preocupação com a estilização e repetição de passos como na situação das aulas de ballet clássico, ou dança folclórica, onde as crianças não têm oportunidade nem de criar, nem de, livremente, auto expressar-se (Miranda, 2009, p. 212).

4

Como desenvolvimento da criatividade, a dança aplicada à educação permite à criança utilizar seus próprios recursos para atingir o ato criador, pela vivência individual e pessoal do movimento. Isto se consegue pela improvisação, que constitui a principal fonte desse recurso.

IMPORTÂNCIA DA DANÇA NA EDUCAÇÃO

Iberto Ribas

Vivemos num mundo de movimento. Todo o universo está em movimento constante, todas as coisas vivas estão num estado gradativo de evolução e crescimento. Os povos primitivos encontravam no movimento-dança um meio de expressão mais fácil e completo do que o da linguagem ou o desenho, isto porque a dança expressava mais fielmente suas emoções sem necessidade de defini-las ou concretizá-las. Para esses povos primitivos, antigos e orientais, a dança-movimento fundia em si música, arte e filosofia e se revestia da máxima expressão religiosa. É com base nesta concepção do universo em constante mutação, que

racteriza pelas habilidades bem desenvolvidas, relacionamento social ajustado, capacidade de espontaneidade e criatividade.

Em nosso sistema educacional, pouco se tem feito no sentido de utilização do movimento como recurso do processo educativo; excluindo algumas experiências de «Iniciação Musical» existentes em certas escolas particulares, onde se faz um tipo de trabalho no campo do movimento criativo, as demais, só se preocupam com o treinamento através da ginástica, visando a atingir o aprimoramento físico ou o de possibilitar a descarga da energia acumulada nas crianças. Em alguns casos é in-

Assim sendo, se de um lado já está definitivamente comprovado que o movimento é recurso para a melhor eficácia de processo educativo, por ou-

Na geração tão mecanizada em que vivemos, onde existe tanta dependência na motivação exterior, há uma grande necessidade de se despertar os impulsos criativos e

Figura 4 - Título e introdução da reportagem escrita por Alberto Ribas, publicada em 1972, no *Jornal de Arte & Educação*.
Fonte: Miranda, 2009, p. 212.

Ao formular esse diagnóstico, o argentino não apenas descreve práticas escolares, mas expõe um plano coletivo de forças atravessado por dispositivos tecnicistas e disciplinares que tendem a capturar o corpo. O movimento aparece subordinado à lógica do treinamento, da descarga e do controle, reduzido a função utilitária ou ornamental. Mesmo quando a dança é incorporada ao currículo, ela surge, segundo sua leitura, atravessada pela ênfase na estilização e na repetição de passos, o que desloca a experiência do campo da criação para o da reprodução.

Ao associar essa formalização ao balé clássico e às danças folclóricas/populares, Ribas tensiona práticas legitimadas no campo artístico-pedagógico e problematiza sua transposição para a escola. Ainda assim, sua crítica pode homogeneizar experiências distintas e obscurecer possíveis brechas inventivas que emergem mesmo em estruturas codificadas. Mais do que rejeitar tais linguagens, importa acompanhar como são territorializadas no contexto escolar, podendo tanto reforçar dispositivos de controle quanto abrir espaço para criação.

Essa problematização exige, contudo, um deslocamento analítico. A leitura proposta por Ribas parece carregar certa dureza em relação às danças populares, muitas das quais sistematizaram técnicas justamente como estratégia de legitimação diante de processos históricos de marginalização e racismo. O Frevo, sistematizado por Nascimento do Passo, no Recife das décadas de 1960 e 1970 (Vicente, 2009),[20] exemplifica esse movimento. Considerando que o lugar de fala de Alberto se situava no campo das Danças Cênicas, é possível que tais manifestações lhe tenham chegado dissociadas das disputas políticas e simbólicas que atravessavam seus processos de reconhecimento.

Em contrapartida, defendia-se a inserção da Dança Moderna, sobretudo aquela desenvolvida nos Estados Unidos e na Europa Ocidental, nos espaços escolares brasileiros. Associada a um ideal de "dança livre", valorizava-se a criação, a autoexpressão e a liberdade corporal. Nessa direção, o corpo se aproxima das proposições de Duncan, conforme interpreta Marques: "[...] dança é vida, relacionando-a intimamente à natureza. O corpo, assim, como 'parte da natureza', é também expressão 'natural e espontânea' do Homem, a manifestação de sua essência" (Marques, 1998, p. 73).

Embora celebrada como inovadora por romper com os rigores da técnica clássica, essa concepção não está isenta de tensões. Ao sustentar uma noção universalizante de corpo e expressão, tende a obscurecer as marcas sociais, étnico-raciais e de classe que atravessam os modos de se mover no Brasil, e, neste recorte, no Rio de Janeiro. Em nome da espontaneidade, pode-se incorrer no apagamento das historicidades inscritas em corpos negros, indígenas, ciganos, pessoas com deficiência e outros grupos historicamente marginalizados, cujas experiências corporais não se dão fora das relações de poder, mas justamente nelas e contra elas.

Essa problemática se intensifica quando Ribas direciona seu discurso às crianças:

> A Dança é uma manifestação espontânea; basta observar as crianças para chegar a essa conclusão. Elas dançam acompanhando o ritmo musical em qualquer oportunidade e de forma livre; isto dá à criança a possibilidade para o desenvolvimento de sua personalidade harmoniosa, que se caracteriza pelas habilidades bem desenvolvidas, relacionamento social ajustado, capacidade de espontaneidade e criatividade [...] Assim sendo, se de um lado já está definitivamente comprovado que o movimento é recurso para a melhor eficácia de processo educativo, por outro, cabe ressaltar que sua utilização na fase de iniciação da criança, deve ser totalmente despido de padrões rígidos que configurem determinada corrente de dança, e sim, um veículo de auto-expressão, servir de meio de comunicação e melhor compreensão de suas relações ambientais e de reajustamento da própria individualidade (Miranda, 2019, p. 212).

Marques nos auxilia a tensionar esse horizonte:

> No entanto, também apoiadas nos discursos legitimadores da modernidade — ditas verdades universais — de criatividade, expressão e, sobretudo, de infância. Mesmo variando entre si em seus aspectos metodológicos, as propostas educacionais da 'dança criativa' compartilham traços que as identificam enquanto posturas filosóficas de dança e de educação da dança para crianças e jovens. [...] Autores defensores da 'dança criativa' invariavelmente se apoiam no pressuposto de que toda criança tem o dom livre, natural e espontâneo de dançar (Marques, 1997, p. 29-30).

Insinua-se que as ideias de Alberto e os discursos da dança criativa convergem ao situar a criança como centro da experiência dançante, valorizando espontaneidade e liberdade. Entretanto, Marques tenciona esse horizonte ao evidenciar que tais propostas estão longe de serem neutras: elas se encontram atravessadas por entrelaçamentos teóricos modernos de infância, criatividade e expressão que, na contemporaneidade, demandam problematização. Desse modo, emergem questões incontornáveis: quais crianças são reconhecidas como portadoras desse "dom natural"? Quais corpos são legitimados como espontâneos, expressivos e livres? Quais infâncias, atravessadas por classe, raça, gênero e território, são incluídas ou silenciadas por essas concepções universalizantes?

Essa problematização ganha espessura quando observamos que os cursos mediados pelo artista argentino eram frequentados majoritariamente por crianças oriundas de famílias com maior poder aquisitivo. Assim, se por um lado tais experiências criavam territórios de invenção e abertura sensível, por outro percorriam linhas marcadas por desigualdades socioeconômicas que delimitavam quem podia acessar esses espaços. Nesse entrecruzamento, cabe indagar: de que forma esses deslocamentos e práticas ainda reverberam nos contextos da educação em dança hoje? Que apagamentos persistem operando nas narrativas que legitimamos como centrais?

À medida que ampliamos o foco, percebemos que, segundo o próprio artista latino-americano, os pressupostos modernos foram rapidamente absorvidos pelas Artes Visuais e pela Música, mas encontraram maior resistência para se consolidar na Dança, movimento que dialoga com as reflexões de Duncan (1989), cujas proposições artísticas orientaram parte de suas formulações. Tal descompasso evidencia não apenas especificidades da linguagem dançante, mas também as disputas simbólicas em torno de sua legitimação no campo educacional.

Ribas também se inspira na produção de Herbert Read, cuja teoria da Educação pela Arte foi difundida no Brasil pela EAB e pelo MEA a partir do final da década de 1940. Conforme afirma o argentino, "[...] Herbert Read, com sua teoria de Educação pela Arte, abre também um autêntico campo de ações aos práticos conceitos pedagógicos, dando ênfase ao valor expressivo das distintas artes, para enriquecer e desenvolver todas as potencialidades ocultas na alma infantil" (Miranda, 2009, p. 213), reforçando a centralidade da expressão como fundamento formativo.

É nesse encadeamento de forças, entre ideal moderno, circulação de teorias estrangeiras e disputas locais por legitimidade, que o artista elenca fatores que, a seu ver, contribuíram para a fragilidade da Dança enquanto conhecimento artístico na esfera educacional. Tais elementos podem ser observados na Tabela 1, apresentada a seguir.

Nº	Elementos que limitaram a consolidação da dança moderna no contexto escolar
1	Dissociar aquilo que a dança tem de educativo, sem objetivar fundamentalmente a formação de bailarinos;
2	Adaptar as técnicas de ensino de forma a servirem igualmente as crianças de ambos os sexos;
3	Modificar a mentalidade do arraigado conceito de que a dança é uma forma de expressão exclusivamente para meninas;
4	Desenvolver através da dança a personalidade individual e a integração grupal;
5	Desenvolver a criatividade e a atividade psicomotora através do conhecimento do próprio corpo.

Tabela 1 - Elementos que limitaram a consolidação da Dança, como conhecimento artístico, na Educação Básica, segundo Ribas.
Fonte: Elaborado pelo autor a partir de Miranda, 2009, p. 213.

Numa primeira leitura, parece que a crítica de Alberto se orienta para aspectos do balé clássico, como seus papéis de gênero, o ensino centrado em técnicas e a pouca atenção ao conhecimento do próprio corpo, cuja introdução no Brasil está associada à fundação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1909. Entre os episódios marcantes desse período, destacam-se a estreia da Companhia de Diaghilev em 1913, a apresentação de Anna Pavlova entre 1918 e 1919 e a chegada de Maria Olenewa em 1923, considerada a fundadora do ballet brasileiro (Pereira, 2003).

Contudo, os rastros das questões assinaladas pelo argentino antecedem esse momento e já se insinuavam em terras cariocas desde o período colonial. Com a chegada da Coroa Portuguesa, em 1808, as chamadas "danças de sala", como quadrilha, valsa e mazurca, passam a integrar a vida nas cortes e em colégios, sobretudo femininos, conduzidas por mestres vinculados à cena artística e orientadas por códigos de etiqueta, distinção de classe e disciplinamento corporal.

Tais práticas mantinham-se distantes dos saberes produzidos por populações negras e indígenas (Melo, 2016a; 2016b; Souza, 2019). Essa historicidade evidencia que as tensões entre práticas dominantes e saberes subalternizados compõem uma linha de continuidade que atravessa a própria ideia de inserção da Dança na Educação Básica, indicando que os impasses destacados por Alberto não emergem de forma isolada, mas se enraízam nos fluxos complexos da historiografia brasileira.

É nesse cenário que, para o argentino, residente no Brasil desde 1966, começam a despontar deslocamentos significativos a partir das proposições educacionais inspiradas nos estudos de Laban:

> Damos especial ênfase ao trabalho de Laban por ter sido um dos precursores das técnicas no ensino da educação pela dança, cujos princípios deixados são os adotados pelos que se interessam pela matéria, possibilitando, no entanto, campo de pesquisa para outros estudiosos. Como recurso pedagógico, a dança, aplicada à educação, oferece um vasto campo de observação que se estende desde os bloqueios comportamentais de natureza mental, afetiva e física do ser em ao atingir o intelecto, através do corpo, libera emoções escondidas revelando a força do Ego em busca da auto-afirmação. Do ponto de vista cinético, desenvolve a energia física e de motivação, para a realização de uma determinada tarefa. Como contribuição ao desenvolvimento da personalidade, a dança constitui uma das melhores formas de expressão enquanto relacionada esta ação com o próprio instrumento, no caso o corpo que aprende e consegue se controlar, descobrindo, em si mesmo, um veículo de manifestação em todos os momentos de sua dança, conseguindo relaxamento, destreza, realização e adequado domínio de si próprio (Miranda, 2009, p. 213).

Nas trilhas salientadas por Melina Scialom:

> [...] As práticas e teorias de Rudolf Laban chegaram ao Brasil por meio de artistas europeus que imigraram para o estado de São Paulo nas décadas de 1940 e 1950. Nos corpos e nos deslocamentos de artistas, o legado labaniano foi sendo introduzido no país por meio de aulas direcionadas ao ensino da dança e do teatro em estúdios particulares e pequenas escolas no Sudeste e Sul do país (Scialom, 2017, p. 79-80).

No âmbito do Ensino da Dança, destaca-se a docente Maria Duschenes, responsável por introduzir os estudos labanianos via educação (Navas; Dias, 1992; Marques, 2002). Marques (2010) ressalta, entretanto, que os estudos de Laban não configuram propriamente um método de dança educativa, mas oferecem orientações a docentes e famílias, concebendo a Dança como instrumento de formação da personalidade. Nessa perspectiva, o estudante é situado no centro do processo pedagógico, e suas experiências singulares de emoção e expressão são valorizadas, em sintonia com as proposições anteriormente citadas.

Nesse terreno, o discurso do argentino opera no interior de um plano coletivo de forças, articulando teorias internacionais às formulações que ganhavam corpo na cena da Dança Moderna brasileira, consolidada desde a década de 1930 com nomes como Chinita Ullmann, Renné Gumiel e Yanka Rudzka, em São Paulo, e Nina Verchinina, no Rio de Janeiro, seguidos por Rolf Gelewski nos anos 1960 (Navas; Dias, 1992). Rudzka e Gelewski na direção da Escola de Dança da UFBA, primeira instituição a oferecer curso superior em Dança no país (Robatto, 2002), tensionando os modos de institucionalização da linguagem e ampliando sua inserção no ensino formal.

Em setembro de 1978, a Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro sediou a primeira *Mostra de Dança* coordenada por Ribas, reunindo grupos ligados a Ullmann e a Helenita Sá Earp, com recursos destinados a apresentações e performances. O evento evidencia a circulação dessas ideias entre formação, cena artística e universidade, compondo uma trama em que criação, pedagogia e política cultural se entrelaçam e reafirmam a Dança como campo de disputa e invenção.

Com base nas reflexões apresentadas, o latino-americano acreditava que a importância da Dança na Educação se dá: "Na geração tão mecanizada em que vivemos, onde existe tanta dependência na motivação exterior, há uma grande necessidade de despertar impulsos criativos e dar coragem a uma atitude mais dinâmica e autêntica frente à vida" (Miranda, 2009, p. 213). Alberto ainda complementa que:

No momento atual em que começamos a trabalhar dentro das normas do Sistema Educacional vigente, a fim de atender às exigências sócio-culturais de nossa época, é importante que se enfatiza a contribuição do movimento como recurso psicopedagógico indispensável para consecução dos seus objetivos. Reconhecemos, contudo, que será necessário vencer o enraizado preconceito de vários educadores que consideram a dança uma atividade aleatória, marginalizada dos currículos escolares, se desejarmos integrá-la no processo educativo (Miranda, 2009, p. 213).

A partir dessas enunciações, o discurso de Alberto configura um fluxo que articula corpo, subjetividade do estudante e máquina institucional da escola, desviando-se de rotas mecanizadas para abrir pistas de criatividade, invenção e expressão. Trata-se de um movimento que tenciona, simultaneamente, macro e micropolíticas da Educação Básica, evidenciando que a desvalorização histórica da Dança se manifesta com maior intensidade quando direcionada às escolas públicas, realidade que ainda reverbera no presente, embora venha sendo tensionada pelas transformações nas políticas educacionais e pelo fortalecimento de estratégias que assegurem a presença de docentes licenciados em Dança.

Nesse encadeamento, percebe-se que o argentino já sinalizava questões curriculares muito antes de a Dança ser incluída nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), nos anos 1990, quando passou a integrar o componente de Artes em consonância com a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei 9.394). Esse percurso se desdobra em outros marcos legais, como a Lei 13.278,

primeira a citar explicitamente a Dança, e alcança, em âmbito estadual, a Lei Ordinária 8.604, que garante sua presença no currículo do ensino fundamental do Rio de Janeiro.

Assim, a inserção da Dança na Educação Básica configura-se como agenciamento entre discurso pedagógico, legislação e práticas escolares. Delineia-se, desse modo, um mapa de conquistas que não elimina os desafios, mas os reinscreve em movimento, evidenciando que cada avanço normativo produz novas disputas e reposicionamentos no campo educacional.

Sob essa perspectiva, torna-se pertinente considerar os projetos educacionais em Dança de cada época e as conexões que estabelecem com os fenômenos sociais em curso. Há indícios de que, tanto no período colonial quanto na modernidade, o acesso à Dança tenha se dado, inicialmente, em círculos ligados à burguesia/elite, enquanto sua relação com as escolas públicas se configuraria de outros modos e em outros tempos. As pistas aqui mobilizadas não pretendem encerrar conclusões, mas ampliar o campo de problematização acerca de como tais experiências foram se desenhando historicamente.

Desse modo, a luta pela inserção da Dança na Educação Básica, especialmente nas escolas públicas, pode ser compreendida como esforço de transformação de um cenário marcado por desigualdades de acesso. Busca-se assegurar que estudantes das periferias também tenham direito ao conhecimento da Dança e à formação estética, historicamente associadas às elites. Esse deslocamento tenciona hierarquias sociais, amplia direitos culturais e abre possibilidades para que a Dança atue como dispositivo de democratização e como campo fértil para a invenção de subjetividades.

> Cartografar vestígios não é buscar uma origem, mas ativar linhas de fuga. Nos movimentos do Ensino da Dança na Educação Básica, interessam-nos os devires, aqueles que se lançam como processo em constante criação, rizomáticos, sensíveis às urgências do presente. Nesse horizonte, as proposições de Alberto Ribas atravessam o debate, inscrevendo a Dança na Educação Básica como parte de um projeto educativo moderno da dança, em que a formação do sujeito se articula à liberdade expressiva e à invenção de novos modos de aprender-ensinar. Esta escrita não se encerra: ela pulsa nas margens do que ainda está por vir (Nota-coreográfica provisória).[21]

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Fernando Antônio Gonçalves de. **Movimento Escolinha de Arte**: em cena memórias de Noemia Varela e Ana Mae Barbosa. Dissertação (Mestrado em Artes), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. Disponível em: ‹https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-12062025-140559/pt-br.php›. Acesso em: 25 mai. 2025.

AZEVEDO, Fernando Antônio Gonçalves de. Abordagem triangular: bússola para os navegantes destemidos dos mares da Arte/Educação. In: BARBOSA, Ana Mae; CUNHA, Fernanda Pereira da (org.). **A Abordagem Triangular no Ensino das Artes e Culturas Visuais.** São Paulo: Cortez, 2010.

BARBOSA, Ana Mae. **Teoria e prática da educação artística**. São Paulo: Cultrix, 1975.

BARBOSA, Ana Mae. **Arte-Educação no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BARBOSA, Ana Mae. **Recorte e colagem**: A influência de John Dewey no ensino de arte no Brasil. São Paulo: Cortez, 1989.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem do ensino de arte**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

BARBOSA, Ana Mae. Modernidade e pós-modernidade no ensino de arte. **MAC Revista**. São Paulo, v.I, n.1, 1992.

BARBOSA, Ana Mae. Arte-educação pós-colonialista no Brasil: Aprendizagem triangular. **Comunicação e Educação,** São Paulo, n. 2, 1995.

BARBOSA, Ana Mae. **Inquietações e Mudanças no Ensino de Arte**. Cortez Editora, 2002.

BARBOSA, Ana Mae. Entre História e Memória. In: BARBOSA, Ana Mae (org.). **Ensino da Arte**: memória e história. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BARBOSA, Ana Mae (org.). **Arte-educação**: leitura no subsolo. 9. ed. São Paulo: Cortez, 2013.

BARBOSA, Ana Mae; AMARAL, Vitória (org.). **Mulheres não devem ficar em silêncio**: arte, design, educação. São Paulo: Cortez, 2019.

BARROS, Laura Pozzana de; KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos. In: PASSO, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (org). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção da subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

CASIMIRO, Luís Alberto Esteves dos Santos. O método iconográfico e sua aplicação na análise da fachada da Igreja da Madre de Deus em Macau. In: HERNÁNDEZ, Maria Helena Ochi; LINS, Eliete Ávila. (ed.). **Iconografia:** pesquisa e aplicação em estudos de Artes Visuais, Arquitetura e Design [online]. Salvador: EDUFBA, 2016. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/56qxh/pdf/hernandez-9788523218614-03.pdf>. Acesso em: 25 mai. 2025.

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011.

CELLARD, André. A Análise Documental. In: POUPART, Jean *et al*. (org.) **A pesquisa qualitativa:** enfoques epistemológicos e metodológicos. Petrópolis: Vozes, 2008.

CUNHA, Luiz Antônio; GÓES, Moacyr de. **Golpe da educação**. 11 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia, v. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia, v. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia, v. 4. Tradução de Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DUNCAN, Isadora. **Minha Vida**. 11. ed. Tradução de Gastão Cruls. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

ESCÓSSIA; Liliana; TEDESCO, Silvia. O coletivo de forças como plano de experiência cartográfica. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (org). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção da subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

FUX, Maria. **Dança, Experiência de vida**. Tradução de Norberto Abreu e Silva Neto. São Paulo: Summus, 1983.

HOOKS, bell. **Teoria Feminista**: da margem ao centro. Tradução de Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2019.

JACOMELI, Mara Regina Martins. A lei 5.692 de 1971 e a presença dos preceitos liberais e escolanovistas: os estudos sociais e a formação da cidadania. **Revista HISTEDBR** (on-line): Campinas, n.39, p. 76-90, 2010. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/histedbr/article/view/8639718/7285>. Acesso em: 25 mai. 2025.

KASTRUP, Virginia. Aprendizagem, Arte e Invenção. **Revista Psicologia em Estudo**, Maringá, v.6, n.1, 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pe/a/NTNFsBzXts5GHp4Zk8sBbyF/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 25 mai. 2025.

KASTRUP, Virginia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: PASSO, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (org). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção da subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

MARQUES, Isabel Azevedo. A dança criativa e o mito da criança feliz. **Revista Mineira de Educação Física**, Viçosa, n.5, v.1, p. 28-39, 1997.

MARQUES, Isabel A. Corpo, dança e educação contemporânea. **Revista Proposições**, São Paulo, v.9. n.2, p. 70-78, 1998. Disponível em: <https://www.fe.unicamp.br/pf-fe/publicacao/1974/26-artigos-marquesia.pdf>. Acesso em: 25 mai. 2025.

MARQUES, Isabel Azevedo. Revisitando a dança educativa moderna de Rudolf Laban. **Sala Preta**, São Paulo, v.2, p. 276-281, 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57104>. Acesso em: 25 mai. 2025.

MARQUES, Isabel Azevedo. **Linguagens da Dança**: Arte e Ensino. São Paulo: Digitexto, 2010.

MARQUES, Isabel Azevedo. Artista às avessas, ou: o que a Arte pode aprender com a Educação? In: PARRA, Denise; PRIMO, Rosa (org.). **Invenções do Ensino em Arte**. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2014.

MELO, Victor Andrade de. A dança nas escolas do Rio de Janeiro: do século XIX (década de 1820-1860). **Rev. Brasileira de História da Educação**, Maringá, v.16, n.3(42), p. 323-352, 2016a. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/rbhe/article/view/40749>. Acesso em: 25 mai. 2025.

MELO, Victor Andrade de. Experiências de Ensino da Dança em Cenários não escolares no Rio de Janeiro do Século XIX (décadas de 1820-1850). **Movimento,** Porto Alegre, v.22, n.2, p. 497-508, 2016b. Disponível em:<https://seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/56852>. Acesso em: 25 mai. 2025.

MIRANDA, Orlando (org.). **Coletânea do Jornal de Arte & Educação**. Rio de Janeiro: Teatral, 2009.

NASCIMENTO, Letícia Carolina P. do. **Transfeminismo**. São Paulo: Jandaíra, 2021.

NAVAS, Cássia; DIAS, Linneu. **Dança Moderna.** Secretaria Municipal de Cultura: São Paulo, 1992.

PEREIRA, Roberto. **A formação do balé brasileiro**: nacionalismo e estilização. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (org.). **Epistemologias do Sul**. 1 ed. São Paulo: Cortez, 2010.

ROBATTO, Lia. Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. In: ROBATTO, Lia; MASCARENHAS, Lúcia. **Passos da Dança – Bahia**. Salvador: FCJA, 2002.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina/Editora da UFRGS, 2011.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa **Murgel**. **Brasil**: uma biografia. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SCIALOM, Melina. **Laban plural**: arte do movimento, pesquisa e genealogia da práxis de Rudolf Laban no Brasil. São Paulo: Summus, 2017.

SILVA, Priscilla Ramos da. Corpo na Arte, Body Art, Body Modification: Fronteiras. **Anais II Encontro de História da Arte – IFCH/Unicamp**, São Paulo, 2006. Disponível em:<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2006/DA%20SILVA,%20Priscilla%20Ramos%20-%20IIEHA.pdf>. Acesso em: 25 mai. 2025.

SILVA, Everson Melquiades Araújo; ARAÚJO, Clarissa Martins. Tendências e Concepções do Ensino de Arte na Educação escolar brasileira:

um estudo a partir da trajetória histórica e sócio-epistemológica da Arte/Educação. **Anais 30º Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Educação – ANPEd**, Caxambu - MG, 2010. Disponível em:<http://30reuniao.anped.org.br/grupo_estudos/GE01-3073--Int.pdf>. Acesso em: 25 mai. 2025.

SILVA, Everson Melquiades A. **A formação do arte/educador**: um estudo sobre história de vida, experiência e identidade. Tese (Doutorado em Educação), Centro de Educação, Universidade Federal de Pernambuco, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/3761>. Acesso em: 25 mai. 2025.

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso**: da escravidão a Bolsonaro. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

THEATRO MUNICIPAL (Rio de Janeiro). **Programa da Temporada Oficial de 1971**: homenagem póstuma a Maria Olenewa. Rio de Janeiro, 23 maio 1971. Programa de espetáculo. Disponível em: <http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/index.php>. Acesso em: 25 mai. 2025.

VICENTE, Ana Valéria Ramos. **Entre a ponta de pé o calcanhar**: reflexões sobre o frevo na criação coreográfica do Recife, na década de 1990: cultura, subalternidade e produção artística. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Escola de Dança / Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/9211>. Acesso em: 25 mai. 2025.

Documento sonoro

DINIZ, Cássia. **Debate informal sobre a História do Brasil**, Entrevista concedida a Alexsander Barbozza da Silva, 2025. Mp3 (20 min). Acervo pessoal do autor. Recife, 25 mai. 2025 [não publicado].

Periódicos

CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 1970-1979. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_08&pagfis=13216>. Acesso em: 25 mai. 2025.

DEMOCRÁTICA. Rio de Janeiro, 1970-1979. Disponível em:<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docmulti.aspx?bib=70-79&pesq=anistia>. Acesso em: 25 mai. 2025.

FUNARTE. Acervo institucional. Rio de Janeiro: 1970-1979. Disponível em:<https://funartemaisdigital.funarte.gov.br/cedoc-digital/>. Acesso em: 25 mai. 2025.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 1970-1979. Disponível em:<https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pagfis=167002>. Acesso em: 25 mai. 2025.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 1970-1979. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=364568_16&pagfis=13124>. Acesso em: 25 mai. 2025.

JORNAL DOS SPORTS. Rio de Janeiro, 1970-1979. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=112518_04&pagfis=1>. Acesso em: 25 mai. 2025.

OPINIÃO. Rio de Janeiro, 1970-1979. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=123307&pagfis=1483>. Acesso em: 25 mai. 2025.

TRIBUNA DA IMPRENSA. Rio de Janeiro, 1970-1979. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=154083_03&pagfis=24361>. Acesso em: 25 mai. 2025.

REVISTA O CRUZEIRO. Rio de Janeiro, 1970-1979. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003581&pagfis=41822>. Acesso em: 25 mai. 2025.

Notas

[1] Para o docente Everson Melquíades de Araújo Silva (2010), a Arte/Educação é epistemologia da Arte, configurando-se como a ciência do Ensino da Arte e tem sua trajetória histórica e sócio-epistemológica direcionadas às práticas de ensino-aprendizagem da Arte na educação formal, não formal e informal.

[2] Conforme Azevedo (2010) salienta que a abordagem triangular foi criada inicialmente para as Artes Visuais e que essa proposta foi posteriormente apropriada por outras linguagens artísticas, tendo os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs - 1997) papel relevante em sua disseminação.

[3] O interesse em trazer visibilidade às narrativas das mulheres no Ocidente intensificou-se durante a segunda onda do Movimento Feminista, a partir da década de 1960, especialmente com a inserção das mulheres no espaço acadêmico, tendo como base os estudos de Simone de Beauvoir, notadamente por meio da consolidação dos Estudos de Mulheres (hooks, 2019). No Brasil, esse movimento ganha força nas décadas de 1980, articulando-se ao Feminismo Negro, em um contexto marcado pelo processo de redemocratização do país e pela mobilização dos movimentos sociais na luta por participação nas decisões das políticas públicas administradas pelo Estado (Carneiro, 2011).

[4] Este termo ("mulheridades") é cunhado pela professora Letícia Nascimento (2021), para demarcar as possibilidades de construção dessas mulheridades, isto é, as outras formas de ser/se tornar mulher. Em diálogo com as teorias do feminismo negro, a autora acredita que a categoria "mulher" contempla apenas as vivências da mulher cisgênera, heterossexual, branca, da elite econômica e cristã, invisibilizando as *outreridades* da/na construção das mulheridades e feminilidades.

[5] Localizamos, no Jornal do Brasil (Rio de Janeiro), no início da década de 1970, o registro de uma oficina de Dança Afro-brasileira ministrada por Mary Marinho no Núcleo de Atividades Criativas, em Botafogo. Ela fazia parte do Trio das irmãs Marinho.

[6] Criada em 1948 no Rio de Janeiro, a Escolinha de Arte do Brasil (EAB) é uma instituição não formal idealizada por Augusto Rodrigues, Lúcia Valentim e Margaret Spencer, influenciada por Herbert Read e Viktor Lowenfeld, defensores da Educação através da Arte. Mais tarde, originou o Movimento Escolinhas de Arte, com mais de 140 unidades no Brasil e no exterior (Azevedo, 2001).

[7] Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/agenda-cultural/ana-mae-barbosa-e-a-nova-homenageada-da-ocupacao-itau-cultural>. Acesso em: 25 mai. 2025.

[8] Disponível em: <https://jornal.usp.br/diversidade/professoras-da-usp-sao-vencedoras-do-7o-premio-carolina-bori-ciencia-mulher/>. Acesso em: 12 fev. 2026.

[9] Para as docentes Escóssia e Tedesco (2009, p. 97), no plano coletivo de forças, "[...] não existem regras fixas, modos privilegiados de relação. As modalidades dos elos e as direções multiplicam-se nas diferentes composições momentâneas e locais entre as forças. Ao mesmo tempo, o ideal de equilíbrio, como direção única e privilegiada, também desaparece. A pluralidade substitui a síntese unificadora, e o princípio de estabilidade dá lugar à dinâmica da metaestabilidade".

[10] Na leitura de Deleuze e Guattari (1995, p. 32): "[...] o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga".

[11] Segundo Kastrup (2001, p. 26) "A política da invenção consiste numa relação com o saber que não é de acumular e consumir soluções, mas de experimentar e compartilhar problematizações, e a adoção da arte como ponto de vista faz parte desta política".

[12] O *Jornal de Arte & Educação* surgiu a partir da iniciativa da professora Zoé Chagas Freitas, que, após participar do International Society of Education Through Art (InSEA), em Coventry (Inglaterra), sugeriu à direção da EAB a publicação de um periódico inspirado no material do evento. A partir de 2009, o professor Orlando Miranda passou a organizar essas publicações, resultando na *Coletânea do Jornal de Arte & Educação*. (Rio de Janeiro: Teatral, 2009). A coletânea reúne 29 edições, iniciadas em novembro de 1970 com o primeiro número e encerradas entre março e julho de 1978, com os números 23/24. Também compõe a coletânea as edições comemorativas: nº 25 (fevereiro de 1999, pelos 50 anos da EAB), nº 26 (março de 2006, pelos 58 anos), nº 27 (dezembro de 2006, em homenagem ao Troféu Estácio de Sá) e nº 28 (janeiro de 2008, pelos 60 anos da instituição).

[13] Na obra intitulada *Dança, Experiência de vida* (1986), Maria Fux (envolvida pelas premissas modernas, sobretudo por Isadora Duncan e Martha Graham) desenha suas proposições para a educação formal, organizada em *Dança para Crianças de 03 a 05 anos*; *Dança para Adolescentes*; *Dança na Universidade* e a *Dança para Adultos*.

[14] A obra *Rythmetron* foi concebida especialmente para a Companhia Brasileira de Bailados do Rio de Janeiro e estreou no Teatro Novo, em 1968. A partitura é composta para 37 instrumentos de percussão e divide-se em três movimentos, estreitamente vinculados ao desenvolvimento coreográfico. O primeiro movimento apresenta três partes: a primeira destinada ao grupo de moças, a segunda ao grupo de rapazes e a terceira ao grupo misto. O segundo movimento possui um clima estático e, pela primeira vez na obra, são utilizados

o xilofone e o vibrafone. Já o terceiro movimento é intensamente dinâmico, iniciando-se com o som único do bombo, que estabelece a base rítmica sobre a qual se constroem numerosas variações de andamento e dinâmica, cada vez mais acentuadas.

[15] As *Danças polovtsianos do Príncipe Igor* formam um quadro representativo de um acampamento de guerreiros tártaros, onde jovens polovtsianas juntam-se a escravos e guerreiros em danças selvagens e frenéticas, estimuladas pelo terror das hordas bárbaras.

[16] Conforme a historiadora Cássia Diniz (2025), desde a década de 1960, com a transferência da capital do Brasil do Rio de Janeiro para Brasília, o antigo Distrito Federal tornou-se o estado da Guanabara. Somente em 1975 ocorreu a fusão entre os estados da Guanabara e do Rio de Janeiro, formando a atual configuração do estado do Rio de Janeiro, com capital na cidade homônima.

[17] Para a pesquisadora Priscilla Ramos da Silva (2006), no final da década de 1950, a arte inaugura uma nova e radical relação com o corpo. Este deixa de ser apenas representado, pintado ou desenhado, para tornar-se ele próprio a obra, apresentado em sua materialidade e presença. É nesse contexto que surge a *body art*, movimento que estabelece o corpo como suporte e matéria da criação artística. Trata-se de um conceito amplo, que engloba uma variedade de procedimentos e práticas corporais, especialmente nos anos 1960 e 1970. Nesse período, artistas realizaram ações que desafiaram os limites físicos, sociais e estéticos: houve quem se despisse, se cobrisse de tinta, se deixasse manipular pelo público, ingerisse vidro, bebesse sangue, levasse tiros ou até se masturbasse em espaços expositivos. Circulam ainda lendas, e elas permanecem como tais, sobre artistas que teriam se castrado ou cometido suicídio em nome da arte.

[18] O NAC surgiu em 1971, em Botafogo, Rio de Janeiro, criado por Cecília Conde, Helena Barcelos, Pedro Dominguez e Ilo Krugli, como espaço de experimentação e transformação artística. Encerrou suas atividades dois anos depois, deixando marcas significativas na cena carioca.

[19] Joan Mercedes Russell foi uma destacada educadora de dança, atuando como professora, escritora, coreógrafa e produtora. Entre 1948 e 1950, estudou no Laban Art of Movement Studio com Rudolf Laban e Lisa Ullmann, cujas ideias influenciaram profundamente seu trabalho. Dedicada à dança moderna, criativa e dramática, difundiu essas práticas para crianças de diversas idades e níveis de experiência. Como cristã praticante, promoveu a integração da dança em cultos religiosos. Além da obra citada, ela é autora de outros dois livros publicados pela editora britânica MacDonald & Evans: *Dança Criativa na Escola Primária* (1965) e *Dança Criativa na Escola Secundária* (1969). Disponível em: <http://calmarchivecat.surrey.ac.uk/CalmView/Aboutcatalogue.aspx>. Acesso em: 25 mai. 2025.

[20] Segundo Vicente (2009, p. 61): "O termo frevo dá nome à expressão artística, criada no Recife, no fim do século XIX e início do século XX e que se desenvolveram no âmbito da dança, da música e dos clubes carnavalescos através de trocas artísticas e embates culturais. Seu processo de consolidação se deu junto a emergência de uma nova classe social advinda do fim do sistema escravagista. Na metade do século XX, o frevo compõe um carnaval diferente deste que conhecemos e que é divulgado representativo da Democracia brasileira".

[21] Por estarmos implicados em uma dimensão cartográfica de pesquisa, compreendemos que as considerações não se restringem a um momento final ou a uma seção específica do texto. Ao contrário, elas se fazem ao longo do próprio processo de escrita, nos atravessamentos, desvios e retomadas que vão compondo o percurso investigativo. Deste modo, optamos pela construção da Nota-cartográfica em movimento, justamente por entendê-la como um gesto que acompanha o pensamento em fluxo, atento às intensidades que emergem no ato de pesquisar, escrever e se implicar com o campo. Não se trata de uma conclusão, mas de uma dobra que mantém a escrita aberta ao que ainda pulsa.

SOBRE O AUTOR

Alexsander Barbozza da Silva é artista-docente da Dança, mestre em Dança pelo Programa de Pós-graduação em Dança, da Universidade Federal da Bahia (PPGDança-UFBA), e doutorando, pelo mesmo programa, com bolsa FAPESB. É especialista em Arte/Educação pela Faculdade Venda Nova Imigrante (FAVENI) e licenciado em Dança pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Desenvolve pesquisas sobre as pistas da inserção da Dança na Educação Básica, currículo de Dança e formação inicial de docentes em Dança. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1264-2241>. E-mail: abarbozza@outlook.com

Recebido em: 27/8/2025

Aprovado em: 28/12/2025

CORPOS, SABERES, FAZERES NEGROS: REFLEXÕES SOBRE RACISMO, BRANQUITUDE E O AMBIENTE INSTITUCIONALIZADO DAS DANÇAS

BLACK BODIES, KNOWLEDGE, PRACTICES: REFLECTIONS ON RACISM, WHITENESS AND THE INSTITUTIONALIZED ENVIRONMENT OF DANCES

Ivana Delfino Motta
UFS

Resumo

Este artigo almeja tensionar o organismo institucionalizado das danças no Brasil, apontando operações do racismo como constituinte estrutural que condiciona e normaliza violências de apropriação, exclusão, exotificação, desqualificação e invisibilização de corpos/corpas e epistemologias na área. Com uma postura relacional, implica a branquitude, pretensamente neutra e universal, como força motriz de manutenção e reinvenção das lógicas coloniais modernas que sustentam privilégios e funcionam para a perpetuação destes operativos. Com esta iniciativa, para além de apontamentos e problematizações, desejo nos convidar a outras movências dançantes, relacionais, políticas, afetivas e éticas, fomentando, quem sabe, outros modos de (con)fiar (n)as tessituras que nos conectam em vida e em fazeres das danças.

Palavras-chave:

Danças; experiências negras; branquitude; racismo.

Abstract

This article aims to stress the institutionalized organism of dance in Brazil, pointing out the operations of racism as a structural constituent that conditions and normalizes violence of appropriation, exclusion, exotification, disqualification and invisibilization of bodies and epistemologies in the field. With a relational stance, it implicates whiteness, supposedly neutral and universal, as a driving force behind the maintenance and reinvention of modern colonial logics that sustain privileges and function to perpetuate these operatives.With this initiative, in addition to notes and problematizations, I want to invite us to other dance movements, relational, political, affective and ethical, fostering, who knows, other ways of trusting in the fabrics that connect us in life and in dance practices.

Keywords:

Dances; black experiences; whiteness; racism.

INTRODUÇÃO

Este artigo propõe abrir um debate sobre as relações étnico raciais dentro do organismo institucionalizado[1] das danças para assentar demarcadamente este assunto social/politicamente relevante na área. Ainda percebo a escassez de debates direcionados, o que colabora para a manutenção das violências que atravessam corpo/corpas racializados, neste escrita falo mais detidamente de corpos negros, na experiência do dançar. Neste artigo o binômio racismo-branquitude é chave única e indissociável para desenvolver reflexões sobre o tema central. O termo branquitude é pouquíssimo debatido dentro do universo da dança.

É notável que temos uma produção mais volumosa (e em várias áreas do conhecimento) de reflexões, análises, debates sobre as relações negritude e racismo. Celebro e reconheço a importância fundamental destas para avançar rumo a um entendimento mais complexo e crítico das questões étnico-raciais no Brasil. As problemáticas que atingem direcionadamente o coletivo social negro são reais, precisam ser denunciadas, analisadas e combatidas. Porém, trabalhar em prol da erradicação de tais problemáticas exige necessariamente a compreensão crítica dos bônus que elas geram a quem não se localiza nesta realidade da experiência humana. Defendo veementemente que o entendimento real das relações raciais, nas danças e na vida, não será possível se não investigarmos também o envolvimento fundante da racialidade branca, e seu dispositivo estrutural de poder atrelado ao racismo: a branquitude, força propulsora relacional das violências raciais. "Branquitude em si refere-se às dimensões específicas do racismo que servem para elevar as pessoas brancas sobre as pessoas não brancas" (Diangelo, 2021, p. 38-39).

O organismo institucional das danças possui seus modos de replicar estruturas de violências, neste debate as raciais, que convocam nosso compromisso e senso de urgência. Ainda que ouça continuamente que a arte, também a dança, oferece um ambiente livre e amplo para plenitude e expressão incondicionais, observo que em seus ambientes também emergem o racismo, a desumanização, a branquitude e as violências geralmente insidiosas que, interseccionalizadas,[2] vão coibindo alguns corpos/certas corpas em suas dinâmicas.

Motivada pela imaginação, deposito a fé em movências coletivas que expandem minhas possibilidades de ser/estar nesse mundo como corpa negra artista brasileira. Manter esta fé requer o exercício político de compreender que debaixo do barro do chão moram encantamentos, potências e sapiências afrodiaspóricas que fortalecem formas de enfrentamento e convidam a aprendizados de tecnologias de (con)vivências ancestrais. Mas é também neste mesmo exercício que se faz necessário reconhecer as problemáticas presentes que nos interpelam à uma tomada de posição e ação.

ESQUECIMENTOS E APAGAMENTOS

Carmen Luz em seu artigo *Sobre não esquecer e lembrar* (2020) relata que ao entrevistar o grande bailarino e coreógrafo Clyde Morgan[3] para a realização de um documentário sobre danças negras, o questionou: "Por que dançar?" e ele respondeu: "Por que dançar? Para não esquecer ou para lembrar." A resposta de Clyde nos convida a cogitar a movência de corpos/corpas do agora que dinamizam ancestralidades de tempos espiralados, reinventando presentes e futuros com saberes que se fazem registros encarnados. Isso me emociona.

Refletindo poeticamente, criticamente e politicamente sobre esta resposta, a autora desenvolveu uma reflexão potente que descortina algumas camadas do *modus operandi* no contexto institucional das danças no Brasil. Em uma análise que não o aparta do contexto ampliado da colonialidade ela traça o panorama de um fazer/pensar dança que revela

> [...] a constância do estímulo à auto negação de nossa própria história, a promoção de incubadoras de ressentimentos e as estruturas hábeis em acomodar desigualdades; o poder

> da contínua exotização dos corpos e das culturas negras, a desqualificação como hábito, a permanente adequação vulgar de processos singulares, a apropriação, a escamoteação, e a invisibilização de biografias, a mercantilização predatória – o lucro imediato e colossal que geram para cofres alheios –, o deliberado gosto brasileiro por estas e outras formas coloniais de viver e de matar [...] (Luz, 2020, p. 288).

No partilhar de suas ideias, Luz expõe o quanto o organismo das danças pode exercer, reinventar e oxigenar processos perversos da exploração, inclusive financeira, que é base do colonialismo moderno. Assumindo um lugar questionador e propositivo, ela reivindica o direito à memória como elemento político e poético de uma movência negra neste solo brasileiro. Memória que é mais do que lembrança, é o encontro com um vasto arcabouço ancestral, ético, estético, filosófico e um poderoso movimento de justiça biográfica, histórica e epistêmica.

Assim como ela, outras autoras e autores interpelam a prática corriqueira de apagamento que faz parte dos processos históricos de uma dança oficial brasileira.

> Marginais e esquecidas, as expressões artísticas que dialogam com as danças negras, são frequentemente tratadas pejorativamente e relegadas a um entendimento raso [...]. Ignoram-se suas potências como agentes transformadores e contemporâneos. O esquecimento se estende também a contribuição de artistas negros na dança e o legado das culturas negras nas artes (Paula, 2017, p. 13).

A invisibilidade e o apagamento aliados exotificação da presença e do fazer negro nas danças cristaliza e demarca espaços de exclusão e hierarquização que mantém as lógicas da branquitude protagonizando as narrativas e organizando imaginários, mercados e processos estéticos/formativos e investigativos na área. Valendo-se de classificações direcionadas pelas lógicas coloniais, nomes como dança étnica, dança folclórica, dança primitiva são utilizados não com o intuito de potencializar um saber coletivo e ancestral que nasce de um *locus* produtor de conhecimento e gera movências plurais, mas como régua de valoração entre diversos repertórios, favorecendo uns em detrimento de outros, garantindo a manutenção do poder e do privilégio localizado nas danças euro referenciadas. Eis aí uma sinalização mais explícita de como a branquitude se faz presente no campo institucional da dança.

A branquitude é uma estrutura operacional dinâmica, relacional e não simétrica de poder nutrida por "uma ideia falaciosa de superioridade racial branca, e que resulta, nas sociedades estruturadas pelo racismo, em uma posição em que os sujeitos identificados como brancos adquirem privilégios simbólicos e materiais em relação aos não brancos" (Schucman, 2012). Essa organização mantém, (re)produz e oxigena formas de preconceito, racismo e discriminação racial "injusta" (Cardoso, 2014),[4] causadores de profundas e violentas assimetrias sociais. Branquitude também diz respeito a uma atitude e um posicionamento "onde o sujeito branco vê os outros brancos, e a si mesmo, uma posição de poder, um lugar confortável do qual se pode atribuir ao outro aquilo que não se atribui a si mesmo" (Frankenberg *apud* Cardoso, 2014, p. 22).

Corpos brancos/corpas brancas, magros/magras, flexíveis, longilíneos/longilíneas, bípedes e as corporeidades branco-euro-referenciadas continuam a ocupar o centro de um pensar/fazer/historicizar dança que se incomoda quando pessoas negras, indígenas, gordas, trans e /ou com deficiência começam a dar enunciações a seus fazeres. Tais enunciações, com toda complexidade que as compõem, têm o poder de afirmar estas experiências de Ser/Estar no mundo como motrizes políticas, éticas, estéticas e poéticas para movências[21] criativas, pedagógicas e/ou investigativas, imprimindo sem pedir licença a pluralidade como elemento presente nos entendimentos, histórias e práticas artísticas de danças no Brasil. São presenças e agências que, dos seus múltiplos lugares, rompem a lógica da experiência universalizante e normativa.

Mercedes Baptista[6] assinala o seu lugar na história da dança como a primeira bailarina negra do corpo de baile oficial do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, feito poderoso desta ancestral que imprimiu a presença de uma corpa negra neste espaço privilegiado e branco do mercado da dança nacional. Segundo a obra *Mercedes Baptista – A criação da identidade negra na dança* (2007), após um árduo processo seletivo, Mercedes conseguiu entrar na companhia em 18 de março de 1948. Entrar na companhia foi permitido. Mas ser uma presença agente naquele meio, ocupando um espaço de ação e partilhando sua colaboração naquele coletivo, era demais. Mercedes passou por um forte processo de invisibilização e boicote, sendo escalada pouquíssimas vezes para as apresentações dos espetáculos. É, por vezes, permitindo algumas poucas presenças negras mas impedindo as agências destas pessoas que a branquitude continua invisibilizando e apagando essas corpas negras/esses corpos negros na dança. Estrategicamente, ainda se utilizam destas poucas entradas para sustentar discursos de diversidade que imprimem uma falsa sensação de transformação, mas camuflam a manutenção do mesmo cenário hegemonicamente branco. Não é minha intenção fazer um mergulho na biografia de Dona Mercedes mas, para fechar este parágrafo, acho importante registar que ela passou pela experiência neste ballet estatal e seguiu seus caminhos. Os encontros com Ruth de Souza[7] e Abdias Nascimento no Teatro Experimental do Negro (TEN), Joãozinho da Goméia e a artista estadunidense Katherine Dunham, vitalizaram a potência negra de Baptista. Em um poderoso e sagaz movimento, Baptista agenciou seus saberes e suas experiências de negritudes para a criação de sua companhia de dança, o Ballet Folclórico Mercedes Baptista, e de uma técnica de dança própria, que ainda hoje é referência para vários/várias artistas e pesquisadores/pesquisadoras.

Em um país que tem a maior diáspora negra do mundo e que se utiliza do racismo anti negro para a negação histórica de presenças negras na dança brasileira, em um país onde a bipedia compulsória[8] direciona experiências dançantes, onde corpos gordos/corpas gordas ainda são vistos/vistas como inaptos/inaptas física e esteticamente para a dança, onde as noções de gênero ainda insistem em se binarizar, um levante político/artístico nas discussões da área se faz secularmente urgente e inevitavelmente necessário. Quando observo minha atuação, reconheço a importância de assinalar a negrura como componente complexo de meu fazer em dança registrando um locus de enunciação que ocupo e quero visibilizar. Ciente de que estou em caminhada, percebo também os tantos deslocamentos que preciso fazer rumo a uma revisão sistêmica, crítica e ampliada do meu fazer/pensar danças. Reivindico a todo instante outros modos para (con)fiarmos tessituras de vidas e danças, mas tenho plena certeza que estabelecer alianças profundas exige a implosão de violências, entre elas (e não somente), a racial.

Como parte do nosso movimento político no organismo institucional das artes e das danças, nós negras e negros estamos há tempos formulando pedagogias, cenas e metodologias em processos criativos e de ensino-aprendizagem. Faço alguns exercícios de memorar para radicalmente nutrir minha movência, fertilizando meus terrenos/terreiros em uma caminhada que exige energia.

Por volta dos anos 1970, pulsava nos campos artísticos um importante movimento crítico de valorização das culturas negras que provocava mudança nos cenários artísticos e sociais. Segundo o artigo *Dança e música dos blocos afro: fundamentos de uma poética e política negra* (2020), de autoria das professoras Amélia Conrado e Sueli Santos da Conceição, o fortalecimento das militâncias negras organizadas como o Movimento Negro Unificado (MNU) com um agenda de diretos e lutas pela valorização das existência e culturas negras favoreceu os processos de reafricanização do carnaval em Salvador e a inauguração dos primeiros blocos afro na cidade. Para as autoras, o racismo é um pensamento que impede a projeção positiva da existência negra e suas práticas culturais e, neste contexto, os blocos afro assumiram e assumem uma forte significação no enfrentamento a esta lógica, com suas vestimentas, estéticas, sonoridades

e corporeidades que invadem as ruas e abrem espaços de visibilidade pela força de uma luta estética/política. Esses coletivos artísticos negros, conectados às religiosidades de matriz africana locais, instauraram novas tonalidades às movências e colocaram em pauta as relações étnico-raciais no meio da arte. Falando deste importante movimento da cidade de Salvador elas registram que podemos compreender

> [...] as danças e músicas de Bloco Afro como difusoras de uma poética política cantada, tocada, dançada e vestida, que definem conceitos, epistemologias e formas singulares de ação e expansão do combate à esse pensamento, o reconhecimento do seu valor, bem como a sua própria existência na sociedade baiana, fortalece os discursos e intervém nas transformações direcionadas a eliminar os traumas gerados pelo recalcamento cultural (Conrado; Conceição, 2020, p. 104).

Na esteira destas ações, reconheço, por exemplo, o surgimento do grupo de dança Odundê dentro do âmbito universitário na Bahia como expressão da força de corpos/corpas que, tal qual o movimento abre alas do frevo, abrem espaços sem pedir licença e mobilizam suas existências para firmar os fazeres negros como substrato de movências poéticas/políticas. "O grupo Odundê, fundado por estudantes negros da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia na década de 1980, foi um movimento pioneiro no processo de descolonização da dança no contexto acadêmico" (Santos, 2018, p. 177). Nasceu da inquietação de alunos/alunas do curso de dança da UFBA que viam suas grafias e vivências corporais desconsideradas por um projeto formativo centrado em práticas brancas e ocidentais. Desta forma, o Odundê surgiu como um espaço de resistência que colocava a dança afro como mote das práticas e experiências cênico-criativas e a afirmava como um campo de investigação, para além dos estereótipos que a envolviam na época e que, por vezes, permanecem ainda atualmente. O grupo manteve-se ativo até os anos 2000, gerando um relevante acervo de espetáculos, pesquisas e metodologias das danças afrodiaspóricas no contexto universitário.

Recolho substância nos movimentos de artistas/professores/professoras das danças negras que desenvolveram suas próprias metodologias refutando perspectivas que tentam afirmar o esvaziamento intelectual e técnico de movências afro orientadas. Sabendo que existem muitos outros/outras, registro aqui o trabalho de duas educadoras e artistas que recentemente pude entrar em contato.

Rosângela Silvestre[9] é artista e professora graduada e pós-graduada em dança pela UFBA. Depois de uma formação com grandes nomes das danças negras, como Clyde Morgan, e de sua participação no Grupo Odundê, desenvolveu uma técnica própria que é reconhecida no Brasil e em diferentes partes do mundo.

> [...] técnica Silvestre de dança, baseada na mitologia e na gestualidade dos orixás em conexão com o estudo dos chakras, os elementos da natureza e a percepção imagética de três triângulos corporais. Na técnica Silvestre, tonicidade, alongamento, interpretação e expressividade combinam-se e, por meio dela, usa-se o corpo como veículo treinado para a expressão (Ferraz, 2012, p. 209).

A técnica Silvestre, nascida e fertilizada pelos saberes das negritudes, é praticada por um grande número de pessoas, oportunizando uma experiência que expande os imaginários sobre técnica, estética e poéticas negras na dança. Rosângela trabalha com colaboradores/colaboradoras, entre eles/elas a bailarina e professora soteropolitana Vera Passos,[10] outro grande nome da nossa dança negra. Foi com Vera que tive a oportunidade de participar de uma aula de Técnica Silvestre na Escola de Dança da Fundação Cultural Estado da Bahia (FUNCEB) em Salvador no ano de 2022. A turma estava cheia e a maioria das pessoas já conhecia o trabalho. Foi meu primeiro contato com essa movência, uma chance de descobrir ali as possíveis relações deste fazer com minha corporeidade. Na ocasião, fiquei surpresa em saber que esta prática existe desde meados dos anos 1990, com uma grande projeção nacional e internacional.

Outra experiência recente que pude vivenciar foi com o trabalho da professora Edileusa Santos.[11] Sua formulação sobre a Dança de Expressão Negra conectada à noção de corpo tambor também assenta um caminho investigativo, técnico e intelectual negro nos fazeres da área. Edileusa é artista da dança, coreógrafa, dançarina, professora e pesquisadora licenciada em Dança pela Universidade Federal da Bahia. Foi diretora, dançarina, coreógrafa e pesquisadora do grupo de dança Odundê, idealizou e coordenou o Núcleo de Estudos Afro-brasileiros no espaço da Universidade e lecionou durante 10 anos na Escola de Dança da UFBA. No trabalho de Edileusa, o tambor é um elemento indispensável para a movência. Ela sugere uma relação do corpo/da corpa movente com o corpo tambor, compreendendo também o corpo/a corpa do/da percussionista como elemento fundamental das relações moventes/sonoras que acontecem durante a aula. Sua metodologia provoca os cinco sentidos para uma escuta perceptiva e conectada com a ancestralidade africana e afro-brasileira, adentrando elementos relacionados às culturas de terreiro da Bahia.

Estes contatos foram muito, muito recentes, o primeiro em 2019 e o segundo em 2022. Eu nunca havia escutado falar destas abordagens metodológicas, mesmo com 20 anos de circulação pelos meios institucionais das danças no Brasil. Senti muita indignação pois sei que este repertório (me foi) é negado dentro dos mais diversos processos de formação, institucionalizados principalmente. Mesmo reconhecendo que algumas características de meus trânsitos e experiências podem ter me distanciado destes acervos, percebo um desconhecimento significativo do trabalho destas e de outras/outros artistas negros em contextos ampliados de formação em dança. Em contraponto, observo uma mudança lenta e gradual desta condição, mas compreendo a necessidade de permanecer vigilante, denunciando essa realidade ainda existente.

Experienciar a prática de Rosângela e Edileusa, lembrar das aulas de dança afro em São Paulo com a professora Cristina Matamba, das aulas de capoeira com Mestre Antônio[12] e Mestre Jahça[13] dentro e fora da formação universitária, ajuda a resistir às tentativas de negação, esquecimentos e apagamentos que avançam sobre fazeres, memórias e heranças negro-africanas no Brasil.

Compreendo que com iniciativas nas políticas de fomento cultural que desembocam na criação de linhas específicas para produções negras e com as políticas afirmativas que adentraram alguns editais públicos e privados como mecanismo de redução de desigualdades historicamente construídas, artistas negros/negras estão acessando com mais frequência os incentivos públicos e privados para lançar ao mundo fôlegos que sopram em diferentes direções. Destaco iniciativas que me tocam profundamente por gerarem espaços de fruição-formação onde nossas estéticas e poéticas são motrizes, nossas questões, agendas, lutas, são o motivo da ação e do encontro, que se faz poético, ético, político com a potência plural e complexa que nasce dos terrenos das negritudes. Celebro o Festival Luz Negra (PE), o Vale que Dança – Festival de Danças Afro-brasileiras e Contemporâneas do Vale do Capão (BA), PretAção (PE), ODU – Festival de Arte Negra (DF), Festival Novembro Corpo Negro 365 Dias (BA), Festival Ajeun (SP), entre outros que assentam narrativas negras no ambiente da arte e da dança. Salve! Credito a força deste e de tantos outros movimentos a artistas que muito anteriormente trouxeram à baila a potência do fazer-saber negro nas danças institucionalizadas deste país.

Sendo ação contextualizada, a dança, enquanto organismo institucional, dinamiza processos formativos, criativos, experiências estéticas/poéticas, estudo e pesquisa, mercado, curadoria, ação política, e pode naturalizar relações de assimetria e poder que nos colocam face ao racismo e branquitude nas mais diversas experiências moventes.

> Se queremos outra dança potencialmente nova, se almejamos ser criadores e criadoras capazes de intervir nos rumos do futuro, precisamos admitir que o sistema racial brasileiro é uma monstruosidade especializada na manutenção e produção de privilégios coloniais e que é atuante no campo da dança. Mas não só: é necessário criar mecanismos permanentes para superá-lo (Luz, 2020, p. 296-297).

Entendo que sem questionamentos relacionais, continuaremos gerando uma produção crítica que exclui reflexões sobre a branquitude e os corpos brancos/as corpas brancas que a operam, não observando suas presenças e agências no organismo institucional das danças, coadunando com processos de violência direcionados às "Outridades" não brancas. Apagar estes temas de nossas produções investigativas é fortalecer outro apagamento predatório e violento que permanece eclipsando saberes e pessoas que já são amplamente e socialmente invisibilizadas. É detectando com lucidez e criticidade as camadas mais camufladas destas estruturas que poderemos rumar a outros modos éticos, estéticos e políticos de fazer danças neste chão brasileiro.

INSTITUCIONALIDADES, TENSÕES E NEGOCIAÇÕES (E OS TRÂNSITOS DE CORPOS/CORPAS PRETENSAMENTE UNIVERSAIS)

Reconheço e vivencio a arte como lugar de liberdade, experiencio e reinvento vidas, encantos, lugares e entre-lugares. É nela que encontro espaços oxigenados para meus discursos e ações poéticas, para meus impulsos criativos. É um lugar especial onde reinvento, poetizo, debocho e subverto uma série de disfunções adoecedoras de um mundo que vem diariamente tentando me desvitalizar. Mas, sem romantizações, percebo que há uma grande negociação entre querenças e possibilidades deste lugar de liberdade e o real espaço de atuação e oportunidade no jogo profissional, mercadológico e também simbólico do fazer arte, do fazer danças. A arte como um ambiente institucionalizado de atuação, não é horizontal, democrático, simétrico. Não permite o mesmo trânsito para todos/todas. Ainda ouço discursos bem romantizados sobre os espaços de liberdade na arte, como se ali não houvesse as tensões e questões que operam nos macro-ambientes de sociedade, como as disputas de poder, as lógicas capitalistas e a ação política.

Nem todos/todas têm oportunidades de colocar seu trabalho, seja ele artístico, pedagógico, investigativo em espaços de protagonismo. Nem todos/todas são remunerados/remuneradas com dignidade. Nem todos os corpos/as corpas transitam, sem estigmatizações e exotizações, pelos ambientes destas danças institucionalizadas brasileiras, entre outras questões.

Formas explícitas ou insidiosas de exclusão e seleção na área seguem pavimentando as rotas de acessos a bens materiais e simbólicos para o grupo branco pretensamente hegemônico e neutro, fortalecendo e positivando as epistemologias, os valores, as danças, as poéticas e estéticas deste mesmo grupo, estruturalmente falando. As narrativas estratégicas e esvaziadas de igualdade seguem maquiando as assimetrias deliberadas ou não deste organismo institucional, dificultando (e muito) um debate responsável sobre relações raciais neste ambiente.

A pesquisadora, docente e artista Flavia Meireles em seu artigo *Quem luta e como? Contextos artísticos na Lia Rodrigues Companhia de Danças* (2021) oferece uma reflexão que versa sobre as relações intrínsecas entre a arte institucionalizada, a branquitude e o capitalismo. Expondo aspectos das lógicas herdadas da experiência colonialista como componentes desse organismo, a autora compartilha uma análise que pode nos subsidiar na compreensão destes operativos enredados:

> [...] o campo da arte, em sua práxis, tem uma relação próxima com o capital (Kunst, 2015) e que também reproduz certas normas de corpos que são tidos como "pertencentes" a este campo. Tendencialmente, são os corpos marcados como brancos e com uma condição favorecida de acesso aos bens culturais que têm pertencimento facilitado no campo da arte. Portanto, há uma histórica não racialização do campo artístico, cujos ocupantes, não por acaso, são majoritariamente brancos e de classe média. Isto é resultado da intrínseca relação entre poder e branquitude, além dos seus pactos para a manutenção deste poder. Quando falamos "artistas", há uma associação irrefletida a uma certa pertença étnico-racial e de classe, ressaltando os arranjos que definem uma norma branca. Como norma, seu intuito é passar despercebida (Meireles, 2021, p. 33).

A autora avança pontuando que corpos/corpas não brancos/brancas, travam uma luta estrutural para se colocarem presentes (e agentes) nos meios artísticos institucionalizados, uma vez que "fogem às normas" compreendidas pela gramática da branquitude que organiza diversos âmbitos da área. Ao versar sobre o campo da arte, tal consideração se aplica inquestionavelmente ao campo das danças, onde deposito mais pontualmente minhas percepções. Impedimentos a determinados corpos/corpas operam amplamente no organismo institucional das danças, trabalhando, escancaradamente ou insidiosamente, para a manutenção de um cenário que ainda carece de profundas revisões.

Considerando as problematizações levantadas por Meireles, entendo que é fundamental inquirir os modos de valoração simbólica e material, da organização das políticas de fomento e distribuição de oportunidades dentro do campo institucionalizado de atuação das danças. Diversos espaços como festivais grandes, pequenos, competitivos, não competitivos, mostras, encontros, seminários de dança e/ou de artes cênicas, espaços de ensino aprendizagem escolarizados, não escolarizados, formais, não formais, instituições culturais públicas, privadas, entre outros seguem o *script* deixado pelo processo colonial e suas estruturas de violências raciais, que manejam estrategicamente os modos de funcionamento institucionalizados da área.

Provoco-nos também a refletir como e onde cabem as presenças e agências negras em espaços de decisão, corpos gestores, coordenações pedagógicas, curadorias, comissões de seleção, de formulação de editais e políticas públicas e privadas na área da dança? Com uma experiência considerável em atuações pedagógicas e artísticas em diferentes circuitos das danças, em equipes de gestão e curadorias em instituições públicas e privadas, posso dizer sem medo de errar que não cabemos, não estamos e não agenciamos estes lugares.

A conformação homogênea branca e masculina destes ambientes é lida como comum, não gerando estranhamentos sobre a necessidade de novas configurações e presenças. Há uma invisibilidade pela ausência e pela percepção pasteurizada da massiva presença dos "corpos norma"/"corpas norma", racialmente não marcados. Quando entramos nestes locais e permanecemos como presenças pontuais, nossos corpos não brancos/nossas corpas não brancas (e/ou não masculinos) tornam-se apenas o contraponto hiper visível, como o corpo/a corpa racialmente marcado/marcada que por vezes é cooptado/cooptada para assinalar a "diversidade" no espaço. Nota-se que o corpo branco/a corpa branca permanece racialmente não marcado/marcada. A percepção assinala uma diferença que está somente em nós.

Se nossas chegadas não gerarem uma reverberação ampla com outras presenças e agências plurais, transformações nos modos de gerir, nas políticas internas e externas do fazer institucional não há de fato uma alteração nas lógicas daquele ambiente. Se permanecermos sendo as exceções que confirmam a regra, nossas presenças não podem ser tomadas como mudança de cenário estrutural e como retrato de uma reconfiguração real dos espaços de poder dominados pela branquitude e suas lógicas hegemônicas.

Meireles, ao falar de processos de mediação e questões relacionadas às presenças não brancas na arte institucionalizada, levanta uma observação relevante que expõe mais uma faceta das relações de poder conduzidas pelas racialidades.

> [...] perante as instituições, os corpos brancos também desfrutam do privilégio de validar presenças não brancas no contexto artístico, como uma espécie de "passaporte". Não se coloca em questão aqui o mérito de cada artista e do trabalho artístico circular na arte, mas tão somente se ressalta que há um caminho tendencialmente – e isso tem a ver com a norma – mais aberto de ação e circulação para as presenças não brancas quando são introduzidas por pessoas brancas (Meireles, 2021, p. 34).

Nossas intervenções, quando ambientes institucionais abrem algum espaço (ou quando

fazemos com que se abra), não mudam estruturalmente seu funcionamento e/ou a composição de quem está (e quem não está), do que se vê, do que se valoriza, do que circula, do que se remunera, do que se experiencia nas fruições-formações em dança. Nós negros e negras (e também outras pessoas racializadas, como as indígenas) seguimos empurrando secularmente esta e tantas outras estruturas, estabelecendo vários campos de disputa, pois somente com presenças efetivas e agências plurais em todos os espaços poderemos organizar novas/outras aprendências em danças. Novas/outras tessituras de vida, de afeto, de sociedade.

Sendo a dança, tal qual o macro ambiente social, um campo complexo de negociações e tensões, as fricções entre diferentes agentes com interesses plurais colocam-se como constituintes do seu organismo institucional. As relações assimétricas, protagonizadas pela branquitude operante em seu ambiente favorável, seguem direcionando aspectos de como nos movemos em campos de aprendências, mercado, gestão e experiências na área. Aspirando outras direções, penso minha atuação, sem ideias ingênuas ou essencialistas, em um outro sentido, abrindo a possibilidade de relações-fricções criativas e artísticas em torno das experiências das negritudes, das culturas negras, das agendas políticas e sociais desta população, nunca desconsiderando o meu *locus* de enunciação.

Ao falar do *locus* de enunciação, questiono o jogo perverso e estrutural onde os brancos/brancas são os corpos "neutros"/corpas "neutras" e pretensamente universais, como citado anteriormente. Nesta perspectiva, eles/elas ocupam um lugar "hegemônico" de onde leem os corpos/corpas não brancos/brancas como "particulares" e/ou "específicos". O universalismo abstrato é "[...] um tipo de particularismo que se estabelece como hegemônico e se apresenta como desincorporado, desinteressado e sem pertencimento a qualquer localização geopolítica" (Bernardino; Maldonado; Grosfoguel, 2019, p. 13). Vale reforçar que é este grupo que estabelece e representa as referências de humanidade, bondade, beleza, inteligência, cidadania, entre outras. Os/As demais, as Outridades etnicizadas e/ou racializadas (criadas por estes brancos e brancas pretensamente universais), neste país Brasil falamos principalmente das populações negras e indígenas, são os/as particulares e defendem suas questões "identitárias". O que é lido pejorativamente como identitário alinha-se à perspectiva do universalismo concreto, aquele que "não esconde seu lugar de enunciação, suas influências corpo-políticas e geopolíticas" (Bernardino; Maldonado; Grosfoguel, 2019, p. 15). São as corpas objetificadas/ os corpos objetificados/corpas objetificadas, destituídos do status de humanidade, feios, selvagens, pré-lógicos/lógicas, perigosos/perigosas, hipersexualizados/hipersexualizadas, não confiáveis, incompetentes, etc.

Sem considerar as observações supracitadas, a branquitude alinhada ao universalismo abstrato chama de lutas "identitárias" os debates sociais estruturais. Consideram que tais movimentos, "particularizados" e "anti-universalistas", não contemplam o todo, como se os seus movimentos fossem capazes de fazê-lo. Ignorando o componente estrutural das agendas, argumentam que tais lutas não trabalham em prol do conjunto humano. Auto-intituladamente, o grupo branco se coloca como "imparcial" e "isento." Logo, este grupo "universal", que não precisa reivindicar nada para si, está sempre "trabalhando para o todo".

Quando afirmo que crio e estudo as danças negras contemporâneas,[14] muito frequentemente sou interpelada com a pergunta: "Mas precisa dizer 'negra'?". Dizer "danças negras" implica em politizar essa denominação colonial, em agenciá-la positivamente para projetar uma localização epistêmica, cultural, ontológica, algo que escolho fazer em meus movimentos artísticos. Implica também problematizar imaginários e falas que defendem a construção (ou mesmo a existência) de uma dança universal, não racializada e humana mas sempre calcada em referências eurocêntricas/estadunidenses brancas que ignoram as singularidades e poéticas de outras existências produtoras deste saber. Implica ainda em revelar àquela pessoa interlocutora que somos uma sociedade

racista (interseccionalmente machista, capacitista, transfóbica...), algo que reverbera em profundos tensionamentos históricos, políticos e sociais que a maioria das pessoas, e a dança enquanto área, evita acessar.

O que fica camuflado é que, não nomeadamente, os/as universais abstratos/abstratas estão trabalhando em prol de sua existência, maquiando na ideia de neutralidade a garantia seus espaços de presença e agência. É o que a pesquisadora e psicóloga Maria Aparecida da Silva Bento revela ao conceituar o pacto narcísico da branquitude, um acordo de "cumplicidade não verbalizado entre pessoas brancas que visa manter seus privilégios" (Bento, 2022, p. 18), com objetivo de manter a circulação e o controle dos espaços de poder, das oportunidades, dos meios de produção e do capital entre esse grupo. A autora expõe que a sustentação de tal pacto de autopromoção está nos processos de propagação da ideia de meritocracia, em um silêncio profundo sobre o assunto racismo e na negação da branquitude e da racialização branca.

Raça é um categoria análica que o branco/a branca renuncia para si e aplica somente ao Outro/à Outra pois "Grande parte do mito da universalidade e neutralidade construída e reforçada pelo pensamento eurocêntrico hegemônico se sustentou exatamente pela não nomeação de algumas categorias, ora para mantê-las como representativas do universal, ora para garantir sua rejeição." (Pires, 2017). Mesmo quando acionam uma ideia de diversidade, os/as estruturalmente "universais" continuam escanteando e exotizando as Outridades, particularizando todas as existências racializadas e/ou etnicizadas, exceto a sua própria existência. Por vezes, criando espaços específicos para a circulação "destes diversos"/"destas diversas" não como potencialização política de agendas, experiências e debates, mas como sítios de circunscrição e apartamento, fazem um movimento estratégico apenas em resposta burocrática à uma demanda social. "Até que ponto incluir não é excluir de dentro ou incluir do lado de fora? Até que ponto a falácia da diversidade não mantém os diferentes segura, cômoda e apartadamente em seus lugares de origem?" (Rocha, 2016, p. 44).

CONCLUSÃO

Em uma realidade local e global historicamente construída para que o grupo branco ocupe majoritariamente os espaços de poder, as lógicas da casa grande são reeditadas em um cenário onde eles/elas dominam e organizam o acesso a oportunidades, bens simbólicos e materiais. Este grupo pretensamente hegemônico valida e impõe de forma mono-euro-branco-referenciada as bases epistêmicas, subjetivas e estéticas que direcionam nossa vida em sociedade. Relacionalmente, as mesmas validações e invalidações acontecem no campo institucionalizado das danças, nos colocando diante do desafio de pluralizar seu organismo, distribuir oportunidades e espaços de poder e visibilizar as possibilidades dançantes a partir de fazeres/saberes multi referenciados.

A dança enquanto universo de saberes e práticas tem um compromisso a assumir, percebendo suas emissões e omissões como atos políticos de reverberação social. Quando homogeiniza seus ambientes, exclui corpos/corpas e epistemes, deixando em "brancas" nuvens os tensionamentos, complexidades, negociações e violências advindas das relações étnico-raciais (e de tantas outras), o organismo institucional das danças coaduna com o macro projeto de país, reproduzindo as lógicas racistas (machistas, capacitistas, classistas...) da colonialidade e da branquitude na manutenção da necropolítica (Mbembe, 2018). Como agentes dançantes, precisamos nos debruçar sobre isso. Se quisermos detonar esses cenários dentro da nossa área, precisamos encampar lutas e fricções a partir de lugares diversos, formando uma rede de ações estratégicas e sistêmicas que se afirmem e sejam, de fato, antirracistas.

Em uma perspectiva denúncia-anúncio, esta escrita assumiu o espinhoso exercício de nos colocar diante de aspectos institucionais que afirmam o binômio racismo-branquitude como uma das estruturas orientadoras do organismo das danças, revelando que seus trânsitos mercadológicos, organizativos e artísticos estão crivados de relações onde a racialidade é a chave para assimetrias fundamentais. Todavia, ao dialogar sobre experiências

que colocam o acervo afro diaspórico como orientação central de pedagogias, estéticas e poéticas, revela-se a poderosa presença das negritudes como terra fértil que produz e dinamiza a dança enquanto área de conhecimento e ação sócio-cultural no Brasil. A tentativa é colaborar para redimensionar ideias, intelectualidades, percepções e valores simbólicos que povoam nossas subjetividades, convidando-nos ao exercício crítico-político de pluralizar radicalmente nossos imaginários sobre a área de conhecimento da dança.

REFERÊNCIAS

BENTO, Maria Aparecida da Silva. **O pacto narcísico da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BERNARDINO, Joaze Costa; MALDONADO, Nelson Torres; GROSFOGUEL, Ramón (org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico.** 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

CARDOSO, Lourenço. **O branco ante a rebeldia do desejo**: um estudo sobre a branquitude no Brasil. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2014. Disponível em: ‹https://repositorio.unesp.br/handle/11449/115710›. Acesso em: 9 jan. 2025.

CARMO, Carlos Eduardo Oliveira do. Desnudando um corpo perturbador: a "bipedia compulsória" e o fetiche pela deficiência na Dança. **Revista Tabuleiro das Letras**, Juazeiro, v.13, n.2, p. 75-89, 2019. Disponível em: ‹https://revistas.uneb.br/index.php/tabuleirodeletras/article/view/7422›. Acesso em: 9 jan. 2025.

CONRADO, Amélia Vitória de Souza; CONCEIÇÃO, Sueli Santos. Dança e música dos blocos afro: Fundamentos de uma poética negra. **Dança - Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**, Salvador, v.5, n.1, p. 100-109, 2020. Disponível em: ‹https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/42878/23826›. Acesso em: 12 jan. 2025.

DIANGELO, Robin; BENTO, Maria Aparecida da Silva; AMPARO, Thiago. O branco na luta antirracista: limites e possibilidades. **Cadernos Ibirapitanga. Branquitude**: Racismo e Antirracismo, [s.l], Instituto Ibirapitanga, p. 13-39, ago. 2021. Disponível em: ‹https://www.ibirapitanga.org.br/sdm_downloads/caderno-branquitude-racismo-e-antirracismo›. Acesso em: 15 jan. 2025.

EVARISTO, Conceição. A Escrevivência e seus subtextos. **Escrevivência, a escrita de nós**: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Organização de Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FERRAZ, Fernando Marquez Camargo. **O fazer saber das danças afro**: investigando matrizes negras em movimento. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. São Paulo, 2012. Disponível em: ‹https://repositorio.unesp.br/handle/11449/110346›. Acesso em: 29 nov. 2024

LUZ, Carmen. Sobre não esquecer e lembrar. In: WILSON, Julia Byan; ARDUI, Olivia (org.). **Histórias da Dança:** Antologia, v. 2. São Paulo: MASP, 2020.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MEIRELES, Flavia. Quem luta e como?: Contextos artísticos na Lia Rodrigues Companhia de Danças. **Dança**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança, [s.l.], v.6, n.1, p. 28-41, 2021. Disponível em: ‹https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/47261/25936›. Acesso em: 17 nov 2024.

MOTTA, Ivana. Movências nas rotas de Sankofa: poéticas, agências e corpa/corpo co-movente

na dança. **Anais eletrônicos**. **VI Congresso da ANDA** [Salvador, 2021], Campinas, Galoá, p. 2803-2819, 2021. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2021/papers/-movencias-nas-rotas-de-sankofa---poeticas--agencias-e-corpa-corpo-co-movente-na-danca>. Acesso em: 1 nov. 2024.

PAULA, Franciane Kanzelumuka Salgado de. **Evocações e presenças negras na dança contemporânea paulistana (2000-2015)**. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/152696/paula_fs_me_ia.pdf?sequence=7&isAllowed=y >. Acesso em: 1 nov. 2024.

PIRES, Thula. O que significa renunciar a uma categoria? **Portal Empório do Direito**, [s.l.], 2017. Disponível em: <https://emporiododireito.com.br/leitura/o-que-significa-renunciar-a-uma-categoria-1508244312>. Acesso em: 22 jan. 2025.

ROCHA, Thereza. **O que é dança contemporânea?**: uma aprendizagem e um livro de prazeres. Salvador: Conexões Criativas, 2016.

SANTOS, Jadiel Ferreira. **ÒKÒTÒ**: dança desobediente afrocentrada, caminhos para a formação em Dança no Ensino Superior sob os estudos das relações étnico-raciais brasileiras. Dissertação (Mestrado em Dança), Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/30990/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Jadiel.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2025.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o "encardido", o "branco" e o "branquíssimo"**: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. Tese (Doutorado em Psicologia Social), Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-21052012-154521/publico/schucman_corrigida.pdf>. Acesso em: 13 dez. 2024.

Notas

[1] Nomeio organismo por compreender a presença de dinâmicas sistematicamente operantes como um corpo organizado/ uma corpa organizada, com movimentos em fluxos interligados e transformações constantes, apesar de sustentar certas características. Ao trazer a circunscrição institucional ou institucionalizado, falo com uma área do conhecimento com função social, formalizada e organizada por lógicas que regulam campos profissionais, estéticas e/ou cenas, técnicas dançantes validadas, mercados, programas de fomento, espaços de aprendências, documentos normativos, políticas públicas ou privadas, mecanismos de curadoria, presenças ou ausências de corpos/corpas etc.

[2] Referência ao trabalho da pesquisadora, professora e jurista afro estadunidense Kimberlé Crenshaw. A interseccionalidade expõe o fato de que os marcadores classe, raça, gênero, entre outros, imprimem violências indissociáveis e não hierarquizáveis sobre os corpos e corpas, complexificando sobremaneira a percepção sobre a experiência individual e o debate sobre a organização social.

[3] Clyde Morgan é bailarino e professor estadunidense. Com uma ampla vivência nas danças modernas e uma vasta pesquisa sobre danças em vários países de África, Clyde vem ao Brasil em 1971 e aqui permanece até os dias atuais. No ano de sua chegada, vinculou-se como professor da Escola de Dança da UFBA e, posteriormente, diretor do GDC (Grupo de Dança Contemporânea) da mesma instituição. Seu trabalho artístico-pedagógico de grande relevância para os saberes das danças, relaciona as suas bagagens artísticas das danças modernas estadunidenses, as danças negro-africanas e afro brasileiras e elementos de suas vivências no candomblé Ketu da Bahia.

[4] O autor considera que a política de cotas raciais configura uma discriminação racial "justa", uma vez que faz parte de um plano de reparação via política indutora de redução de desigualdades a um grupo que já parte na desvantagem em uma série de processos sociais. A discriminação racial "injusta" diz respeito às relações de opressão e violência onde a racialidade gera hierarquizações, vantagens e desvantagens estrategicamente articuladas com vistas à favorecer uma pessoa e/ou grupo em detrimento de outra e/ou outros.

[5] Movência não é trazida como alternativa para a palavra movimento mas sim como significado interdependente de um mover-vivência-experiência conectado ao arcabouço de memórias, sentidos e afetos singulares, coletivos e ancestrais que se dinamizam ao mover, gerando sempre um novo momento/movimento de vivência/experiência preenchido de anterioridade. Nesta concepção, movência fala de um fenômeno ampliado composto de trocas multidimensionais e multidirecionais que

atravessam a experiência do dançar, compondo camadas visíveis e invisíveis deste fenômeno na relação com as corpas/corpos co-moventes. As corpas/os corpos, sempre co-moventes, são pensadas/pensados como singulares, mas não individuais, e estão em processos relacionais onde criam/afetam o mundo enquanto são criadas/criados afetadas/afetados por ele (Motta, 2021, p. 2816-2817).

[6] Mercedes Baptista (1921-2014) foi bailarina, professora e coreógrafa e a primeira bailarina negra a integrar o corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Foi também professora da Escola de Dança do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Ministrou a disciplina "Dança Afro-Brasileira" no Connecticut College, no Harlem Dance Theater, e no Clark Center de Nova York. Realizou participações e apresentações junto com o "Teatro Experimental do Negro" e ao lado de artistas como Ruth de Souza, Haroldo Costa e Santa Rosa e militou pelo reconhecimento e pela integração de atores e dançarinos negros no teatro brasileiro. A convite de Katherine Dunham, foi para Nova York onde obteve formação na técnica desta artista. De volta ao Brasil, fundou sua própria companhia, o Ballet Folclórico Mercedes Baptista, uma das mais importantes companhias de danças negras do país. Mercedes também teve forte atuação no universo das escolas de samba, onde coreografou grupos de comissão de frente.

[7] Atriz brasileira nascida em 1921 no Rio de Janeiro. Iniciou sua atuação em 1985 no TEN. Posteriormente, desempenhou papéis no cinema e na televisão. Em 2004 ganhou o Kikito de melhor atriz no Festival de Cinema de Gramado por sua atuação em *Filhas do vento*, filme dirigido por Joel Zito de Araújo. Dona de uma carreira próspera, Ruth foi uma das maiores atrizes negras do país. Faleceu em 2019.

[8] Conceito formulado pelo artista e professor da Escola de Dança da UFBA, Carlos Eduardo Oliveira do Carmo (Edu O.). Segundo ele bipedia compulsória, pode ser compreendida "[...] não como forma de locomoção sobre dois membros, mas sendo uma estrutura social, política, econômica e cultural que determina padrões excludentes pautados na normatividade do corpo, que subjugam e inferiorizam as potencialidades da pessoa com deficiência, tomadas por incapazes e inaptas" (Carmo, 2019, p. 78).

[9] Rosângela Silvestre é coreógrafa e dançarina, graduada em Dança e pós-graduada em Coreografia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Com formação em diversas técnicas tais como Martha Graham, Ballet Clássico, Técnica Dunham, entre outras, pesquisou diversas expressões de dança – contemporânea, folclórica, afro-brasileiras, bem como danças tradicionais de África e outros continentes –, e desenvolveu sua própria metodologia de ensino de dança, a Técnica Silvestre. Trabalhou com mestres/mestras como Raimundo Bispo dos Santos (Mestre King), Mercedes Baptista, Clyde Morgan, entre outros/outras. Desde 1981 tem atuação nacional e internacional, ministrando sua técnica e realizando palestras sobre seus processos técnicos/artísticos.

[10] Vera Passos é professora, bailarina e coreógrafa, graduada em Dança pela Universidade Federal da Bahia. Estudou com mestres/mestras como Mestre King, Lia Robatto, Jorge Silva, Zebrinha, entre outros/outras. Dançou em companhias como África Poesia, Companhia de Dança Jorge Silva, Balé Folclórico da Bahia. Começou a estudar a Técnica Silvestre com a criadora Rosangela Silvestre, em 1992, e a partir deste momento aprofundou sua pesquisa teórica e prática. Em 2002, recebeu a graduação e começou a aplicar a técnica na Escola de Dança da Fundação Cultural da Bahia, no Brasil, em cursos livres e no curso preparatório.

[11] Edileusa Santos é diretora, dançarina e coreógrafa graduada em dança pela UFBA. Desenvolve estudos em dança negra e investiga uma metodologia aplicada em dança contemporânea com referencial na cultura de matrizes estéticas negro-africanas na Bahia. Lecionou durante dez anos no curso de graduação em dança da Escola de Dança da UFBA, enfatizando a cultura de expressão negra. Atuou como dançarina e coreógrafa no grupo de pesquisa Odundê da Escola de Dança da UFBA.

[12] Mestre Antônio de Amaralina (1954-2001) foi professor de capoeira no Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. Atuava também em colaboração com outros/outras docentes, principalmente nas disciplinas de danças brasileiras.

[13] Mestre Jahça (Jacinto Rodrigues da Silva) é mestre de capoeira, artista da dança e ator. Funcionário aposentado da UNICAMP, ainda hoje é referência na prática da capoeira na universidade e na região de Campinas. Seu curso de extensão "Aula Livre de Capoeira", oferecido aos alunos/alunas e funcionários/funcionárias de várias unidades da graduação na universidade, fomentou um espaço de experiência e difusão da cultura afro-brasileira na instituição. Fundou o grupo de dança e capoeira Semente de Esperança na periferia da cidade de Campinas. Foi membro do Grupo Urucungos, Puítas e Quijengues – grupo permanente de teatro e danças populares, criado em 1988, pela professora e artista Raquel Trindade.

[14] As danças contemporâneas negras se caracterizam por serem fenômenos artísticos que agregam num mesmo âmbito a poética artística e um posicionamento político das múltiplas maneiras de ser negro(a) e também as várias possibilidades do fazer artístico perpassando, amalgamando, dialogando e também divergindo com os seguintes aspectos: a busca de uma suposta identidade homogênea das experiências negras e a mitificação da herança africana; negação de saberes euro-ocidentais ou estadunidenses na dança; utilização do conhecimento "colonizado" do fazer dança

cênica na negociação com a ancestralidade negra; (re)atualização do que possa ser as representações das culturas negras na dança cênica etc. Entretanto, sem a definição precisa de uma técnica ou metodologia exclusiva a ser seguida (Paula, 2017, p. 1).

SOBRE A AUTORA

Ivana Delfino Motta é professora do Departamento de Dança da Universidade Federal do Sergipe. É doutora e mestra em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília, com bacharelado e licenciatura em Dança pela UNICAMP. Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança (UFBA) e em Gestão e Políticas Culturais (Universidade de Girona/ Itaú Cultural). Atua como arte-educadora, pesquisadora, artista cênica e gestora cultural. Pesquisa improvisações afro, danças negras e populares, corporeidades, epistemologias afro, branquitude, racismo, Sankofa e pedagogias antirracistas. ORCID: <https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0002-7188-8540>. E-mail: movenciasankofa@gmail.com

Recebido em: 13/4/2025

Aprovado em: 5/11/2025

A LINHA COLONIZADORA: REFLEXÕES SOBRE O CAVALO NA OBRA *CHARROI DE BOIS DE CHARPENTE DE DEBRET*

THE COLONIZING LINE: REFLECTIONS ON THE HORSE IN DEBRET'S *CHARROI DE BOIS DE CHARPENTE*

Carla Santana Soares Bulcão
PPGEAHC/Mackenzie

Resumo

Este artigo, situado no campo das artes visuais, propõe uma reflexão sobre a representação do cavalo como símbolo de trabalho e subordinação na gravura *Charroi de bois de charpente* (1835), de Jean-Baptiste Debret. Parte-se da problemática sobre como a arte visual pode expressar e naturalizar uma visão antropocêntrica e utilitarista sobre o corpo equino. A pesquisa adota análise temática com foco nas linhas como elemento gráfico estruturante, destacando uma observação gráfica acentuada denominada Linha Colonizadora, utilizada para indicar mecanismos de subordinação inscritos na obra. Os resultados indicam que o cavalo é representado como extensão funcional, revelando tensões entre a supressão de sua complexidade e a exigência de força de trabalho. Conclui-se que a gravura apresenta processos históricos de instrumentalização desse ser, abrindo espaço para revisões críticas sobre hierarquias interespécies construídas na linguagem visual.

Palavras-chave:

Análise gráfica; cavalo; hierarquias interespécies; Linha Colonizadora; representação visual.

Abstract

This article, situated within the field of visual arts, proposes a reflection on the representation of the horse as a symbol of labor and subordination in the engraving Charroi de bois de charpente *(1835), by Jean-Baptiste Debret. The study addresses the issue of how visual art can express and naturalize an anthropocentric and utilitarian view of the equine body. The research adopts thematic analysis focusing on lines as a structuring graphic element, highlighting an emphasized graphic observation referred to here as the Colonizing Line, used to indicate mechanisms of subordination inscribed in the image. The results suggest that the horse is represented as a functional extension, revealing tensions between the suppression of its complexity and the demand for labor. It is concluded that the engraving presents historical processes of instrumentalization of this being, opening space for critical revisions of interspecies hierarchies constructed within visual language.*

Keywords:

Graphic analysis; horse; interspecies hierarchies; Colonizing Line; visual representation.

INTRODUÇÃO

Este artigo é resultado de uma pesquisa desenvolvida em 2024, no campo das artes visuais e das humanidades, com foco na representação de cavalos e de outras espécies não humanas na arte e na linguagem visual. Parte-se da indagação central sobre como os animais não humanos, especialmente os cavalos, têm sido historicamente figurados como instrumentos de trabalho, subordinados à lógica funcional que caracteriza as relações interespécies em contextos coloniais e pós-coloniais. Nesse sentido, estabelece-se como problematização a recorrente redução desses seres a dispositivos mecânicos, apagando suas subjetividades. A escolha da gravura *Charroi de bois de charpente* (1835), de Jean-Baptiste Debret, justifica-se por constituir um registro visual no qual tais tensões se revelam, uma vez que, ainda que de forma não intencional, a obra revela a complexa integração do cavalo às práticas laborais do século XIX e expõe simbolicamente a lógica de subordinação que o atravessa.

A pesquisa propõe uma abordagem fundamentada em revisão bibliográfica multidisciplinar, com ênfase nas contribuições da filosofia, etologia, sociologia, medicina veterinária e teoria da arte. O sujeito não humano é tratado como eixo central do debate, buscando evidenciar como as representações visuais podem consolidar, questionar ou ressignificar concepções historicamente arraigadas sobre as relações interespécies. A metodologia adotada é a análise temática, inspirada em Braun e Clarke (2006, p. 77-107), aplicada ao campo da imagem, com foco específico nas linhas como elemento gráfico estruturante. A opção por desconsiderar outros recursos pictóricos, como luz, sombra e textura, visa manter o olhar concentrado na construção simbólica do cavalo enquanto corpo instrumentalizado. Essa escolha metodológica permite desenvolver, ao longo do estudo, uma proposta de leitura gráfica que emerge da análise das linhas presentes na gravura e se organiza no que se denomina, neste artigo, como Linha Colonizadora, tomada como recurso visual para testemunhar mecanismos de subordinação representados na composição.

A partir dessa abordagem, o artigo analisa como o corpo do cavalo é visualmente incorporado à carroça, trabalhando como extensão da máquina e reforçando uma estrutura de exploração. Ao mesmo tempo, a gravura permite identificar indícios visuais de exaustão e submissão, revelando tensões entre funcionalidade e subjetividade. Ao avaliar essas fissuras, o trabalho pretende contribuir para um debate mais amplo sobre a representação dos animais na arte e sobre os modos como as imagens participam da construção e naturalização das hierarquias interespécies.

Por fim, a introdução orienta a estrutura do desenvolvimento, que se organiza da seguinte forma: inicialmente, apresentam-se as linhas como códigos gráficos e metodológicos da análise; em seguida, adentra-se na obra de Debret e em seu contexto histórico; posteriormente, apresenta-se os estudos gráficos que destacam tensões, forças e mecanismos de tração aplicados ao corpo equino; na sequência, desenvolve-se a formulação da Linha Colonizadora, articulada às observações visuais; e, por fim, esses elementos são retomados nas considerações finais, vinculando-os aos objetivos e à problemática da pesquisa.

AS LINHAS COMO CÓDIGOS

A compreensão das linhas como códigos visuais requer situá-las no campo mais amplo das práticas de significação. Conforme argumenta Hall (2016, p. 18), os signos e os símbolos são utilizados para expressar conceitos, ideias e sentimentos, funcionando como instrumentos que representam ou remetem a objetos e experiências compartilhadas. Os conceitos e as relações que estabelecem entre si são armazenados mentalmente e articulados por meio de sistemas culturais de significados, que estruturam modos de ver e modos de pensar. Assim, a imagem não apenas reflete o mundo, mas participa de sua construção discursiva, o sentido não é inerente às coisas, mas produzido por meio de práticas significantes capazes de fixar e naturalizar interpretações (Hall, 2016, p. 46).

Nesse contexto, a representação do cavalo na história da arte revela como determinados códigos visuais colaboraram para consolidar configurações hierárquicas entre humanos e não humanos. A forma como esse animal é frequentemente figurado como força motriz ou recurso produtivo expõe como as tradições de pensamento marcaram sua posição social. Essa leitura mecanicista não decorre da natureza do animal, mas de construções históricas e culturais, reforçadas pelo pensamento cartesiano, que consolidaram sua interpretação como instrumento utilitário. A perspectiva mecanicista proposta por Descartes (2001), ao reduzir os animais não humanos a máquinas destituídas de sensibilidade, contribuiu para legitimar práticas de exploração sustentadas até hoje por interesses econômicos e discursos que rejeitam a senciência. A permanência desse modelo revela que a atribuição de sentido é inseparável das estruturas de poder que a sustentam.

Essa lógica de dominação articula-se a sistemas opressivos mais amplos. Como discutem Horta (2017) e Singer (2004), a violência contra animais não humanos permanece naturalizada e invisibilizada, atuando como elemento estrutural de um regime que administra vidas e mortes sob critérios de utilidade. Ao negar a subjetividade às demais espécies, construção discursiva e práticas abusivas se reforçam mutuamente. Nesse sentido, a arte e suas representações não são neutras, mas operam como tecnologias culturais que podem fixar ou tensionar sentidos, reiterar ou questionar hierarquias.

É nesse campo que se insere o estudo das linhas na gravura *Charroi de bois de charpente*. Em diálogo com Hall (2016), DeMello (2012) compreende que as representações visuais revelam sistemas de valores que atravessam práticas artísticas e discursos sociais. Diante dessa perspectiva, as linhas tornam-se códigos estruturantes da representação, capazes de ordenar o espaço visual e organizar hierarquias entre os corpos ali figurados.

Para explicitá-los, propõe-se observar as linhas presentes na gravura e suas recorrências e semelhanças, seguindo o processo metodológico da análise temática conforme apresentado por Braun e Clarke (2006, p. 77-107). Essa abordagem permite extrair, a partir dos dados visuais, padrões que oferecem base para interpretações simbólicas e narrativas subjacentes à imagem. Segundo as autoras, a análise temática busca identificar, analisar e relatar padrões dentro dos dados por meio das etapas de familiarização, codificação, identificação e revisão de temas e produção do relatório. No contexto desta pesquisa, esse relatório assume dimensão visual e interpretativa, pois o estudo das linhas opera como chave para compreender a forma como o cavalo é representado e como sua figuração se relaciona com um regime de desempenho automatizado, no qual esse corpo é emparelhado a uma engrenagem produtiva destinada à força contínua e repetitiva.

Opta-se, portanto, por concentrar a análise exclusivamente nas linhas, desconsiderando outros elementos gráficos como ponto, luz, sombra e textura. Essa escolha metodológica delimita o foco investigativo, permitindo uma leitura sublinhada das linhas enquanto elemento central na construção da figuração e na representação simbólica do cavalo, além de oferecer base para o posterior desenvolvimento da proposta gráfica denominada Linha Colonizadora.

REFLEXÕES SOBRE O CAVALO NA OBRA *CHARROI DE BOIS DE CHARPENTE*

A Missão Artística Francesa trouxe ao Brasil um conjunto significativo de transformações culturais, introduzindo novas técnicas, métodos acadêmicos e modos de representação que marcaram a produção visual no início do século XIX. Além do impacto estético, essa missão também consolidou um olhar estrangeiro sobre a realidade brasileira, que se traduziu em registros visuais e textuais de grande valor histórico. Essa perspectiva se confirma na obra de Debret, especialmente em *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, na qual o artista descreve cenas do cotidiano e das relações sociais, como o transporte de madeira, destacando a importância dessas práticas para a urbanização e a economia da

capital imperial (Bittencourt; Fernandes, 1967).

Nesse sentido, a Figura 1 pode ser compreendida como parte de um conjunto de representações que, além de registrar costumes e formas de trabalho, destaca o papel estratégico das rotas de abastecimento e da logística no desenvolvimento urbano do Rio de Janeiro no século XIX. A obra integra o acervo *Brasiliana Iconografia* da Biblioteca Nacional e foi produzida em 1835 pela casa de litografia Thierry Frères a partir do desenho original de Debret. Classificada como uma cena de costumes e trabalho, apresenta um cavalo que puxa uma carroça carregada de madeira destinada à construção civil, documentando práticas fundamentais das redes de comércio e distribuição que sustentavam o crescimento urbano (Debret, 2016, p. 293).

Ao reconhecer essa gravura como registro histórico, a Biblioteca Nacional ressalta sua relevância documental, salientando a importância do transporte de madeira para a economia da época e para o processo de urbanização da capital imperial. Diante disso, a obra constitui testemunho visual significativo para os campos da história, economia, sociologia e antropologia, permitindo compreender como práticas laborais, representações iconográficas e projetos de modernização materializam modos específicos de organização social e de uso do corpo, de animais humanos e não humanos, no contexto colonial e pós-colonial brasileiro.

No entanto, emerge a pergunta: quem é esse cavalo representado na obra de Debret? Trata-se de um sujeito com protagonismo ou apenas da máquina conforme concebido por visões mecanicistas? Para adentrar nesse questionamento, recorre-se à perspectiva do etólogo Hontang, que menciona que os árabes costumam dizer que o cavalo é o animal que, por sua inteligência, mais se aproxima do ser humano.

> Talvez essa afirmação se deva à posição inigualável que o cavalo ocupa na vida do árabe, da qual ele participa integralmente, o árabe não pode subsistir sem o cavalo, que é para ele a criatura mais útil. Ele corre o dia inteiro sem beber e sem comer e ainda o salva da fome. Se for atacado, graças ao cavalo, ele foge de seus inimigos, carregando o que possui de mais precioso – ou volta a atacar numa expedição vingadora e se enriquece com os despojos. Os serviços que lhe presta o cavalo são imensos e ele o tem sempre amado mais que ouro (Hontang, 1989, p. 27).

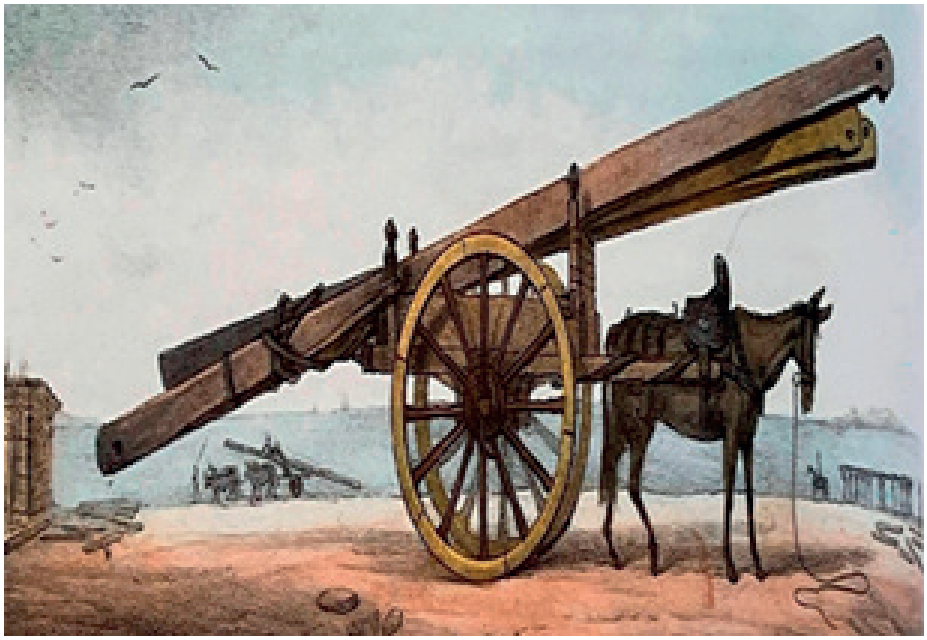


Figura 1 - *Charroi de bois de charpente* (Carreta de madeira de construção). Jean-Baptiste Debret (desenho); Thierry Frères (litografia), 1835.
Fonte: Prancha 88. Debret, 2016, p. 292.

Argumenta-se que a visão apresentada pelo autor é marcada por uma orientação antropocêntrica, ao atribuir ao cavalo características humanas, especialmente no que se refere à sua servidão e ao juízo de valor sobre o que seria considerado inteligente. Essa perspectiva está enraizada em uma visão contemporânea e hegemônica, na qual a inteligência humana é tomada como parâmetro absoluto para avaliar outras formas de vida. Aqueles que se afastam desse modelo são frequentemente considerados menos inteligentes, enquanto os que se aproximam, sobretudo pela subserviência, são valorizados por sua utilidade, como ocorre com os equinos. Nessa circunstância, a inteligência acaba sendo associada ao grau de serventia: quanto mais servil, mais inteligente o animal não humano tende a ser percebido dentro dos critérios humanos.

O autor reforça essa ideia ao afirmar que um dos segredos da educação do cavalo e do desenvolvimento de sua inteligência reside em sua convivência com o ser humano (Hontang, 1989, p. 27). Para ser considerado educado e sagaz, o cavalo deve estar diretamente vinculado ao serviço que presta. Essa concepção levanta a questão de como o animal retratado por Debret foi compreendido, uma vez que está visualmente integrado à função de sujeição. É justamente essa abordagem gráfica que a análise procura abordar.

Por fim, cabe observar que, embora exista a possibilidade de o animal desenhado por Debret ser uma égua, o texto adota o termo cavalo por razões linguísticas. Na língua portuguesa, o gênero masculino tende a prevalecer quando o gênero do sujeito não está explicitamente identificado. Dessa forma, utiliza-se cavalo para manter a clareza e a consistência terminológica ao longo do artigo, considerando que a gravura não explicita o gênero do equino representado.

No detalhe da gravura, a Figura 2 apresenta um animal domesticado, típico dos tropeiros de São Paulo, apresentando técnicas específicas de manejo aplicadas às atividades econômicas do período. Conforme descrito na obra (Debret, 2016, p. 293), a utilização de correias largas para fixar a carga de madeira à carreta, prática mencionada como originária do território que hoje corresponde ao estado de Santa Catarina, mostra processos de transferência e adaptação de saberes técnicos entre diferentes regiões. Essa seção da obra documenta aspectos logísticos e práticas culturais e sociais do Brasil oitocentista.

Figura 2 - Detalhe ampliado da gravura *Charroi de bois de charpente*.
Fonte: Elaborado pela autora a partir de Debret, 2016, p. 292.

Ao fundo da cena, observa-se ainda um carro com rodas maciças e eixos giratórios, puxado por quatro bois, que remete às estratégias de transporte de cargas pesadas adotadas na época. Percebe-se também um pequeno grupo de trabalhadores humanos transportando manualmente uma viga comprida, o que ilustra, de maneira contundente, as condições árduas de trabalho e as dinâmicas sociais e raciais subjacentes à composição.

Os elementos visuais, segundo Dondis (2015), constituem a substância básica de qualquer mensagem visual e incluem ponto, linha, forma, direção, tom, cor, textura, proporção, dimensão e movimento. Para a autora, o alfabetismo

visual se preocupa com a forma inteira e com o efeito cumulativo da combinação desses elementos, envolvendo a manipulação das unidades básicas e sua relação formal e compositiva com o significado pretendido (Dondis, 2015). À luz dessa perspectiva, a análise das linhas presentes na gravura permite compreender como os componentes estruturais da imagem organizam a percepção e orientam a interpretação do observador.

Quando articulados, esses elementos visuais oferecem uma leitura abrangente das condições de trabalho e das hierarquias sociais vigentes no contexto representado, destacando o papel utilitarista atribuído aos animais não humanos e a exploração da força de trabalho humana, frequentemente subordinada às estruturas de poder dominantes no século XIX. A disposição gráfica dos corpos, dos objetos e dos mecanismos de tração a cena de Debret constrói narrativas visuais que revelam relações de poder espacializadas na composição. Assim, observar a gravura sob a ótica da arquitetura visual proposta por Dondis (2015) participa da construção simbólica das relações interespécies no contexto histórico, ao atinar para os modos como a representação produz sentidos sobre a organização socioeconômica do período.

Na litogravura em questão, um detalhe técnico significativo é a maneira como as cordas são utilizadas para amarrar as vigas de madeira à carroça. A proporção entre o cavalo e as vigas, conforme observado na reprodução Figura 3, sugere que a extensão da viga é quase quatro vezes o comprimento do cavalo. As cordas, estrategicamente amarradas, fixam as vigas à carroça e se entrelaçam pelas rodas, estendendo-se até o peito do cavalo, imbricando o animal ao mecanismo de transporte.

Esse arranjo evidencia a técnica de amarração utilizada e suscita questões sobre a relação entre o animal humano e a força motriz que sustenta todo o mecanismo de transporte. O cavalo, aparentemente marcado pelas iniciais *PJ* por meio de um ferrete, Figura 4, é representado como um componente da engrenagem operativa e como um ser cuja existência parece intrinsecamente vinculada à função que desempenha no transporte das três vigas. A descrição visual apresentada por Debret (2016, p. 293) possivelmente orienta essa leitura, ao sugerir a instrumentalização

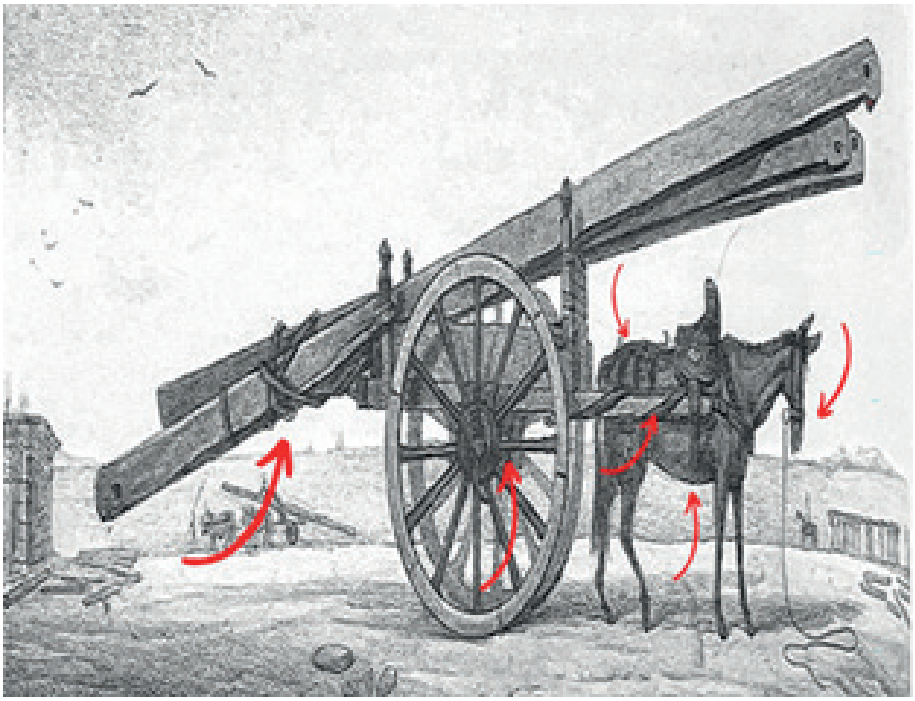


Figura 3 - Estudo dos pontos de tensão e tração no corpo do cavalo e na carroça, a partir da gravura *Charroi de bois de charpente*.
Fonte: Elaborado pela autora a partir de Debret, 2016, p. 292.

Figura 4 - Detalhes da gravura *Charroi de bois de charpente*, com recortes que revelam marcas, equipamentos e pontos de pressão no corpo do cavalo.
Fonte: Elaborado pela autora a partir de Debret, 2016, p. 292.

do cavalo no cenário laboral, convidando à reflexão sobre as implicações dessa realidade, na qual os aspectos subjetivos dos animais não humanos são ofuscados por sua serventia.

Este elemento da obra atua, portanto, como um ponto de ponderação sobre as práticas de trabalho e a relação homem-cavalo no Brasil do século XIX, testemunhando que a vida e o bem-estar do cavalo eram, ou ainda são secundarizados em relação às exigências de transporte e carga.

Na sequência da análise, o estudo aponta com setas em rosa, Figura 5, partes do corpo do cavalo, como as orelhas e a pele, nas quais se observam elementos que podem ser compreendidos como representações de uma visão cartesiana aplicada aos não humanos. O procedimento seleciona os pontos mais visíveis e, ao lado de cada parte destacada, indica características específicas que ressaltam aspectos do comportamento do cavalo e possíveis sequelas corporais, ambos associados à perspectiva mecanicista.

A gravura em discussão parece revelar visualmente um cavalo com sinais de fadiga. Essa condição pode transcender o mero esgotamento físico e insinuar uma negação de sua natureza e identidade. A representação

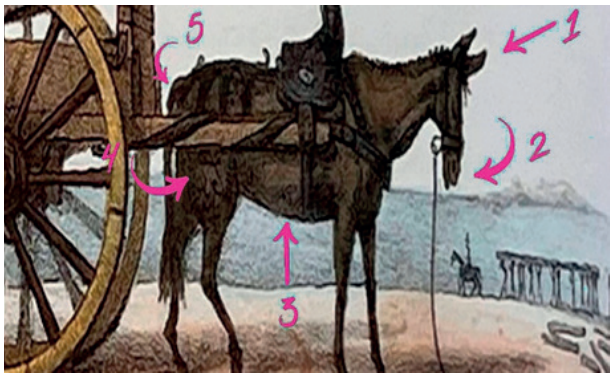


Figura 5 - Estudo localizado do corpo do cavalo a partir da gravura *Charroi de bois de charpente*.
Fonte: Elaborado pela autora a partir de Debret, 2016, p. 292.

artística testemunha a carga física suportada pelo equino e sugere também uma carga existencial, questionando a função e o papel do cavalo para além de suas atribuições utilitárias. A obra de arte, assim, desafia a percepção do cavalo como mera ferramenta de trabalho e meio de transporte. Ela nos convida a considerar a possibilidade de uma identidade equina que ultrapasse as demandas humanas de exploração. Ao retratar a exaustão do animal não humano, a gravura provoca um eco sobre o indivíduo equino, levando à reflexão sobre sua subjetividade, frequentemente suprimida em favor das necessidades humanas. Essa abordagem crítica da representação do cavalo

Parte do corpo	Características
1- Orelhas	Caídas para frente
2- Boca	Entreaberta e caída
3- Barriga	Marcas na pele e presa à barrigueira
4- Pele da coxa	Marcas de iniciais feitas por ferrete
5- Rabo	Presos a uma cilha traseira

Tabela 1 - Elementos da Figura 5.
Fonte: Elaborado pela autora (2024).

parece, portanto, questionar a validade de se enxergá-lo apenas sob a ótica da servidão.

Por fim, destacamos alguns dos equipamentos utilizados em cavalos de trabalho, tais como sela, barrigueira, cabresto, rédea, brida, arreios e *cilha*[1] traseira. É possível observar como o corpo do cavalo está revestido por esses artefatos, cada qual com função específica de controle, condução e contenção, assegurando ao humano a eficiência do trabalho realizado pelo não humano.

Nesse estudo gráfico, é possível identificar diversos equipamentos utilizados no controle e direcionamento do cavalo. Primeiramente, destaca-se o cabresto, que se ajusta ao redor da cabeça do animal e é conectado à rédea. Esse dispositivo permite ao humano controlar os movimentos do equino e, na imagem, observa-se uma corda solta que provavelmente serve como guia adicional de controle. A sela, posicionada nas costas do cavalo, proporciona um assento seguro para o condutor humano. Para manter a sela firmemente no lugar, é utilizada a barrigueira, uma correia que passa por baixo da barriga do cavalo, prevenindo o deslizamento do equipamento.

Ademais, os arreios, visíveis na gravura, são estruturas compostas por couro e correias que conectam o cavalo à carroça ou a outros equipamentos de tração. Esses arreios distribuem o peso da carga de maneira que, do ponto de vista humano, facilita a eficiência do trabalho. Além dos equipamentos de tração e controle, observam-se outros elementos que reforçam a operacionalização do corpo equino. As iniciais marcadas por ferrete na pele da coxa são indicativas de propriedade e controle humano, transformando o cavalo em um objeto marcado e identificado para um uso específico. Essas marcas são simbólicas da apropriação do corpo animal, convertendo-o em ferramenta de trabalho. O rabo preso a uma cilha traseira reforça essa lógica instrumentalizada, demonstrando como cada parte do corpo do cavalo é ajustada e adaptada para maximizar sua eficácia como força de trabalho. Essas observações estão sistematizadas na Tabela 1.

Conforme descrito, algumas características físicas específicas do cavalo destacam marcas de controle e subordinação, organizadas visualmente em diferentes partes do corpo. Esses sinais de desgaste, decorrentes da funcionalização, observados na gravura, refletem uma perspectiva utilitarista que historicamente orientou o uso de animais não humanos no trabalho.

Conforme argumenta Cunha, a situação típica dos animais não humanos é a sujeição rotineira a extremos de sofrimento decorrentes de sua exploração, o que expõe uma estrutura de dominação que naturaliza a mecanização de seus corpos (Cunha, 2021, p. 25). Essa perspectiva atravessa múltiplos campos de conhecimento e mostra como a interdisciplinaridade se articula no campo das artes quando a análise visual dialoga com contribuições de outras áreas dedicadas às relações interespécies.

A submissão do animal é sugerida pelas orelhas caídas para a frente e pela boca entreaberta, indicativos possíveis de exaustão e coerção servil. Essa análise gráfica permite observar como a representação visual da obra de Debret aduz subterfúgios que concatenam uma visão utilitarista da época. Os equipamentos destinados ao controle e uso do cavalo nas diversas tarefas destacam

sua função essencial nas atividades humanas, mas levantam questões éticas sobre o uso dos não humanos como ferramentas de produção. Embora projetados para aumentar a segurança e a eficiência a serviço do humano, tais dispositivos impõem uma carga significativa aos equinos, sinalizando as assimetrias presentes nas relações de poder entre espécies.

O uso de equipamentos de trabalho por humanos geralmente visa garantir segurança e eficiência na execução de tarefas. No entanto, a análise levanta uma questão sobre a direção e os propósitos dessa prática, destacando a necessidade de considerar a quem, de fato, tais mecanismos servem. Esse apontamento torna-se relevante ao observar o uso instrumentalizado do cavalo, cujo corpo é subordinado às demandas humanas.

ANOTAÇÕES GRÁFICAS A PARTIR DO CORPO EQUINO

As anotações gráficas realizadas a partir da imagem revelam aspectos técnicos e simbólicos do uso do cavalo como força de tração. Na reprodução da Figura 6, duas linhas vermelhas foram traçadas para indicar o peso representado pelas madeiras e a base que toca o chão, exibindo os elementos que sustentam e carregam a carga. A linha vermelha maior indica a carga principal posicionada sobre a carroça, enquanto a linha vermelha menor representa os rastros deixados no solo pela movimentação das rodas e dos passos do cavalo. Durante o processo de desenho e observação, as linhas verdes foram se construindo naturalmente, sem a intenção prévia de formar elementos geométricos.

Contudo, à medida que o desenho avançou, essas linhas verdes passaram a revelar formas triangulares que expressam pontos de suporte e distribuição de força. O triângulo verde à esquerda, situado entre o eixo das rodas e a base da carroça, indica como o peso da carga é distribuído de modo a permitir a tração eficiente. Já o triângulo verde à direita, que envolve o corpo do cavalo, sugere uma estrutura de suporte que possibilita ao animal movimentar a carga, denotando uma ordenação técnica aplicada à exploração desse corpo.

Essas anotações gráficas ressaltam a complexidade da tarefa e a carga física

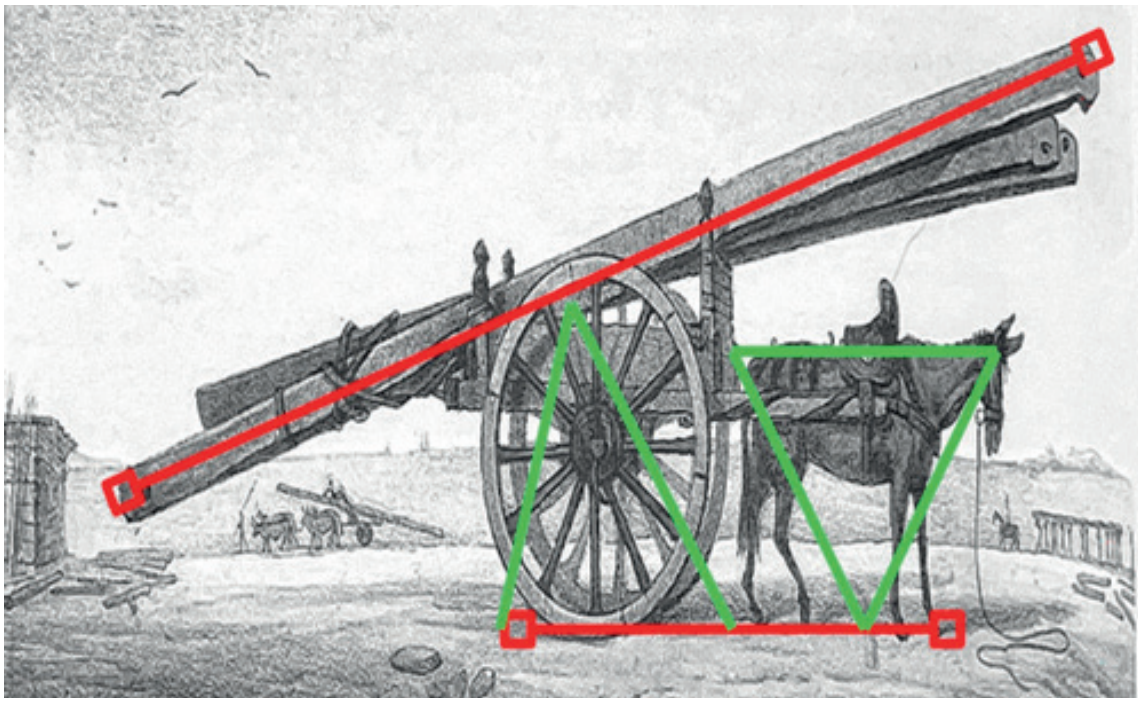


Figura 6 - Estudo gráfico estrutural realizado a partir da gravura *Charroi de bois de charpente*.
Fonte: Elaborado pela autora a partir de Debret, 2016, p. 292.

suportada pelo cavalo, contribuindo para a visualização do impacto exercido sobre esse ser. A corda solta no chão, mesmo na ausência de presença humana próxima, pode ser interpretada como indício de subjugação, insinuando que o cavalo é concebido como ente destinado ao controle e à servidão. No primeiro plano, a precisão gráfica captura detalhes físicos que indicam desgaste, como cicatrizes visíveis na parte inferior do tronco e os lábios inferiores caídos. Esses elementos visuais sugerem um longo histórico de labor e exposição a condições adversas. A postura do cavalo, com os olhos fechados e aparentando aguardar instruções, reforça a ideia de sua condição reduzida a uma ferramenta. Ao representá-lo nesse estado de inatividade e aparente espera, a imagem produz uma leitura possível sobre a exploração fundamentada em uma lógica antropocêntrica que instrumentaliza.

Ao considerar esses aspectos gráficos que sinalizam desgaste e submissão, torna-se relevante observar também elementos expressivos do corpo equino que indicam seu estado perceptivo diante da situação representada. A capacidade auditiva do cavalo é amplamente desenvolvida, permitindo-lhe detectar sons a longas distâncias e identificar a origem de diferentes ruídos simultaneamente. Essa sensibilidade é destacada pela posição das orelhas direcionadas para a frente, indicativo possível de tensão, curiosidade ou atenção (Cintra, 2021, p. 16). A postura das orelhas e a posição da cauda junto ao corpo refletem seu estado físico e emocional, demonstrando percepção e reação ao ambiente circundante.

Avançando na reflexão, é pertinente considerar a prática de marcação com ferrete, que ilustra como os cavalos respondem a estímulos dolorosos. Os equinos podem demonstrar sensibilidade a lesões menores, como esfoladuras causadas pela cilha, o que pode alterar significativamente seu comportamento (Hontang, 1989, p. 98). A partir desse ponto, é possível ampliar a análise crítica da obra, considerando como o sofrimento e a exploração são estetizados e representados como parte de um cenário laboral.

Na reprodução apresentada na Figura 7, o estudo traça anotações lineares para destacar elementos-chave que manifestam a dinâmica e a carga física imposta ao cavalo. A linha verde é desenhada para representar o peso da madeira, simbolizando um elemento de

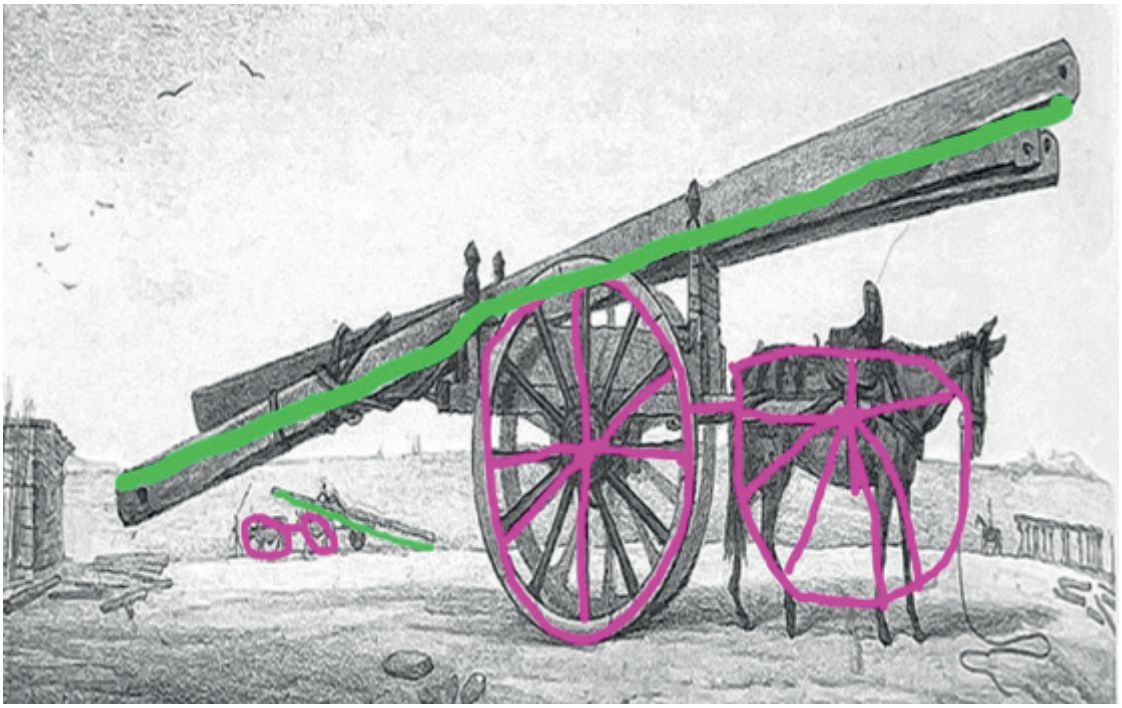


Figura 7 - Estudo gráfico de alinhamentos e correspondências visuais na *gravura Charroi de bois de charpente*.

Fonte: Elaborado pela autora a partir de Debret, 2016, p. 292.

exploração ao salientar a extensão total da carga, que se projeta de ponta a ponta das vigas. Esse recurso gráfico denuncia a magnitude do peso que o cavalo é compelido a suportar.

As linhas rosas são utilizadas para apontar semelhanças estruturais entre a roda e o cavalo. A estrutura circular da roda e as linhas que a dividem em seções refletem uma organização simétrica e repetitiva que se aproxima da forma como o corpo do cavalo é segmentado e controlado pelos arreios e demais equipamentos. A roda, como elemento mecânico, e o cavalo, como ser senciente, são apresentados como componentes interdependentes do sistema de transporte, sugerindo uma equivalência operativa que subordina o corpo animal à lógica mecânica.

Ao traçar essas linhas, torna-se visível como o cavalo é integrado à estrutura operacional da carroça. O estudo sugere que a roda e o cavalo compartilham uma relação simbólica na qual ambos são essenciais para a movimentação da carga, representando, entretanto, dimensões distintas desse processo. A roda pode ser interpretada como símbolo de progresso e mecanização, enquanto o cavalo simboliza a força motriz que sustenta o sistema.

A apresentação dos aspectos físicos e comportamentais do cavalo segue uma linha de análise fundamentada nas áreas da medicina veterinária e da etologia. Estudos científicos dessas disciplinas fornecem dados que auxiliam a compreender o comportamento e as reações dos cavalos a diferentes estímulos físicos, permitindo uma articulação mais imbricada entre essas informações e a obra analisada. A integração dessas informações ao contexto da gravura não busca promover uma visão particular sobre a relação entre humanos e cavalos, mas contribuir para uma leitura plural do trabalho em arte. A menção às características físicas e comportamentais, bem como às respostas a estímulos dolorosos, procura delinear a complexidade do corpo em estudo, sem implicar uma postura normativa quanto ao seu tratamento.

A posição central do cavalo na sociedade brasileira do século XIX, especialmente antes da adoção do carro como principal meio de transporte, é fundamental para compreender o valor econômico e social atribuído a essa espécie. Esse contexto enfatiza a complexidade dessa relação interespécie, marcada por uma dependência utilitarista que frequentemente relegava as necessidades naturais e o bem-estar dos animais a um plano secundário. Considerar esse cenário histórico torna-se relevante para a análise da gravura, uma vez que permite reconhecer como determinadas formas de representação visual refletem e reforçam códigos sociais e estruturas de poder presentes no período.

A reconsideração do cavalo como ser senciente e social realça a discrepância entre o reconhecimento dessas características e a realidade das práticas humanas historicamente aplicadas a esses animais (Cintra, 2021, p. 35). Nesse sentido, a análise não assume a aplicação literal de categorias atuais à obra do século XIX, mas articula temporalidades distintas com o intuito de sinalizar como certos códigos visuais podem expressar relações de poder que continuam ressoando no presente. Essa perspectiva busca evitar leituras anacrônicas, recusando a aplicação direta de categorias contemporâneas ao século XIX, e propõe uma abordagem que reconhece as diferenças históricas sem ignorar os diálogos possíveis com o tempo atual. Parte-se do entendimento de que certas estruturas de representação visual podem extrapolar seus contextos originais, permitindo observar permanências e transformações nas formas de perceber e relacionar-se com os animais não humanos.

O estudo propõe uma reflexão gráfica sobre o movimento vinculado ao trabalho considerado fundamental para o progresso, destacando a aderência entre o cavalo e a carroça. Conforme apresentado na Figura 8, a linha azul demarca esse deslocamento e explicita a conexão física entre os elementos, indicando a continuidade do gesto laborioso que atravessa o corpo equino. A marcação azul opera como recurso visual que acentua a interdependência operacional entre cavalo e equipamento, tornando visível como o movimento do animal é subordinado à lógica de eficiência do sistema de tração.

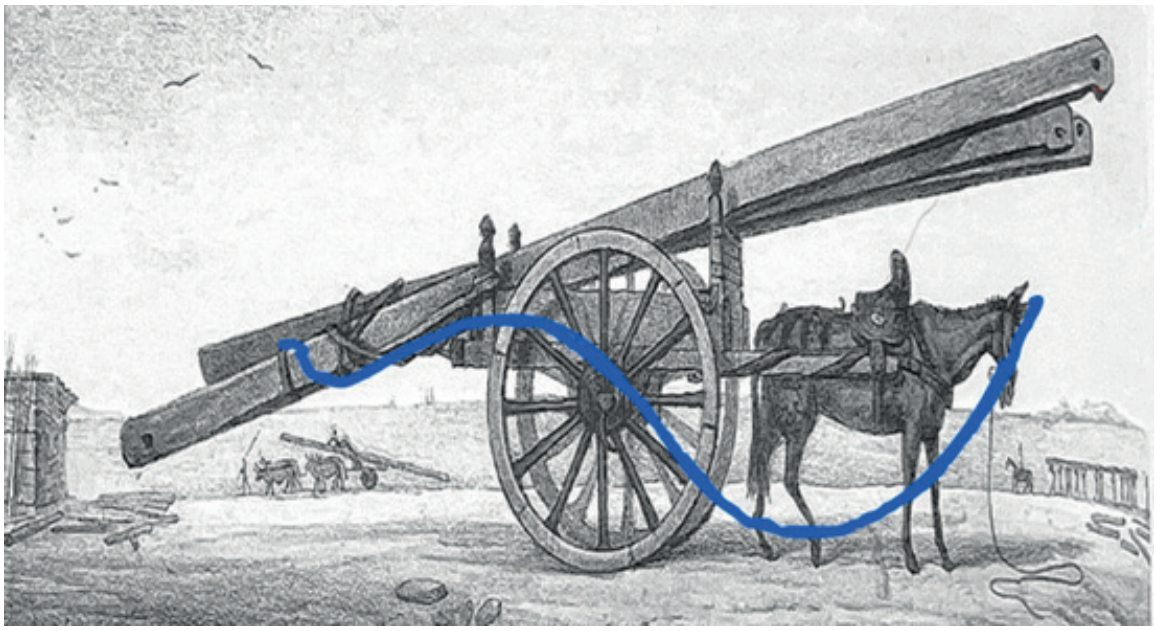


Figura 8 - Estudo gráfico da linha de movimento na gravura *Charroi de bois de charpente*.
Fonte: Elaborado pela autora a partir de Debret, 2016, p. 292.

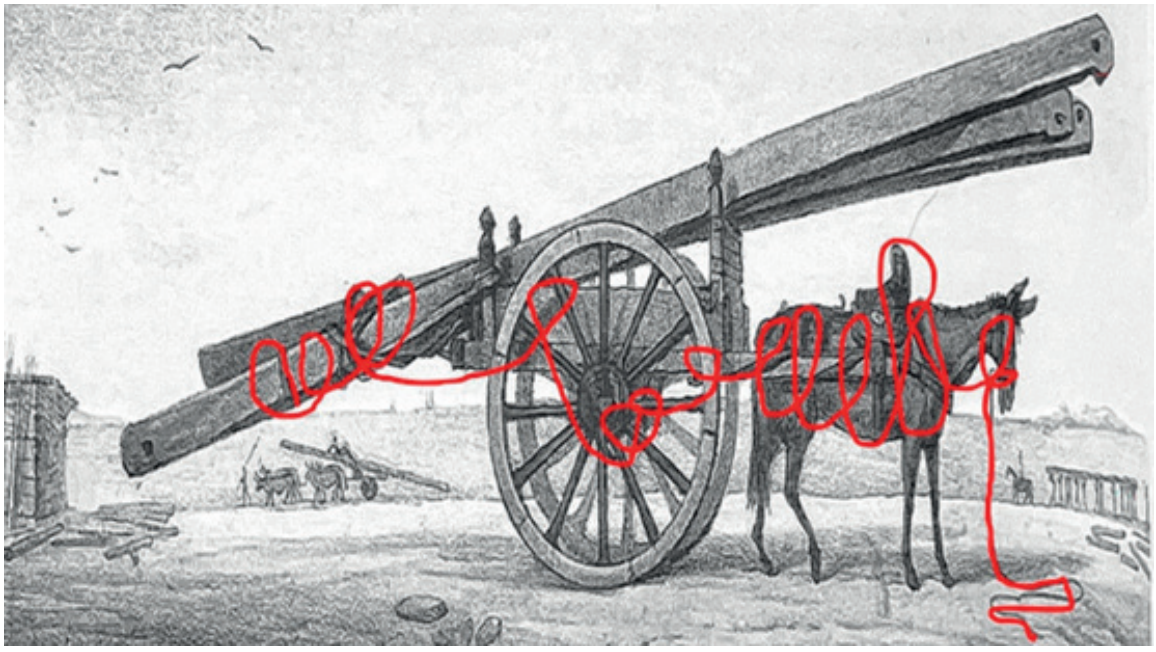


Figura 9 - Representação gráfica da Linha Colonizadora na gravura *Charroi de bois de charpente*.
Fonte: Elaborado pela autora a partir de Debret, 2016, p. 292.

Essa representação gráfica do movimento e da aderência reforça a reflexão sobre a exploração utilitária dos cavalos. Ao visualizar o fluxo de movimento delineado pela linha azul, torna-se possível compreender a carga física e emocional imposta ao cavalo, desnudando o esforço exaustivo que o vincula à lógica produtiva humana.

Conforme apresentado na Figura 9, a pesquisa propõe uma reflexão gráfica sobre as amarras que submetem o corpo equino, atrelado à imagem e ao simbolismo cultural do trabalho. A linha vermelha curva e espiralada que atravessa a composição é nomeada como Linha Colonizadora, simbolizando o controle exercido sobre o corpo do outro. Essa marca gráfica representa as forças e restrições impostas ao cavalo, desde os aparatos físicos, como cordas e equipamentos de tração, até os condicionamentos simbólicos que reiteram seu lugar como força servil.

A Linha Colonizadora tem início e fim em cordas, indicando um serviço contínuo e inescapável que configura o corpo do cavalo como extensão da carroça e da carga. Ela contorna e engole o corpo do animal, escancara os modos como os cavalos são subjugados e explorados no cenário laboral. Para além da dimensão física, a linha vermelha atua como signo dos preceitos culturais que moldam a percepção social do cavalo, fixando-o em uma lógica de instrumentalização e desbotamento.

Definida neste estudo como um elemento gráfico e simbólico que representa estruturas de dominação que disciplinam e controlam o corpo do outro, a Linha Colonizadora articula dimensões materiais e ideológicas. Ela se rabisca entre a ausência de autonomia e a imposição de uma identidade instrumentalizada ao cavalo, submetendo-o a um papel necessário dentro da engrenagem socioeconômica. A forma emaranhada que envolve seu corpo convida à reflexão sobre essa dinâmica, marcada pelo jugo do ser senciente a uma lógica de produção. Trata-se, portanto, de um dispositivo visual que condensa relações históricas de poder e opera como metáfora das forças que regulam e organizam corpos reduzidos à operacionalidade.

Finalizando a leitura gráfica construída ao longo do estudo, a pesquisa propõe um apontamento linear que integra as observações visuais anteriores. Nessa composição, a linha verde maior se destaca por se repetir três vezes para representar as madeiras, sublinhando o peso simbólico e físico da carga. O corpo do equino é visualmente revelado por sua funcionalidade em conjunto com a roda, materializando uma visão mecanicista que reduz o animal a um dispositivo de uso no sistema de trabalho. A linha rosa, desenhada em espiral ao redor da roda e envolvendo o cavalo, sugere a integração forçada e a subordinação do animal à lógica da maquinaria. Essa marcação gráfica simboliza a maneira como o cavalo é capturado pela função que exerce, reduzido a um elemento estritamente operacional, desprovido de reconhecimento enquanto sujeito, como observado na Figura 10.

Nesta representação gráfica, o cavalo perde sua subjetividade e é limitado como um componente da carroça. Não há sujeito nas linhas e na grafia observada; há apenas função. A máquina, simbolizada pela carroça e pela roda, absorve a vitalidade do cavalo, transformando-o em uma extensão utilitária de si mesma. Essa construção visual opera

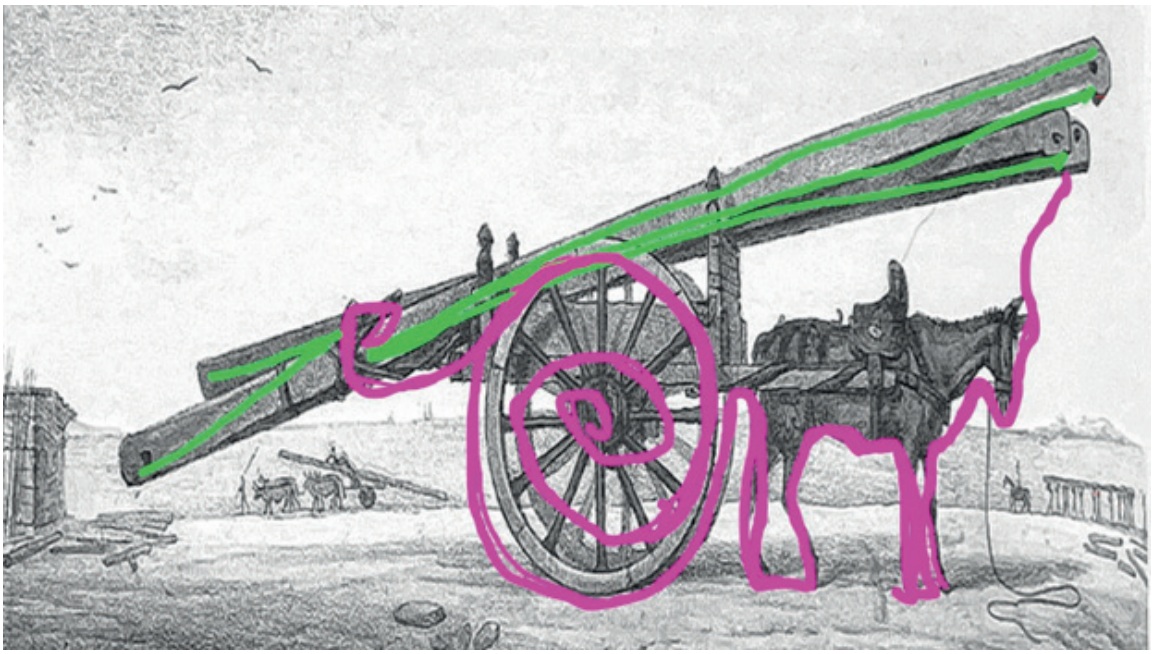


Figura 10 - Estudo gráfico de síntese a partir da gravura *Charroi de bois de charpente*, condensando os elementos analisados nos estudos anteriores.
Fonte: Elaborado pela autora a partir de Debret, 2016, p. 292.

como metáfora da objetificação, revelando como a lógica da utilidade tende a suprimir o olhar para sua individualidade e complexidade existencial.

Essa leitura permite reconhecer como determinadas estruturas visuais podem naturalizar hierarquias e invisibilizar existências, deslocando outras espécies do campo da vida para o campo da ferramenta. A gravura analisada registra uma cena cotidiana do século XIX, mas expõe um sistema de valores que segue ressoando no presente, revelando permanências culturais que sustentam práticas de exploração ainda amplamente legitimadas. Como observa DeMello (2012), o estudo das relações humanas com animais exige o reconhecimento das práticas de dominação que ocultam e silenciam experiências subjetivas de seres não humanos, sustentando estruturas de poder historicamente consolidadas.

Ao observar o cavalo reduzido a ponto de força, emerge a urgência de questionar os modos como os discursos visualmente construídos participam da consolidação de narrativas de dominação que atravessam temporalidades distintas. Nesse sentido, Haraway (2021) propõe pensar as relações interespécies como zonas de contato que demandam coabitação e negociação, abrindo espaço para repensar a convivência para além de hierarquias naturalizadas. Contribuindo para essa perspectiva, DeMello (2012) ainda aponta que as representações culturais dos animais espelham e reforçam sistemas de valores sociais que estruturam relações de poder e delineiam percepções coletivas sobre quais vidas são consideradas disponíveis ao uso humano.

Esse estudo gráfico, ao condensar simbolicamente a relação entre corpo, trabalho e maquinaria, contribui para problematizar os processos pelos quais as imagens produzem e reforçam sentidos culturais. Em diálogo com Freire (2022), que discute estruturas de instrumentalização aplicadas aos humanos como sistemas que naturalizam opressões e demandam desvelamento crítico, a reflexão proposta permite ampliar o debate para pensar como mecanismos similares podem incidir sobre outros seres. Tal aproximação evidencia que processos de apagamento e submissão, quando naturalizados, perpetuam ciclos de exploração.

Desse modo, a discussão retorna à problemática central da pesquisa: considerar como a representação visual pode atuar na construção e na perpetuação de hierarquias interespécies, revelando os mecanismos que sustentam a instrumentalização dos animais não humanos em contextos históricos e contemporâneos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo propôs uma análise crítica da representação do cavalo na gravura *Charroi de bois de charpente*, de Jean-Baptiste Debret, articulando elementos da linguagem visual com fundamentos teóricos pluridisciplinares. Ao percorrer a construção gráfica do cavalo como força de trabalho, observou-se que a gravura pode ser lida, a partir de uma perspectiva crítica contemporânea, como inserida em uma lógica antropocêntrica e *especista*,[2] que historicamente relegou esses seres à condição de extensões operantes do sistema laboral. Essa leitura não implica atribuir a Debret a intenção de sustentar ou defender tais estruturas, uma vez que o artista registrou visualmente práticas sociais de seu tempo; trata-se, antes, de reconhecer como a obra, revisitada no presente, permite ilustrar mecanismos históricos de subordinação que atravessaram, e continuam atravessando, as relações entre humanos e outros animais. A escolha de analisar as linhas como elementos estruturantes da composição permitiu revelar formas sutis e simultaneamente contundentes pelas quais o corpo equino é integrado a uma maquinaria simbólica e física, tornando-se extensão de uma articulação socioeconômica.

A abordagem gráfica apresentada ao longo do artigo, com destaque para a criação da Linha Colonizadora como um traçado conceitual, despe o modo como a representação visual reforça estruturas de dominação, ao circunscrever o corpo do cavalo às

forças corpóreas impostas pelo trabalho. A Linha Colonizadora, construída a partir de observações lineares que atravessam e contornam o corpo do equino, sintetiza visualmente os mecanismos de subordinação, operando como metáfora gráfica da captura do corpo do outro. Ao revelar o percurso ininterrupto que liga os aparatos de tração ao corpo animal, essa linha expõe a lógica de contenção e controle que transforma o cavalo em engrenagem e desbota sua existência sensível. Assim, a Linha Colonizadora constitui a principal contribuição conceitual deste estudo no campo das artes visuais, oferecendo um dispositivo visual e analítico capaz de condensar tensões históricas, políticas e éticas presentes nas relações interespécies.

Ao identificar sinais de cansaço e apagamento identitário, observou-se que a gravura não ilustra apenas o papel funcional do cavalo, mas tensiona esse enquadramento ao deixar entrever a existência de um ser que sofre, sente e habita uma experiência encarnada. A leitura proporcionada pelos eixos discutidos sobre imagem, que articulam a análise da imagem e a construção do cavalo como corpo operante no sistema laboral, demonstra que essas representações tanto perpetuam estruturas hierárquicas quanto abrem espaços para novas leituras. O estudo argumenta, com base em DeMello (2012), Hall (2016) e Haraway (2021), que a linguagem e as imagens não descrevem o mundo de forma neutra, mas participam ativamente de sua constituição, fixando sentidos e influenciando práticas sociais.

Nas análises desenvolvidas, a abordagem concentrou-se nos apontamentos visuais extraídos da gravura e na interpretação gráfica dos elementos que compõem a construção simbólica do cavalo enquanto corpo instrumentalizado. Não se pretendeu realizar uma discussão aprofundada de caráter multidisciplinar, e reconhece-se que referências à filosofia, ao direito animalista, à antropologia e à medicina veterinária exigiriam desenvolvimentos teóricos mais amplos do que os aqui apresentados. O estudo apoiou-se pontualmente nas contribuições de autores como Cintra (2021), no campo da medicina veterinária, e Hontang (1989), no campo da etologia, que auxiliaram a compreender aspectos do comportamento e da sensibilidade dos equinos no processo de interpretação visual.

Assume-se ainda a necessidade de cautela ao relacionar categorias contemporâneas a obras produzidas no século XIX. A análise buscou articular temporalidades distintas sem aplicar anacronicamente conceitos atuais ao contexto original da gravura, mas refletindo sobre como determinadas estruturas visuais podem ressoar criticamente no presente e orientar sobre permanências culturais relacionadas à exploração do trabalho animal. Nesse sentido, a leitura proposta contribui para a discussão sobre os modos pelos quais imagens constroem e perpetuam hierarquias interespécies, convidando à revisão de entendimentos naturalizados sobre os corpos mais que humanos e seu lugar na história e na representação artística.

Conclui-se que a obra de Debret, ao mesmo tempo em que reitera a lógica mecanicista do século XIX, oferece brechas interpretativas para a emergência de uma crítica ao paradigma de dominação sobre os animais não humanos. A gravura torna-se um dispositivo visual capaz de promover deslocamentos na forma como os esses entes são percebidos e representados na arte, apontando para a necessidade de reconfiguração das narrativas visuais que os envolvem. Ao tornar visível a sobreposição de cargas físicas e simbólicas que recai sobre o corpo do cavalo, este trabalho propõe um alargamento do debate sobre complexidade dos animais não humanos na história da arte. Propõe-se que olhares mais atentos à materialidade gráfica e à densidade simbólica das representações possam desestabilizar visões tradicionais e abrir caminho para epistemologias que integrem saberes e subjetividades mais que humanas, ampliando o campo para além de perspectivas antropocêntricas.

REFERÊNCIAS

BITTENCOURT, Gean Maria; FERNANDES, Neusa. **A Missão Artística Francesa de 1816**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Divisão de Educação Extra-Escolar, 1967.

BRAUN, Virginia; CLARKE, Victoria. Using thematic analysis in psychology**. Qualitative Research in Psychology**, Abingdon, v.3, n.2, p. 77-107, 2006. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/235356393_Using_thematic_analysis_in_psychology>. Acesso em: 20 mar. 2024.

CINTRA, André Galvão de Campos. **O cavalo**: características, manejo e alimentação. São Paulo: Roca, 2021.

CUNHA, Luciano Carlos. **Uma breve introdução à ética animal**: desde as questões clássicas até o que vem sendo discutido atualmente. Curitiba: Appris, 2021.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Tradução de Sérgio Milliet. Organização de Jacques Leenhardt. São Paulo: Imprensa Oficial do Governo do Estado de São Paulo, 2016.

DEMELLO, Margo. **Animals and society**. 2. ed. New York: Columbia University Press, 2012.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 83. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2022.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Organização e revisão técnica de Arthur Ituassu. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio/Apicuri, 2016.

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

HONTANG, Maurice. **A psicologia do cavalo**. Tradução de Aristeu Mendes Peixoto. 2. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

HORTA, Reginaldo José. A violência contra os animais: da doutrina cartesiana da *bête-machine* às práticas da criação intensiva e do uso de animais pela ciência. **Sapere Aude**, Belo Horizonte, v.8, n.15, p. 86-102, 2017. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/SapereAude/article/view/P.2177-6342.2017v8n15p86/12026>. Acesso em: 13 out. 2024.

SINGER, Peter. **Libertação animal**. Tradução de Marly Winckler. Revisão técnica de Rita Paixão. Edição revista. Porto Alegre/São Paulo: Lugano, 2004.

Notas

[1] Tira de couro ou de pano com que se prende a sela ou a carga sobre o lombo de uma cavalgadura. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/cilha>. Acesso em: 28 mar. 2025.

[2] O termo especista deriva de especismo, conceito utilizado para designar formas de discriminação baseadas na pertença a uma espécie, produzindo hierarquias morais que privilegiam interesses humanos em detrimento dos interesses de outros seres. Conforme aponta Cunha (2021, p. 9), há apenas algumas décadas era raro ouvir debates sobre especismo, senciência, veganismo ou sofrimento animal; hoje, porém, tais discussões tornaram-se frequentes no meio acadêmico e vêm ganhando força na sociedade. Cada vez mais se reconhece que o especismo não constitui uma questão secundária, mas um problema ético que demanda reflexão crítica.

SOBRE A AUTORA

Carla Santana Soares Bulcão é doutoranda em Educação, Arte e História da Cultura na Pós-Graduação da Universidade Presbiteriana Mackenzie (PPGEAHC/Mackenzie), onde também concluiu o mestrado. Pós-graduada em Animais e Sociedade pela Universidade de Lisboa e em História da Arte pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, e bacharel em Pintura pela EBA/UFRJ. Integra a Coletiva Animalia, o Grupo Diversitas/USP e o Centro de Ética Ambiental/UFRJ. Seu foco de pesquisa é a interseccionalidade entre arte, ética animal e história da cultura. ORCID: <http://orcid.org/0009-0006-1763-5960>. E-mail: carla.bulcao@live.com

Recebido em: 29/3/2025

Aprovado em: 5/11/2025

INSTRUÇÕES AOS AUTORES

INSTRUCTIONS FOR AUTHORS

INSTRUÇÕES AOS AUTORES

Foco e escopo

Arteriais – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes é uma publicação do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará. Criada em 2015, é, ordinariamente, uma publicação semestral. Buscando o diálogo com a comunidade acadêmica, a revista pretende ser um espaço de difusão de conhecimento em/sobre Arte, valorizando a experimentação artística, pedagógica e da pesquisa teórico-prática especializada e conduzida por pessoas pesquisadoras, cientistas e/ou artistas. Para tanto, consideramos uma perspectiva ampliada na abordagem das Artes, em sintonia com as atuais demandas por interdisciplinaridade no âmbito da produção artística contemporânea.

A *Arteriais* publica trabalhos originais e inéditos, propiciando a difusão de processos e projetos nas áreas das Artes Visuais, Artes Cênicas, Música, Cinema e Audiovisual, bem como suas interseções, para além de seus campos específicos, transitando da experiência estética à crítica. Neste sentido, organizamos seções diferenciadas, conferindo espaço para artigos, ensaios, resenhas, entrevistas, traduções, partituras musicais, dramaturgias, ensaios visuais, portfólios, escritos de artista, perfil biográfico, relatório de pesquisa e acervos em Dossiês Temáticos ou Fluxo Contínuo. A publicação de trabalhos pode ser submetida em português, espanhol, francês ou inglês.

Periodicidade

A publicação é semestral com possibilidade de números extras, de Dossiês Temáticos, de acordo com o fluxo de submissões.

Proposta de Dossiê Temático

A revista recebe propostas para Dossiê Temático de pesquisadores(as) interessados(as) e de qualquer membro da equipe editorial. As propostas devem apresentar temas devidamente justificados e relacionados às artes, com objetivo de reunir contribuições inéditas de relevância à área temática da revista e do tema proposto.

A editoria dos Dossiês Temáticos deve ser composta por, no mínimo, três (3) e, no máximo, cinco (5) proponentes, que devem ser docentes e/ou pesquisadores(as) com a titulação de doutor(a), vinculados(as) à instituição de ensino e/ou de pesquisa nacionais ou internacionais com cadastro no site da *Arteriais*.

As propostas devem apresentar:

1. Apresentação: Síntese da proposta contendo objetivos, bases conceituais-epistemológicas; grupos de pesquisa ou redes envolvidas na proposta e outras informações de relevância (no máximo em uma lauda).

2. Detalhamento do tema: Eixos norteadores para a proposta temática do dossiê.

3. Informações sobre o comitê editorial proponente: Nome completo, vínculo institucional, link do currículo Lattes e do ORCID, e e-mail dos componentes.

A proposta deve ser encaminhada para o e-mail revista.arterais@gmail.com para ser analisada pela Editoria-chefe e pelo Conselho Científico-Editorial. Após a aprovação, a proposta de Dossiê Temático deve ser encaminhada, nos moldes da Arteriais, nos idiomas português, inglês e espanhol, acompanhados de uma imagem para elaboração do flyer de divulgação. Em caso de não aprovação, os proponentes receberão uma comunicação por e-mail.

Política de Acesso Livre

Garantimos acesso livre, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona maior democratização do conhecimento.

Política de Privacidade

Os nomes e endereços informados em cadastro no sistema da revista serão usados exclusivamente para os serviços prestados pela publicação, não sendo disponibilizados para outras finalidades ou a terceiros.

DIRETRIZES PARA SUBMISSÃO

1. Gêneros de submissão

A Revista *Arteriais* aceita submissão de artigos, ensaios, resenhas, entrevistas, traduções, partituras musicais, dramaturgias, ensaios visuais, portfólios, escritos de artista, perfil biográfico, relatório de pesquisa e acervos nas áreas das Artes Visuais, Artes Cênicas, Música, Cinema e Audiovisual.

A contribuição deve ser original e inédita, e não deve estar sendo avaliada para publicação por outra revista brasileira ou estrangeira em língua portuguesa ou estrangeira. Caso contrário, pedimos que a pessoa autora informe essa condição em "Comentários ao Editor".

2. Titulação

As pessoas autoras devem ter doutorado (concluído ou em curso) e/ou mestrado (concluído ou em curso).

Graduandos, graduados e/ou especialistas podem publicar em coautoria com doutores ou mestres.

Artistas reconhecidos por seus pares, em sua área de atuação, e referendados por organizadores de dossiês temáticos, e/ou pelos membros do Conselho Científico e Editorial e/ou pelo Editor-chefe do periódico podem publicar na *Arteriais*, mesmo que não possuam titulação acadêmica, graduação ou algum outro estudo formal.

3. Período para publicação de artigo

A *Revista Arteriais* aceitará apenas uma submissão de **artigo** por pessoa autora e/ou coautora, para um mesmo número ou números sucessivos da revista, dentro de um período de 18 meses. Para os demais gêneros, essa restrição não se aplica.

4. Normas editoriais e formatação

Os textos submetidos deverão seguir estritamente as normas editoriais. É responsabilidade da pessoa autora submeter seu texto segundo a norma culta da língua portuguesa no contexto acadêmico e seguindo rigorosamente as diretrizes de formatação da revista.

A critério dos editores, poderá ser estabelecido um prazo para que a(s) pessoa(s) autora(s) efetue(m) uma revisão do texto adequando às regras de formatação ou à redação. Nesse caso, o não cumprimento do prazo e/ou a inadequação da revisão poderão implicar a não aceitação do trabalho para publicação.

5. Originalidade das submissões

A *Arteriais* aceita submissões inéditas e originais. Entretanto, textos oriundos de monografias de conclusão de curso de graduação e especialização, dissertações de mestrado e teses de doutorado, assim como comunicações de eventos científicos publicados em anais, podem ser aceitos como artigo desde que haja desenvolvimento de alguma questão relativa à pesquisa. Em todos esses casos, deverá ser incluído, em nota de rodapé, a informação dessa origem com acesso ao texto "original".

6. Sistema de avaliação duplo cego por pares

A *Arteriais* possui o sistema de avaliação duplo cego por pares. Isso implica que o texto ou obra submetida **não deve ter nenhuma forma de identificação** de autoria, mesmo subentendida.

Para garantir o anonimato, a(s) pessoa(s) autora(s) deve(m), obrigatoriamente, realizar as seguintes ações antes de submeter seu trabalho:

- Excluir seu(s) nome(s) e vínculo após o título;

- Remover as "propriedades e informações pessoais" do arquivo Word (doc. ou docx.);

- Excluir do corpo do texto e das "Referências" os títulos e/ou seu nome em obras próprias citadas ou outra fonte que indique a autoria.

Dessa forma, assegura-se que o trabalho esteja adequado às normas da revista e às instruções de avaliação cega por pares. A não observância desse critério fará com que sua submissão não seja enviada para a avaliação.

7. Etapa de revisão após aprovação da submissão

Se a submissão for aprovada com ajustes solicitados pelo(a) parecerista, o trabalho irá retornar à pessoa autora com prazo para devolução, que deve ser cumprido.

Após essa fase, a equipe de revisão da revista fará a checagem das regras de formatação e efetuará pequenos ajustes gramaticais e de redação pertinentes ao gênero textual. Possíveis solicitações na etapa da revisão podem ser enviadas a(s) pessoa(s) autora(s) com prazo para resposta.

8. Política de integridade

A *Arteriais* valoriza e garante a produção intelectual ética e original. Para atender a esses objetivos, todos os textos submetidos serão checados, antes do envio aos pareceristas, em relação a plágio, a autoplágio e a utilização de Inteligências Artificiais (IAs) para redação e criação. Assim pretendemos garantir que o texto publicado não seja copiado de outras fontes em língua portuguesa ou estrangeira (evitando plágio); não ocorra a reprodução de textos integrais já publicados pela pessoa autora em outras mídias e publicações em língua portuguesa ou estrangeira (evitando autoplágio); não ocorra o uso de Inteligências Artificiais para a redação e a argumentação e/ou criação da pesquisa.

9. Declaração de Direito Autoral

- A(s) pessoa(s) autora(s) concorda(m) em ceder, sem remuneração, os direitos autorais de primeira publicação do seu trabalho (em qualquer um dos gêneros do escopo da revista), incluindo os direitos de reprodução, distribuição e divulgação em qualquer meio, físico ou digital.

- A(s) pessoa(s) autora(s) autoriza(m) a *Arteriais* a disponibilizar a publicação (em qualquer um dos gêneros do escopo da revista) e seus metadados aos serviços de indexação e referência que seus editores julgarem apropriados tais como bases de dados, repositórios institucionais e plataformas de acesso aberto, respeitando a licença de uso adotada pela revista (Licença de Atribuição Creative Commons – CC BY 4.0).

- Ao ter um trabalho publicado na *Arteriais*, a(s) pessoa(s) autora(s) mantém os direitos de autoria e pode(m) distribuir a publicação (em qualquer um dos gêneros do escopo da revista) posteriormente, desde que sempre mencionem as informações bibliográficas originais.

- É permitido à(s) pessoa(s) autora(s) disponibilizar sua publicação (em qualquer um dos gêneros do escopo da revista) em repositórios institucionais ou pessoais, desde que seja indicada a referência completa da revista.

- As pessoas leitoras são livres para transferir, imprimir e citar os trabalhos publicados na *Arteriais* (em qualquer um dos gêneros do escopo da revista), desde que haja sempre menção explícita à(s) pessoa(s) autora(s) e à *Arteriais* e que não haja qualquer alteração na publicação original.

- Outro uso de qualquer publicação da *Arteriais* (em qualquer um dos gêneros do escopo da revista) precisa ser comunicado (por e-mail) e aprovado pela(s) pessoa(s) autora(s) e pela Editoria-chefe da revista.

COMO SUBMETER SEU TRABALHO

Todos os trabalhos deverão ser enviados pela plataforma do periódico (https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/index), em arquivo no programa Word (doc. ou docx.).

A pessoa autora deve preparar uma minibiografia profissional para inserir no sistema da revista em "Resumo da Biografia", com extensão máxima de 650 caracteres com espaço (para cada pessoa autora) contendo suas principais atividades acadêmicas e/ou artísticas, um link de acesso ao ORCID e um e-mail para contato.

Além disso, deve elaborar uma lauda com o título e gênero da submissão, seguida de nome completo, vínculo institucional, cargo, endereço para correspondência, telefone, e-mail e ORCID. Esse documento deve ser cadastrado no sistema da revista em "Documento suplementar".

Em caso de dúvidas, dificuldades no acesso ou problemas técnicos, entre em contato com o Editor-chefe da revista pelo e-mail revista.arteriais@gmail.com. Para resolver problema técnico, especificamente, o contato pode ser enviado ao responsável pelo Portal de Periódicos da UFPA, pelo e-mail propespinfo@ufpa.br. Sobre ORCID, acesse: <https://orcid.org/>.

Checklist para a submissão

Antes de submeter seu trabalho, em qualquer gênero, a pessoa autora deve conferir os seguintes itens:

1. A contribuição é original e inédita, e não está sendo avaliada para publicação por outra revista. Caso contrário, deve-se justificar em "Comentários ao Editor".

2. A(s) pessoa(s) autora(s) atende(m) aos critérios de publicação em relação ao limite de publicação e de titulação.

3. Os arquivos para submissão estão em formato Microsoft Word.

4. O arquivo possui o máximo de 10MB.

5. Os URLs para as referências foram informados, quando necessário.

6. O texto segue os padrões de estilo e regras de formatação de texto e de referências bibliográficas descritas em "Diretrizes para Autores", na seção *Sobre a Revista*.

7. O texto está revisado de acordo com a norma culta da língua portuguesa para o contexto acadêmico e ao gênero da submissão de acordo com as diretrizes de formatação da *Arteriais*.

8. O texto não possui identificação de autoria: o nome da(s) pessoa(s) autor(as) após o título está excluído; propriedades e informações pessoais do arquivo Word (doc ou docx) estão eliminadas; referências que possam indicar a autoria (títulos ou informações de obras próprias, textos já publicados, experiências pessoais, livros de autoria própria citados, imagens ou qualquer outro elemento que revele a identidade) estão suprimidas.

9. A minibiografia possui até 650 caracteres (para cada pessoa autora e/ou revisora), com e-mail de contato e link de acesso ao ORCID.

10. A folha de identificação possui título do trabalho, nome completo da(s) pessoa(s) autor (as), vínculo institucional, cargo, telefone, e-mail, ORCID em uma lauda para cadastrar no sistema da revista em "Documento suplementar".

11. A submissão precisa de autorização sobre direitos autorais, e o documento de cessão de direitos de publicação está disponível no sistema da revista.

12. A submissão precisa de comprovação de habilitação para tradução, e o documento exigido está disponível no sistema da revista.

FORMATAÇÃO GERAL

[para todos os gêneros de submissão]

As submissões devem seguir as normas de formatação abaixo, de acordo com o tipo de texto submetido. Demais casos não citados, a pessoa autora deve seguir as regras da ABNT vigente.

Normas gerais

– Fonte do corpo do texto: Times New Roman, tamanho 12.

– Espaçamento do corpo do texto: 1,5 cm entre linhas.

– Margens superior e esquerda / Inferior e direita: 2,5 cm.

Título do texto

– Título em português, seguido de tradução em inglês.

– Fonte: Times New Roman, tamanho 12.

– Estilo: Caixa alta, negrito, sem ponto final, sem numeração.

– Alinhamento justificado.

– Espaçamento entrelinhas de 1,5 cm.

– Recuo do lado direito sem quebras da linha.

Identificação de autoria

- Alinhado à direita.

– Inserir a SIGLA da instituição de vínculo atual (somente a instituição maior. Em caso de duas instituições, escolher a mais relevante ou antiga). No caso de discente de pós-graduação (mestrado e doutorado), inserir a SIGLA do PPG antes da instituição (Universidade) de vínculo atual.

LOREM IPSUM DOLOR SIT AMET, CONSECTETUR ADIPISCING ELIT, SED DO EIUSMOD TEMPOR INCIDIDUNT UT LABORE ET DOLORE MAGNA

Ana Silva
UFPA
João Silva
PPGARTES-UFPA

Seções do texto: Títulos e subtítulos

– Fonte: Times New Roman, tamanho 12.

– Estilo: Caixa alta, negrito, sem ponto final, sem numeração.

– Alinhamento justificado.

– Espaçamento entrelinhas de 1,5 cm.

– Recuo do lado direito sem quebras da linha.

Resumo / Abstract

– Fonte: Times New Roman, tamanho 12.

– Extensão: Entre 100 e 150 palavras.

– Estrutura: Parágrafo único com *objetivo, método, resultados e conclusão*.

– Tempo verbal: Terceira pessoa, voz ativa.

– Palavras-chave: Entre 3 e 5, separadas por ponto e vírgula, finalizadas por ponto; iniciais minúsculas (exceto nomes próprios).

– A palavra "Resumo" deve estar em formato Ab, em negrito, justificada. A palavra "Abstract" em itálico regular.

– O texto de resumo deve estar em formato normal, o do abstract em itálico. Ambos em espaço simples.

Resumo

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua. Ut enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamco laboris nisi ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis aute irure dolor in reprehenderit in voluptate velit esse cillum dolore eu fugiat nulla pariatur. Excepteur sint occaecat cupidatat non proident, sunt in culpa qui officia deserunt mollit anim id est laborum.

Palavras-chave: Lorem ipsum; ipsum; ipsum.

Abstract

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua. Ut enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamco laboris nisi ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis aute irure dolor in reprehenderit in voluptate velit esse cillum dolore eu fugiat nulla pariatur. Excepteur sint occaecat cupidatat non proident, sunt in culpa qui officia deserunt mollit anim id est laborum.

Keywords: Lorem ipsum; ipsum; ipsum.

Epígrafe (opcional)

– Fonte: Times New Roman, tamanho 11.

– Alinhamento à direita, justificado.

– Recuo: 7,5 cm da margem esquerda.

– Espaçamento simples, incluindo a linha de autoria e título da obra.

– Incluir ano da fonte entre parênteses, quando houver, após nome da pessoa autora da citação.

– Itálico somente no título da obra, quando houver.

> Afinal, nós somos ímpares,
> mas fomos feitos em pares
> Sant, *Viola Davis* (2019)

Citações

– Pontuação: Ponto final após a citação direta ou indireta. Em caso de aspas e ponto com número sobrescrito de nota, o número deve vir após o ponto final da frase.

"Texto texto texto" (Autor, ano, p. 1).

(Boyd, 2012, p. 10).1

Texto:"Texto texto".2

Texto texto texto.✣

– Citações diretas com MAIS de 3 linhas: fonte 11, espaço simples, entrada alinhada a 4 cm da margem, sem aspas, com indicação da fonte no formato autor-data ao final mantendo o ponto final depois dos parênteses no corpo do texto ou em recuo.

> Texto da citação texto da citação texto da citação texto da citação texto da citação Texto da citação texto da citação texto da citação texto da citação texto da citação. Texto da citação texto da citação texto da citação texto da citação texto da citação Texto da citação texto da citação texto da citação texto da citação texto da citação (Autor, ano, p. 1).

– Citações indiretas: Incluir número da página quando a citação reproduzir uma ideia específica.

– Supressões de texto: Indicar com reticências entre colchetes [...].

– Citação da citação: Usar a palavra latina *apud* escrita em *itálico*. No caso da ocorrência de "apud", ou seja, quando se faz uma citação de citação, incluir nas *Referências* somente a obra consultada e incluir informação sobre a obra referenciada em nota de rodapé.

Caso 1

No texto: Segundo Santos (1972, p. 72 *apud* Silva, 2015, p. 56), "a inovação do teatro foi crucial para uma renovação".

Ou: "a inovação do teatro foi crucial para uma renovação" (Santos, 1972, p. 72 *apud* Silva, 2015, p. 56).

Na nota de rodapé: O texto de Santos citado é o artigo *Como a arte sobrevive,* publicado na obra organizada por Maria Santos, intitulada *Arte e desafios* (Editora 34, 2024).

Nas Referências: SILVA, José. **Performance**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

Caso 2

No texto: Segundo Alencar (*apud* Silva 2015, p. 96), a arte se configura como um modo de resistência

Ou: ", a arte se configura como um modo de resistência" (Alencar, 2002 *apud* Silva, 2015, p. 56).

Na nota de rodapé: O texto de Alencar citado é o artigo *Da arte*, publicado na obra organizada por Maria Santos, intitulada *Arte e desafios* (Editora 34, 2024).

Nas Referências: SILVA, José. **Performance**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

– Citações em língua estrangeira: Devem vir em tradução para o português no corpo do texto, com o texto no idioma original em nota de rodapé. Seguir o formato abaixo, ajustando o gênero da pessoa autora, aqui usamos o feminino no exemplo:

> [2] Tradução da autora. No original: "'Post-digital' neither recognizes the distinction between 'old' and 'new' media, nor ideological affirmation of the one or the other. It merges 'old' and 'new', often applying network cultural experimentation to analog technologies which it re-investigates and re-uses."

Em caso de letra de música original ou poesia, citar na língua original incluindo a tradução em língua portuguesa na nota de rodapé.

> *No texto*: "The greatest miracle is everywhere".
>
> *Na nota:* Em português: "*O maior milagre está em todo lugar*" [Tradução da autora].

Número da página nas citações

– Sem o zero à esquerda.

– Com espaço antes do número: Cavalcante, 2020, p. 1.

– Indicar ausência de páginas com a abreviação [s.p.]: Camargo, 2020, [s.p.].

– Para e-books de acesso por dispositivos eletrônicos, como o "kindle", indicar a posição: Costa, 2020, pos. 19.

– Para e-books em formato de arquivo, indicar a página impressa no arquivo ou indicar sua ausência [s.p.]: Camargo, 2020, p. 34 OU Camargo, 2020, [s.p.].

– Intervalo de páginas na citação: Separado por hífen – (p. 23-24) – indica mais de uma página na obra citada. Separado por vírgula – (p. 23, 28) – indica páginas diferentes sem sequência (na página 23 e 28).

Sistema autor-data

– Um autor: (Silva, 2021, p. 10)

– Até três autores: (Silva; Souza; Lima, 2020, p. 12)

– Mais de três: (Silva *et al*., 2019, p. 5-6)

– Sobrenome do autor no corpo do texto: Segundo Silva (2019, p. 5-6)

Notas de rodapé

– Fonte: Times New Roman, tamanho 10.

– Espaçamento simples.

– Alinhamento justificado.

– Filete separado do texto por linha de 5 cm da margem esquerda.

– Notas explicativas seguem o mesmo padrão.

Palavras estrangeiras

– Em *itálico*, sem aspas.

Títulos de obras, textos e livros no corpo do texto

– Em *itálico,* sem aspas.

Imagens

As imagens inseridas no corpo do texto (com autoria, título, técnica, dimensões, fonte etc.) devem ser enviadas separadamente em documento suplementar pelo sistema da revista.

Devem estar numeradas em formato JPG, no tamanho aproximado de 21 x 26 cm, resolução de 300 dpi.

Legenda de imagens, quadros e tabelas

Fonte: Times New Roman, tamanho 11.

– Espaçamento simples.

– Alinhamento centralizado.

– Legenda: Abaixo da figura com título descritivo da imagem. Formato: Figura 1 – Título.

– Fonte da imagem: Abaixo da legenda, fonte 11, centralizado com a palavra "Fonte" seguida de dois pontos em negrito.

Para imagens não publicadas, produzidas pela pessoa autora: Indicar como "Acervo pessoal do autor", adaptando o gênero e número.

Se pertencer a outra pessoa que não seja a pessoa autora: Indicar com a mesma frase o nome da autoria.

Se for fotografia: Indicar fotógrafo/a [Fotografia de ...].

Em caso da fonte ser um site: Indicar link e data de acesso em nota de rodapé, e inserir nas referências as informações completas. Links devem vir por extenso.

Exemplo: (Nas Referências) SILVA, João. Obra de Arte. **Revista de Arte**, São Paulo, v.9, n.29, p. 50-85, jun./set. 2025. Disponível em: <www.acs.com>. Acesso em: 10 jun. 2025.

Figura 1 – Obra de arte. Fotografia de João da Silva (2023).
Fonte: Site Museu da ópera.[1]

Minibio (dados biográficos)

– No seu perfil no Sistema, em **Resumo da Biografia**, insira sua minibio profissional, em 650 caracteres, no máximo. A minibio pode ser enviada em arquivo Word (doc. ou docx.), inserindo em Documento Suplementar no sistema.

– Afiliações entre parênteses com hífen (em vez de barra) entre instituições mencionadas. Utilizar unicamente abreviações quando for instituições brasileiras. No caso de instituições estrangeiras, escrever por extenso antes da abreviação institucional. Ex: (ICA-UFPA) e (Universidade de Aveiro - UA)

*** PPGARTES é sempre em maiúsculas – na referência dos autores após o título e na bio.

– Nome em itálico. *Rita Silva* é professora....

– Minúsculas em titulações: mestre, doutor, professor doutor, professora associada etc.

Exemplo: Ex: *Ana Souza* é professora associada da Universidade Federal do Pará. Doutora em Tradução (Universidade de Aveiro – UA e Universidade Nova de Lisboa – UNL, Portugal), mestra em Artes (ICA–UFPA).

– Incluir no final da minibiografia: Link do ORCID e e-mail de contato.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8186-4510>. E-mail: abc@gmail.com

- Em caso de documento traduzido, com revisão de tradução (Seção Acervo), incluir minibio da pessoa revisora. Em caso de transcrição paleográfica de manuscritos, incluir minibio da pessoa que revisou e/ou transcreveu o documento.

- Em caso de Entrevista, incluir minibio da(s) pessoa(s) entrevistada(s).

- No caso de Tradução, incluir minibio da pessoa autora da obra original e da(s) pessoa(s) tradutora(s) (e do(a) "Revisor(a) da tradução", se for o caso), com até 650 caracteres com espaço cada.

Referências (Bibliografia)

Regras de formatação obrigatórias

Seguimos as seguintes regras de formatação. Ocorrências não contempladas aqui, pedimos que se utilize a regra da ABNT mais recente.

Obras gerais impressas:

ÚLTIMO SOBRENOME, Primeiro nome do autor por extenso. **Título**. Local de publicação: Editora, ano de publicação.

Artigos de revistas acadêmicas online:

SOBRENOME, Nome por extenso. Título do artigo. **Nome da Revista**, Local de publicação, número do volume, páginas, mês e ano de publicação (Formato: Dia mês Ano – com mês abreviado: 10 jun. 2025).

Exemplo: CARVALHO, Andrea. Obra de Arte. **Revista de Arte**, São Paulo, v.9, n.29, p. 50-85, jun./set. 2025. Disponível em: <www.acs.com>. Acesso em: 10 jun. 2025.

[1] Disponível em: <link de acesso ao texto>. Acesso em: 10 jun. 2025.

Notícias ou textos em site:

SOBRENOME, Nome por extenso. Título da matéria. **Nome do site**, ano. Disponível em: <link de acesso>. Acesso em: data de acesso.

Textos em redes sociais:

ÚLTIMO NOME, Primeiro nome (ou o nome da empresa). Texto da publicação. Cidade, dia, mês por extenso, ano. **Nome da rede socia**l: @nome de usuário. Disponível em: <link>. Acesso em: data de acesso.

Monografias, dissertações e teses:

SOBRENOME, Nome por extenso. **Título da tese, dissertação ou monografia com destaque em negrito.** Tipo do trabalho (Monografia, Dissertação, Tese) (Graduação/Especialização/ Dissertação/Tese em Nome do Curso), Nome da faculdade/programa/ instituto, Nome da Universidade por extenso, Cidade onde se localiza a faculdade/ programa/ instituto, ano do depósito do trabalho. Disponível em: <inserir o link de acesso>. Acesso em: dia mês (abreviado). ano.

Exemplo: SILVA, João. **Arte em dia**. Tese (Doutorado em Artes), Faculdade de Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://bancodeteses.usp_8rq201qRYFLc-xfbslPCyy/view>. Acesso em: 16 dez. 2025.

* *Importante: Incluir sempre as informações de acesso ao trabalho, se disponível online. Não incluir links de "sharegoogle", "academia.edu", "google drive". Entretanto, se o link oficial for do google drive, pode ser incluído.*

Podcast:

NOME DO PODCAST: título do episódio. Entrevistado: nome do entrevistado. Entrevistador: nome do entrevistador. Local: produtora, dia, mês e ano. **Podcast.** Disponível em: <link do podcast>. Acesso em: data de acesso.

Filme:

TÍTULO. Diretor/produtor. Local: Produtora, ano. Disponível em: <link do vídeo>. Acesso em: data do acesso.

Obra de arte:

SOBRENOME, Nome pessoa artista por extenso. Título da obra. Data (se não tiver, indicar [s.d]). Tipo de suporte [pintura, escultura, fotografia, instalação etc.]. Medidas [se for o caso]. Local: Instituição ou coleção (se for acervo da artista, indicar como "Coleção particular").

Exemplo: FERRARI, León. [Sem título]. 1990. Pintura, pastel e tinta acrílica sobre madeira, 160 x 220 x 5 cm. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP.

Observações sobre a formatação

– Como título da seção, somente a palavra "**REFERÊNCIAS**", em negrito e caixa alta.

– Espaçamento entre linhas: 1,0 cm (simples) nas obras e pular uma linha ("Enter") entre os itens.

– Nomes de autores por extenso (sem abreviações dos primeiros nomes).

– Conferir se todas as obras citadas estão nas referências, inclusive fontes de imagem e outras figuras. Excluir referências que não estão citadas no texto.

– No caso de obras de arte ou figuras nas referências, incluir link de acesso, quando houver.

– Obras coletivas: Incluir "organização" como (org.), em minúsculas.

– Indicar ausência de local em publicações: [s.l.] e ausência de datas como [s.d.].

– Textos de páginas de internet sem paginação: Não indicar, deixar somente o ano.

– Nas referências solicitar aos autores o link de acesso a textos e fontes eletrônicas: revistas científicas, teses, dissertações, imagens e figuras, tabelas, quadros etc.

– Na ocorrência de título e subtítulo de obras: Depois de dois pontos (subtítulo) não deve ser marcada com negrito.

– Obras publicadas em meio digital: Retirar hyperlink utilizando os sinais "<" e ">" no link. <www.acs.com>

– Na ocorrência de "In:": Formato regular, sem itálico ou negrito. Somente inserir "In:" se o texto tiver autor diferente da autoria do livro.

OLIVEIRA, José de. Prefácio: um encontro com *O cogumelo no fim do mundo*. In: TSING, Anton. **O cogumelo no fim do mundo**. Tradução de Jorge Menna Barreto e Yudi Rafael. São Paulo: n-1 edições, 2022.

– Excluir a palavra "editora" quando não fizer parte do nome comercial da empresa:

SILVA, José. **Performance**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

No exemplo a seguir, a palavra se mantém:

OLIVEIRA, José. **Lutas de classe**. São Paulo: Editora 34, 2015.

– Nos casos abaixo, seguir as seguintes regras:

- Não incluir a página quando for capítulo ou texto de livro em obra coletiva:

FERNANDES, Ciane. Princípios somático-performativos no ensino e pesquisa em criação. In: MARCEAU, Carole; SOARES, Luiz Cláudio Cajaíba (org.). T**eatro na Escola, reflexões sobre as Práticas Atuais**: Brasil-Québec. Salvador: PPGAC/UFBA, 2013.

-OU quando o autor for mesmo da obra e texto: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Como criar para si um Corpo sem Órgãos? **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia 2, v. 3. São Paulo: Editora 34, 2012.

-OU quando há volume com título: JARDIM, Evandro Carlos. E**vandro Carlos Jardim**. Organização de Fabiana de Barros, Michel Favre e Marcia Zoladz. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.

-OU quando há volume sem título: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**: Capitalismo e esquizofrenia, v. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

– Citar tradutores com a frase "Tradução de" sem dois pontos. Excluir outros itens do mesmo contexto editorial (como "revisores", "pareceristas" etc.)

Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa.

– Número da edição de um livro deve ser incluído a partir da segunda edição, com a abreviação "ed.", seguida e precedida de ponto: "2. ed.":

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

Organização em seções

Utilizamos seções separadas para obras que não são textuais (vídeos, filmes, músicas em plataformas de streaming, podcasts, obras de arte, performances, fotografias etc.).

REFERÊNCIAS

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PELLEJERO, Eduardo. O acontecimento poiético. A arte em vias de se fazer. Artefilosofia, Ouro Preto, v.18, UFOP, 2023b. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/6776>. Acesso em: 20 fev. 2024.

SANTOS, Estrela. **Carta pessoal**. Natal, 4 de maio de 2023. Manuscrito, não publicado.

SANTOS, Estrela. **Portfólio apresentado para seleção de doutorado na UNESP**. 2019. Documento em PDF, digitalizado, não publicado.

Podcast

COMO EN EL PRINCÍPIO. COMIENZOS Y RECOMIENZOS EN EL ARTE (Y EN LA VIDA): **Estrela Santos - Todos los días el sol levanta.** 41min 5s. Entrevistada: Estrela Santos. Entrevistador: Eduardo Pellejero. Acéfalo, Buenos Aires, 20 de abril de 2023. Podcast. Spotify. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/21w9msjGoT8Iuz8TFBISBV>. Acesso em: 27 dez. 2025.

Obras de arte

SANTOS, Estrela. **Memória in Natura**. 2018. Instalação. Natal: Coleção particular.

FERRARI, León. [Sem título]. 1990. Pintura, pastel e tinta acrílica sobre madeira, 160 x 220 x 5 cm. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP.

Obras audiovisuais

EMICIDA. Levanta e anda [vídeo]. **YouTube,** 22 de agosto de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GZgnI5Ocuh8>. Acesso em: 5 ago. 2022. Duração: 4min 13s.

RACIONAIS MC'S. Negro Drama [vídeo]. **YouTube**, 27 de outubro de 2002. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tWSr-NDZI4s>. Acesso em: 15 ago. 2022. Duração: 4min 4s.

Documento sonoro

SOBRENOME, Nome de compositor[es]. Título da música. In: SOBRENOME, Nome (intérprete). Título do álbum. [Áudio]. Local de publicação: Gravadora, Ano de lançamento, Tipo de mídia (CD, LP, STREAMING). Disponível em: <link>. (se houver). Acesso em: dia mês abreviado ano.

NORMAS DE FORMATAÇÃO POR GÊNERO

Artigo

Esta seção recebe artigos científicos nos idiomas: português, inglês, espanhol ou francês.

Deve conter:

- Título em português e a tradução em inglês.

- Resumo com palavras-chave e a respectiva tradução para o inglês (abstract e keywords).

- Referência segundo as regras de formatação da Revista Arteriais ou ABNT para casos não contemplados.

- Extensão: 30.000 a 60.000 caracteres com espaço [12 a 24 páginas], incluindo todos os elementos do artigo (títulos, resumos em português e inglês com as palavras-chave em cada idioma, corpo de texto, legendas, imagens e referências).

Ensaio

Esta seção é dedicada a textos ensaísticos, com uma escrita reflexiva e experimental, partindo de uma inquietação intelectual, sem necessidade de apresentar resultados comprováveis ou hipóteses testáveis. Espera-se uma leitura ou interpretação original de um tema com liberdade formal. Diferentemente do artigo, no ensaio as referências aparecem de forma livre e não padronizada.

Deve conter:

- Título em português e a tradução em inglês.

- Resumo com palavras-chave e a respectiva tradução para o inglês (abstract e keywords).

- Referência segundo as regras de formatação da Revista Arteriais ou ABNT para casos não contemplados.

- Extensão: 30.000 a 60.000 caracteres com espaço [12 a 24 páginas], incluindo todos os elementos do texto (títulos, resumos em português e inglês com as palavras-chave em cada idioma, corpo de texto, legendas, imagens e referências).

Resenha

Esta seção recebe resenhas de obras brasileiras ou estrangeiras publicadas em território nacional ou estrangeiro, desde que seja avaliada como de interesse pelo Conselho Científico e Editorial da revista.

Deve conter:

- Título em português e a tradução em inglês.

- Resumo com palavras-chave e a respectiva tradução para o inglês (abstract e keywords).

- Imagem da capa do livro (da edição utilizada para a resenha).

- Referência segundo ABNT.

- Título diferente do da obra resenhada.

- Texto crítico (6.000 a 12.500 caracteres com espaço, 5 páginas, sem contar os elementos preliminares: títulos, resumos, palavras-chave em língua portuguesa e inglesa).

Entrevista

Esta seção recebe entrevistas inéditas com artistas, fazedores(as) e mestres(as) de cultura, intelectuais ou pesquisadores(as) da área de artes ou que tenham relação com o campo das artes, oriundos de processos de pesquisa acadêmica e/ou artística.

Deve conter:

- Título em português e a tradução em inglês.

- Resumo com palavras-chave e a respectiva tradução para o inglês (abstract e keywords).

- Nome do(a) entrevistado(a) e entrevistador(a).

- Texto de apresentação crítica e contextual (entre 2.500 a 5.000 caracteres com espaço).

- Fontes visuais/audiovisuais (opcional, seguindo as normas).

Tradução

Esta seção recebe traduções de artigos, ensaios, entrevistas preferencialmente em inglês, francês ou espanhol para a língua portuguesa do Brasil. Outras línguas podem ser aceitas, desde que as submissões sejam avaliadas como de interesse pelo Conselho Científico e Editorial da revista.

Deve conter:

- Título em português e a tradução em inglês.

- Resumo com palavras-chave e a respectiva tradução para o inglês (abstract e keywords).

- Nota do(s) tradutor(es) (uma lauda – entre 1.000 a 2.100 caracteres com espaço) apresentando o texto traduzido.

- A pessoa tradutora deve incluir, em nota de rodapé, a informação sobre certificados de formação que a habilite ao trabalho de tradução. Essa formação pode ser uma graduação em Tradução ou Letras, com habilitação na língua traduzida; experiência docente ou discente em instituição de país da língua do texto traduzido; formação completa na educação básica em colégio bilíngue, e/ou diplomas de proficiência linguística com, no mínimo, nível B2 nas seções de redação, de compreensão textual e gramatical na língua do texto traduzido. Caso a pessoa não tenha nenhuma habilitação, mas, de outra forma, tenha o conhecimento linguístico suficiente para a tradução proposta, aceitamos textos revisados por profissionais (de livre escolha) que tenham as mesmas credenciais de formação e proficiência linguística. Nesse caso, a pessoa tradutora será considerada "Tradutora" e a pessoa revisora será creditada como "Revisão da tradução" no espaço de autoria do texto.

- Minibiografia da pessoa autora da obra original e da(s) pessoa(s) tradutora(s) (e do(a) "Revisor(a) da tradução", se for o caso), com até 650 caracteres com espaço cada.

- Ao submeter o arquivo no sistema da *Arteriais*, deve-se inserir, em "Documentos Suplementares", a autorização do(s) detentor(es) dos direitos do texto original (pessoa ou instituição responsável por salvaguardar os direitos autorais da obra). O texto só seguirá para avaliação de parecerista *ad hoc* após apresentação da autorização do(s) detentor(es) dos direitos do texto original.

No caso de texto de domínio público, a revista segue a legislação brasileira. No Brasil, obras entram em domínio público geralmente 70 anos após a morte da pessoa autora. No entanto, mesmo em domínio público, é importante respeitar os direitos morais da pessoa autora, como a atribuição de autoria, e os direitos do veículo editorial onde está publicado o texto original.

Partitura musical

Esta seção recebe partitura musical autoral resultante de processos de pesquisas acadêmicas, desde que seja inédita no Brasil. A partitura deverá ser enviada no formato PDF, em até 5 MB.

Deve conter, em lauda anexa, no formato Word (doc. ou docx.):

- Título em português e a tradução em inglês.

- Resumo com palavras-chave e a respectiva tradução para o inglês (abstract e keywords).

- Instrumentação, autoria, local/data, letrista (se houver), andamento, compasso, dinâmica, articulação, numeração.

- Caso use técnicas estendidas, enviar bula.

- Texto de apresentação crítica e contextual (entre 2.500 e 5.000 caracteres com espaço).

- Se a obra estiver disponível em vídeo ou em

streaming, pode-se incluir o link de acesso (com todas as informações de referência) em nota de rodapé ou inserir o QR Code no corpo do texto.

Ensaio visual

Esta seção recebe ensaios visuais resultantes de processos de pesquisas acadêmicas e/ou artísticas.

Deve conter:

- Título em português e a tradução em inglês.

- Resumo com palavras-chave e a respectiva tradução para o inglês (abstract e keywords).

- Texto de apresentação do processo artístico (2.500 a 6.000 caracteres com espaço – 1 a 2 páginas).

- Legenda abaixo de cada imagem (formato padrão: Figura 1 – legenda em tamanho 11, espaço simples, centralizado com a imagem).

- As imagens devem ser enviadas em formato JPEG, como arquivos independentes, e inseridas em "Documento suplementar" no sistema. Em caso de aprovação, a revista solicitará acesso às imagens por e-mail.

- Pessoas autoras devem ter direitos legais sobre as imagens (de acordo com a Lei de Direitos Autorais e Convenção de Berna).

- Se a obra estiver disponível em vídeo ou em streaming, pode-se incluir o link de acesso (com todas as informações de referência) em nota de rodapé ou inserir o QR Code no corpo do texto.

- Extensão: Entre 7(sete) e 15 (quinze) imagens (resolução mínima 200 dpi, entre 800 e 1600 px).

Dramaturgia

Esta seção recebe textos dramatúrgicos inéditos resultantes de processos de pesquisa acadêmica e artística.

Deve conter:

- Título em português e a tradução em inglês.

- Resumo com palavras-chave e a respectiva tradução para o inglês (abstract e keywords).

- Texto de apresentação do processo artístico de escrita dramatúrgica em 2.500 a 6.000 caracteres com espaço (1 a 2 páginas) em espaço 1,5 cm entrelinhas, sem espaços entre parágrafos.

- Texto dramático com no mínimo de 10 mil e máximo de 20 mil palavras (cerca de 20 a 35 páginas).

- Texto dramático seguindo a formatação: Lista de personagens (no modelo abaixo), título em caixa alta e negrito, nome da pessoa autora em estilo Ab alinhado à direita, texto das falas de personagens em espaço simples justificado, didascálias em itálico em espaço simples, espaço de 1.5 cm entre textos das falas de personagens, nome de personagens em negrito no formato Ab separados por traço curto [-],

EXEMPLO

Pessoa Autora

Personagens

Joana Silva, 20 anos.

João Silva, 30 anos.

João encontra Joana em um hotel.

Joana Silva - Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua. Ut enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation

João Silva - Ullamco laboris nisi ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis aute irure dolor in reprehenderit in voluptate velit esse cillum dolore eu fugiat nulla pariatur. Excepteur sint occaecat cupidatat non proident, sunt in culpa qui officia deserunt mollit anim id est laborum.

Escritas de Artista

Esta seção se inscreve no debate histórico e teórico acerca dos escritos produzidos por artistas, desde os tratados de pintura do Renascimento até os manifestos elaborados no contexto dos movimentos modernistas, chegando às produções textuais contemporâneas vinculadas à pesquisa artística. A partir de sua tradição no campo das artes plásticas e visuais, propõe sua expansão em direção a outras linguagens do fazer artístico. Inserida na perspectiva ampliada de abordagem das artes defendida pela Revista Arteriais, a presente seção reconhece o "escrito de artista" como prática poética, reflexiva e investigativa, constitutiva dos processos de criação, de produção de conhecimento e de circulação no campo artístico, podendo inclusive assumir o estatuto de obra.

Pretendemos acolher produções provenientes de diferentes subáreas (artes visuais, música, teatro e dança), compreendidas como escritas implicadas nos modos de fazer, pensar e pesquisar artisticamente, concebidas como operações sensíveis, críticas e investigativas que atravessam processos, linguagens e materialidades diversas. Busca-se, portanto, reunir propostas que operem na interface entre prática e pensamento, imagem e palavra, experiência e linguagem, reconhecendo a escrita como material, dispositivo e operação poética, crítica e epistemológica, podendo constituir-se como obra, como parte integrante do processo de criação ou como espaço de investigação.

Serão aceitas produções em formatos diversos, tais como ensaio, manifesto, diário, correspondência, instrução, diagrama, poema-visual, entre outros, desde que explicitem sua vinculação a práticas artísticas e a processos de experimentação e investigação no contexto de um projeto poético.

Não se destinam a esta seção os textos de natureza meramente descritiva, informativa, explicativa ou desvinculados de processos artísticos.

A seção valoriza escritas de caráter processual, experimental e instaurador, compreendidas como modos singulares de produção de conhecimento artístico que contribuem para o debate sobre produção intelectual na área de Artes. O objetivo é receber escritos experimentais de artistas e de artistas-pesquisadores, brasileiros ou estrangeiros, oriundos de processos criativos, poéticos, performativos, interpretativos, que resultam de pesquisa acadêmica ou artística, expressos por meio de linguagens visuais, cênicas, musicais, audiovisuais e literárias.

Deve conter:

- Título em português e a tradução em inglês.

- Resumo com palavras-chave e a respectiva tradução para o inglês (abstract e keywords).

- Escrita de Artista (até 25.000 caracteres com espaço – cerca de 8 páginas).

Acervo

Esta seção recebe documentos que serviram ou possam servir como fonte primária em pesquisas de áreas do escopo da revista. Os documentos podem ser textuais ou iconográficos, pertencentes a acervos pessoais, públicos ou privados, resultantes de etapas de pesquisas históricas e documentais.

Compreendem-se documentos as dramaturgias, partituras musicais, fotografias, desenhos, caricaturas, obras de arte, relatos de artistas, escritos acadêmicos-científicos, correspondências, crítica, diários, contratos, documentos civis e profissionais, publicações impressas, anotações de processos artísticos, entrevistas, roteiros de produções audiovisuais e outros que possam ser considerados como "fonte primária".

Deve conter:

- Título em português e a tradução em inglês.

- Resumo com palavras-chave e a respectiva tradução para o inglês (abstract e keywords).

- Nome da(s) pessoa(a) autora(s) da submissão.

- Texto de apresentação crítica e contextual (entre 2.500 a 5.000 caracteres com espaço).

- Transcrição para a língua portuguesa do Brasil, em caso de documentos textuais, adaptando para a norma atual, preferencialmente, e com a reprodução do original em imagem de boa resolução.

- Transcrição paleográfica por pessoa profissional ou com experiência nesse tipo de transcrição, em caso de documentos

manuscritos, para a língua portuguesa do Brasil, adaptando para a norma atual, preferencialmente, e com a reprodução do original em imagem de boa resolução. Se necessário, pode-se incluir uma revisão da transcrição por pessoa habilitada, que receberá os créditos pelo trabalho.

- Transcrição para a língua original com a respectiva tradução para o português do Brasil, norma atual, em caso de documentos em língua estrangeira, com a reprodução do original em imagem de boa resolução. Nesse caso, deve-se seguir as diretrizes estipuladas para a submissão de tradução no que se refere à habilitação da pessoa tradutora ou revisora da tradução, e a autorização de publicação pela pessoa ou instituição detentora dos direitos sobre o documento original, que não esteja em domínio público no país do depósito.

- Ao submeter o arquivo no sistema da *Arteriais,* deve-se inserir, em "Documentos Suplementares", a **autorização** do(s) detentor(es) dos direitos sobre o texto ou documento (pessoa ou instituição responsável por salvaguardar os direitos autorais da obra ou documento). A submissão somente seguirá para avaliação de parecerista *ad hoc* após apresentação da autorização do(s) detentor(es) dos direitos.

- No caso de documento ou texto de **domínio público**, seguiremos a legislação brasileira. No Brasil, obras entram em domínio público geralmente 70 anos após a morte da pessoa autora. No entanto, mesmo em domínio público, é importante respeitar os direitos morais, como a atribuição de autoria, e os direitos do veículo editorial onde está publicado o texto original ou do acervo onde está depositado o documento ou texto da submissão.

Relatório de pesquisa

Esta seção recebe relatórios preliminares sobre projetos de pesquisa em/sobre Arte, de mestrado ou doutorado em andamento, focando hipóteses, progresso e desafios e também incluindo análise, técnicas e métodos de fontes e desenvolvimentos de previsão, com no mínimo 10.000 e no máximo 25.000 caracteres, com espaços.

Deve conter:

- Título em português e a tradução em inglês.

- Resumo com palavras-chave e a respectiva tradução para o inglês (abstract e keywords).

- Nome da(s) pessoa(s) autora(s).

Perfil biográfico

Esta seção recebe textos que apresentem a trajetória de artistas, mestres(as) e fazedores de cultura, intelectuais, preferencialmente oriundos de processos de pesquisas acadêmicas. O texto deve apresentar informações sobre a vida e atuação da pessoa "biografada" no campo da cultura e das artes.

Deve conter:

- Título em português e a tradução em inglês.

- Resumo com palavras-chave e a respectiva tradução para o inglês (abstract e keywords).

- Nome do(a) autor(a) da submissão.

- Texto de apresentação crítica e contextual (entre 2.500 a 5.000 caracteres com espaço).

- Minibiografia profissional da(s) pessoa(s) autora(s), com e-mail para contato e ORCID, com até 650 caracteres com espaço.

Portfólio

Esta seção publica trabalhos de artistas reconhecidos. A proposta e/ou convite fica à critério de organizadores de Dossiês Temáticos, ou do Conselho Científico e Editorial juntamente com o Editor-chefe.

O portfólio pode ser composto por um conjunto de obras de um(a) mesmo(a) autor(a) ou de vários autores, de acordo com a proposição do(a) organizador(a), acompanhado de uma apresentação.

Deve conter:

- Título em português e a tradução em inglês.

- Resumo com palavras-chave e a respectiva tradução para o inglês (abstract e keywords).

- Nome do(a) autor(a) da submissão.

- Texto de apresentação crítica e contextual (entre 2.500 a 5.000 caracteres com espaço).

RESUMO DAS DIRETRIZES

Tipos de submissões aceitas: Artigos, ensaios, resenhas, entrevistas, traduções, partituras musicais, dramaturgias, ensaios visuais, portfólios, escritos de artista, perfil biográfico, relatório de pesquisa e acervos nas áreas das Artes Visuais, Artes Cênicas, Música, Cinema e Audiovisual.

Titulação exigida para pessoas autoras: Doutorado, mestrado finalizado ou em curso. Graduandos, graduados e especialistas somente em coautoria com doutores ou mestres. Artistas reconhecidos por seus pares, em sua área de atuação, sem necessidade de titulação.

Limitação de publicação para pessoa autora ou coautora: Um artigo a cada 18 meses, inclusive em edições consecutivas da publicação. Para os demais gêneros de texto, não há exigência de intervalo mínimo entre submissões.

Normas editoriais: Seguir rigorosamente as regras de formatação e redação acadêmica.

Identificação: Excluir qualquer identificação de autoria para garantir a avaliação por pares em duplo cego. O descumprimento deste item impedirá o envio da submissão para avaliação.

Etapa de revisão após aprovação: A equipe de revisão da revista fará a checagem e ajustes necessários na redação e formatação. É responsabilidade da pessoa autora submeter seu texto segundo a norma culta da língua portuguesa no contexto acadêmico e seguindo rigorosamente as diretrizes da revista.

Minibiografia obrigatória: Até 650 caracteres (para cada pessoa autora e/ou revisora), com e-mail de contato e ORCID.

Folha de identificação: Título do trabalho, nome completo da(s) pessoa(s) autor (as), vínculo institucional, cargo, endereço, telefone, e-mail, ORCID, em uma lauda, para cadastrar no sistema da revista em "Documento suplementar".

Sobre originalidade: Textos inéditos, preferencialmente. Textos já publicados ou expandidos de outros são aceitos desde que essa informação esteja disponível em nota no texto submetido.

Política de integridade: Verificação quanto a plágio, autoplágio e ao uso de Inteligências Artificiais (IAs) para redação e criação.

Envio da submissão: Pela plataforma da revista, em formato Word (doc. ou docx.).

Dúvidas: E-mail revista.arteriais@gmail.com [ao editor-chefe da Revista *Arteriais]*.

Problemas técnicos: E-mail para propespinfo@ufpa.br [ao responsável pelo Portal de Periódicos da UFPA

CONTATO

CONTACT

Universidade Federal do Pará

Instituto de Ciências da Arte

Programa de Pós-Graduação em Artes

Av. Governador Magalhães Barata, n.º 611, São Brás, Belém-Pará-Brasil, CEP 60060-281

Homepage: https://www.ppgartes.propesp.ufpa.br/index.php/br/

Revista *Arteriais*

E-mail: revista.arteriais@gmail.com

Homepage: https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/index