



FERMENTAR
O CORPO, O TERRITORIO E A IMAGEM
a prática artística como composto situado no Antropoceno

SOFIA GENTIL MUSSOLIN

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS
ARTES

**Fermentar o corpo, o território e a imagem:
a prática artística como composto situado no Antropoceno**

Sofia Gentil Mussolin

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense como pré-requisito para a obtenção do título de Doutora em Estudos Contemporâneos das Artes.

Orientadora: Dr^a Prof^a Walmeri Kellen Ribeiro

NITERÓI

2024

Sofia Mussolin

**Fermentar o corpo, o território e a imagem:
a prática artística como composto situado no
Antropoceno**

Tese elaborada sob orientação da Dr^a Prof^a Walmeri Ribeiro, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense como pré-requisito para a obtenção do título de Doutora em Estudos Contemporâneos das Artes.

Aprovada em:

Dr^a Prof^a Walmeri Ribeiro (orientadora), PPGCA/UFF

Dr. Prof. Ricardo Basbaum, PPGCA/UFF

Dr. Prof. Luiz Guilherme Vergara, PPGCA/UFF

Dr^a Prof^a Zoy Anastassakis, ESDI/UERJ

Dr^a Prof^a Mari Fraga, EBA/UFRJ

AGRADECIMENTOS

Para aqueles dias em Santa Rosa que passam pela experiência minguante, escurecendo o céu aos poucos, e deixando tudo mais difícil de enxergar. Mas que, ao mesmo tempo, revelam as estrelas que estão no peito do céu. Movimento conjunto aos anos em que estava fazendo essa pesquisa, dias que me mostraram como os rastros de vida são inexplicavelmente construtores de nós mesmos. Nesse lugar da minha infância, agradeço os cuidados dos meus avós, Vilma e Zé Vicente, Dalva e Mário – que já eram estrelas. Das minhas tias-avós Aldahyr e Célia, que me ouviam chamar do outro lado do muro e me recebiam no seu jardim.

À minha família. Minha mãe Adriana e meu pai Panchito, por todo suporte, carinho, amor e casa. Antes de qualquer cuidado ao qual tenha me dedicado, aprendi o que é cultivar com vocês. Minha irmã, Mariama e Fabim, que trouxeram a Liz. Fui surpreendida por um amor totalmente novo. Tato, nosso temporão, que me fez a irmã do meio.

Ao meu companheiro, Leon, que fermenta as ideias, os pensamentos, os sentimentos, todos os dias e todas as noites. Por nos colocarmos nos campos de pesquisa e vida um do outro.

À minha orientadora, Walmeri Ribeiro, por todo tempo, dedicação, amizade e trabalho conjunto. Aprendi a ser e perceber corpo-território fazendo juntas.

Aos professores que constituem a banca, Ricardo Basbaum, Guilherme Vergara, Zoy Anastassakis e Mari Fraga. Obrigada pela atenção ao meu trabalho, ao tempo compartilhado e ao conhecimento doado.

À Cecília Lagerstrom, artista-pesquisadora que me convidou para pensar e praticar as artes emaranhadas entre Brasil e Suécia, e me possibilitou essa janela de experiência para vivenciar Gotemburgo no seu projeto “*Tracing the Sugar*”, financiado pelo *The Swedish Research Council* e apoio da Universidade de Gotemburgo. Um momento tão esperado e que foi tão inspirador para a pesquisa! As pessoas que participaram e entregaram suas narrativas com tanto carinho e abertura em Ribeirão Preto e na Suécia: Seu Antônio Preto, Edu Rosa e família, Reinaldo Tronto, Nathalie Fari, Fernanda Branco.

Aos colaboradores das ações em Elvas e na colônia Z-10, em especial Thiago Caiçara, Pãozinho e Seu Geraldo.

Meus colegas do BrisaLab, obrigada por todos os encontros, conversas, ideias, força coletiva e dias felizes. Principalmente Marcela e Ana Clara, que se tornaram amigas entre intimidades compartilhadas, práticas artísticas, conversas em bar e imaginários coletivos.

Às minhas amigas de uma vida, Julia, Maria e Lívia. Vocês me fazem acreditar nesse laço invisível que é o amor. Obrigada por cada fofoca, risadas ou dores conectadas. E da felicidade transbordada ao ter nosso quinto elemento, Joaquim. Ana, Gui, por todos os momentos de pensar arte e reclamar dos boletos.

À quem faz meu carnaval no Rio de Janeiro: Tay, que dá resgate quando quero respiro da multidão da cidade. Ju, por todos os dias que passamos entre cafezinhos da dona Helena e ficar na janela, até cruzar o Atlântico para nos jogarmos em uma performance. Obrigada por todos nossos anos de maridagem! Gui, pelas vibrações inesperadas e empréstimos de materiais. Danilo, nosso antropólogo gloriano. E todos os nossos vizinhos e visitantes nesse bairro que foi ninho. Viva a Joia da *Grória*.

Meus amigos do cinema, que permanecem sonhando até hoje comigo. Renan, Lucas, Yago, Iasha, Pardal, Thales. À Letícia e à Lorena, que eu trouxe de Portugal comigo. Dri e Gil, que são casa em São Paulo, e Sandra, pelo afeto e casa em Niterói.

Como uma boa escrita multiespécie, não posso deixar de incluir Dara, Pluto, Gondry, Pururu, Guará, Manchinha, kombuchás e todos os não humanos que fizeram parentesco comigo durante minha vida. Vocês me fazem perceber coisas que eu nem imaginava.

À CAPES, pelo financiamento concedido e ao Governo Lula. Foram anos difíceis no começo da pesquisa, renovados ao fim com mais esperança. Vida longa à universidade pública, acessível e de qualidade para todas as pessoas! Sou grata por ter realizado todo o meu ensino superior em instituições públicas e com financiamentos.

À UFF e ao PPGCA, que possibilitaram esta formação e a construção do conhecimento ao lado de profissionais que contribuíram para o meu crescimento.

RESUMO

MUSSOLIN, Sofia Gentil. *Fermentar o corpo, o território e a imagem: a prática artística como composto situado no Antropoceno*. Niterói, 2024. Tese (Doutorado em Estudos Contemporâneos das Artes) - Universidade Federal Fluminense - Niterói, 2024

Esta pesquisa acontece a partir do cultivo da colônia de microorganismos, a Kombuchá, e a aliança estabelecida entre ela e a autora. Ao participar da fermentação da comunidade simbiótica, a pesquisa desdobra pensamentos e conceitos com as relações limites e entrelaçadas que esse cultivo impõe para fermentar – destrinchando e criando paralelos com esse processo em que os agentes-elementos em simbiose produzem energia e transformam seu próprio corpo. A partir da metodologia Performance como Research [Performance as Research (PaR)], e por meio da prática artística, a pesquisa elabora o processo fermentativo em quatro capítulos: o primeiro se concentra em evidenciar a relação desenvolvida com a colônia durante os últimos anos, trazendo as reflexões a partir desse contato humano e não humano, de mundos que cabem em outros mundos, de simbiose (Margulis). No segundo capítulo, a agência do corpo enquanto fermento é discutida a partir de duas ações artísticas, uma em Elvas-Portugal e outra na colônia de pescadores Z-10 no Rio de Janeiro-Brasil com as teorias da TAR (Latour) e Cama-De-Gato (Haraway). No terceiro, o território é evidenciado como um recipiente do cultivo da comunidade simbiótica, uma agência que participa na fermentação enquanto situa a simbiose. Esse capítulo conta com as experiências desenvolvidas no período em que participei do projeto “*Tracing the Sugar*”, em Gotemburgo-Suécia, com Cecilia Lagerström. O último capítulo adentra o espectro das imagens fermentativas através de filmes e vídeos realizados em colaboração, e trata desse composto entre pessoas, território, agentes do mundo visível e invisível. As discussões carregam a fabricação de imagens (Flusser) com a experiência do corpo e do sonho (Descola e Kopenawa), formando uma Cama-De-Gato poética e política a partir dos pensamentos da contra-visualidade do Antropoceno (Mirzoeff). A hipótese da tese trabalha a prática artística e as perspectivas imagéticas geradas por ela, como forma de mobilizar outros modos de sentir o corpo, o território e de produzir imagens. Ao narrar e conviver com a comunidade simbiótica da kombuchá, busca-se dar visibilidade aos processos vivos, acioná-los e transformá-los em caminhos de imaginação para construção de perspectivas fermentativas nas paisagens arruinadas do Antropoceno. Emaranhando teorias que abrangem o campo da ecologia, antropologia e filosofia com artistas contemporâneos e as ações-pensamentos acerca da agência, da imagem, do dispositivo audiovisual, da performance e da instalação, a escrita da tese trabalha sua estrutura poética como um composto situado, que envolve a relação multiespécie vivida no processo, tramando a sintaxe da fermentação.

Palavras-chave: Artes Visuais; Performance como Pesquisa; Kombuchá; Imagem Fermentativa; Agência.

ABSTRACT

MUSSOLIN, Sofia Gentil. *Fermenting the Body, Territory, and Image: Artistic Practice as a Situated Composite in the Anthropocene*. Niterói, 2024. Thesis (Doctorate in Contemporary Arts Studies) — Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2024.

This research develops from cultivating a colony of microorganisms, *Kombucha*, and the alliance established between it and the author. By engaging in the fermentation of this symbiotic community, the study unfolds thoughts and concepts based on the complex, intertwined relationships imposed by this cultivation process, where agents and elements in symbiosis generate energy and transform their own bodies. Using the Performance as Research (PaR) methodology and through artistic practice, the study explores the fermentative process across four chapters. The first chapter focuses on highlighting the relationship developed with the colony over the years, reflecting on human and non-human connections, worlds within worlds, and symbiosis (Margulis). The second chapter discusses the body's agency as ferment through two artistic actions—one in Elvas, Portugal, and another at the Z-10 fishing colony in Rio de Janeiro, Brazil—engaging with Actor-Network Theory (Latour) and Haraway's *String figures*. The third chapter emphasizes territory as a vessel for cultivating the symbiotic community, participating in fermentation while situating the symbiosis. It draws on experiences from the "Tracing the Sugar" project in Gothenburg, Sweden, with Cecilia Lagerström. The final chapter delves into the spectrum of fermentative imagery through films and videos created in collaboration, addressing the compound nature of people, territories, and visible and invisible world agents. Discussions incorporate image fabrication (Flusser) with bodily and dream experiences (Descola and Kopenawa), forming a poetic and political *String figures* through counter-visibility perspectives of the Anthropocene (Mirzoeff). The thesis hypothesizes that artistic practice and its generated imagery perspectives can mobilize new ways of feeling the body, engaging territory, and producing images. By narrating and living with this symbiotic community, the research aims to illuminate living processes, activating and transforming them into pathways of imagination for constructing fermentative perspectives within the Anthropocene's ruined landscapes. Interweaving theories from ecology, anthropology, and philosophy with contemporary art practices—focusing on agency, imagery, audiovisual devices, performance, and installation—the thesis crafts its poetic structure as a situated composite, embracing the multi-species relationships experienced throughout the fermentation process.

Keywords: Visual Arts; Performance as Research; Kombucha; Fermentative Image; Agency

Lista de Figuras

Figura 1: Cultivo de microorganismos

Figuras 2 e 3: Cultivo da kombuchá em atividade no Hiperorgânicos 8, Museu do Amanhã, 2018.

Figura 4: Biofilmes do cultivo de microorganismos

Figura 5: Biofilme seco com escritos.

Figura 6: Biofilme imerso em novo cultivo de microorganismos.

Figura 7: Novo biofilme se formando na superfície do cultivo de kombuchá.

Figuras 8 e 9: Retirando o novo biofilme, acoplado ao antigo, formado pela colônia.

Figuras 10 e 11: Biofilme retirado e colocado para secar; biofilme seco.

Figura 12: Diário da kombuchá.

Figuras 13 e 14: Começo do cultivo junto ao sangue menstrual.

Figuras 15 e 16: Processos do cultivo da colônia de microorganismos.

Figuras 17 e 18: Cultivo da kombuchá para secar e alterado digitalmente.

Figuras 19, 20, 21: Escarro de um paciente com candidíase pulmonar.

Figuras 22 e 23: Paz Tornero, *IONI*, 2018.

Figura 24: Imagens de *Ophrydium*.

Figuras 25 e 26: Ações *Feiticeira* e *Costura do Manto-Vivo*.

Figuras 27 e 28: Limites da cidade fortaleza.

Figuras 29: Desenho da cidade fortaleza.

Figura 30 à 34: Oficina com a comunidade cigana.

Figuras 35 a 37: Oficina com a comunidade cigana, agora na atividade de costura dos tecidos.

Figuras 38 a 40: Costuras nas ruas de Elvas.

Figuras 41 a 44: Performance final do *Manto-Vivo*.

Figura 45: Mapeamento performativo.

Figuras 46 a 49: Oficinas e entrevistas com a comunidade pesqueira.

Figura 50 e 51: Thiago Caiçara com a rede feiticeira e atividade com as crianças.

Figuras 52 a 55: Performance final *Feiticeira*.

Figuras 56 a 58: *Feiticeira* exposta no Galpão da Z10; Pãozinho, Seu Geraldo e a rede na Galeria Z42.

Figura 59: Performance com a obra *Divisor* de Lygia Pape em Nova York.

Figura 60: Pierre Huyghe, *From IN. BORDER. DEEP*.

Figura 61: Pierre Huyghe *De-Extinction*.

Figura 62: Obra *Notificações Orgânicas*.

Figura 63: Contato do biofilme *Nos reunimos nas bordas* com um pé e uma rocha.

Figura 66: Contato do biofilme *Nos reunimos nas bordas* com um musgo.

Figura 65: Cesar and Lois *[ECO]Nomic Revolution*.

Figuras 66 a 70: Obra *Untilled*, parte da documenta 13 em Kassel na Alemanha.

Figuras 71 a 76: Processos durante o período como artista convidada no projeto “*Traces the Sugar*” na Suécia.

Figura 77: Representação do modelo clássico do comércio triangular: A Europa exportava têxteis e rum para África, que, em troca, fornecia mão de obra escravizada para as Américas, que, por sua vez, alimentavam a produção de açúcar, tabaco e algodão para a Europa.

Figuras 78 e 79: Queimadas na região de Ribeirão Preto - SP.

Figura 80: Panfleto da obra *Arapuca*.

Figuras 80 a 86: Processos de concepção da obra *Arapuca*.

Figura 87 a 92: Processos de concepção da obra *Arapuca*.

Figura 93: Imagem de *Brunnsparken*, Gotemburgo, Suécia.

Figura 94 e 95: *Brunnsparken* em 1800 e as pedras que sustentavam a fábrica, agora com o Palace erguido sobre elas.

Figuras 96 a 105: *Arapuca* instalada em *Brunnsparken*.

Figura 106: Imagem da comunidade simbiótica em alteração digital.

Figura 107: Dora Longo Bahia, Série *Imagens Infectas*, 1999.

Figuras 108 e 109: Johanna Rotko *Living images-Yeastograms*.

Figura 110: Imagens de microorganismos sobrepostos à fotografia do cultivo de kombuchá.

Figuras 111 a 114: Imagens retiradas do vídeo *Fabulações Fermentativas*.

Figura 115: Imagens retiradas do vídeo *Fabulações Fermentativas*.

Figura 116: Primeiro ato- cultivo da kombuchá em processo.

Figura 117 e 118: Segundo ato - Cultivo da colônia de microorganismos kombuchá.

Figura 119: Terceiro ato - Cultivo da colônia de microorganismos kombuchá.

Figura 120: Quarto ato - cultivo da colônia de microorganismos kombuchá.

Figura 121: Quinto ato - biofilmes da colônia de microorganismos kombuchá em divisão.

Figura 122: Biofilmes sobrepostos digitalmente.

Figura 123 - Frame do vídeo *Hutukara: entre a pele e a casca*.

Figura 124 - Frame do vídeo *Hutukara: entre a pele e a casca*. Na foto, a performer Julie Coelho.

Figura 125 - Frame do vídeo *Hutukara: entre a pele e a casca*.

Figura 126: Frame do vídeo *Hutukara: entre a pele e a casca*.

Figura 127 e 128: Frame do vídeo *Hutukara: entre a pele e a casca*.

Figuras 129, 130, 131: Imagens de campo em Urussanga.

Figuras 132 e 133: Imagens de campo em Ribeirão Preto.

Figuras 134 e 135: Frames do filme *Não se pode tocar, está em mim, está em nós*.

Figuras 136 e 137: Entrevista com Seu Antônio Preto.

Figura 138: Frame do vídeo *Emaranhados da plantação*.

Figuras 139, 140, 141: Fotos do processo de filmagem de *Não se pode tocar, está em mim, está em nós* e frame do filme.

Figura 142: Frame do filme *Não se pode tocar, está em mim, está em nós*.

Figuras 143 e 144: Frames do vídeo *Emaranhados da plantação*.

Fotografia 145 a 148: Alterações digitais em fotografias.

SUMÁRIO

Chão Carne Germe	12
Como fermentar a teoria: performar o corpo imerso	21
Especular, fabular: a carne viva do mundo	30
Encarnada	35
Acesso ao coração da terra	45
Carnes confabulando	55
Somos um corpo que fermenta	64
Costura do Manto Vivo	66
Feiticeira: uma prática de arrasto profundo	79
Corpos coletivos, Comunidades temporárias	89
Mil nomes	95
Arte e os seres que perturbam lentamente	100
Paisagens agenciadas, agenciais	113
A molécula que opera a máquina	122
Arapuca	134
Imagens em uma caixa quente e úmida	145
Fabulações Fermentativas	153
Hutukara	166
Montanha preta, terra vermelha	176
Considerações Finais	194
Referências	201

A minha fermentação às vezes é muito sutil,
às vezes muito brusca.
Atualmente, diria, que tenho tremido mais.
Os mundos estão derretendo e é preciso revirar
minha lama para surgir ilhas outras.
Minha hora celeste mostra o oco, o sussurro.
Quem se atentar vai ouvir.
Façam o esforço que eu faço
para ser e participar de cada tessitura de
couros, corpos e poros. Aglomerem-se e não fujam,
a terra há de comer todos vocês.

Chão Carne Germe

A vida é um caos artístico controlado, um conjunto de reações químicas, desnorteadamente complexo que produziu, há mais de 80 milhões de anos, o cérebro de mamífero que hoje, sob a forma humana, redige cartas de amor e usa computadores de silício para calcular a temperatura da matéria na origem do universo (Margulis; Sagan, 2002, p. 44).

Havia acabado de limpar uma parte cimentada do jardim de casa, onde um bicho, uma mancha branca, fazia seu de lar. Lá tinham algumas lixas de construção, um pedaço de carpete de carro e uma calcinha. Uma mistura de restos das máquinas humanas, das construções humanas e das intimidades humanas; faziam ali, com o que eu havia encontrado nesse pequeno espaço no térreo, uma espécie de coro aos meus olhos assustados. Esse jardim, que faz parte do meu alpendre – ou seja, a frente do apartamento em que moro –, é como se fosse a rua dos apartamentos que estão em cima do meu. Já vi cabelo, folhas, lenços, todos pertences descartados das moradias de cima. Mas o térreo recolhe tudo. Eu vivo no térreo, e foi aqui que passei uma parte do isolamento social por consequência da pandemia do SARS-covid-19.

Essas pequenas ações e interações multiespécies cotidianas, que avistava e vivia a partir da janela da minha casa, se tornaram mais evidentes durante a quarentena prolongada, e refletia muito sobre a relação junto do cultivo de uma colônia de microorganismos, conhecida como kombuchá, que eu mantinha no quartinho do antigo apartamento, o ateliê – antes de me mudar para esse térreo. Aqui, nesse outro lugar, quando se joga algo pela janela a fim de retirar aquele rejeito do seu território, acaba caindo na minha casa.

Nessas cenas, torna-se visível e muito bem ilustrado, um hábito fortemente encorajado no sistema capitalista em que vivemos e continuamos a alimentar: repartir, individualizar e não se responsabilizar pelo bem comum. Esse acordo não-verbal que se observa cotidianamente nas ruas da cidade - e que eu, aqui da minha janela, vejo todos os dias - é um sistema, um jogo. Comecei a observá-lo, primeiro, no ambiente externo, mas também a exercitar, no meu ambiente interno, uma autoanálise a partir da relação com o corpo fermentativo da colônia de microorganismos. Porque esses germes se fazem a partir do chão, do ar e de outros sistemas de vidas que o ajudam na produção de energia, e, conseqüentemente, na produção de seu próprio corpo. São seres tão pequenos e, ainda assim, eles me ensinaram que não existe fora nem dentro, existe o meio – o corpo e o território são

rastros de si mesmos em uma eterna coabitação. Em certa medida, não somos nós o resultado contínuo da nossa própria corporeidade?

Começo essa escrita a partir desse pensamento do meio, do corpo-território, dos encontros de linhas que se cruzam, entre humanos e não-humanos, e trabalho com a hipótese da arte enquanto agência para reativar debates e manejos das relações multiespécies, principalmente a ideia de agência fermentativa desenvolvida nos processos dessa tese. Os processos de criação desenvolvidos nos cultivos de kombuchá visam dialogar com o problema que a pesquisa se interessa: como produzir, por meio das artes, um imaginário além das ruínas do Antropoceno?

A primeira experiência de carona pela América Latina, em 2017, me levou ao cultivo da colônia conhecida como kombuchá, uma comunidade de seres que se reproduzem a partir de um *SCOBY* (comunidade simbiótica de bactérias e leveduras, traduzido do inglês: *symbiotic culture of bacteria and yeast*). Por imersão em um meio de cultivo de chá com cafeína e açúcar, ela fermenta e forma uma nova colônia de micróbios. Na viagem, meu olhar, escuta, tato, paladar e olfato estavam mais apurados para as outras existências, e meu corpo, depois de atravessar desertos e montanhas, questionou-se quanto ao próprio tamanho e seus desdobramentos, impactos, possibilidades de associações e afastamentos entre seres vivos. Experimentei ser outra, um organismo mínimo, um ponto no mapa.

Esse equilíbrio dinâmico entre o meu corpo humano e as paisagens imensas, me levou a redimensionar a grandiosidade do corpo da colônia de microrganismos, quando a encontrei morando no mesmo apartamento em que me mudei, após a viagem, para viver no Rio de Janeiro. Dessa associação que fizemos, eu e a kombuchá, surgiram inúmeros trabalhos dentro do mestrado no PPGAV/UFRJ que moveram questões sobre a ocupação dos territórios pelos corpos, e o meio que se tece entre os dois.

Em 2019, o biofilme, um subproduto da kombuchá, foi levado junto comigo para atravessarmos outras paisagens e construirmos uma série de fotografias e performances; a performance não aconteceu como desejado porque o biofilme se desfez, os objetivos dados por mim para a colônia não condiziam com seu modo de existência. O capítulo final da dissertação discorreu sobre o aprendizado através da escuta e atuação em aliança multiespécie que essa experiência me proporcionou, uma perspectiva cosmopolítica (Stengers, 2018) nas artes.

As articulações de pensamentos continuaram pelo caminho aberto durante a pesquisa da dissertação, com um trabalho mais incisivo e voltado para o convívio com essa comunidade simbiótica. Quando estamos em atividade junto a outras vidas, e, claro, sermos

também essa outra vida (Coccia, 2018) – e o fato é que estamos, em todo lugar e a todo momento, rodeados de outras formas de existir – precisamos treinar nossos sentidos e nossas ações para uma adaptação de nossas co-existências.

A minha vivência com essa comunidade simbiótica se aprofundou mais depois do *lockdown*, no início de 2020. As andanças entre fronteiras transformaram-se nos deslocamentos de um cômodo para o outro, dentro do apartamento que habitamos. O cultivo e convivência do dia-a-dia, as pequenas alterações corporais que aconteciam a partir das mudanças de clima, de substratos, de localização dentro do mesmo espaço – as escolhas cotidianas de quem cultiva – culminavam entre uma colônia cheia de bolor ou uma passível de ser ingerida.

Essa atenção, uma que solicita um manejo carnal dos corpos que se acompanham e se intervencionam, sublimou e ajudou a passar por alguns momentos do isolamento imposto pelo vírus da SARS-covid-19, através das horas de dedicação e cuidado. Essas escolhas cotidianas foram minha forma de comunicação com a colônia, e a razão para que diferentes assuntos tratados nas respectivas partes da tese fossem despertados. A pesquisa é um convite aos leitores para adentrarem esse laboratório de experiências, em que os cultivos se desdobram nos capítulos referentes à ideia de que os corpos, os territórios e as imagens, fermentam. Como essa fermentação se constitui?

O corpo-território na pesquisa se forma junto ao pensamento de alteridade, que carrega a ideia de que um indivíduo em sociedade não só interage com outros indivíduos, mas que sua existência depende dessa relação com o outro, portanto o “eu” só existe em relação ao "outro". Donna Haraway no livro *O Manifesto das espécies companheiras - Cachorros, pessoas e alteridade significativa* (2021) convoca o termo *significant otherness*, ou alteridade significativa, em que o outro está na equação de diferença dentro de uma relação, mas que as partes envolvidas nela se constroem mutuamente. Esse outro é aqui operado com a metodologia aplicada da Performance como Pesquisa (*PaR*) com Annete Arlander, Brad Haseman (2015) e Walmeri Ribeiro (2021), e perpassa toda a prática artística descrita na pesquisa.

Cada capítulo foi semeado como os cultivos microbianos: diferentes substratos e locais em que ficam expostos, desdobrando-os de maneiras diferentes, mas permanecendo com similaridades e recorrências de líquido produzido, biofilme formado e microrganismos em simbiose. Ou seja, por mais que exista uma separação entre os assuntos da pesquisa, as partes se alimentam, os assuntos se tocam e se intervêm. Como a escritora Ursula K. Le Guin destaca em seu *A teoria da bolsa de ficção*: “junto ou antes da ferramenta que força a energia

para fora, nós fizemos a ferramenta que traz a energia para casa.” (Le Guin, 2021, p. 20) – os cestos, as cabaças, as redes, os recipientes: “sendo a casa outro tipo de bolsa ou saco, um recipiente para pessoas.” (Ibid., 2021, p. 21).

A casa, ou o cultivo, enquanto lugar de coletividade que concentra a energia para depois distribuí-la. Os capítulos fazem, portanto, esse mesmo movimento. Além disso, a partir dessas experiências e da tecnologia das bolsas, as *estórias* outras, sem H maiúsculo do herói caçador, nos permite narrar novas perspectivas – narrativas excluídas, marginalizadas, esquecidas, nem sempre escritas.

Eu não estou contando essa estória. Nós já a ouvimos, todas já ouvimos tudo sobre todos os paus e lanças e espadas, sobre as coisas para esmagar e espetar e bater, as longas coisas duras, mas ainda não ouvimos nada sobre a coisa em que se põe coisas dentro, sobre o recipiente para coisa recebida. Essa é uma estória nova. Isso é novidade (Le Guin, 2021, p. 19).

Donna Haraway (2023) argumenta que precisamos contar novas histórias para cultivar formas alternativas de existência. Em *Ficar com o Problema*, ela explora a importância de coletividades diversas que formam realidades descentralizadas e interconectadas. Esse processo, segundo a autora, ocorre por meio da colaboração e da criação conjunta – um "gerar-com" que emerge dos encontros e das interações onde as coisas realmente acontecem, e não a partir de unidades isoladas ou enclausuradas.

O primeiro capítulo é mais concentrado nos anos de alta da covid-19, quando permaneci em casa cultivando a kombuchá, escutando e processando a nossa relação nesse micro espaço. A linguagem foi uma questão importante, nela eu tentava efetuar uma operação de tradução, de similaridade pela diferença. A kombuchá era como a carne do mundo (Ponty 1964 e Coccia 2018), um ser ancestral. Enquanto cultivava e participava dos cursos do doutorado *online*, lendo e discutindo os textos, mas privada de uma aproximação corporal com os outros pesquisadores, mantinha um contato pele a pele com a colônia. Esses escritos são os debates que mantínhamos juntas.

Para pensar sobre os fios que modulam o momento presente do agora e que perpassam os capítulos, ou seja, os rastros, as ruínas e o conceito em disputa “Antropoceno”, lembro de uma fala do líder indígena Ailton Krenak: “(...) as marcas ficam mais profundas. Não pisamos e não conseguimos mais pisar sem deixar marcas. A humanidade pisa fundo em escala exponencial” (Krenak, 2020). Não somos seres que se definem pela camuflagem, nossa sociedade ocidental faz questão de, pelo contrário, marcar o território.

O extrativismo e o exterminacionismo não são traços da espécie humana. Eles vêm de uma conjuntura situada historicamente há cerca de quinhentos anos, inaugurada com a invenção da plantation e depois com a modelagem do capitalismo industrial. Uma conjuntura situada historicamente que teve efeitos devastadores mesmo quando criou uma riqueza surpreendente. Definir isso como um traço da espécie humana afeta a maneira como muitos cientistas pensam o Antropoceno. Meus colegas e amigos cientistas realmente continuam pensando nisso como algo que os seres humanos não conseguem parar de fazer, mesmo quando entendem minha crítica histórica e concordam com ela. É um pouco como o problema do relativismo versus objetividade. Os idiomas antigos são mais poderosos. O modo de pensar historicamente situado não é instintivo para a Ciência Ocidental, que tem muitos descendentes. (Haraway, 2022, p. 38)

Precisamos sublimar a ideia de mundo, da travessia dessa paisagem e pensar na nossa experiência, nos diz Ailton Krenak. Costurando o seu pensamento ao da antropóloga Anna Tsing, a necessidade de sentir nossas carnes confabulando para que seja perceptível a externalidade enquanto parte interna nossa, se faz urgente (Krenak, 2020). Vivemos em um sistema que esgota nossos corpos e energia produtiva: o capitalismo neoliberal. Esse modelo financeiro totalizante cria a ilusão de que não existem alternativas viáveis, perpetuando um cenário onde o Estado, antes percebido como espaço de luta e direitos, se transforma em instrumento de interesses burgueses. Como resultado, sonhos, futuros e até mesmo a ideia de democracia são esvaziados. A existência de uma elite econômica que controla os recursos invalida a verdadeira democracia, consolidando a desigualdade estrutural. O capitalismo fomenta a crença de que o fim do mundo é mais plausível do que o fim desse sistema, influenciando inclusive as artes e a mídia. No entanto, a imaginação pode romper essa barreira e levantar questões cruciais sobre a transição atual.

O velho está morrendo e o novo não está pronto para nascer, e sintomas mórbidos tomam conta de tudo. A produção que é regulada pelo lucro nos deixa de presente uma calamidade que se abaterá sobre toda a humanidade, é preciso se perguntar em qual mundo queremos viver. O capital é a história de sangue, suor e lágrima, e não tem como pensar humanidade dentro desse sistema, como nos mostra a história das colonizações. (Von Hunty, Rita, 2023).

A cooperação entre organismos, assim como a colônia de microrganismos se comporta para fazer a fermentação, é vinculado ao conceito de simbiose cunhado por Lynn Margulis. A pesquisa, então, pensa o Antropoceno implicado na simbiose, e o pensamento situado a partir da vivência com a comunidade de microorganismos, uma forma de imaginação a favor do fim do sistema capitalista, não da Terra. A cosmopolítica (Stengers, 2018) visita a pesquisa como forma de pensar essas relações entrelaçadas.

Pouco a pouco, com a queda de casos da covid-19, comecei a expandir o pensamento aplicado do cultivo da comunidade simbiótica. Percebi que, naquele contexto, eu também era uma agente fermentativa – esse termo “fermento” aparece enquanto metáfora da ideia de multiplicidades de existências dentro de um único ser, que quando trabalhadas em conjunto, criam corpo, se transformam.¹ Eu já havia operado como ‘corpo fermentativo’ em duas ações específicas, ainda em 2019: *Costura do Manto-Vivo*, com Julia Delmondes e *Feiticeira*, com Marcela Cavallini, mas não havia, necessariamente, relacionado às ações a ideia de fermento.

Na tese, apresento-as dessa maneira no segundo capítulo, como a possibilidade de colocar essas ações corporais enquanto um corpo que também fermenta. As relações materiais-semióticas e os emaranhamentos dessas relações densas em diversos terrenos e situações extra-e-ordinárias se costumam com os conceitos de agência a partir da ideia de Cama-de-Gato ou Jogos de Barbante, de Donna Haraway (2023), e da Teoria Ator-Rede (TAR), de Bruno Latour (2012). As investigações dos autores conduzem a um aprimoramento do olhar para esses outros, e a partir dessa sensibilização me ajudaram a escrever, pensar e agir sobre as revoluções íntimas e seus impactos reais no mundo, no meu mundo, uma produção situada de significados (Haraway, 2023). Os conceitos trançados a partir das duas ações que aconteceram em processo de residências artísticas, uma em Elvas - Portugal e outra na Colônia Z-10, Rio de Janeiro - Brasil, lidam com as perguntas que esse cultivo me devolvia desdobradas entre matéria e sentido, saídas do lugar em que se experiencia. A produção situada de significados é essa materialização da fermentação enquanto ato e corpo, além de agência multiespécie e práticas compositivas nas artes.

A partir deste capítulo começo a usar o termo “estórias” de Le Guin quando me refiro a narrativas de outras pessoas, ou narrativas minhas a partir de vivências situadas, para sublinhar que essas são narrativas menores, íntimas, construídas pelas bordas. As tradutoras do livro *A teoria da bolsa da ficção* (2021), de Ursula K. Le Guin, dizem sobre a tradução para “estória” em detrimento de “história”:

Na língua portuguesa até 1943, havia uma diferenciação entre as palavras estória e história. Estória era usada principalmente quando se queria referenciar uma narrativa ficcional ou de fatos “imaginários”. Também era utilizada quando se queria contar um “causo”, uma estória que tinha suas origens na cultura popular oral e que não contava com documentos “oficiais” para sua comprovação factual. [...] No inglês, a diferenciação acima descrita mantém-se há muito em relação a palavra “*story*” e “*history*”. Ursula usa a primeira formulação como opção principal para o texto e o faz

¹ Esse termo é aplicado no texto as vezes de maneira técnica e as vezes de maneira poética, porém ambas as formas sistematizam o fermento enquanto potência de transformação.

porque o que lhe interessa abordar ao falar de ‘*story*’ é exatamente a relação com o *storytelling*, a contação de estórias, as estórias inventadas, as outras estórias e até mesmo algumas das histórias que fazem parte do cânone oficial das histórias documentados e que possibilitam narrativas paralelas às do Herói e abrem todo um campo e especulação. (Chieregati, 2021, p. 33 – no posfácio do livro).

Após discutir o corpo enquanto fermento, o terceiro capítulo se embrenha nas discussões sobre o território, suas narrativas e sua potência agencial. Uma maneira de ancorar o corpo-território para refletir sobre nossa própria ideia de organização social, e a arte como possibilidade de ecoar e acionar essas ideias no Antropoceno. Elas são trazidas a partir do conceito de domesticação e diversidade contaminada (Tsing, 2015, 2019) e a prática artística de agir local com a obra *Notificações Orgânicas*, assim como a obra *Des-extinção* do artista Pierre Huyghe e as obras do duo Cesar & Lois são discutidas dentro dessa perspectiva. As vozes de Eduardo Luna, Christian De Duve, Alyne Costa, Rory Rohan, Kayla Anderson também ressoam no texto.

A paisagem agencial conta com a imprevisibilidade dentro dessa agência discutida a partir da obra *Untilled* de Pierre Huyghe e também da obra *Arapuca*, desenvolvida durante meu estágio doutoral no projeto “*Tracing the Sugar: Re-mapping and creating new narratives on Gothenburg's colonial history*” com a artista-pesquisadora Cecilia Lagerström, em Gotemburgo, na Suécia. O território aqui é vislumbrado a partir do meu interesse pelo substrato que dá energia para a kombuchá: o açúcar. Alicerce da transmutação do corpo da comunidade simbiótica, o açúcar é o agente que possibilita a construção dos acoplamentos carnis e distribui energia ao corpo através das reações químicas e quebra das cadeias. Uma materialidade viva que ativa a fermentação.

O açúcar também intervenciona na transmutação do corpo humano, principalmente na latino-américa, e, no Brasil especificamente, quando trazemos as estórias de entrelaçamento dessa planta com a invasão do território. Esse processo que se iniciou pouco depois da invasão portuguesa trouxe a monocultura enquanto forma de ocupar o território e os modos de existência. Invadiram e devastaram os corpos emaranhados desta terra: trouxeram germes que aqui não haviam, delimitaram a terra por sesmarias, o trabalho forçado, o tráfico transatlântico dos negros escravizados, a domesticação, a hierarquia, o apagamento. Os rastros deixados por essas linhas de vida são muitos.

Ainda hoje, o açúcar mantém sua liderança como distribuidor de energia para a humanidade: está em forma de combustível como etanol e em quase todos os insumos alimentícios. Como esse agente ainda transforma as paisagens e os corpos do Antropoceno?

Enquanto uma molécula de glicose que fermenta a máquina, exprime as estórias de uma coevolução interespecífica baseada em um pacto entre as plantas da cana-de-açúcar e os grandes empresários do agronegócio. Um apanhado histórico entre as cidades de Gotemburgo, Suécia e Ribeirão Preto-São Paulo, Brasil, são traçados a fim de narrar o processo de construção da obra artística e seu entrelaçamento com a paisagem de ambas as cidades. Esse chão perturbado com as relações entre microorganismos, humanos e a cana-de-açúcar, gesta uma especulação fermentativa dentro do contexto da tempestade de terra roxa e da realidade dos resíduos agroindustriais aliada à prática artística para elevar essa discussão.

No quarto capítulo, a bolsa de ficção é recheada de imagens. A concepção da ficção/narrativa como compostagem de certos elementos colocados numa caixa quente e úmida para serem transformados em energia vital, ou seja, a fermentação, são as diretrizes da discussão. A cesta se preenche com os pensamentos sobre a imagem enquanto meio (Benjamin), as imagens tradicionais e técnicas (Flusser) e a obra *Fermentações Fabulativas* junto ao processo de criação do dramaturgo Zé Celso. Em *Hutukara*, a criação e processo do vídeo junto ao conceito *Yanomami* de universo são destrinchados, suscitando as peles de imagem (Kopenawa), a perspectiva dos sonhos (comunidade Achuar e Descola) e do corpo espiralar (Gonçalves). Enfim, as obras *Não se pode tocar, está em mim, está em nós* e *Emaranhados da plantação* alicerçam os fios para debater sobre a visualidade do Antropoceno e como operar esse contra-imaginário (Mirzoeff), formando essa Cama-De-Gato poética e política.

A tese trabalha a prática artística e as perspectivas imagéticas geradas por ela como forma de mobilizar outros modos de sentir o corpo, o território e produzir imagens. Ao narrar e conviver com essa comunidade simbiótica, busca-se dar visibilidade aos processos vivos, acioná-los e transformá-los em caminhos de imaginação para construção de perspectivas fermentativas nas paisagens arruinadas do Antropoceno. Dessa forma a pesquisa se desenha conforme a performance entre seres, na vontade do fazer artístico que fermenta e se transforma, captura e solta a delineariedade das imagens e materialidades que se moldaram ao longo desses anos de pesquisa e investigação. Prefere-se o inacabado ao perfeitamente polido, a construção, decomposição e aprimoramento da matéria em seu tempo e espaço ao em vez do aceleração.

Para entrar em contato com os elementos vivos, é necessário aquietar-se das nossas próprias vontades. A partir da prática, da conversa constante e da sutil presença, os corpos se entrelaçam como um devir-com (Haraway), e a partir do olhar e da escuta apurados, outras

existências surgem para fazer parentesco; ousa-se os encontros no abismo de agora. Por isso, muitas vezes o contraponto, o embate e a instabilidade são a forma de escrita, de poética e de arte que a tese se propõe, tramando a sintaxe da fermentação.

(...) a ideia de que o materialismo é sempre uma produção situada de significados e nunca simplesmente uma representação. Essas não são questões de perspectiva. São questões de mundificação em toda sua espessura. O discurso não é apenas ideias e linguagem. O discurso é corporal. Ele não é incorporado como algo que se prende em um corpo. Ele é corporal e é a corporificação, a mundificação. Isso é o oposto da pós-verdade. Trata-se de entender como reivindicações fortes sobre o conhecimento não são apenas possíveis, mas necessárias — pelas quais vale a pena viver e morrer. (Haraway, 2022, p. 27)

O crescimento de uma colônia de microorganismos; a dança de um crescimento corporal; a forma com que as raízes da cana-de-açúcar arrebatam o solo. A devolução do olhar para o modo de atenção das outras existências nos configura uma noção mundificadora, cheia de conexões parciais e mantenedoras das diferenças. Conseguimos sustentar esse olhar? As pesquisas em artes têm recursos sensíveis para apontar e incorporar a experiência dos interstícios de mundos como estratégia de um futuro possível? A poética que se costura na pesquisa não necessariamente exhibe uma resposta às questões apresentadas, mas articula e busca outras ligações e até outras problemáticas ao continuar puxando os fios desse emaranhado nas ruínas do Antropoceno.

Enquanto continuidade e ruptura, essa tese é um convite para adentrarmos essa relação entre corpos humanos e a comunidade simbiótica, as configurações políticas coconstruídas e cósmicas entre territórios, humanos, imaginários que vão de encontro a uma poética de intimidades e invisibilidades, constroem refúgios e quebram cadeias de energia e se multiplicam, a fim de adicionar uma camada a nossa perspectiva muito humana da existência.

Como fermentar a teoria: performar o corpo imerso



Figura 1: cultivo de microorganismos (Fonte: Sofia Mussolin)

Preencher um recipiente com um litro de chá de mate fresco e quatro colheres de sopa cheias de açúcar refinado, misturar. Adicionar uma isca de *SCOBY* junto ao líquido em que ela veio embebida, mexer. Tapar com um tecido poroso e colocar a sombra. Aguardar ao menos uma semana para realizar a segunda fermentação.

A receita que normalmente é passada junto com quem recebe a primeira isca de *SCOBY* não é exatamente a minha forma de manter uma comunicação com ela, apesar de também ter iniciado o contato nesses moldes. A partir da proximidade com esse processo e a intimidade que ganhamos, testei outros elementos, outras formas de fazer e de estar junto. Enquanto artista, experimentar formas, outras maneiras de mediar e modular as relações que se estabelecem no processo artístico são essenciais para manter uma aproximação com a materialidade que gera a comunidade de microorganismos. Eu passei a notar e experimentar nossa relação com outro intuito, que não incluía necessariamente ingeri-la, portanto o processo se tornou outro se comparado ao que era anteriormente.

Lentamente, quanto mais atuava no cultivo, notava minha mudança de percepção diante do que é esse sistema fermentativo e as possibilidades de trazer essas ideias para o campo artístico. Algumas dessas ideias giram em torno de perceber que as leveduras² são parte do corpo imerso da colônia de microorganismo que cultivo, e nessa comunidade simbiótica elas são responsáveis por quebrar a molécula de glicose a fim de produzir energia para sua célula. Essa ação acontece através do processo de fermentação, que formam o gás carbônico e álcool, e favorecem a produção da bebida probiótica kombuchá, resultado dessa performance na comunidade simbiótica.

É poético que essa transmutação mostre seu processo pelo cheiro, pela espessura, formato, coloração do *SCOPY* e formação de novos biofilmes. Essas percepções são todas constatadas a partir de um estado de presença e escuta, um estar presente para cultivar e preparar meu corpo para esse encontro a fim de reconhecer nele uma prática artística, que ressoa nos pensamentos vinculados aos estudos de performance e estudos culturais, mais precisamente da Performance como Pesquisa (*Performance as Research - PaR*).

A artista, pesquisadora e pedagoga, uma das pioneiras da arte da performance finlandesa e em pesquisa artística Annette Arlander nos diz sobre o método de fazer artístico interessado no “como” fazer e não necessariamente apenas no fazer, um método que coloca a processualidade em evidência e as possibilidades de novos modos de produção surgirem. Esse pensamento passa a defender que a prática artística é, em si, um conjunto de operações que podem se desdobrar ou não em pensamentos, escritos, conceitos, obras, mas esse próprio fazer já se configura em prática. “A pesquisa orientada para a prática é uma investigação generativa que se baseia em metodologias subjetivas, interdisciplinares e emergentes que têm o potencial de alargar as fronteiras de investigação.” (Arlander, 2017). Nesse sentido, a prática artística que construo ao ir para o ateliê junto aos cultivos vivos da colônia, e experimentar técnicas de fermentação diferentes, ou seja, diferentes chás, trocas diferentes de quantidade e tipo de açúcar, formatos diferentes de recipiente, sombra ou sol, é configurada uma pesquisa-criação.

Essa abordagem, delimitada na virada social das artes (Fischer-Lichte) nos anos 60, acontece quando o social torna-se uma forma e não um conteúdo, e a partir disso a abordagem permite novos modos de criação dentro do panorama artístico. Essa virada reconfigurou a relação entre o observador e o observado, de uma maneira em que a diferença

² As leveduras são organismos unicelulares microscópicos, classificados no reino dos fungos, tal como os bolores e os cogumelos. São muito diversas entre si, podendo ser classificadas com base em características distintas como a morfologia das colônias e a fisiologia das células.

entre a obra e sua produção já não existe, os acontecimentos criados pelos artistas têm participação efetiva do que seria o público, mas que também já são parte da obra. O processo, tornando-se o que antes era objeto final, convida a assumir as muitas mãos que realizam a obra de arte e conseqüentemente coloca o outro como agente/propositor dela.

As práticas que se apoiam na experiência e processo como a *Performance as Research (PaR)* implicam no corpo situado e do conhecimento corporificado, buscando o que emerge. Em Manifesto pela Pesquisa Performativa, o autor Brad Haseman³ destrincha o que é uma metodologia guiada-pela-prática dentro do contexto de pesquisa em artes, e defende a importância da performance enquanto prática dentro do contexto da investigação:

(...) a investigação performativa representa um movimento que sustenta que a prática é a principal atividade de pesquisa – e não apenas a prática de performance – e vê os resultados materiais da prática como representações de suma importância dos resultados de pesquisas em seu próprio direito. (Haseman, 2015, p. 12).

As estratégias se criam através da prática, e aqui, especificamente, através do contágio com os corpos fermentativos que a investigação convoca. Não iniciei a pesquisa de forma a visar um problema, como Haseman diz ao se direcionar aos artistas guiados-pela-prática, mas me encaminhei pelo “entusiasmo da prática” que diz ele, é possibilitado pelas redes e tecnologias e que não necessariamente são objetivamente certos. E complementa: “Pesquisadores guiados-pela-prática constroem pontos de partida empíricos a partir dos quais a prática segue” (*Ibid*, 2015, p 08). Eles tendem a “mergulhar”, começam a praticar para ver o que emerge. Ou seja, não dependemos da criação alheia de uma teia de definições, nós, muito constantemente, construímos ou damos a visibilidade para redes-tecnologias. O que Haseman chama de “o que emerge” é exatamente a relação construída fora do eixo hegemônico de pensamento ou práxis. A artista-pesquisadora Walmeri Ribeiro complementa sobre os projetos e ações artísticas:

Projetos e ações artísticas fundamentadas na prática performativa de criação são lançados a um modo de conhecimento mais processual, perspectivo, participante, colocando o próprio conhecimento em movimento para a abertura de novas ideias e possíveis desdobramentos. Estes podem se dar no campo da arte propriamente dita ou em diálogo entre a arte e outros campos do conhecimento, atuando diretamente nas comunidades e instituições envolvidas. (Ribeiro, 2021, p. 04)

³ Brad Haseman é professor na Creative Industries Faculty da Queensland University of Technology, Austrália. Estudioso da estética, das formas de performance contemporânea e da pedagogia, é reconhecido por sua contribuição nas áreas de teatro educativo, drama, processo e performance aplicada.

Os corpos que trabalham nessa aliança da prática performativa são corpos que produzem um conhecimento incorporado a partir de sua potência poética e investigativa. Assim como suscitado pela artista-pesquisadora, o conhecimento em movimento acontece exatamente porque os corpos estão também em transe, andança, atentos e em contato. Para articular junto ao meu trabalho, opero a ideia de corpos que estão em “estado de fermentação”, ou “corpos fermentativos”, para pensar e acionar a partir dessa copresença entre corpo e território que opera no meu ateliê. O conceito se aplica e vem junto à ideia de fermentação, na intenção de pensar a prática da performance como pesquisa em espelho a condição intrínseca da kombuchá, em que seus agentes-elementos ajudam na quebra da molécula de glicose a fim de produzir energia, e a partir dessa inter-relação é possível um desdobramento da matéria.

A colônia de microorganismos e seus agentes, juntos, tornam-se corpos que fermentam, e só através dessa ação conjunta podemos ver, sentir, cheirar a bebida probiótica que se revela como kombuchá, ou um outro biofilme se formando em sua superfície. Em comparação com o processo artístico, o desdobramento da pesquisa/ação é desencadeado pelo próprio processo de fazer artístico, não existe resultado, existe o fazer, o ato de fermentar.

Pensando que a poética que transpassa esse processo se depara com a prática laboral de estar comungando a fermentação da kombuchá, a *PaR* aplicada junto com o cultivo da colônia me imbui como um corpo fermentativo. De certa maneira, também sou agente de quebra das suas moléculas para suscitar sua transformação da matéria como prática artística. Esse corpo disposto a fazer-com, em “estado de fermentação”, é um estado de performance operando a *PaR*. Diferente de uma pessoa que cultiva a colônia de microorganismos para obter a bebida probiótica e não necessariamente se vê em uma relação multiespécie, existe uma atenção à comunidade simbiótica enquanto outro, que altera o modo de estar no mundo naquele momento e reverbera para além do contato com a colônia.



Figuras 2 e 3: Cultivo da kombuchá em atividade no Hiperôrganicos 8, Museu do Amanhã, 2018. (Arquivo da autora)

O filósofo britânico Whitehead⁴ nos convida a sermos pensadores do meio, a operar pelo meio, em sua filosofia processual. Devemos observar a experiência a partir de ambos os lados de sua criação, tanto da sua passagem de força para forma e pelo lado de seu perecimento, da forma para força. Pois ambas, força e forma, se compõem e são entrelaçadas, apenas as diferenciamos para captar suas diferentes contribuições. A potência do evento, da experiência, da processualidade está no seu acontecimento, que tem seu fruto a partir das rupturas, falhas e fragmentações, capazes de alimentar outros tempos e novas alianças. A filósofa Erin Manning diz: “O que ainda não foi efetivado não tem status no mundo. Permanece potencial. Como ele vier a ser é o que ele será.” (Manning, 2019, p.141).

As teorias ressoam a relação que mantive com a comunidade simbiótica e com o conceito operado a partir dela, e ajudam a texturizar ainda mais essa relação com a matéria. A água, o chá, o açúcar, a isca de colônia a quem passei a compartilhar tempo e espaço, me mostraram seu sistema de retroalimentação; se comunicam a partir de seu corpo e substratos em composição. São feitas ao mesmo tempo de vida e morte, suas agências vão em direção ao perecimento da matéria para buscar mais força. Quanto mais fermentam, mais simbiose, mais probiótico, e mais próximo da morte e da criação de outro biofilme, fazem o jogo de Whitehead entre força e forma, forma e força.

A partir da prática, da manualidade do cultivo, do encontro com essa outra perspectiva viva que a teoria se desdobra a partir da kombuchá, e na prática artística especula e questiona os processos culturais e práticas humanas que precisam restabelecer laços

⁴ Alfred North Whitehead foi filósofo, lógico e matemático britânico. É o fundador da escola filosófica conhecida como a filosofia do processo, atualmente aplicada em vários campos da ciência, como dentre outros na ecologia, teologia, pedagogia, física, biologia, economia e psicologia.

multiespécies e performativos, conectados a seus corpos, para lidar com as artes de viver em um mundo danificado (Anna Tsing). A Performance como Pesquisa (*Performance as Research*) ou PAR nos mergulha em uma transdisciplinaridade, extrapola o campo das artes porque insere o corpo também como paisagem/território para apontar as questões da pesquisa e da criação que envolvem questões antropológicas, biológicas e filosóficas.

O corpo como sistema dinâmico e rodeado de outros seres vivos em fluxo constante de troca busca por possibilidades de agir, deslocar e aterrissar, sedimenta e acolhe as experiências que acontecem no campo sensorial e no campo cognitivo. Se esses fluxos que correm, partindo dos vários corpos fermentativos do mundo, chegam através da geografia, física, química ou da matemática, o artista em performance fazendo pesquisa lida com o território múltiplo de arte + ciência como experiência e desenvolvimento, em que é provocado e impulsionado pelo dinamismo das questões que dançam, como a diz filósofa e historiadora belga Isabelle Stengers.

A autora considera que a criação da pergunta na pesquisa científica tem o poder de criar algo novo no mundo, logo, deveria ter mais valor, pois é a razão para o que faz os cientistas dançarem. Essa nova pergunta acontece quando existe a compreensão de que a experiência não delimita uma oposição ao conceito fechado, a distinção é feita pelo próprio processo. Divergir é uma maneira de criar algo que tenha importância. Criamos a nós mesmos e ao que nos importa em processo divergente (Stengers, 2016). A kombuchá resulta de um processo de distinção, de separação e quebra de suas moléculas durante a fermentação para formar seus subprodutos; uma distinção feita pelo próprio processo. Observava alguns cultivos que não conseguiram fazer essa subdivisão e criaram bolor, sem novos biofilmes boiando em sua superfície, sem novas perguntas criadas, mas uma constatação: sem açúcar suficiente, sem cafeína suficiente e sem um cuidado constante, o cultivo não transmuta.

Com base em Whitehead⁵, Stengers (2011) frisa que a importância em aprender mais, em qualquer ciência – seja nas humanas, exatas ou biológicas – vem a partir do significado que se dá a esse vínculo criado. Como potência para se transformar não apenas em obtenção de conhecimento, mas para transmutar aquilo que se conhece sobre o que/quem estou me relacionando. A relação se corporifica, como uma terceira entidade, e só então se capacita a

⁵ “A natureza é aquilo sobre que é possível produzir conhecimento relevante. Se prestarmos a devida atenção a ela, podemos aprender, discernir relações e multiplicar entidades e relações”. STENGERS, Isabelle. 2011. *Thinking with Whitehead: A Free and Wild Creation of Concepts*. Trad. Michael Chase. Cambridge, Harvard University Press, p.106. Ver também o original, 2002. *Penser avec Whitehead. Une Libre et sauvage création de concepts*. Paris, Seuil

fabular e ativar novos fios a partir dela. Os corpos fermentativos se criaram nessas tentativas de corporificação da carne da kombuchá.



Figura 4: biofilmes do cultivo de microorganismos (Fonte: imagem da autora)

Em *Performando com plantas no Antropoceno Ob-cênico*⁶, texto de Arlander junto a reflexões da filósofa Rosi Braidotti, em *“Four Theses on Posthuman Feminism”*, ela examina as afirmativas da autora e explora sua utilidade para análise de performances com entidades mais-que-humanas e experimentos do próprio projeto que nomeia seu texto. Diz: “Atualmente, há uma “virada vegetal” nas áreas da ciência, filosofia e humanidades ambientais, com uma abundância de relatos populares de pesquisas científicas recentes que abordam a senciência, inteligência e comunicação das plantas.” (Myers 2017 *apud* Arlander, 2018, p. 138). Diria que também existe um alavancamento nas pesquisas em torno dos fungos, cogumelos e outras formas de vida microscópicas, possivelmente, como diz Arlander, pelos estudos dos animais e do pensamento pós-humanista a partir do aprofundamento da crise do Antropoceno.

Vamos nos ater às possibilidades da performance como pesquisa em relação ao mais-que-humanos, em que a artista diz “Poderíamos identificar várias estratégias possíveis ao relacionar plantas e performance, e a maioria delas poderia ser estendida a outras formas de vida, como fungos, bactérias, etc” (Arlander, 2018, p. 139), que são estratégias também pioneiras no campo da *Performance as Research*. Nesse contexto, a autora se pergunta como

⁶ Tradução coletiva do texto de Ana Clara Mattoso, Danielle Spadotto, Marcela Cavallini, Nicolý Scarano, Sofia Mussolin e Walmeri Ribeiro e Revisão técnica: Fernanda Branco publicado na Revista Interfaces, v.33, n.2 em 2023-ISSN 29653606: <https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/view/64447>

podemos performar junto ou pelo menos reconhecer a contribuição de seres além humanos nas performances que fazemos. Não existe a possibilidade do performer saber o desejo da árvore (ou da kombuchá), ao menos em um nível muito superficial. Ela pergunta: “Como então atuar/performar com plantas e contribuir para o desenvolvimento de (...) um futuro habitável para humanos e plantas?” (*Ibid*) e elabora o artigo através de um tipo específico de performance que ela chama de “performance com”, “performances com plantas nos lugares onde elas crescem - de uma forma mundana, desprovida de grandiosidade”. (*Ibid*)

“Quais formas de performar ou ativar a paisagem poderiam ser relevantes nessa situação?” (*Ibid*). Arlander fez sua prática artística em um bosque no centro da cidade de Estocolmo, visitando quatro locais repetidamente e documentou essa relação através da gravação de vídeos, na intenção de tornarem-se um time-lapse. Um pouco diferente da minha prática com a colônia de microorganismos, mas ainda assim a visita constante, a gravação de vídeos enquanto documentação e o estabelecimento desse corpo em contato com entidades não humanas são similares. Assim como ela, usei a estratégia de investigar formas de interação em conjunto, em que por mais que minha figura não apareça nas maiorias dos vídeos como no caso de Arlander, eu realizo a performance em colaboração com os chás, açúcares e das temporalidades em que escolho enquadrar um cultivo específico para experienciar sua fermentação. São diferentes abordagens que possibilitam e promovem a criação em pensamentos e ações que combinam diversas influências, contribuindo assim para uma reflexão dinâmica e evolutiva.

A *PaR* que Arlander desenha nesse texto gesta camadas complexas de questões, sendo ponto crucial escolhido para o argumento aqui a performance com não humanos, por isso, sua pergunta e respostas finais ajudam a pensar sobre a potência da metodologia enquanto prática situada: “Poderá a exploração de formas de performar com plantas minimizar o antropocentrismo da performance arte? “Com base na minha experiência de me sentar em tocos de coníferas, gostaria de responder com uma tentativa - sim, talvez.” (*Ibid*) Ela elenca várias perguntas no decorrer de sua argumentação, além de deixar em aberto as respostas, marcando a movimentação da teoria e prática. Seu projeto contribui para esse diálogo ao desenvolver práticas artísticas e criar obras que questionam de maneira crítica as normas e padrões estabelecidos em nossa interação com o ambiente “natural”, promovendo uma reflexão teórica fundamentada na investigação prática, através da colaboração com as plantas.

A intenção nunca foi arte enquanto representação e solução, mas como semeadora de articulações, questionamentos, proposições: a arte enquanto composição. Atuando a partir desse emaranhado, as práticas em ateliê com a comunidade simbiótica de bactérias e

leveduras conflui com perspectivas fermentativas de ser e estar no mundo hoje, ancorando sua força nos vínculos multiespécies e nas alterações possíveis e necessárias nos modos de existir humano em relação-com. A *PaR* capacita um outro olhar sobre o corpo que atua e, conseqüentemente, o objeto-resultado de investigação se torna contaminado, a imparcialidade é revogada, e essas estruturas vivas das quais fazemos parte ficam evidentes. Procura-se, assim, evidenciar essa proposta de fermentar a teoria.

Especular, fabular: a carne viva do mundo

Neste capítulo, apresento dois cultivos que mantinha no ateliê. O caminho dentro dos elementos em simbiose (Margulis) que tornam a colônia de microorganismos um processo fermentativo, ou seja, os componentes que fazem do *SCOBY* a bebida kombuchá, criam diálogos e desdobramentos também separadamente. Seus subprodutos e suas histórias territorializadas contam a vida multiespécie. Analisar os elementos dessa bebida fermentada não é fundamentado na prática científica purista, que separa os componentes para entendê-los e utilizá-los, eu os separo para dar-a-ver, para os misturar e os fundir de maneiras outras, dessa forma faço da prática minha pesquisa, da performance conjunta a investigação.

O primeiro cultivo se transfigurou na obra *Encarnada*, e se desdobra em reflexões acerca da constituição de corpo e carne, uma agência material com conceitos como metamorfosear o corpo (Taylor, A.-C., & Viveiros de Castro, E. 2006) e linguagem torcida (Narby, 2018). Aposto em uma linguagem fermentativa para pensar nesse ganhar corpo da matéria. O segundo cultivo gerou a obra *Toque ao coração para montanhas particulares* e as associações da prática fermentativa com conceitos como corpo-território e geomitologia (Diakara, 2020) também se vinculam ao compartilhamento dos seres que nos habitam, eu e a kombuchá.

Nesse fractal de assuntos, o trabalho acontece junto da ideia de ecologias especulativas, um adensamento de conceitos dentro do acrônimo SF⁷ – que abrangem *String Figures*, *Science Fact*, *Science Fiction*, *Speculative Fabulation*, *Speculative Feminism* (Cama-de-Gato, Ficção Científica, Fato científico, Feminismo Especulativo, Fabulação Especulativa) da autora Donna Haraway junto as ideias da filosofia, ciências sociais, e da biologia e ecologia como imersão (Coccia, 2018), transdução (Murphy, 1997) e os conceitos já citados acima.

Lembre-se, cada capítulo é uma cesta. A fabulação especulativa, popularizado por Donna Haraway, é tempero dentro da escrita, que refere-se à prática de criar histórias imaginativas que nos ajudem a repensar nossa relação com o mais-que-humano (*more-than-human*), especialmente em tempos de crises ecológicas. Essa fabulação acontece

⁷ Donna Haraway descreve esse conceito em seu livro “*Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*”, 2016. Estudei esse conceito através da plataforma Humusidades - programa de estudos independentes ministrado pela Dra. Zoy Anastassakis. Tive acesso ao curso quando participei da chamada aberta ‘*E lá no fundo o que é que tem?*’ uma parceria entre Terra Batida, Humusidades, um exercício coletivo de fabulação especulativa, que resultou em vários trabalhos artísticos expostos no Festival Alcantara em Lisboa, Portugal (2023). O mini-curta “O fundo da estrutura cospe um sambaqui” foi criado nesse ínterim. Convido a acessarem o site e os programas oferecidos: <https://www.humusidades.com/fundao>

nos processos do fazer artístico, de aplicar a metodologia da *PaR*. A fabulação se insere muitas vezes dentro do Feminismo Especulativo, uma vertente do pensamento feminista contemporâneo, que explora novas formas de imaginar futuros possíveis, abordando questões de gênero, corpo, tecnologia e poder, buscando romper com paradigmas convencionais ao projetar realidades alternativas e desafiando a ordem existente. Donna Haraway, Braidotti e Karen Barad são autoras que se encontram nesses lugares e que aparecem na pesquisa.

A fabulação fornece as ferramentas narrativas para construir os mundos possíveis imaginados pelo feminismo especulativo. Ela é uma ferramenta para construir mundos onde humanos, animais, máquinas e ecossistemas coexistam de forma ética e interdependente. Esse conceito acasala com a biologia para formar os pensamentos dessa investigação prática, assimilada na pesquisa como maneira de aprofundar, perfurar e questionar fatos e comprovações científicas e sociais das matérias, para percebê-las em aspectos viscosos e vulneráveis, espaços de respiros em coabitação. A linguagem adotada para partir de um dado e elevar sua potência através da imaginação, a forma como a própria Haraway atua a fim de fazer parentes, é uma tentativa de afinar a Era do Antropoceno.

A cosmopolítica também se insere como exercício da filosofia especulativa, que abre caminhos por Isabelle Stengers “uma composição de um poder inventivo capaz de resistir ao poder axiomático capitalista” (Stengers, I.; 2011, p. 413) que consiste na capacidade de reconhecer a influência e mescla de novos seres e suas agências no registro das nossas práticas, e acolher com legitimidade as diversas formas que as crises do século XXI infringem na vida das diversas existências. Descentralizar a política da figura humana também transfigura as nossas produções de sentido e os mecanismos do sistema mercantilista estritamente atreladas ao bem estar humano.

A experiência especulativa se embrenha como uma forma de pensar um mundo no qual as práticas humanas não dependam da desqualificação das outras práticas. Ou seja, aniquilar esse sistema das práticas de sentido humanas dependentes de hegemonia e extorsão de outros humanos ou não humanos para configurar uma resistência possível. A arte, como forma de experiência sensorial da sociedade, quando aliada às nossas ruínas é capaz de suplantar ou mesmo plantar possibilidades no terreno do que antes era impossível. Inclina-se a escorregar de conceitos duros a conceitos moles, em uma ecologia misteriosa com escalas, ciclos e tempos das carnes do mundo⁸.

⁸ Explico o termo mais a frente, que se liga à ideia de mundificar os corpos que habitam a terra enquanto carne. Utilizarei esse termo com cautela, e na maioria dos casos será aplicado apenas para me referir a colônia de microrganismos.

A fabulação multiespécie se sedimenta nos enredamentos dessas estórias complexas e perfuradoras do saber onipresente instaurado pela Modernidade⁹. Assim, para pensar as narrativas não humanas e as possibilidades de visualizá-las e reproduzi-las, a fabulação é grande aliada para figurar outros mundos de outros existentes. Como a própria Anna Tsing lembra, só fabulamos quando em multiespécie, porque a paisagem contaminada é fonte de transformação e simbiose. Ela é um corpo dinâmico que reverbera em um tempo outro e capaz de revolver a terra seca das narrativas únicas.

Fabular é intrínseco à pele do ser vivo, não como forma de pensar, mas como forma de agir para e agir com. Tanto arte quanto multiespécies são definições preenchidas de incertezas, hesitações e incorporações (Anderson, 2017) porque são fluxos visíveis e invisíveis, materiais e abstratos, que acontecem tanto no passado quanto no futuro. São preenchidos do agora profundo, cavado e revolvido, narrativas vivas da carne do mundo.

O filósofo francês Maurice Merleau-Ponty nos diz sobre os corpos humanos e não humanos entremeados com o nome de “carne do mundo”: “Há uma lógica do mundo que o meu corpo inteiro abarca e pela qual as coisas inter-sensoriais se fazem possíveis”. (Merleau-Ponty, 1945, p.377). O corpo torna-se o campo em que se localizam as percepções e é por ele que passa todo processo consciente; o espaço e o tempo também estão relacionados a ele, parafraseando o autor.

Porque as relações entre as coisas (...) estão sempre mediatizadas pelo nosso corpo, toda a natureza não é mais que a instauração da nossa própria vida, ou do nosso interlocutor, numa espécie de diálogo. Eis aqui porque não podemos conceber uma coisa que não seja percebida ou perceptível. (Merleau-Ponty, 1945, p.370)

O conceito de "carne"¹⁰, desenvolvido pelo filósofo, funcionaria como uma ponte para transitar entre opostos tradicionais, como visível e invisível, espírito e matéria, presença e ausência. Essa ideia rejeita a noção clássica de objeto, promovendo uma visão de união e interconexão. Em vez de se limitar a um horizonte fixo, a "carne" propõe uma verticalidade envolvente, onde as dualidades perdem o sentido rígido e se dissolvem em uma relação de interpenetração. Esse movimento, denominado *quiasma*, sugere um entrelaçamento profundo, onde as categorias tradicionais deixam de operar de forma isolada. Trata-se, portanto, de um conceito transformador, que desafia a fragmentação do pensamento ocidental, propondo uma visão mais fluida e integrada da realidade.

⁹ Essa abordagem questiona a visão antropocêntrica da natureza, que se origina das correntes intelectuais da modernidade.

¹⁰ Os termos usados antes “estados de consciência”, “matéria”, “forma” foram abandonados pelo autor por considerá-los marcados por certa noção de positivismo.

(...) a carne é o sensível no duplo sentido do que se sente e daquele que sente. O que se sente = a coisa sensível, o mundo sensível... Aquele que sente = eu não posso pôr um solo sensível sem o pôr como arrancado da minha carne, e a minha própria carne é ela mesma um dos sensíveis no qual se faz a inscrição de todas as outras, (...) um sensível dimensional.” (Merleau-Ponty, 1964, p.133)

No estudo da percepção, o autor conclui que o corpo humano é condição e base para existência, não apenas um objeto estudado pela ciência. Ele vai na contramão Modernista e defende o corpo como percepção do mundo e a própria criação desse mundo.

Ainda enquanto “carne do mundo”, o filósofo italiano Emmanuele Coccia repensa as relações do mundo e ser vivo a partir das plantas, e já no subtítulo de seu livro propõe a “metafísica da mistura”. O autor nos diz que a existência de todo ser vivo é, necessariamente, um ato cosmogônico, ou seja, construir mundos é parte da invenção de cada organismo vivo na terra. Por isso “nunca poderemos estar materialmente separados da matéria do mundo” (Coccia, 2018, p. 42), a imersão no mundo já acontece, simplesmente, por estarmos vivos. “É pelo simples fato de estar que já se modela o cosmos”, os organismos não precisam agir ou perceber seu ambiente, já que “toda atividade dos seres vivos é um ato de design na carne viva do mundo”. (*Ibid*)

O autor ainda diz sobre a imersão no mundo ser uma relação mais profunda que a ação e consciência do fazer e do pensamento. Sim, as nossas carnes imersas no mundo são de uma complexidade que, talvez, não somos capazes de definir, tatear ou pensar, mas com certeza sentir. A arte e o artista, então, são elementos essenciais dessa imersão, porque trabalhamos a fim de suscitar essas emoções para fora da racionalização. Era essa definição de imersão no mundo da colônia de microorganismos que ressoa ao cultivá-la.

Em contrapartida, teóricos¹¹ criticam o conceito de “carne” à medida que se torna um termo universalizante, com limitações para abordar questões políticas e culturais situadas. A ideia de interpenetração soa ingênua diante de relações de poder e dominação. Assim também as pensadoras feministas argumentam quando o conceito negligencia aspectos concretos da corporeidade. Não passamos pelas mesmas situações, especialmente as experiências específicas que atravessam questões como gênero, raça e classe.

¹¹ Para uma leitura mais aprofundada sobre, consultar as obras: Irigaray, Luce. *O Esquecimento de Ar e o Pensamento*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2002. /Butler, Judith. *Corpos que Importam*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. /Derrida, Jacques. *A Margem do Filosófico*. São Paulo: Papyrus, 1991. /Françoise Cusset, em “*Merleau-Ponty and the Politics of Flesh*” (2005).

O termo *chair* também não possui uma tradução exata em outras línguas, o que pode gerar leituras imprecisas. Em português e inglês, por exemplo, “carne” ou “flesh” podem evocar sentidos limitados em comparação ao original francês.

Levei em conta esse debate para minar o termo dos capítulos que não me referia diretamente à relação com a colônia de microrganismos. Em princípio, ‘carne’ pode ter uma noção mundificadora, mas a partir da complexificação das particularidades dos corpos e dos territórios – opressões vividas e reais – não era possível uma linguagem apaziguadora. A noção de encarnada e de intersubjetividade foram importantes enquanto estava em cultivo dentro de casa com a colônia, me trazendo reflexões a partir de conceitos da filosofia e da antropologia, mas a partir do momento em que esse mundo cresceu e se diversificou, trazendo desigualdades estruturais e outras complexidades culturais, esse termo não mais deu conta. Essa lacuna poderia reduzir as lutas políticas a preocupações existenciais ou filosóficas e ignorar os mecanismos concretos de dominação e resistência presentes na sociedade.

Eu me permito compartilhar esse lugar do poético, construído com a colônia de microrganismos, com outros humanos, com pedaços de pano, de rede, de cana-de-açúcar e carvão, sabendo que a arte e a estética existem apenas porque nós, seres humanos, criamos esses rituais. Uma expressão daquilo que estou olhando, escutando, cheirando – é uma escolha constante e diária do que eu quero desdobrar, mas que precisa ser adensada se somos parte de um mundo diverso.

Por isso convido a mergulharmos, inicialmente, nos rastros vivos que a kombuchá deixa com experimentações junto a outros líquidos, outras densidades e outros corpos em comunhão na mesma bacia de cultivo; procuramos o chão em ações conjuntas, e outras paisagens e imagens aterram; para traduzir essa imersão e colocá-la em evidência, é preciso apreciar sua forma de linguagem, algo que me propus a fazer.

Encarnada

*“should ‘we’ survive the Anthropocene,
it will not be as ‘humans’¹²”*
(Bratton, 2013, online)

As propostas artísticas que dialogam com a virada do não humano são um convite à incerteza e à incorporação. A noção de *Embodiment*¹³, de consciência encarnada ou de compreensão incorporada, nos dá a possibilidade de considerar as questões particulares da Era que estamos atravessando. Atuar diante de uma realidade que se altera constantemente requer uma dança das certezas, e a noção apenas “humana”, como diz o teórico Benjamin Bratton, talvez não dê conta dela.

Um cultivo que estava gestando no ateliê era inspirado pelos estudos entre corpo, DNA, simbiose, linguagem e coabitação. A pandemia ainda nos atravessava, esse tempo de demora e ansiedade constante, e eu me embrenhava naquele espaço de cuidado com essa vida minúscula. Entre questionamentos que iam de “como a matéria se torna sensível?” desde começar a escrever palavras aleatórias em biofilmes guardados da kombuchá, considerava se havia ou não respostas da colônia para minha interação. Enquanto escrevia palavras que só fazem sentido para a comunidade humana que habita a terra, me perguntava qual seria a linguagem desses seres. Se víssemos, compreenderíamos? Nossa linguagem de códigos e símbolos são, claro, importante fonte de conhecimento e divulgação das sabedorias de diversas culturas, mas pensava também nos nossos corpos embrenhados, nessa linguagem multiespécie que criamos enquanto ambos os seres se consomem, humanos e microorganismos. Qual seria essa língua inscrita nas carnes que se entrosam?

Transdução

passar de um código para outro código, transformar a informação para ser lida.

O que os artistas fazem: transmitir pela matéria.

O que as colônias de microorganismos fazem: transmitir pela matéria.

O que os corpos fazem.

¹²“Se ‘nós’ sobrevivermos ao Antropoceno, não será como humanos” (Bratton, 2013, online, tradução nossa)

¹³ Esse termo está vinculada à pesquisa junto da metodologia da *Performance as Research*, que foi destrinchada na introdução em “como fermentar a teoria”.

relação com o ambiente genético
 até nosso material
 community relations
 o mar vira linha prestes a virar mar
 it seems
 everyday
 the pandemic
 if we want to speak
 garanty

 isolation
 building

 begin to transforming

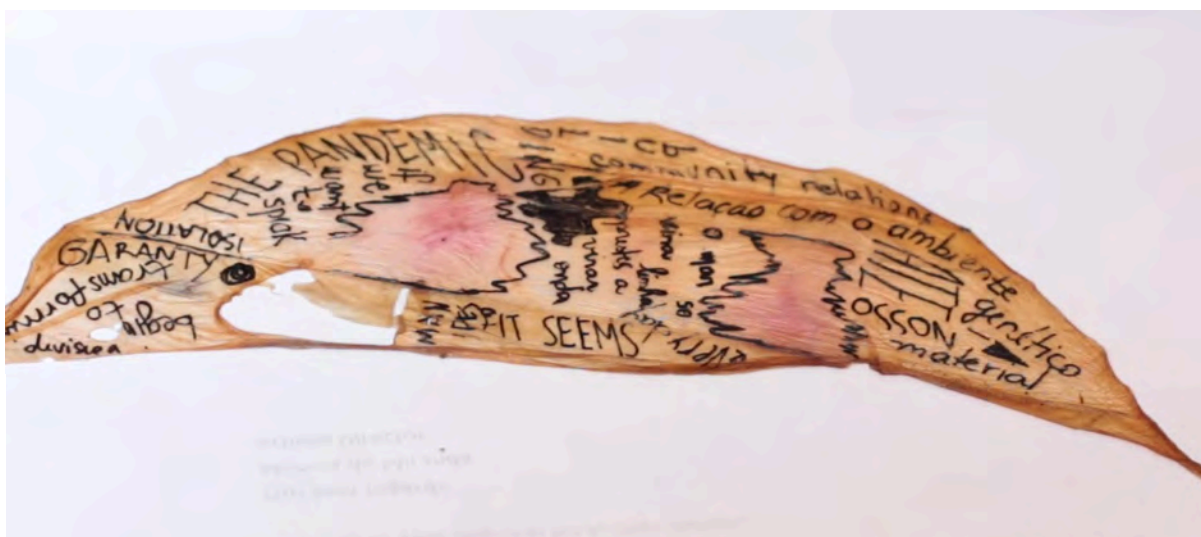


Figura 5: Biofilme seco com escritos. (Fotografia da autora)

A descrição do antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro e da etnóloga francesa Anne-Christine Taylor quanto à conceitualização de corpo para os povos indígenas da Amazônia reverberou no cultivo da kombuchá, que se transmutavam em vários recipientes no ateliê: “A metamorfose é o coração da maneira indígena de conceitualizar o corpo”, é transformação a um só tempo da forma, da substância e da realidade corporal em função da

relação com o outro. É a “experiência da alternância dos pontos de vista”. (Taylor, A.-C., & Viveiros de Castro, E. 2006, p. 810)¹⁴

Os autores descrevem que não é a dimensão subjetiva que forma a ideia de humanidade para os povos ameríndios, como é para a sociedade ocidental. Alma, racionalidade, faculdade linguística e disposição moral são elementos da interioridade que formam um ser humano, não a natureza de seu corpo. Para a sociedade ocidental a condição humana já está intrinsecamente correlacionada com o indivíduo, diferente do humano que só pode ser algo coletivo, e esses são formados por existentes unidos pela aparência e comportamento, parafraseando os autores. O corpo humano é a expressão material de uma relação entre semelhantes.

Em suma, o parentesco não é dado por um laço biológico que lhe precederia: ele se constitui na construção mútua de uma corporeidade compartilhada, depositária de uma consciência corporal feita de uma memória de interações com os seres, os lugares e os objetos familiares (Taylor, A.-C., & Viveiros de Castro, E. 2006, p. 785)

Deixou de ser estranho me sentir parente da kombuchá, afinal, nós compartilhávamos dos mesmo substratos, da mesma casa. As interações entre nós, lugares e os objetos familiares nos fez parentes. Seria então, novamente, mais um indício da fermentação como uma linguagem que atravessaria meu corpo também? A fermentação se encaixa e se mistura com esses corpos. Passei a considerar a potência fermentativa do corpo desatrelada à cultura ocidental, ou seja, não mais sendo uma resposta subjetiva moral, internalizada, a fermentação acontece na pele, no presente, no compartilhamento entre indivíduos.

O que agrupamos sob o conceito de cultura – o domínio da regra, a convenção, o artifício – é um atributo natural da sociabilidade intra-espécie para os povos indígenas da Amazônia; sejam animais, espíritos ou humanos, a cultura se faz no reconhecer e ser reconhecido por seus semelhantes. A produção do corpo humano é de máxima importância porque materializa a sociabilidade e testemunha a capacidade de ação própria do humano, que seria fabricar outros humanos. O corpo humano tem uma especificidade ligada aos procedimentos de sua fabricação, dizem os autores “a carne e a forma do corpo são a memória encarnada de interações afetivas entre o sujeito e seu entorno” e “a forma humana é produzida, resulta de uma ação intencional e coletiva” (*Ibid*).

¹⁴ Texto publicado pela Rev. antropol. (São Paulo, Online) | v. 62 n. 3: 769-818 | USP, 2019, originalmente publicado em francês como parte do catálogo da exposição *Qu'est-ce que un corps?* [O que é um corpo?], realizada pelo *Musée du Quai Branly*, em Paris, entre março de 2006 e setembro de 2007.

Havia colocado em imersão o biofilme seco, no qual estava rabiscando palavras aleatórias, em um cultivo de kombuchá. Queria presenciar sua reanimação, a tomada da linguagem para si e a fabricação de um corpo em agência – que já havia sofrido intervenções – pelas micro-vidas da bacia. Coloquei a câmera na posição horizontal, logo acima da bacia de cultivo para registrar o processo, que nomeei *Encarnada*¹⁵. Estava prestes a iniciar essa transmissão e ressignificação da matéria, como uma transdução¹⁶. A transdução é o processo de reprodução, no qual o DNA bacteriano é transferido de uma bactéria para outra por um vírus, os chamados bacteriófagos. Existem dois mecanismos de transdução: generalizada, em que qualquer gene pode ser transmitido, e restrita, que se limita a alguns genes específicos, ou seja, passar de um código para outro código, transformar a informação para ser lida. Filmei sua imersão em chá mate com açúcar e uma isca de *SCOBY*. A regra agora era aguardar.

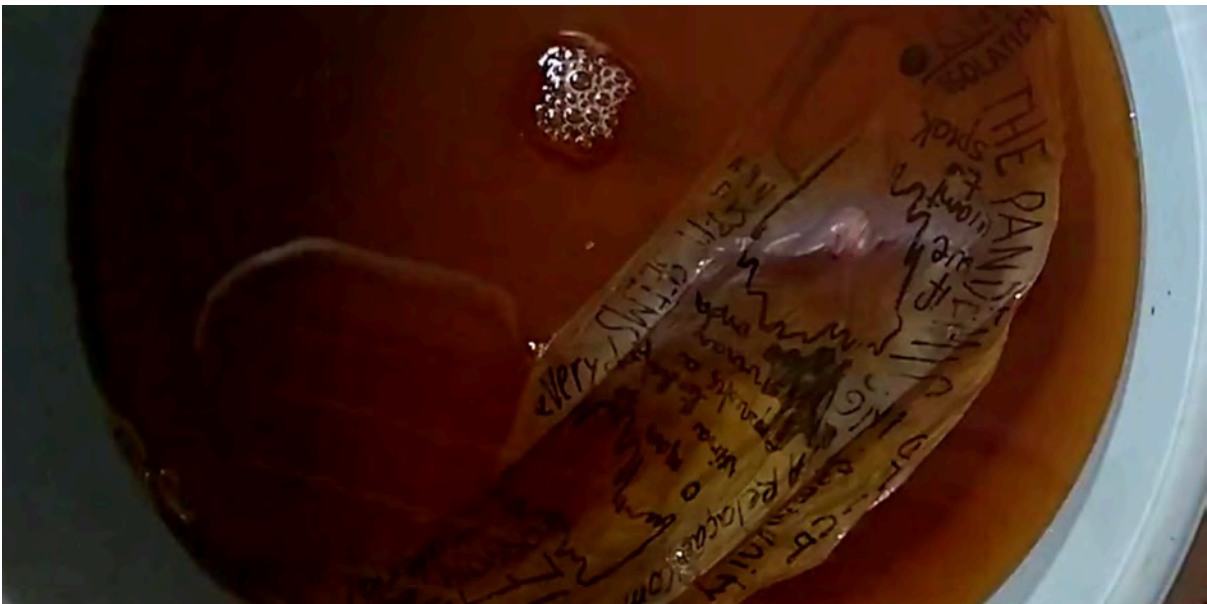


Figura 6: Biofilme imerso em novo cultivo de microorganismos. (Fotografia da autora)

Enquanto isso lia o antropólogo Jeremy Narby, que nos leva a uma investigação sobre a origem do saber, aliando a prática científica aos saberes ancestrais atravessados pelo DNA e sua forma como linguagem usual das matérias vivas. Ele discorre sobre a constituição de

¹⁵A obra-processo se transformou em vídeo que foi exibido no Encontro “À FLOR DA PELE: Encontro ANPAP Sudeste de Jovens Pesquisadores 2022” no Centro Cultural Justiça Federal - CCJF e na Exposição “O que não cabe no leito transborda para a foz | O que não cabe no peito transborda para a voz” no Paço imperial, com curadoria de Frederico Arêde, João Paulo Ovidio e Preta Evelin, como parte do seminário Transfluências: arte, presença e relacionalidade (7º Encontro de Pesquisadoras/es dos Programas de Pós-Graduação em Artes Visuais do Estado do Rio de Janeiro - 2022).

¹⁶ Reflexões feitas a partir dos textos “O que é vida?” 50 anos depois. Especulações sobre o futuro da biologia de Michael P. Murphy e “*Looking for LUCA (the Last Universal Common Ancestor)*” de Patrick Forterre.

todos os seres vivos do planeta, e seus vínculos à molécula de DNA, uma constituição de água salgada, como a água do mar ou a água que sai de nossos olhos quando choramos ou transpiramos, e aquela que nos banhamos.

Assim como o DNA, que é em parte banhado por essa água, a kombuchá tem nesse líquido do cultivo um elemento primordial para o estabelecimento de sua função e forma: “A forma de escada em espiral do DNA é uma consequência direta do ambiente líquido da célula.” (Narby, 2018, p. 93). Não é assim também com a comunidade simbiótica, que depende da água que está em seu cultivo para estabelecer um formato? Aliás, o próprio biofilme que fica boiando na superfície é a resposta do processo de fermentação que está em vigor, uma comunicação criada entre as substâncias que fazem parte desse organismo. Assim como a forma espiralada da molécula de DNA, que é a consequência direta do ambiente líquido da célula – suas bases são solúveis em água, e, por isso, se contorcem e formam os degraus da escada da informação interior de cada ser.

Narby explica que o DNA é uma molécula de longa cadeia única, constituída de duas fitas entrelaçadas ligadas no meio por suas quatro bases A/T e C/G. Uma das fitas é sempre a duplicata às avessas da outra, ou seja, a mensagem genética é então sempre dupla. O DNA é simples e duplo ao mesmo tempo. Ele e seus mecanismos de duplicação se mantiveram sempre o mesmo, para todos os seres vivos, mudando apenas a ordem das letras. A estrutura da molécula de DNA tem uma linguagem retorcida, e é uma molécula que está presente tanto em mim quanto na comunidade simbiótica; sendo assim, nos constituímos em formato espiralar – e isso inclui a linguagem – e não mais em linha reta.

A resposta imediata, reta, não é a linguagem da colônia. Cada substrato adicionado se relaciona com outro substrato, e esse adensamento das materialidades possibilitam a fermentação, que novamente se relaciona com os substratos e fermentam de novo. Um processo contínuo, mas que aos poucos vão crescendo e se modificando a partir das mesmas ações. Estar em uma conversa com a kombuchá também me faz acessar esse movimento. É preciso acessar as evidências, pensar sobre elas e atuar com elas enquanto operam as ações na relação multiespécie.

Passaram-se alguns dias em que o cultivo ficou na penumbra e protegido com um pano, a fim de facilitar sua produção de energia, por isso segui as regras básicas para a fermentação funcionar. Me aproximei da estante e senti o cheiro pronunciável da colônia de microorganismos trabalhando, um odor muito próximo ao vinagre, sinal de que o cultivo estava prosperando. Coloquei a bacia na escrivaninha e preparei a câmara, o que tivesse que

ser feito, seria registrado. A bacia estava com um biofilme bem formado que ocupava toda sua superfície; bolhas de ar deixaram suas marcas nessa espécie de nata, rastros de vida.



Figura 7: Novo biofilme se formando na superfície do cultivo de kombuchá. (Fotografia da autora)

A fermentação é vista quando se torce o olhar. Por essa bem realizada atividade energética, não conseguia visualizar o biofilme cheio dos códigos humanos que havia embrenhado nesse novo útero, então tive que intervir mais uma vez. Vestida com luvas de látex, retorci a matéria viva. O biofilme desencarnado estava acoplado ao novo biofilme, que lhe injetava vida própria; sua textura parecia ter mudado, talvez tenha voltado a se encher de água, e os meus devaneios ainda estavam colados à pele sem nenhum borrão. Resolvi que ainda não era hora de terminar o cultivo, o biofilme ainda poderia engrossar um pouco mais se continuasse junto aos micróbios para resistir ao mundo sem água.

As tentativas de operar por uma linguagem fermentativa, – linguagem torcida e agencial – na intenção de rodear e entender o que está a ser estudado (Narby, 2018), é uma comparação entre a forma espiralada do DNA e a linguagem xamânica. Narby cita o pesquisador Graham Townsley, que descreve as canções dos *ayahuasqueros yaminawa* da Amazônia peruana. Eles aprendem canções chamadas *koshuiti* e imitam os espíritos vistos nas alucinações pelos xamãs, que buscam a comunicação através dessa linguagem. Townsley diz que essas canções são quase totalmente incompreensíveis para os indígenas que não são

xamãs, isso porque as palavras e frases cantadas são metáforas com conexões obscuras com a realidade; como por exemplo, ao usar “cestos” para se referir aos jaguares, porque as fibras do cesto *wonati* formam um padrão igual as manchas do jaguar (Narby, 2018, p.103).

Os xamãs chamam essas expressões de *tsai yooshtoyohto* ou “*linguagem-twisting-twisting*” como traduzido por Townsley em inglês. Narby nos dá a raiz de *twist*, que vem de *two*, dois, e *twin*, gêmeo, associando *twisted* a mais do que torcido ou enrolado, mas a “duplo e enrolado em volta de si mesmo” (*Ibid*). Essa *twisted language* é o mesmo que uma linguagem dupla e entrelaçada ao mesmo tempo, e os xamãs utilizam essa linguagem porque a *koshuiti* aproxima as coisas que eles querem ver, mas não demais; “com palavras normais, eu me choco contra, mas com palavras duplas e entrelaçadas eu rodo a sua volta e consigo vê-las claramente” (*Ibid*).

Townsley conclui que esses espíritos da natureza que se comunicam com os xamãs, nesse caso chamados *yoshi*, são seres verdadeiros que são e não são, assim como as coisas que eles animam. Não tem uma natureza estável, ou unitária, mas uma natureza refratária, e por isso deve-se operar pelo viés paradoxal, multi-referencial e elíptica. A linguagem dupla e entrelaçada permite vê-los da maneira que eles são.

Narby faz a associação da descrição da *linguagem-twisting-twisting* com o DNA, sua forma e sua comunicação com o mundo. O DNA se cria enquanto se autotransforma, e muda enquanto permanece a mesma. A descrição de Narby se casa perfeitamente com a kombuchá, e com sua linguagem fermentativa; ela se cria enquanto se autotransforma e muda enquanto permanece a mesma. Assim também seria o nosso corpo humano, somos portadores de moléculas de DNA e carregamos esse movimento *twist* dentro de nosso organismo.

Percebi que o sistema em que vivemos nos enrijece nesse lugar de prática do entrelaçamento e duplicidade. Ao me aproximar da comunidade de micróbios pela metodologia da *PaR*, opera-se uma relação mais complexa em contato ao que se quer estudar ou comunicar. A *PaR* se envolve, e isso permite rodear, comungar, questionar e viver com, diferente da dureza e a rigidez das formas mais exatas de pesquisa que precisam da definição; talvez porque enquanto prática em emaranhamento com a teoria, as operações já são multiplicadas e refratárias logo de início.

Enquanto aguardo pela fermentação no ateliê, sinto fermentar os conceitos que borbulham por conta da prática; as associações e perfurações se dão nesse lugar do mundo que é paradoxal. Acolher a natureza em equilíbrio instável nos dá essa chance de ver a vida conforme ela se mostra para a gente. Todo artista, enfim, estaria no caminho de ser um operador *twist*? Um operador fermentativo? Já que todo ser humano, vegetal ou animal

também mostra em sua forma as consequências dos processos vitais, do meio e dos hábitos que vivem, nosso meio de atuação não seria lidar com essa duplicidade retorcida? Como um manifesto, nós artistas nos colocamos no papel de evidenciar essa dupla hélice, essa fermentação, de performar o corpo imerso e a linguagem do corpo-território. Todo ser é agente da transformação e causa interferência, e também sofre por essa mesma interferência. Voltei para ver e ouvir as interferências do cultivo.

Caminhando até os quartos do fundo, passei pelo corredor escuro do apartamento que se abria apenas nas portas dos quartos; atravessei a sala, a cozinha e cheguei até a área. Já era possível sentir dali o cheiro da fermentação, forte e robusto, invasor potente e rápido de qualquer corpo que passe por ali. Fiquei receosa de ter deixado o cultivo muito tempo sem alimento, e por consequência disso ele ter avinagrado. Mas ao mesmo tempo, a ideia me interessou: o que seriam essas palavras em um biofilme em decomposição? Deixo os pensamentos de lado e entro no ateliê, faço a montagem da câmera no tripé antes de verificar o cultivo.



Figuras 8 e 9: retirando o novo biofilme, acoplado ao antigo, formado pela colônia. (Fotografia da autora)

A kombuchá estava rosada e exibia as inscrições da linguagem por letras e símbolos logo no centro do biofilme. Virei-o para saber como estava os escritos deixados para fermentar. Os deixei assim, olhando para cima, em contato com o ar e não mais com o meio líquido. A comunidade simbiótica criou sua estrutura envolta, o rodeou. Retirei todo o novo acoplamento para deixar ao sol e secar na escrivaninha do cômodo. Em um dia, a matéria perdeu quase a sua totalidade em água e restou celulose reencarnada e enredada, os rastros se uniram e outro ser aconteceu.

A atração irresistível de envolver um ao outro é o motor vital da vida e da morte da Terra. As criaturas se interpenetram, giram em torno e através das outras, comem umas às outras, têm indigestão e digerem-se parcialmente e parcialmente se assimilam e assim estabelecem arranjos simpoiéticos que também são conhecidos como células, organismos e assemblages ecológicas. (Haraway, 2016, p. 58)

Da palavra e os símbolos que tornaram-se corpos, que foram guardados dentro de um caderno e reviveram através da *assemblage*¹⁷, *Encarnada* se mostrou nessa esfera do ser não ser, que usa uma linguagem não definida e sempre em mutação para se expor ao mundo. Quando recolhi o biofilme seco e ele se tornou quase um papel sulfite, amassado entre meus dedos, vi a estrutura de carne da qual os pensamentos são feitos. Aquela matéria tinha sido contaminada com meu corpo, e nesses momentos é possível dar-se conta dos arranjos simpoiéticos que a vida na Terra é capaz de nos oferecer.

O tempo de hoje poderia ser um período guiado pelo desencarnar do período em que o humano é o centro, que visa um acoplamento entre cosmologias e cosmovisões, de outras escalas temporais, para entender aqui/agora com essa outra sensação de envolvimento. Assumir o paradoxo do agora como *double bind*¹⁸, esse duplo vínculo que é o próprio lugar da contradição, do paradoxo, onde se produz o corte – assumir e deixar aberto e manter o problema. Afinal, não pensar de onde o mundo surgiu, mas como – a partir das relações das matérias.

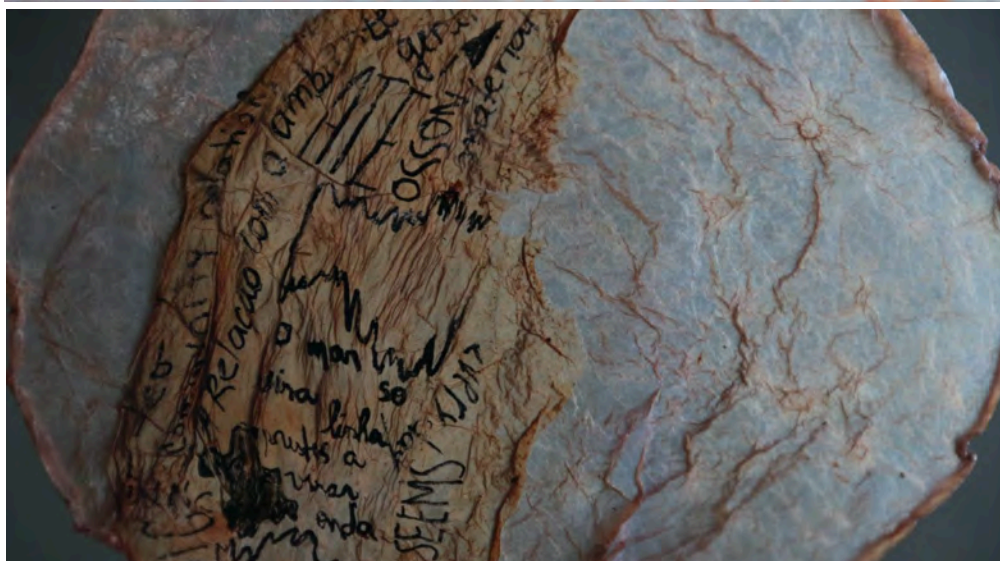
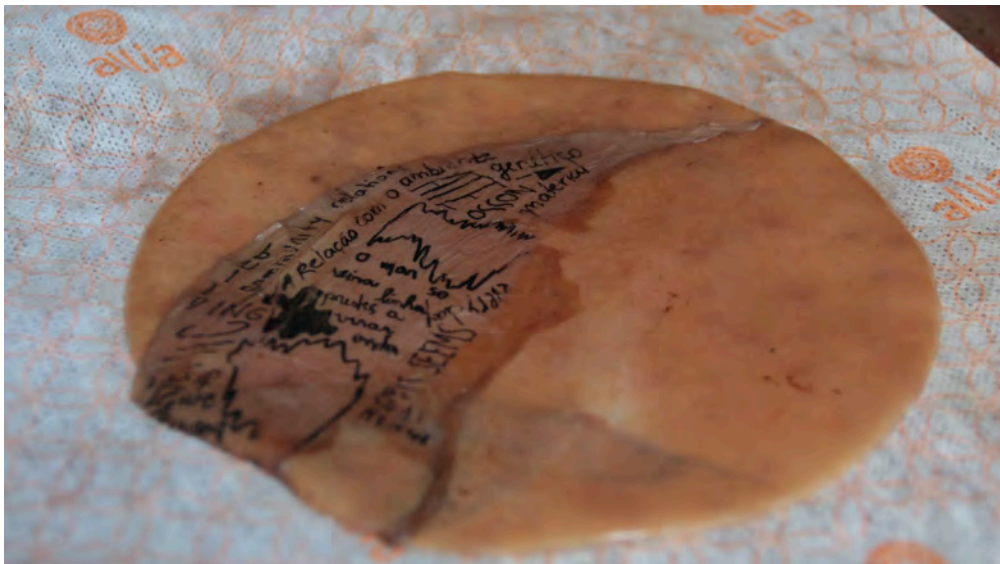
Encarnada me mostrou sua proposta nesse processo artístico-biológico, como uma ferramenta de reordenamento das práxis humanas, da produção de energia atrelada à

¹⁷ Donna Haraway utiliza o conceito de assemblage para descrever sistemas dinâmicos e interconectados que envolvem agentes humanos e não humanos. Em obras como *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (2016), Haraway destaca a importância das relações e redes de co-produção, em oposição a entidades isoladas.

¹⁸ Gregory Bateson é citado por Silvia Cusicanqui em seu texto *“Un mundo ch’ixi es possible. Memoria, mercado y colonialismo”*.

produção de corpos, de criar carne através da transmutação e o meio. Compor-com os terranos, bactérias e fungos, “para tornar sensíveis os conceitos e ou tornar inteligíveis as intuições” (Viveiros de Castro, 1996).

Um lembrete de que todo organismo é invenção de uma maneira de construir mundo e que a simbiose e a simbiogênese são processos de imersão das carnes no mundo delas e dos outros. Como propõe Coccia (2018), se os organismos chegam a definir sua identidade graças à vida de outros seres, é porque todo ser vivo já vive na vida dos outros desde sempre. Somos já uma mistura multiespécie. Misturar-se sem fundir-se significa partilhar do mesmo sopro, como a performance de replicação do DNA. E a arte da mistura – as coisas se formam no mundo porque se misturam sem perder sua identidade – mantém uma ancestralidade da replicação de bases, mas que produz um ser único a cada combinação. Mas o sopro é o mesmo para todos nós.



Figuras 10 e 11: Biofilme retirado e colocado para secar; biofilme seco. (Fotografia da autora)

Acesso ao coração da terra

A colônia de microorganismos se deslocou comigo pela cidade do Rio de Janeiro como uma fiel amiga. O corpo-território em processo de fermentação é experiência compartilhada, e integrou o envelhecer da minha própria carne durante os anos de nossa relação. Assisti à transmutação do meu corpo e pensamento, enquanto ela mesmo se renovava, mostrando que as carnes vivas perduram ao transformar-se, e que elas só se transformam em coletivo.

Ao mudarmos para a Urca, bairro aterrado e aos pés do morro do Pão-de-Açúcar, lugar conhecido por ser a entrada da Baía de Guanabara, com um microclima específico que diverge do resto da cidade, é um território em que obteria resultados diferentes do cultivo ao comparar quando estava morando no bairro de Botafogo. Já acostumada ao cultivo padronizado de quatro colheres de açúcar para cada litro de chá, a intimidade com essa outra vida me permitiu mudar as composições e as quantidades de elementos que poderia colocar para fermentar. Queria testar outros limites e outras formações de biofilme, contrariar a domesticação. Estávamos em outro terreno.

Em um tipo de simbiose forçada, forjei um terreno arenoso e infértil na concepção padrão do que seria necessário para que a comunidade de micróbios evoluísse. O ateliê de cultivo, que ficava logo ao lado da cozinha, era um dos únicos cômodos do apartamento que no inverno batia sol. Havia uma escrivaninha logo na parede oposta ao vão de entrada do quarto e uma estante de metal na parede à esquerda, onde repousavam os berçários. Nessas prateleiras, havia quatro cultivos diferentes, em que eu variava a quantidade de açúcar e seus tipos de grãos (refinado, demerara, mascavo) e a quantidade de chá e seus tipos (cidreira, mate, camomila, hibisco). Acompanhava os cultivos através de uma tabela com anotações semanais sobre temperatura, localização, alterações no cultivo e os afetos que havia sentido naquela semana. Dessa forma, conseguia comparar os desdobramentos da colônia em relação aos meios de cultivo, ou seja, minha forma de comunicação com a comunidade de microorganismos.



Figura 12: Diário da Kombuchá. (Fotografia da autora)

Normalmente um cultivo de 10 dias já é o suficiente para a colônia produzir um biofilme, um tipo de película que bóia na superfície do líquido, uma técnica da colônia para proteger seu meio-ambiente da oxidação¹⁹. Essa pele, retirada do cultivo e colocada para secar, se torna um biofilme de composição quase total de celulose: “Ao passo em que a fermentação evolui, uma camada nova de *SCOBY* é percebida na superfície do líquido que, por sua vez, poderá ser utilizado na inoculação de outro substrato” (Santos, 2016).

Pesquisadores na Universidade Federal do Pernambuco (UFPE) escrevem que o *SCOBY* “consiste em uma matriz esponjosa celulósica que se constitui em forma de sino, identificado, também, como o tea fungus” (Emiljanowicz, 2019, p. 76). O crescimento dessa matriz ocorre em condições adequadas de pH e temperatura. Esse tipo de filme é responsável pela cultura de espécies de bactérias acéticas e leveduras e seu nome atribui à própria bebida estudada, ou seja, Kombuchá (Blauth, 2019). O filme celulósico é adicionado ao chá ou mesmo ao substrato que sofrerá a fermentação, e pode ser chamado de “cultura mãe”.

Ao experimentar cultivar a kombuchá sem esperar um retorno da comunidade em forma de bebida probiótica, pude observar mais os restos e as carcaças, rastros da atividade do corpo querendo dobrar-se. Como se colocasse uma lupa e fosse possível entender que

¹⁹ Biofilme: “...durante a fermentação as bactérias de ácido acético produzem um filme composto por fibrilas de celulose pura, que possui grande capacidade de retenção de água, alta cristalinidade e termo estabilidade (EMILJANOWICZ, 2019)”. Sobre o biofilme, A matriz de celulose bacteriana da kombuchá é rica em proteínas, fibra e aminoácidos essenciais e possui efeitos de inibição de crescimento de bactérias contaminantes (EMILJANOWICZ, 2019, p. 76).

naquele recipiente ocorreram ações territoriais, a depender do substrato que eu distribuí como alimento e da atividade possível junto ao clima que se fazia naquela semana. A microbiota da colônia pode ser fracionada em duas partes, a que está presente no filme celulósico e na porção líquida da bebida. Estudos apontam que a microbiota relacionada com o processo de fermentação da kombuchá difere conforme a localização geográfica em que se encontra, mas algumas famílias principais, espécies e gêneros de leveduras e de bactérias estão presentes em todas as porções da kombuchá (El-Salam, 2012)²⁰. Ou seja, o terreno é multifuncional mesmo em um pequeno recipiente contendo uma colônia de microorganismos. Esses territórios se tornaram carne, em cada bacia de cultivo era possível observar um corpo-território e presenciar um afeto interpenetrado, cada nova visita ao cultivo era uma surpresa de resistência.

Nesse cultivo específico, eu queria inverter a equação: daria algum substrato do meu corpo para “ingestão” dos micróbios e fazer parte da fermentação do corpo da kombuchá de uma outra maneira. Qual seria a forma da matéria a se formar? Além de adicionar chá, diluí um pouco de água no meu sangue menstrual. Seria uma conversa simbólica de útero para útero; nos encarnaríamos indiretamente nessa ação sujeito-ambiente. Quais seriam os caminhos que a colônia percorreria? Como seriam os biofilmes, parte importante para perceber o quão saudável está o cultivo? A fermentação ocorreria?



Figuras 13 e 14: Começo do cultivo junto ao sangue menstrual. (Fotografias da autora)

²⁰ “...vale ressaltar que os procariotos mais frequentes no *SCOBY* são as bactérias pertencentes ao gênero *Gluconobacter* e *Acetobacter*, de maneira que a principal bactéria capaz de criar a rede celulósica flutuante na superfície da bebida é *Acetobacter xylinum*. A descrita rede compreende um metabólito secundário da fermentação da Kombucha que serve, principalmente, para estruturar fisicamente o desenvolvimento simbiótico, sendo essa uma das mais relevantes características dessa cultura” (Oliveira et al., 2007).

Para esse acompanhamento do valor simbólico do corpo-território, convidei outros quatro artistas, participantes do curso “Conversas entre arte, clínica e cuidado”, ministrado pela Dra. Profa. Jessica Gogan para estarem juntos em uma experiência de “cultivo da atenção às relações com os seres sencientes que habitam nossas casas, a partir da ideia de pegar carona como ação equivalente a dar escuta a outra vida que não a nossa própria” (2021)²¹. As aulas aconteciam de forma remota, visto que ainda enfrentávamos a pandemia e alta dos casos de SARS-covid-19; a atividade foi pensada como uma experiência multiespécie a fim de alargar nossas possibilidades de relações, em um mundo que diminuiu, se tornou do tamanho de nossas casas por um tempo prolongado e indeterminado. Pedi para que os quatro artistas que embarcaram nessa jornada comigo me enviassem ao final de 10 dias as percepções diante dessa abertura aos seres sencientes.

Para minha experiência, escolhi iniciar as observações sobre o cultivo de microorganismos no meu sangue no dia 20 de janeiro de 2021. Queria aproveitar a lua e as marés, que estavam cheias, e o período de maior energia do mês e fluxos aumentados; além de ser meu período menstrual. Sem saber, também era o dia de São Sebastião, padroeiro da cidade do Rio de Janeiro e dia da chegada dos portugueses à Baía de Guanabara – a mesma que estava logo à minha frente, possível de ser vista da janela de casa. Escrevi “a data não é tão quista em todo território nacional, e essa informação já exemplifica as diferentes subjetividades cartográficas pelas quais nascemos e somos fermentados” (Mussolin, 2021, p.34).

Nos influenciemos e estamos imersos em territorialidades diversas, mas em todo corpo tem a História e as estórias do ambiente que o cerca. Consequentemente, do ambiente que cerca esse ambiente. Ao observar e aterrar meu olhar, compreendo a imensidão que acolhia um cultivo da kombuchá fermentado em meu sangue e aterrado aos pés do Pão-de-Açúcar, na entrada da Baía. Era relevante entender o contexto – para além do puramente científico – da estrutura geológica na qual nós estávamos vivendo.

Em uma live com o indígena dessana Jaime Diakara (2020), através do canal do Ciclo Selvagem de Estudos²², ele conta que no mito de origem da cosmologia indígena Desana, a

²¹ O curso “Conversas entre arte, clínica e cuidado” foi ministrado pela Dra. Profa. Jessica Gogan na pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA/UFF), culminando em uma publicação conjunta de todos os pesquisadores do curso, chamada AVESSE. Acesso: https://drive.google.com/file/d/1L9aycjcE2PMgkFc60gQvLhI9OIenK_-E/view

²² Selvagem – ciclo de estudos sobre a vida – é uma experiência de articular conhecimentos a partir de perspectivas indígenas, acadêmicas, científicas, tradicionais e de outras espécies. Os estudos – cadernos, conversas, ciclos de leitura, audiovisuais – são oferecidos gratuitamente. Concebido por Anna Dantes, orientado

Baía de Guanabara, esse mesmo lugar que foi porto de entrada para os europeus, é o Lago de Leite por onde também passou a Canoa da Transformação e trouxe a vida para esse mundo. Termos como geomitologia, Lago de Leite e Via Láctea são alinhados ao cultivo de microorganismos de forma surpreendente. Eu estava exatamente na entrada da Baía. Eu e os microorganismos fazíamos parte daquele território que é um ponto histórico, tanto para o povo Desana, quanto para todos os outros povos que sofreram bruscas alterações de vida por conta da entrada dos Portugueses em seu território.

O professor discorre sobre o conceito de geomitologia dessana, que é uma interpretação dos locais a partir da sua conectividade com a natureza, e não conforme suas finalidades produtivistas, como é feito pela leitura branca ocidental. A partir dessa outra visão, se torna possível enxergar os acontecimentos da natureza como corpo, como carne viva, e Jaime Diakara pontuou as relações micro e macrocósmicas através de um corpo imbricado. A Baía de Guanabara é um corpo fermentativo, imemorial, o primeiro de todos, onde encontra-se a relação humano/natureza/universo e tem essa interpretação através da Via Láctea e da constelação de Tatu – que aparecem no céu na época das cheias, época de vida e reprodução, ou seja, a fermentação. Escrevi:

Partindo desse ponto, coloca-se a Baía como útero de transformação, e que também é minha referência para o outro lugar, que são as águas e montanhas que vejo da minha janela e convivem comigo diariamente. A Kombuchá é também o próprio útero, o processo de cultivo como o próprio processo de criação. (Mussolin, 2021, p.35)

A comunidade simbiótica que fermenta como um útero e reproduz via gêmulas²³, se tornaria mulher na visão humana, produtora de vida, capaz de alterar a cronologia de tempo-espaço a partir do cuidado e cultivo e sua perturbação lenta. O Pão-de-Açúcar, na visão Desana, é o seio de mulher na geomitologia, fonte de nutrição e fermentação; a Baía de Guanabara é o Lago de Leite. Estávamos eu e a colônia na porta de entrada do Lago de Leite, na fonte de nutrição e fermentação.

A canoa da transformação Desana, que presenteia a vida, passou por ali – eu estava morando no coração dos úteros, dentro do útero, com meu próprio útero; “somos todas canoas de transformações, corpos que pegam caronas e fermentam em uma espécie de mutualismo (...) presenciar a performatividade da própria pele e do próprio tempo e corpo”.

por Ailton Krenak, produzido por Madeleine Deschamps e realizado por um coletivo que envolve parceiros, apoiadores, participantes e público. Para saber mais: <https://selvagemiciclo.com.br>

²³ A proliferação do fungo, que se dá por reprodução de forma assexuada, acontece geralmente por brotamento e também pode ser chamado de gemulação.

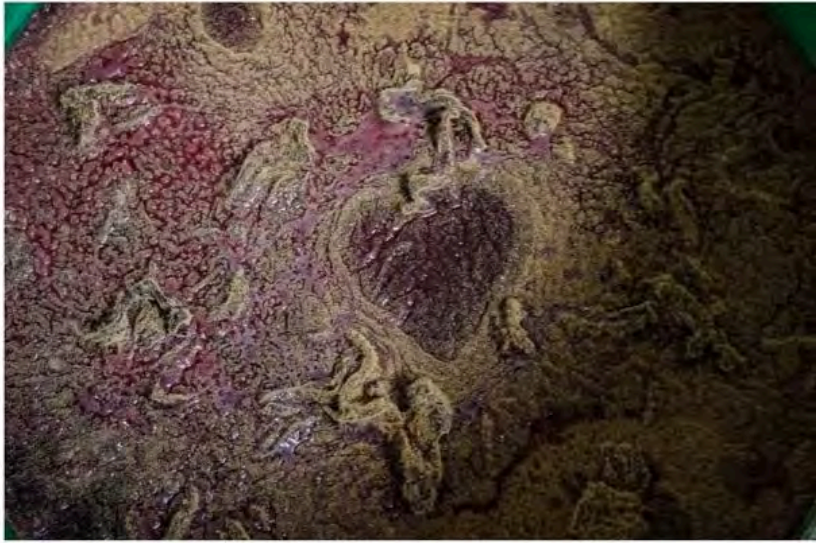
(2021). Nos interpenetrarmos ativamente (Coccia, 2018), as minhas bactérias estavam impressas no biofilme que a comunidade simbiótica produziu, as identidades se acoplaram de maneira física e a canoa de transformação passeava por nossos corpos, passíveis de fermentação.

Eu fiz mais uma intervenção no cultivo, dei de comer para a colônia um punhado de flores de hibisco secas. Traçava outro limiar, borrava outra fronteira. O recipiente era uma bacia redonda verde e antiga, e já estava no apartamento quando me mudei pra lá. Em uma semana, o biofilme tinha tomado toda a superfície, o tom avermelhado de ambos os líquidos que haviam sido colocados contaminaram tudo. Na semana seguinte, o biofilme estava muito frágil e tornou-se evidente a falta de mais cafeína para uma melhor fermentação da colônia; porém, mesmo nessas condições, os microorganismos se multiplicaram de maneira que o formato de um coração²⁴ surgiu na superfície do cultivo.

Talvez o coração de todo corpo seja o útero; do que viemos, do que temos. As montanhas que queria subir e as conversas que queria ter e foram impedidas pelo extenso *lockdown* criaram-se na relação que estabelecia com a comunidade de bactérias e leveduras. Nessa semana, retirei o biofilme do cultivo e o coloquei para secar. Nasceu assim “Toque ao coração para criação de montanhas particulares”²⁵, processo registrado em fotografia que aconteceu nessa justaposição, na mistura total dos elementos sem sua completa fundição. Estavam ali conjurados o Lago de Leite, o meu útero descamado e a fermentação como a montanha do Pão-de-Açúcar.

²⁴ A poética associa o coração como representado na cultura ocidental, uma leitura humana sobre uma produção microbiana.

²⁵ A obra em formato de duo foi publicado no livro Periódico-Periódico pela Satellite Books, lançado na feira de livros Jersey Art Book Fair 2024.





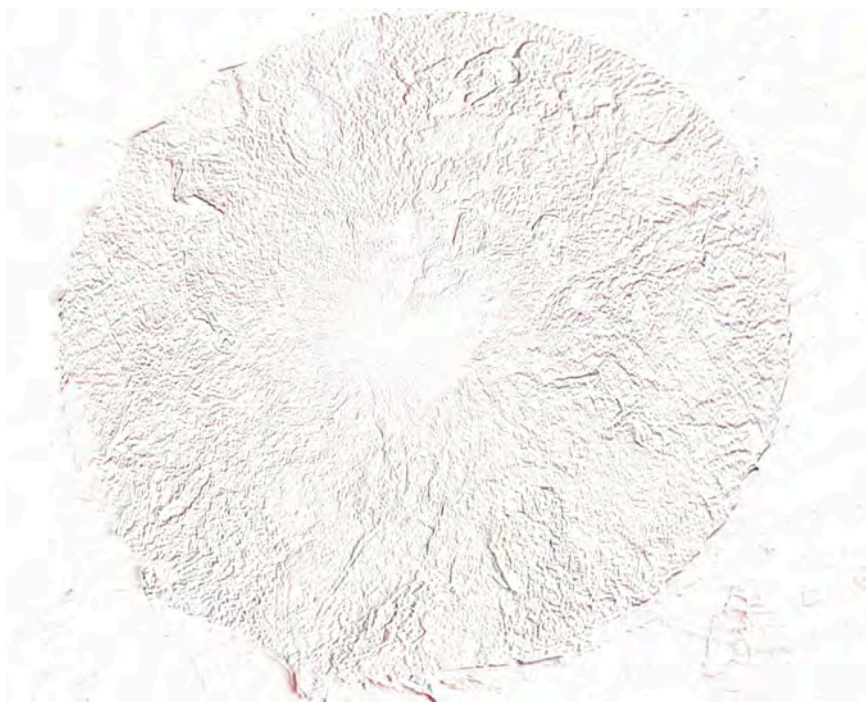
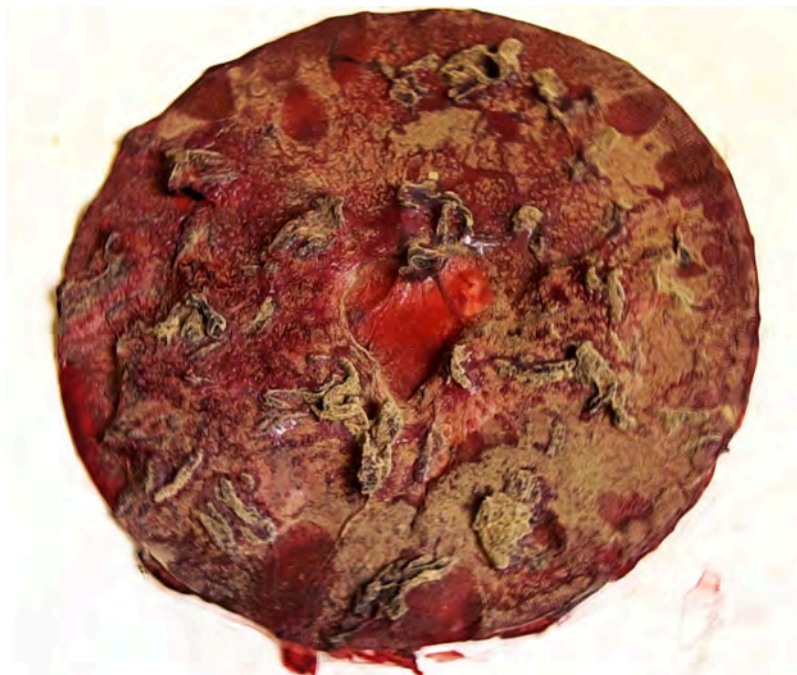
Figuras 15 e 16: processos do cultivo da colônia de microorganismos. (Fotografias da autora)

A experiência com os outros artistas se encerrou com os recebidos relatórios/anotações/impressões depois desses 10 dias decorridos. Junto a plantas, sementes e animais, os artistas traçaram rotas de acoplagem com essas outras existências, criando o contexto para que esses rastros comuns surgissem. Foram novas perspectivas de territorialização fabricadas e moldadas de um solo mundano.

Ficou evidente que o manejo e o cultivo são ações primordiais para uma abertura ao outro – um lampejo para o trabalho da alteridade em plena pandemia. Uma experiência que, para mim, deu perspectiva para afinar o peso do modo de vida que estávamos levando. Com o biofilme seco, absorvido de sangue e hibisco, a matéria passou da formação de coração para a formação de montanhas nunca antes descobertas. As flores de hibisco que havia dado para a colônia criaram relevos em seu biofilme, que ao aproximar a câmera, permitiu a viagem fotográfica entre *zoom-in* e *zoom-out*. Imaginei um mundo das bactérias presentes na minha flora em comunicação com os micro seres da colônia produzindo montanhas vermelhas. Quais são eles? Que história eles contam?

Aprendi a escutar as montanhas a partir do momento em que tive que interagir com elas. Subi, parei, respirei, escutei, vi. Logo que descia e ela ficava para trás, mínima perto do que foi horas antes, não acreditava mais na capacidade do que meu próprio corpo tinha feito. Subir e descer uma montanha. Essa sensação se deu parecida no processo de fermentação com a kombuchá. Adentramos uma o corpo da outra, ela me revelou a possibilidade de criação a partir da carne; expandiu para além ela-eu, foi para um ela-nós, que foi além-montanha. As leveduras que vivem nela, vivem em mim. Talvez as candidas, os fungos, se misturaram de tal forma que um novo ser surja daí.

A arte afinal é essa fabulação de corpos para assentar um terreno muito conturbado; ou quando muito assentado, usado para conturbar-lo. Criar montanhas em casa vai muito além de atravessar seus morros. Eu paro, respiro, separo os componentes, escuto e vejo, mas também me aproximo da paisagem viva. Sua perturbação e interações multiespécies projetadas aos meus olhos humanos em um tempo curto. Devemos ir mais, alongar o tempo, perceber as alterações em escala de tempo geológico, muito além da nossa. As montanhas servem como essa régua de tempo e espaço para mim, que junto das leveduras e bactérias evidenciam a perturbação lenta a ser encorajada (Tsing, 2019). O mundo está ruindo por fora e por dentro, e a criação de montanhas particulares foi um caminho individual possível para acesso ao coração da terra, do vivo que pulsa, um solo comum.



Figuras 17 e 18: Cultivo da kombuchá para secar e alterado digitalmente. (Fotografia da autora)

Carnes confabulando: relações arte-vida em um horizonte transformativo

Quando retiro a película protetora da colônia, ou seja, o biofilme que se forma acima da bebida probiótica que fermenta, jogo fora todo o líquido e seus restos, e de costume, guardo o biofilme como em um arquivo de documentos. Os biofilmes dos dois processos descritos eu deixei exposto na parede do meu quarto. Ambos compartilham o DNA comigo, mas o biofilme em que misturei meu próprio sangue, em específico, é uma amostra das nossas entranhas fermentadas. E por isso, todos os dias, pensava nas associações bacterianas que não estava vendo ao olhar para essa obra coproduzida.

Na kombuchá, além das próprias bactérias acéticas, é possível identificar diversas outras espécies de leveduras, Chakravorty et al. (2016) ao estudarem a cinética microbiológica desse corpo, identificaram que o gênero *Candida* foi a espécie de levedura mais frequente nas porções de filme celulósico e líquido. As leveduras do gênero *Candida* são ubíquas no meio ambiente, encontradas no solo, na água, nos vegetais e como habitantes do corpo humano, fazendo parte da microbiota normal endógena; também podem estar presentes em espécimes clínicos, como resultado de contaminação ambiental, colonização ou processo infeccioso. Mas a *Candida* é um habitante corporal muito falado para mulheres – me lembra de muitas consultas clínicas a ginecologistas.

A candidíase vaginal ou candidíase vulvovaginal, desencadeada principalmente pelo fungo *Candida albicans*, pode acarretar desconfortos ocasionais e é relativamente comum, um fungo que normalmente vive no organismo em locais como a boca, a garganta, a vagina e a pele sem causar nenhum problema. A candidíase é a mais frequente infecção fúngica oportunista (Sidrim & Rocha, 2004) e entre os fungos, *Candida* spp. é o gênero predominante na microbiota humana (Silva, Ferreira & Candido, 2007).



Figuras 19, 20, 21: Escarro de um paciente com candidíase pulmonar. Coloração de Gram CDC; esfregaço vaginal em coloração de Gram mostrando *Candida albicans* células epiteliais e muitas hastes gram-negativas. Fotografia de Danny L. Wiedbrauk, Warde Medical Laboratories, Ann Arbor, Michigan and The MicrobeLibrary e *Candida albicans* mostrando a produção de tubos germinativos no soro. Coloração de Gram. CDC/Dr. Lucille K. George

Ou seja, de qualquer maneira, compartilhamos de um mesmo gênero de fungo, eu e a kombuchá. A proliferação do fungo, que se dá por reprodução de forma assexuada, acontece geralmente por brotamento²⁶ e também pode ser chamado de gemulação, porque são organismos anaeróbicos facultativos, aqueles que podem realizar a respiração celular na presença de oxigênio (aeróbica) ou na sua ausência (anaeróbica), e nesta última ocasião, é quando acontece a fermentação.

Através da relação multiespécie que estabelecemos, invoco a poética para manifestar, novamente, que nós, humanos, também somos seres fermentativos. Mesmo que clinicamente não seja favorável ao humano uma evolução do quadro de fermentação das leveduras que convivem com nossos corpos; no âmbito do meu processo artístico coloco como importância para pensarmos nessas coconstruções das carnes do mundo. Essa atividade conjunta é descrita aqui pelo escritor Robert Macfarlane:

Estamos passando a compreender nossos corpos como o hábitat de centenas de espécies, das quais o *Homo sapiens* é apenas uma. Nosso intestino é como uma selva de flora bacteriana. Nossa pele é como uma superfície fantasticamente florida de fungos. Sim, estamos começando a nos descobrir – nem sempre de maneira confortável ou agradável – como seres multiespécies que já participam de escalas de tempo que são fabulosamente mais complexas que a versão teleologista da história que muitos de nós ainda imaginamos habitar. A obra da bióloga radical Lynn Margulis e de outros pesquisadores mostrou que os humanos não são seres solitários, mas o que Margulis estupendamente chamou de “holobiontes” – organismos compostos e colaborativos, unidades ecológicas “formadas por trilhões de bactérias, vírus e fungos que coordenam a tarefa de viver juntos e dividir uma vida comum”, segundo a expressão do filósofo Glenn Albrecht. (Macfarlane, 2020)

Somos seres co-dependentes, o que classifica os microorganismos como espécies companheiras dos humanos como Donna Haraway diz “incluir seres orgânicos, tais como o arroz, as abelhas, as tulipas e a flora intestinal, todos que fazem da vida humana o que ela é – e vice-versa” (Haraway, 2017, p. 14, tradução nossa). Essa classificação remonta não só o nosso corpo humano, mas toda a história possível de ser imaginada e contada da criação das matérias. A performance compartilhada com a comunidade simbiótica me induz a notar

²⁶ São formados gêmulas ou brotos, que tanto podem se separar da célula original como permanecer grudados, formando assim cadeias de células.

cuidadosamente a vida que me rodeia e que sou parte, tomando o mundo como uma prática de responsabilidade - talvez essa seja a ação mais importante que podemos fazer pela natureza e pela humanidade (Tsing, 2019). Nesse aspecto, a kombuchá me proporcionou um olhar renovado para as diversas construções do mundo que não a humana, e essa percepção pode ser ensinada.

A artista Paz Tornero é um exemplo de trabalho cooperativo com outras espécies de bactérias de seu próprio corpo, dando visibilidade para a ideia de 'holobionte' nas artes. Em sua série *Ioni*, ela utiliza placas de petri e inocula as bactérias de sua flora vaginal em fotografias pessoais, fungos e outros organismos se propagam sobre as imagens, transformando-as em uma obra processual e conjunta, que com o passar do tempo, apagam o corpo da artista.



Figuras 22 e 23: Paz Tornero, *IONI*, 2018.

Em entrevista a Živa Brglez, Tornero se identifica no campo das artes e da ciência, ao cruzar fotografia e o universo da microbiologia, na intenção de investigar conceitos de identidade, traço familiar e seus personagens efêmeros e temporais.

Quis usar bactérias vaginais que representassem, no caso de um corpo feminino cis, a identidade ou ID, por causa de sua estreita relação com a microbiota intestinal. Segundo estudos recentes, a flora vaginal é formada no intestino e já sabemos que a microbiota intestinal é única em cada ser

humano. É a nossa impressão digital interior²⁷. (TORNERO, 2018, online, tradução nossa).

O caráter dual que faz parte da nossa existência na Terra é demonstrado pela artista quando, ao usar nossa impressão digital interior única, a microbiota, como fator indiscutível de nossa importância carnal, também mostra que desaparecemos e somos devorados pelos mesmos seres com que fazemos alianças para nos mantermos vivos. Ou seja, nossa imagem como topo da cadeia alimentar, muito veiculado pela visão antropocêntrica, que coloca os seres vivos em pirâmides e linhas evolutivas, não exibem o contexto ou enlaçam os corpos e seus meios de existência. O nosso corpo só é corpo porque somos seres dentro de outros seres.

“Nós”, uma espécie de edifício barroco, somos reconstituídos a cada duas décadas, mais ou menos, por bactérias incorporadas e mutantes. Nossos corpos são constituídos de células sexuais prototistas que fazem cópias de si mesmas por meio da mitose. A interação simbiótica é a essência da vida em um planeta apinhado. Nosso cerne simbiogeneticamente composto é muito mais antigo que a recente inovação que denominamos ser humano. Nossa forte impressão de diferença em relação a todas as outras formas de vida, nossa ideia de que somos uma espécie superior, é um delírio de grandeza. (Margulis, 2022, pág. 140)

Dessa forma, assim como Tornero – artistas que se colocam no campo da ciência e biologia – vejo que enfrente essa questão arte-vida e as poéticas relacionadas ao contexto ético-estético, que colocam o desafio do compartilhamento de uma vivência íntima para desdobrar tópicos mais abrangentes. Assim como faço esforço para compreender o que a colônia quer para continuar crescendo e fermentando, com uma similaridade ao processo de aprender uma nova língua, essa espécie de tradução que acontece na pesquisa é inevitável. Eu transmito essa experiência tomada de referências e vivências de uma pessoa, uma humana, e permito duvidar de minhas próprias afirmações. Nessa brecha entram os outros, as especulações, as fabulações, para tentar dar conta das sensações limites que um processo fermentativo é capaz de ativar.

As performances, vídeos, imagens e instalações que são produzidas provêm de lugares situados, de vivências específicas que são desdobradas conforme o tempo vai passando, rodeada de outros mais-que-humanos, o que já propõe a necessidade de outra

²⁷ “I was interested in developing my work in a scientific laboratory and wanted to research concepts of identity, family trace and their ephemeral and temporal characters. I wanted to use vaginal bacteria that represent, in the case of a cis female body, the identity or ID, because of its close relationship with the gut microbiota. According to recent studies, vaginal flora is formed in the intestine and we already know that the gut microbiota is unique in every human being. It is our inner fingerprint”.

forma de fazer e pensar, alicerçada em uma outra ética para essa estética, porque a comunidade de microorganismos é um corpo, uma pequena parte da terra viva. Essa possibilidade de adentrar e vislumbrar o movimento do não humano chama a responsabilidade com as discussões dentro da esfera artística, o “dar-a-ver” coloca em cheque nossa visão única de mundo e nossos posicionamentos diante dos encaixes sociais e políticos muito consolidados.

As poéticas desenvolvidas na pesquisa e aliadas a esse pensamento arte-vida voltam muito para mim mesma, no processo quase holobionte, – em referência aqui ao vínculo extremo e articulado que o processo artístico e a própria comunidade de microorganismos mantém na pesquisa. Holobionte como Haraway (2023) utiliza, ultrapassando a ideia do ciborgue, uma entidade cheia de acoplamentos, para um ser em que o campo do orgânico e do tecnológico estão articulados de uma forma que já não se pode mais separá-los; criar esse modo relacional que não sou eu, propriamente, mas também não são apenas os microorganismos, é exterior e interior ao mesmo tempo, concebe essa radicalidade de criar outros parentescos estranhos.

Assim como pensar uma entidade holobionte é esse retorno à Terra, para vermos e sermos esses emaranhados vivos que nela habitam, a pesquisa também é um convite a pensar-com a fermentação através da nossa relação. A kombuchá além de corpo e carne é pensamento situado e operado na pesquisa. A tessitura da pesquisa acontece como um trabalho de exteriorização, em que eu me coloco em um horizonte transformativo, assim como a própria Terra. Para delinear mais esse horizonte e os emaranhados, a simbiose é um conceito importante para costurar as ideias aqui desenvolvidas.

A bióloga Lynn Margulis²⁸ descreve em “Planeta Simbiótico” que a simbiose é uma convivência com contato físico entre organismos de espécies diferentes, e que todos os organismos estão em contato porque todos são banhados no mesmo ar e na mesma água correndo no planeta. Um fenômeno natural e comum, não limitado ou raro, já que residimos em um mundo simbiótico. “A simbiogênese²⁹ junta indivíduos diferentes para formar seres

²⁸ Lynn Margulis foi uma bióloga e professora na Universidade de Massachusetts. Seu trabalho científico mais importante sobre a mitocôndria enquanto um organismo que teria entrado em simbiose com células eucarióticas, caracterizando a chamada teoria da endossimbiose.

²⁹ A simbiogênese é uma teoria evolucionária segundo a qual indivíduos de naturezas distintas de diferentes espécies se unem para formar um novo indivíduo. A simbiogênese enfatiza mais os efeitos positivos resultantes das inter-relações entre indivíduos do que a sobrevivência e reprodução do mais apto. “É chamada de “simbiogênese” a simbiose estável, de longo prazo, que resulta em mudança evolutiva. É um termo evolutivo que se refere à origem de novas organelas, novos tecidos, órgãos, organismos e até mesmo espécies e famílias por meio do estabelecimento de simbioses permanentes duradouras. Essas novas associações, verdadeiras fusões biológicas que começam na forma de simbiose, constituem o motor da evolução das espécies”. (Propriocepção, p. 06)

maiores, mais complexos.” (*Ibid*, 2022, p. 26) Esses “indivíduos” estão sempre se fundindo, geram novas populações, com novos indivíduos simbióticos.

Nós não necessariamente vamos conseguir perceber a simbiose porque nós também fazemos parte dela, mas quando observamos essa interação na externalidade é como se ganhássemos a possibilidade de assistir a vida por outra janela, a nossa própria condição viva por outra perspectiva. Margulis nos ajuda a encontrar essa janela ao apresentar diversos seres que praticam a simbiose, como o caso da *Ophrydium*, uma espuma de água doce parada composta por um número de bolas de gelatina verde encontrada em Massachusetts/EUA.

Ao filmar³⁰ esse composto, vê-se com clareza que a bola maior dessa gelatina é cheia de “indivíduos” menores, em forma de cone, que são as *Chlorellas*, uma alga verde comum – elas são colocadas a serviço da comunidade de bolas de gelatina em que “cada “organismo individual” desta “espécie” é na verdade um grupo, um pacote de micróbios fechado por membranas que se assemelha e age como um indivíduo.” (*Ibid*, 2022, p. 29)

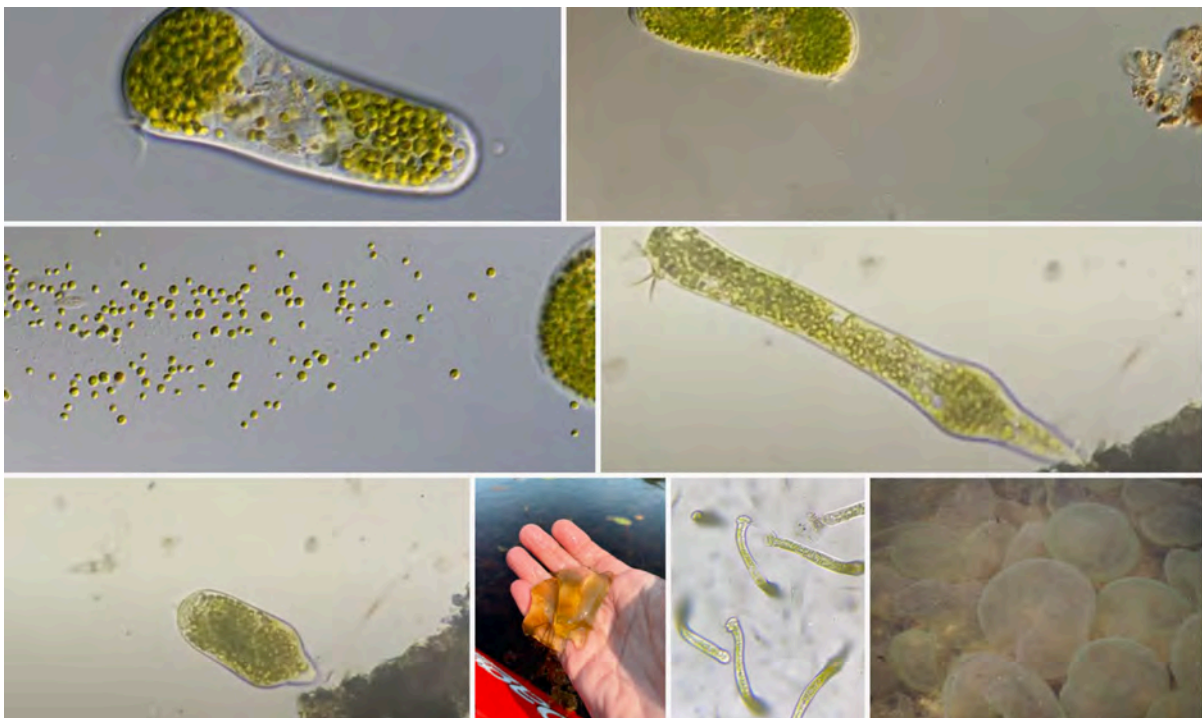


Figura 24: Imagens de *Ophrydium*

(Fonte: https://www.biodiversity4all.org/taxa/364055-Ophrydium-versatile/browse_photos)

³⁰ No final dos anos 90, junto a colegas, como Lorraine Olendzenski e Lois Byrnes, alunos da Universidade de Massachusetts e seu filho, Dorion Sagan, a microbióloga gravou uma série de vídeos sobre a vida no microcosmos. É possível assistir o vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=4-T1jye16bE> Acesso em 10 de novembro de 2024.

Assim como a kombuchá, que é cientificamente identificada como Zoogleia³¹, uma simbiose complexa entre espécies de bactérias e leveduras, esses sistemas nos ajudam a refazer esse percurso longo e muito anterior ao primeiro animal na Terra. Toda a vida na Terra era microscópica e unicelular, consistia em bactérias, essencialmente; bactérias na água, na superfície e no subsolo, experimentando formas de sobreviver. Margulis também dá o exemplo de simbiose na bebida kefir, muito similar ao kombuchá, e a descreve como um composto consumido nas montanhas do Cáucaso que contém coalhos granulados chamados de “grãos de Maóme” pelos georgianos. “O coalho é um pacote integrado de mais de 25 tipos de levedura e bactérias. Cada coalho é composto por milhões de indivíduos. Desses corpos interativos de organismos amalgamados surgem às vezes novos organismos.” (*Ibid*, 2022, p. 29).

A pesquisadora reafirma que a tendência desses corpos individuais é se aglomerar e ressurgir em uma nova totalidade em níveis maiores de organização, algo que é visível na comunidade de kombuchá, em que um *SCOBY*, normalmente doado em tamanho de isca, é capaz de se reproduzir e chegar ao tamanho do recipiente em que for colocado.

“Nós, humanos, temos uma relação simbiótica com os ácaros em nossos cílios, por exemplo. A maioria de nós não sabe que vivemos em simbiose com outros animais ou com bactérias nas axilas e intestinos ou com espiroquetas no tecido gengival. Simplesmente gozamos desses relacionamentos silenciosos e inconscientes com micróbios.” (Margulis, Sagan, Guerrero, Rico, 2020, p.07)

Se somos essa junção de organismos vivos, ampliando a ideia de corpo, território e paisagem enquanto soma, não deveria o futuro do ser humano e seus sistemas de vida também se orientar por esse sentido? Lynn Margulis acredita que esse é o caminho iminente do *Homo sapiens*, em direção às fusões e incorporações dos companheiros no planeta Terra. Através de obras-processos como *Toque ao Coração* e *Encarnada*, intenciona-se mostrar esse caminho sugerido por Margulis, dando o vislumbre necessário para que a imaginação tenha o ímpeto para se embrenhar nas trilhas de fusões terranas e ferais.

A poética e as artes são ferramentas possíveis para sentir essas questões que surgem, para problematizar o mundo que nos rodeia e o próprio mundo que nós somos, capaz de incitar novos pontos de vista ou transformar os que estavam adormecidos. Como Arlander, acredito que essa prática-com, no meu caso junto aos microorganismos e a essa abertura para entender e observar o mundo de uma maneira outra, me qualificou para uma performance arte

³¹ No dicionário Estraviz: Massa de bactérias ou algas unicelulares associadas entre si por fenômenos de gelificação das membranas celulares. Com adendo, sabemos que o SCOBY também contém leveduras.

menos antropocentrada. A pesquisa-criação que faço com a comunidade simbiótica ancora essa perspectiva situada de pensamento que se relaciona com um fazer individual, quase artesão, de uma prática lenta e incorporada, mas que só é possível porque, em si, é um fazer coletivo. Compreender e exercitar a simbiose enquanto fazer, para que seja perceptível a externalidade enquanto parte interna nossa, ou seja, sentir as carnes confabulando (Krenak) é como ela opera nos processos artísticos e como ela pretende alcançar os seus espectadores.

Para coadunar com Arlander e o pensar-com, a etnógrafa das práticas de pensamentos, Marilyn Strathern, define a antropologia como o estudo de relações com relações “Importa quais ideias usamos para pensar outras ideias”³². Haraway adiciona “Importa quais pensamentos pensam pensamentos. Importa quais conhecimentos conhecem conhecimentos. Importa quais relações relacionam relações. Importa quais histórias contam histórias. (...)” (Haraway, 2023, p. 69). Ambas auxiliam a trabalhar a ideia de simbiose adentrando outras áreas de conhecimento, respondendo com outros questionamentos que as alianças que fazemos e o contexto que estamos inseridos regem a nossa percepção humana e nosso senso de consciência e responsabilidade.

A especulação básica é que os processos mente-cérebro são um reflexo da nutrição, fisiologia, sexualidade, reprodução e ecologia da comunidade de microrganismos da qual somos feitos. Os microrganismos não são apenas metáforas. Seus restos mortais vivem em nosso cérebro: suas necessidades e hábitos, sua história e saúde são parcialmente responsáveis por determinar nosso comportamento. Se nos sentimos possuídos por mentes diferentes, se nos sentimos oprimidos pela complexidade, é porque somos habitados e feitos de complexidades, de componentes vivos que começaram como micróbios com vida própria. (Margulis, Sagan, Guerrero, Rico, 2020, p. 19)

“Quais os micróbios estão nos lendo enquanto lemos esse texto?” Quais bactérias estão lendo a minha tese enquanto eu a escrevo? Quais microrganismos estão pensando em mim para que eu pense o que estou pensando, praticar o que estou praticando? Esse processo de mundanizar-se, tirar-se do centro, a partir de uma ferramenta como a especulação via arte e literatura traz a ficção como aliada para consolidar o *Homo sapiens* enquanto ser multiespécie. E isso faz toda a diferença para pensar e atuar diante dos mundos que estão na ponta do abismo; e nós humanos fazemos parte dele.

O testemunho da importância dessas matérias, do compartilhamento de resposta-habilidade³³ em tempos de catástrofes têm relação profunda com as questões

³² Strathern, *Reproducing the Future* (p.10 *apud* Haraway) aprendeu a prática da fabulação especulativa feminista no mundo acadêmico com a pesquisadora.

³³ A autora aqui faz um jogo com a palavra em inglês “*responsibility*”.

estéticas e éticas que o campo artístico carrega, no qual a prática artística, de ficção e da fabulação, são modos de operar e não apenas ilustrar a ideia de realidade, são modos de questionar as complexidades de se estar vivo dentro dos seus agenciamentos.

Desse modo, chega o momento de ampliar a ideia de fermentação para além da carne da kombuchá. Como dito anteriormente, também sou agente enquanto em relação com a comunidade simbiótica, mas também podemos ser agentes fermentativos em relação com outros humanos e outros territórios. Acredito que somos também agentes-elementos que ajudam na quebra da molécula de glicose, a fim de produzir energia em nossas próprias colônias. Será? Essa fermentação conjunta que observo no ateliê acontece entre humanos-territórios caso seja incitada?

Depois de tomada desse senso de coletivo, de compartilhamento da vida que me rodeia, a experiência de um corpo humano que fermenta em suas diferenças sociais, culturais, territoriais ampliam a própria tomada de resposta e habilidade que afirma Haraway. Vamos experimentar essas complexidades.

Somos um corpo que fermenta



Figuras 25 e 26: Ações *Feiticeira* e *Costura do Manto-Vivo* (Fonte: arquivo da autora)

Neste capítulo o foco é pensar no corpo enquanto agente fermentativo. As experiências que seguem em debate me possibilitaram pensar essa relação humana-microorganismo para além do cultivo no ateliê, ao estar aberta para o processo conjunto com outras duas artistas do corpo, realizando ações em duas comunidades distintas. Além disso, fermentar como uma dança espiralar, um processo de construção das relações foram a maneira de praticar essas performances. Dando oportunidade e tempo para uma fermentação entre corpos, ou seja, a kombuchá como pensamento aplicado, pego emprestado o termo ‘fermentação’ para pensar nessas coconstruções fermentativas. Somos corpos que também fermentam? Quais seriam nossas possibilidades fermentativas?

A comunidade simbiótica me apresentou a fermentação como essa possibilidade da matéria transformar-se ao entrarem em contato entre si, relacionando-se, e essas configurações de relação, que partem da prática e do cuidado como maneira de pensar os corpos em simbiose e estruturar uma rede de intercâmbios são o molde de pensar e atuar do corpo-território na prática artística através da PaR. Para isso, considerar a potência fermentativa do corpo não como uma resposta subjetiva moral, internalizada, mas compreender que essa fermentação acontece no presente, no compartilhamento entre indivíduos. Isso me fez buscar aplicar o pensamento da kombuchá enquanto proposição para emergir oficinas, enquanto experiência comum.

Nos diz Margulis: “É óbvio que as bactérias percebem os açúcares e as algas percebem a luz.” (Margulis, 2022, p.18). Esse gesto, essa memória, da bactéria perceber o açúcar e ir em direção a sua própria fermentação, ao seu próprio dobrar-se, é a intenção da atuação artística junto às comunidades que trabalhamos, para mostrar esse processo de fermentação enquanto transformação coletiva humana possibilitado pelo fazer artístico. As obras-performances *Costura do Manto Vivo* e *Feiticeira* foram construídas durante as residências artísticas do Festival A Salto, na cidade de Elvas - Portugal e Territórios Sensíveis: Baía de Guanabara, na colônia de pescadores Z-10, Ilha do Governador no Rio de Janeiro - Brasil, respectivamente.

Ambas performances foram formadas em coletivo, mas, principalmente, construídas em dupla: em Portugal, eu e a arquiteta-dançarina Julia Delmondes³⁴, e na colônia Z-10, eu e a artista visual e do corpo Marcela Cavallini³⁵. Os trabalhos foram realizados no segundo semestre de 2019, com pouco intervalo entre um e outro e se relacionavam diretamente ao

³⁴ Julia Delmondes é arquiteta, artista, pesquisadora. Mestra e doutoranda em Arquitetura no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da UFRJ. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8697566007971126>

³⁵ Marcela Cavallini é artista, pesquisadora, professora e mãe. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5686720304898088>

fazer em comunidade: com a proposta de oficinas e reconhecimento territorial, além de ser necessário a participação do coletivo formado durante a residência para ativação da performance.

Como nos cultivos dos microorganismos, a diferença se deu nos elementos de ativação, ou seja, a troca de açúcar, chá, local, frequência de troca da água, elementos essenciais para o desenvolvimento ou não da carne do biofilme; nas performances, as diferenças se deram entre Brasil e Portugal – de ocupação do território, arquitetura, aspectos objetivos e subjetivos – qual comunidade estávamos trabalhando, qual material escolhemos para performar, como adentramos o território, e que resultaram no caldo para fermentação e suas diversas combinações para um fazer processual.

Retomando os dizeres de Haseman, que foi citado em “Como fermentar a teoria: performar o corpo imerso”, para adentrar os pensamentos acerca da pesquisa performativa, o artista que faz parte dessa linha de pesquisa se encaminha pelo “entusiasmo da prática” e constrói ou dá visibilidade para redes-tecnologias, não dependendo – estritamente – da criação alheia de uma teia de definições. Esse aspecto foi muito importante para o desenvolvimento das performances realizadas, já que partimos pelo viés do conhecimento situado, daquilo que emerge enquanto se pratica, articulando e sendo articuladas por esses vínculos conforme nos fazíamos presentes. Por isso, dentro desse tipo de pesquisa, a vivência possibilitada pelas residências artísticas é de suma importância, já que elas nos dão estabilidade para fazer um mergulho nos emaranhados das redes sócio-políticas que regem tal territorialidade, além de proporcionar tempo de cultivar a construção de novas tramas e pontos nodais situados e fermentá-los/transformá-los.

Costura do Manto-Vivo

No caso de *Costura do Manto Vivo*³⁶, a performance foi selecionada pelo Coletivo Um, gestor do Festival A Salto em Portugal³⁷, com o programa de inscrições solicitando ações que “tomassem de *a salto* a cidade de Elvas”. Já no papel de cultivadora de microorganismos e

³⁶ Esse texto foi baseado no artigo escrito em conjunto com Julia Delmondes para o V Seminário AEAULP - Proximidades Distantes, realizado nos dias 6-8 de dezembro de 2023, em Brasília. Por ser um seminário mais focado na área de arquitetura, reformulei e repensei alguns aspectos que levam mais em conta as formulações acerca da arte e da experiência. O artigo original pode ser lido aqui: <https://cloud.fá.ulisboa.pt/index.php/s/PNkUBSAq6Pqt4Q4>

³⁷ Coletivo de artistas e produtores do interior de Portugal, que atualmente mudou de cidade e está em Portalegre. As fotos da nossa residência: <https://acesse.one/7Rscs>

procurando replicar o que participava com a kombuchá, pensei como seria um manto vivo, como o biofilme, que fermenta e cresce pelo equilíbrio das relações. Julia pesquisa corporalmente as inúmeras possibilidades de viver uma arquitetura – *habitar* – reconhecendo o corpo enquanto agente potente e capaz de transformar o espaço em movimento constante.

Da inscrição até a prática o processo foi todo alterado, os locais escolhidos para a performance e oficinas foram mudados e acabamos conhecendo outros limites, além dos que estavam listados. A *PaR* permite essa oxigenação na metodologia da pesquisa, guia-se pela situação que está sendo imposta, e por seguir essa rede que se forma a partir da imbricações reais é possível que encontros emergenciais aconteçam. Essas mudanças serão descritas logo após o reconhecimento do território em que nos inserimos.

Para entrar em Elvas, uma cidade fortificada, é preciso passar por imensos portões de madeira que dão acesso às principais vias, onde a grandiosidade dos fortes é claramente visível e molda a paisagem. A sede da residência artística do festival estava no centro da cidade portuguesa com 23 mil habitantes, situada na região do Alentejo, a 8km da cidade de Badajoz (Espanha). Em 2012, Elvas foi classificada como Patrimônio Mundial pela UNESCO ao ser reconhecida como a cidade mais fortificada da Europa, pela grandeza do patrimônio militar herdado mediante fortalezas que foram pontos estratégicos de defesa da fronteira portuguesa. Assim, a cidade se revela de forma prática através da relação entre o interior e o exterior das muralhas, evidenciando os muros como uma representação do território e a diferença da paisagem "externa", que sugere uma ocupação espontânea entre a natureza e a cidade. A separação entre Natureza e Cultura, promovida pela ocupação humana e ocidental, ainda persiste com as grandes muralhas reforçando essa ideia de dissociação e resistência à mistura, ou seja, uma dificuldade imposta para a ideia de fermentação.





Figuras 27 e 28: Limites da cidade fortaleza (Fonte: arquivo da autora)

Figuras 29: Desenho da cidade fortaleza (Fonte: arquivo da autora)

O antropólogo Philippe Descola desafia a noção de separação entre essas duas grandes categorias, afirmando que elas são indefinidas: “Natureza é como tudo que se produz sem a ação humana e que existiu ou existirá depois dela; Cultura é tudo aquilo que foi produzido pela ação humana, seja um objeto ou uma ideia” (Descola, 2016, p. 08). O autor ressalta que estamos cercados por misturas de ambas produções, citando, por exemplo, cercas vivas feitas de plantas selvagens, que são ao mesmo tempo naturais e culturais. No século XXI, não estamos todos imersos tanto no Natural quanto no Cultural? As muralhas de Elvas já se tornaram parte do vivo, e as vidas em Elvas têm características de muralhas?

A proposta desta ação performativa foi destacar o processo de dissolução das fronteiras físicas e subjetivas, aproximando-se das pessoas e atravessando a cidade, já que as paisagens não se limitam ao que está fora do sujeito, mas ao que faz parte de suas subjetividades. Era importante conhecer as diferentes histórias urbanas dos moradores e suas experiências com as muralhas, elementos essenciais da paisagem local. Caminhar pelas ruas da cidade e reconhecer seus habitantes, tanto humanos quanto não humanos, cria uma atenção às linhas de vida que percorrem o território (Tsing, 2019). Este processo gera um corpo coletivo que desenvolve uma percepção das vidas interligadas entre Natureza e Cultura, permitindo uma nova compreensão da paisagem. Os rastros e relações quase imperceptíveis tornam-se evidentes na obra que opera através do território, promovendo uma atenção às sutis presenças que vão da microescala às macroestruturas locais, que criam campos de encontros e desencontros.

Na edição do festival “A Salto - Tomada Artística da Cidade de Elvas”, um dos objetivos foi estabelecer diálogos e conexões entre Portugal e Espanha, abordando questões de fronteira entre os dois países. No entanto, durante nossas caminhadas e conversas iniciais,

percebemos uma tensão territorial pré-existente entre a antiga cidade murada e as áreas externas. Encontramos construções econômicas e populares, onde reside uma comunidade cigana com uma dinâmica própria e uma narrativa alternativa à hegemônica. Conversas com os moradores revelaram que essa área era um contraponto à robusta fortaleza e uma divergência da imagem glorificada de Elvas. Como artistas, buscamos entender essas micro-tensões para costurar a trama do "manto-vivo".

Nos foi apresentada, assim, duas realidades diferentes, fronteiriças, dentro da própria Elvas. Inicialmente, fizemos uma oficina com a população da cidade, mas por um interesse nosso e da produção, começamos a nos direcionar mais para a comunidade cigana e seu modo de existência. Mantivemos a intenção inicial de costurar um manto de retalhos doados pelos moradores que fizessem as oficinas, com a ideia de formar um patchwork com retalhos doados por eles, e como no cultivo de microorganismos, delongar o tempo de convivência, espessando os laços entre nós, já que em troca de um pedaço de tecido viriam histórias pessoais.

Lembrando que as “histórias” são grafadas assim por influência de escritora estadunidense Ursula Le Guin, que se alia às histórias sem H maiúsculo, fora da concepção heróica entre vencedores e perdedores, mas enquanto processo contínuo, “muito mais artimanhas do que conflitos, muito menos triunfos do que armadilhas e delírios; cheio de naves espaciais que ficam presas, missões que falham, e pessoas que não entendem” (Le Guin, 2021, p. 23).

Antes que você se dê conta, os homens e mulheres no campo de aveia selvagem e seus filhos e as habilidades dos construtores e os pensamentos dos pensadores e as canções dos cantores fazem todos parte daquela história, foram todos colocados a serviço do conto do Herói. Mas essa não é a história deles. É a dele. (Le Guin, 2021, p.18)

Ao dar lugar para essa narrativa além dos muros, conheceríamos mais intimamente as histórias vivas daquele território, construindo um material das relações imateriais, um manto-vivo de memórias mediado pelo fio da costura que faríamos também em conjunto. Essas pessoas, colocadas juntas, instigadas a transformar-se em co-presença e emaranhar suas diferentes realidades, estariam em “estado de fermentação”, e nos encaminharia para diversas outras decisões que deveriam ser feitas no decorrer na residência artística.

Interessante notar as alterações que se iniciaram antes mesmo de pisarmos na cidade, de esboçar as modificações propostas no projeto de oficinas e realizá-las, porque tudo

acontecera com uma velocidade muito alta para uma combinação prévia de estruturação fechada. Por isso as intenções, a sintonia entre nós artistas era de extrema importância, uma maneira de permitir que essa fermentação continuasse.

O convite para a comunidade cigana participar do evento surgiu durante uma caminhada pelo bairro, onde conhecemos as famílias que conversavam e brincavam nas ruas e, com interesse, nos seguiram até a praça. Para participar do encontro, a premissa era trazer um pedaço de tecido para contribuir na confecção do manto. Diferente da primeira oficina dentro da fortaleza, nesta as crianças acabaram comparecendo em maior número, e alguns adultos presentes assumiram o papel de apoio nas atividades. Começamos nos apresentando em círculo, discutimos o manto que iríamos criar juntos e como cada um faria parte desse projeto.



Figura 30 à 34: Oficina com a comunidade cigana (Fonte: Sofia Mussolin)

Na quadra de jogos da comunidade cigana e com intenções de trabalhar a ideia de costura, iniciamos um jogo de alinhar nossos corpos num longo elástico, nos entrelaçando e criando uma ludicidade ao suscitar o verbo “costurar”. Propusemos nos dividir em duas

equipes, para criar uma dinâmica de observação entre elas, percebendo os diferentes caminhos da costura. Entretanto, durante a execução da proposta, um novo jogo entre as crianças foi criado, nos deslocando do lugar de controle e nos fazendo entender que todo jogo é uma escolha de discurso e narrativa. Foi preciso lidar com o sentimento de competição e disputa que a divisão de grupos suscitou, tornando-se notório as diversas forças que ali se estabeleciam. Com as diretrizes do jogo transformadas, começamos a criar tramas no espaço com elásticos e tecidos, auxiliando as crianças e ouvindo suas ideias, que foi crucial para compreensão das micro-tensões presentes na cidade de Elvas.

Viver fora do contexto urbano que é considerado protegido, fora das muralhas, gera qual tipo de sentimento? O espírito competitivo acirrado entre as crianças poderia ser uma forma de expressar descontentamento com a ocupação urbana, especialmente considerando que elas viviam barradas do que representava esse centro de poder. Era visível o preconceito e exclusão da maioria da população portuguesa em relação aos ciganos – também uma postura colonial.

No artigo “Investigação sobre pessoas ciganas em Portugal: hiato entre conhecimento e desenho de políticas públicas”³⁸, mostra-se que a população cigana em Portugal enfrenta preconceitos históricos e sistêmicos que refletem tanto a marginalização social quanto os resquícios do colonialismo. Muitas comunidades ciganas vivem em condições precárias, com acesso limitado a serviços básicos, o que perpetua desigualdades. Esse cenário resulta em exclusão educacional e laboral, reforçando estereótipos negativos que os associam a práticas "marginais" ou "parasitas sociais". Remonta-se essa estigmatização dos ciganos, reforçada pelo Estado Novo e pelas políticas coloniais que viam essas comunidades como "não integráveis".

O artigo mostra que apesar das mudanças legislativas e da proteção dos direitos humanos, há um descompasso entre políticas públicas e a realidade vivida. O preconceito cultural também é evidente na resistência ao reconhecimento da diversidade cultural cigana, em contraste com o ideal de uma identidade nacional homogênea. Além disso, os efeitos

³⁸ Para ler o texto completo: <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/12965>

O jornal ‘i’ fez uma reportagem em Monforte, distrito de Portalegre e muito próximo de Elvas dizia: Comunidades Ciganas: “A nossa sina é viver na pele o vosso preconceito” e descreve a realidade dessas comunidades em Portugal, destacando o preconceito e as dificuldades enfrentadas. Mostra as condições de vida precárias, como a falta de infraestrutura básica do cotidiano em um acampamento cigano. Também evidencia a discriminação social persistente e como isso afeta as oportunidades e a autoestima dos membros da comunidade. A reportagem ressalta que o preconceito não se baseia em comportamentos individuais, mas em estereótipos generalizados, tornando cada membro responsável pelos atos de toda a etnia. Contudo, há também vozes que resistem, expressando orgulho cultural e resiliência. Para acessar: <https://11nq.com/3DAIK>

coloniais persistem através de um sistema social que impõe uma hierarquia cultural, muitas vezes desconsiderando a história dos ciganos como vítimas do genocídio na Europa e o impacto de políticas de assimilação forçada. A exclusão enfrentada pelos ciganos hoje tem raízes históricas, mas ainda se manifesta em formas contemporâneas de racismo e discriminação institucional. Esse cenário perpetua ciclos de pobreza e marginalização, com políticas públicas frequentemente falhando em reconhecer e valorizar a diversidade cultural cigana (Megano, Mendes, 2020).

Assim foi evidente o primeiro impacto: os corpos não fermentam da mesma maneira. Assim como os cultivos não são iguais. A agressividade e posse que as crianças demonstravam estavam relacionadas ao modo de se mostrar pertencentes àquele território e uma maneira de firmar suas próprias narrativas. As histórias que eles querem contar nem todos querem ouvir, sendo assim, qual tipo de atitude essa comunidade precisa ter para serem ouvidas?

Nesse sentido, a responsabilidade da criação dos laços subjetivos, e que na performance são materializados enquanto costura desses retalhos, são, como Haraway reivindica, o que se tem de mais valor ao pensarmos sobre a “Cama-De-Gato” ou “Jogos de Barbante”. As questões delicadas que emergem da prática artística não são caminhos para resoluções, mas suscitam novos gestos em relação às importâncias individuais e coletivas. Ao abdicarmos da noção de totalidade e da imparcialidade, desvela-se uma realidade que é cheia de outras realidades somadas, suas verdades, com as pontas soltas cheias de parcialidades. Nela, existe a objetividade de que somos uma perspectiva o tempo todo. Assim, podemos trabalhar com a possibilidade de amplidão dessas perspectivas que já temos, uma reivindicação de verdade que traz consigo um fio solto para tecer um novo apoio no jogo de barbante, novas implicações.

Para Haraway, o toque, o contato, é o dispositivo de fazer esse novo fio, esse laço na trama, e essa ideia é correspondente a ação em *Costura do Manto-Vivo*, em que tivemos uma troca muito próxima e situada com as crianças ciganas. A partir disso, entramos em contato e nos cercamos da responsabilidade de vivenciar e realizar a complexidade da ação que estávamos fazendo, uma vez que “quem conta a história que ela conta”, ou “quem eu toco quando toco essa outra rede?” se tornaram questões palpáveis e presentes.

A autora nos leva para a ideia de zona de contato, conceito da teoria colonial, para rememorar sobre esse idioma de contato, línguas inventadas entre duas populações que costumam ‘fazer comércio’ entre si e que materializa-se essa interlíngua a fim de se comunicarem (Haraway, 2023). Uma operação pelo meio, uma implicação de linhas para

sustentar o jogo de barbante. Dentro da ideia de decolonialidade, é possível notar a transculturalidade sistêmica, ou seja, no encontro de culturas em que os impactos culturais afetam também as nações colonizadoras além das colonizadas, possibilitando usar o termo transculturalidade enquanto fenômeno de zona de contato, “instalada nos limites das tensões estabelecidas pela situação colonial” (Pratt, 1999).

Não apenas o universo semântico do colonizado foi influenciado pela cultura do colonizador, mas também ocorreu um fenômeno semelhante no sentido inverso, resultando em uma "troca" cultural e epistêmica. No entanto, o colonizador conseguiu impor sua cultura com mais sucesso do que o colonizado, uma vez que o espaço ocupado pelo colonizador se configura como um local de poder hegemônico e hierarquicamente estabelecido.

O principal desafio ético-político epistemológico trazido pela razão decolonial é a consciência da geopolítica do conhecimento, a partir da qual se trata de rejeitar a crença iluminista na transparência da linguagem em prol de uma fratura epistemológica capaz de inserir uma perspectiva inédita e libertadora tanto no campo discursivo como na esfera da ação, assumindo a impossibilidade de qualquer ciência falar em nome de coletividades heterogêneas e multifacetadas mas a premência de se insurgir contra quaisquer estruturas de poder e opressão que silenciem alguém. A denúncia da geopolítica do conhecimento é condição de afirmação, dentre outros, também da América Latina, ou melhor, da América Indo-AfroLatina como *locus* de enunciação (Miglievich-Ribeiro, 2014, p. 78).

Portanto encabeçar a ação de um jogo de barbante que carrega memórias de opressão e silenciamento de uma cultura, tanto da comunidade cigana quanto da nossa cultura brasileira em relação aos portugueses, torna-se uma zona de contato aplicada para assumir as impossibilidades de homogeneizar o que era aquela coletividade em ação nos próprios retalhos que seriam costurados. Revela-se as fraturas e essas zonas de contato através da aproximação do próprio ato de costura de partes, de um *patchwork*.

Para isso, começamos a unir os tecidos, tentando preservar as tensões existentes como elementos para integrar os materiais, já que vieram cobertas, retalhos de tecido, roupas, roupas íntimas, toalhas de mesa, tecidos de gramaturas muito diferentes e tamanhos variados. No chão, continuamos a troca de conhecimentos através do processo de costura, construindo o imaginário de lugares de casa para envolver as crianças e tornar um ciclo de ensino e aprendizado. Estávamos fermentando.



Figuras 35 a 37: Oficina com a comunidade cigana, agora na atividade de costura dos tecidos (Fonte: Sofia Mussolin).

Esse processo confirmou as ideias de Haseman e Ribeiro sobre a performance como pesquisa, demonstrando que, ao tornar a arte mais horizontal, o outro também se torna um co-criador da obra. A virada social das artes coloca o outro em papel de destaque e a importância de reconhecer a si mesmo dentro de um papel social. O papel social por si mesmo só existe porque existe o outro na relação; o outro é propositos e não mais apenas espectador. As crianças tomaram a frente e se interessavam pela junção dos tecidos, pela contação de suas histórias e das nossas próprias durante a ação da costura. Como cita a artista-pesquisadora Walmeri Ribeiro:

Desse ponto de vista, a chamada virada social das artes implica um modo de criação que se dá só e apenas a partir da experiência e do compartilhamento de ideias, questões, modos de vida, em toda a sua dimensão sensível, política e social. (Ribeiro, 2021, p. 03).

Esse tipo de metodologia co-criada que investiga os fenômenos na prática, se aproxima mais das reivindicações de conhecimento, interpretações e representações daquilo que uma obra pesquisa (Haseman, 2006) nos territórios em que elas estão inseridas. Ao

integrar os tecidos e propor essa costura com ajuda mútua entre crianças e adultos, formou-se uma conjunção interessante entre os corpos ativos, assim como a fermentação da colônia de microrganismos, as nuances e pequenas movimentações na comunidade são indícios da transformação das partículas. A prática artística investigativa em seu modo de busca performativo, que implica o corpo, lida com o despertar desse corpo para questões sensíveis que estão muito além do que o retrato dessa ação: é preciso treinar os sentidos para perceber essas sutis movimentações.

A costura do manto-vivo se prolongou para além da oficina, ampliada para participação de qualquer passante das ruas, já que estendemos os retalhos pelo chão do centro da cidade, transformando-o no nosso ateliê aberto. Durante essa ação, algumas pessoas que participaram da oficina dentro da muralha apareciam para continuar a costura, trazendo mais tecidos, linhas, objetos e também costurando. Outros artistas que faziam parte da residência artística também vinham contribuir. Dado o tempo do processo, o manto transformou-se no próprio chão onde os transeuntes passavam, dançavam, deixando seus rastros impressos no tecido. Um dado importante de destacar: nenhuma pessoa da comunidade cigana apareceu durante esses dias de costura no centro da cidade, apenas um dos pais das crianças que estiveram na oficina na quadra de esportes surgiu observando de esguelha.

Durante todo o processo de costura do material, foram feitas capturas de vídeo, a fim de espelhar a ideia de colcha de retalhos da materialidade do manto para as imagens. O processo de costura manual do tecido com o processo de montagem do vídeo se encontram no aspecto formal, de dar forma a partir da junção das partes. Essas ações aconteceram em paralelo, já que em alguns momentos Julia ficava no ateliê aberto e eu me dedicava à construção do vídeo. A intenção era também que esse manto-vivo se tornasse tela de projeção, invertendo a horizontalidade do chão, por onde passaram os pés e as mãos das pessoas de Elvas, para um suporte vertical, deslocando assim as perspectivas e trabalhando a subjetividade da costura realizada. Uma vez que o manto se torna suporte dessas memórias projetadas, conseguiríamos a atenção dos espectadores para esse aspecto da ação que ativamos.



Figuras 38 a 40: Costuras nas ruas de Elvas
(Fonte: Sofia Mussolin)

Após dias de costuras coletivas, era chegada a hora de ativar o manto coletivamente, mobilizando-o numa relação entre corpo e espaço em movimento por um cortejo pela cidade. Para tornar-se uma costura viva, um manto que percorra as ruas e seja intermédio de ação, costuramos elásticos nas extremidades para que as pessoas conseguissem vestir ou segurar esses retalhos de memórias. Para iniciar a ação, nos posicionamos em roda no limite do manto para investigar seus atributos: seu peso, suas texturas, as costuras visíveis e as sobreposições de tecidos, além de escritos que foram feitos durante o ateliê aberto. Assim, criou-se um momento de silêncio e apreciação, um ritmo coletivo entre todos que permitiu aos participantes perceber sensorialmente o que estava reverberando: a pulsação, a temperatura, a respiração. Criava-se um corpo coletivo de maneira viva e propositiva. Explicamos a ideia de interação para o cortejo e ligamos a caixa de som com músicas majoritariamente brasileiras, em que seguiu-se uma movimentação e começo da caminhada.

Logo percebemos que para manter o manto suspenso, enquanto elo de ligação, era necessário tensionar as bordas – quanto mais distantes, maior a tensão. Assim, novamente, o contraponto se mostrou presente, uma vez que para evidenciar a costura (junção) era

necessário a distância. Ou seja, a possibilidade de movimento ressalta que a costura está intrinsecamente conectada a dinâmicas de expansão e aproximação entre os corpos e o ambiente delimitado, a zona de contato está nessa materialidade do jogo entre dentro e fora, do heterogêneo junto ao homogeneizante – uma cosmopolítica artística. Essa escuta da materialidade se tornou tão viva que não era preciso ser reproduzida em voz alta, já que todos os envolvidos sabiam que essa tensão não-tensão operaria em uma modulação precisa. O manto tornou-se um corpo coletivo, vivo e amplo, nos tornando indivíduos coletivos.



Figuras 41 a 44: Performance final do Manto-Vivo (Fonte: arquivo da autora)

Fomos parados pela polícia local porque, diziam, havia um barulho exacerbado e reclamações de alguns moradores. Talvez isso mostre as movimentações subjetivas que exercemos na cidade fortificada. O cortejo finalizou quando chegamos em um muro da fortaleza e estendemos o manto, repousando e servindo de tela de projeção para o vídeo do processo criativo da residência. Esse local escolhido era figurativo como zona de contato

planejado, a fim de proteger a cidade em tempos de guerra e afastar a cidade de outras realidades na contemporaneidade. Nenhuma criança e família da comunidade cigana se fez presente na performance tampouco, apesar de todos serem convidados, a rigidez para adentrar a cidade antiga é literal.

Talvez a tentativa de alinhar, costurar essas memórias conjuntas, tenha dado resultado no desconforto geral das pessoas envolvidas, porque percebemos que juntar, de fato, essas comunidades, como foi na costura dos retalhos, seria um ato de violência. Assim como a forma da colônia de microorganismos está diretamente relacionada ao meio líquido em que ela está inserida – como o DNA –, ficou nítido que a comunidade cigana também é diretamente formatada por esse território pouco amigável em Elvas com suas muralhas. Mas essa força fermentativa, do corpo enquanto agente, pode mudar seu meio de cultivo?

Para nós, a arte em *Manto-Vivo* foi exercida enquanto um papel social de questionar, modular, remexer, fermentar e transformar as associações que estão a muito tempo em vigor neste território específico. Os corpos que atuaram nessa costura quebraram algumas moléculas e produziram energia. Mas vimos que uma ação situada no tempo e território, como foi o caso de *Manto-Vivo* foi capaz, apenas, de visualizar e compreender aspectos sociais e históricos que estão relacionados ao modo de habitar e se relacionar desses grupos em questão. Atuamos com ambos os grupos e misturamos eles, sem nos darmos conta de que, talvez, para a comunidade cigana, seria um processo desgastante, forçado, violento. Acredito que é possível mudar o meio a partir de um corpo fermentativo robusto, mas a atuação precisa ser constante, direta, conjugada. E essas ferramentas de luta precisam também ser enunciadas a partir desse corpo imbricado no território, suas estórias, suas vidas.

Feiticeira: uma prática de arrasto profundo

A *Feiticeira*³⁹, um tipo de rede de pesca, dá nome à performance realizada em conjunto com a artista Marcela Cavallini na colônia de pescadores Z10, na Ilha do Governador - Rio de Janeiro, dentro do laboratório de pesquisas *Territórios Sensíveis: Baía de Guanabara*⁴⁰. Sendo uma experiência seguida da *Costura do Manto-Vivo* em Elvas, ainda estava muito pulsante as reverberações que se seguiram do processo da obra, ajudando, assim, a delimitar vontades de atuação perante esse outro território.

Por serem ambas experiências embasadas pela prática da Performance como Pesquisa e imbuída da colônia de microrganismos como pensamento aplicado, sabia que as diretrizes e parâmetros seriam totalmente outros, porque o território agora era carioca, com uma comunidade de pescadores artesanais, envoltos de uma baía tomada por petrolíferas e resquícios dos sambaqueiros⁴¹. Para fermentar seria necessário outra dança, porque agora novos componentes se apresentavam para intercambiar e co-construir, mas a ideia aplicada ainda se dava da mesma maneira: fermentar é atuar em conjunto.

Neste trabalho, a rede de pesca foi utilizada não apenas como materialidade para o trabalho poético, mas também como método investigativo e metáfora para as camadas de sentido que conectam entidades humanas e não humanas na colônia Z-10, a primeira colônia de pescadores do Brasil. A potência da ação coletiva enquanto processo de trabalho perpassa as práticas das artistas e autores que abordam o Antropoceno sob uma perspectiva materialista, como descreve Walmeri Ribeiro, coordenadora da plataforma:

Territórios Sensíveis é um projeto dedicado à pesquisa e à criação nas áreas de artes e ciências, que reúne artistas-pesquisadores, cientistas e comunidades locais para colaborar de maneira performativa na investigação e construção de diálogos entre as artes e as questões ambientais. (Ribeiro, 2021, online)

³⁹ Texto baseado no capítulo do livro “Territórios Sensíveis: Práticas artísticas no Antropoceno” escrito em conjunto com Marcela Cavallini “Do fundo do mar, rastejos na terra: os enredamentos vivos da ‘Feiticeira’” e publicado também pela Revista Visuais, UNICAMP, Campinas, SP, v.9, n.1

Para ver mais e outros desdobramentos, eu e a artista Marcela Cavallini publicamos o texto “Feiticeira: como corporificar a rede” publicado nos anais do Seminário “Transfluências: arte, presença e relacionalidade do 7º Encontro de Pesquisadoras/es dos Programas de Pós-Graduação em Artes Visuais do Estado do Rio de Janeiro - 2022.

⁴⁰ Territórios Sensíveis é uma plataforma de artes criada e coordenada pela artista-pesquisadora Walmeri Ribeiro. Para acesso a todos os projetos: <https://www.territoriossensiveis.com.br/>

⁴¹ Os resquícios dos sambaqueiros foi tema do mini-curta que desenvolvi junto ao grupo de estudos Humusidades. Está na nota de número 11.

Lançada em 2014, a plataforma tem como objetivo repensar as práticas artísticas de criação e fruição, investigando métodos ético-políticos e estéticos para fazer arte, além de fomentar o envolvimento social e ambiental das artes frente aos desafios atuais. Com uma crença na dimensão política e na potência sensível da prática artística, a plataforma busca incentivar novas formas de imaginar, sonhar e agir tanto política quanto poeticamente, promovendo novos modos de existência e coexistência entre humanos e não humanos nas ruínas do Antropoceno. Voltada para a pesquisa e criação, a plataforma concentra suas ações em áreas devastadas, poluídas e afetadas por um modelo de "civilização" moderno, baseado no extrativismo e no "progresso", que "cega todos os órgãos sensoriais vitais e cria corpos insensíveis, acostumados à violência" (Aráoz: 2020). A artista expõe a pergunta balizadora do projeto: Como podemos re-sensibilizar nossos corpos? Como podemos criar maneiras de [sobre]viver, imaginar e sonhar em meio às veias abertas do Antropoceno? (Ribeiro, 2021)

A premissa do laboratório de pesquisa era completamente diferente da residência artística que fui selecionada para participar no mês anterior, em Elvas. Lá, apesar do intuito de estarmos compartilhando e vivendo em conjunto durante 10 dias na cidade, as obras e processos não necessariamente seriam desenvolvidos em conjunto entre os artistas e as comunidades. Eu aplicava a *PaR*, mas o projeto em que participamos não. Assim, a performance poderia ser apenas uma apresentação, mas a pesquisa performativa ocorreu através da nossa própria vontade de atuação perante o corpo-território. Já na ideia do projeto Territórios Sensíveis:

Adentramos a Colônia Z-10 e logo fomos fisgadas pelo estado sensível dos acontecimentos extra-cotidianos. A maré estava baixa, o barro do mangue se mostrava, os caranguejos e garças que moram ali caminhavam pela superfície lodosa. As crianças corriam e gritavam gargalhando, enquanto adultos conversavam e bebiam no bar. Um grande círculo na área comum de lazer da Colônia, como um teatro de arena, reafirmava o sentido de circularidade, de estar "rodeado" pela amálgama de uma comunidade. O ar muito quente, dava o ritmo e sincronicidade típicos do verão carioca. (Cavallini, Mussolin, 2023, p. 82)

Thiago Caiçara, Faquir, Pãozinho e os jovens envolvidos no projeto Territórios Sensíveis nos receberam, e cada um compartilhou aspectos importantes de suas vivências naquele território, assim como nós artistas, que chegamos de fora, também nos apresentamos, marcando assim o início da nossa experiência. Buscávamos uma co-criação e uma convivência com os acontecimentos que estavam por vir, não algo que capturasse os efeitos estéticos do momento. Como a filósofa do movimento Erin Manning em sua pesquisa que

abrange os campos da arte, teoria política e filosofia diz: “Relações nascem do evento. Todas as ocasiões de experiência incorporam a relação como força de união” (Manning, P.142).

Para dar início às ações, a coordenadora do projeto Walmeri Ribeiro nos levou mapeamento performativo, que ajudaram a criar um “estado de percepção” para as relações presentes naquele local. Esse processo possibilitou um mergulho profundo nas vidas ali presentes, revelando trajetórias que permitiram a formação de um corpo coletivo capaz de cultivar uma nova visão, rompendo com a zona de conforto para se conectar a uma “paisagem vibrante” (Tsing, 2019). Walmeri propunha períodos de silêncio durante as caminhadas, incentivando uma atenção cuidadosa às sutilezas do território. Essa quietude ativa nos colocava em sintonia com as micropolíticas locais, ao mesmo tempo em que evidenciava as macroestruturas que influenciavam os campos de poder e as desigualdades sociais na Colônia.

Esse momento funcionou como uma porta de entrada para as propostas que surgiriam do grupo de artistas e moradores. Com um corpo mais atento, estávamos mais abertos a encontros que brotavam de uma conexão genuína com o agora.



Figura 45: Mapeamento performativo (Fonte: arquivo da autora)

O mapeamento performativo, já era a prática artística investigativa acontecendo, apesar de não sabermos seu intuito final. Esse modo de ir que é performativo, implica esse corpo poroso Ribeiro (2021), que refere-se a uma qualidade de devir dos corpos, que se encontram em um estado ainda informe de subjetivação. Nesse sentido, os corpos tornam-se mais flexíveis, receptivos a contaminações, trocas e interações com o ambiente. O corpo

poroso aliado a práticas de meditação ativa é próprio para despertar outros sentidos corporais e questões que estão muito além do que os olhos veem. Uma coisa é pesquisar sobre, outra é o corpo sentir esses territórios sensíveis. Essa entrada no território é uma entrada performativa porque é um corpo que está em atenção ao que atravessa ele, pelas relações corpo-ambiente, um modo de estar que a *PaR* exige. A partir dessa experiência, Marcela começou a construir sua oficina “corpo-ambiente” e eu me direcionei para a coleta de conversas com os pescadores pelo território junto de Tiago Caiçara.

O desejo de ouvir, aliado a um olhar errante que captura momentos com a câmera, refletia o território a partir das narrativas dos pescadores e dos outros seres não humanos, formando um tecido imagético de memórias. As intimidades das relações multiespécies eram claras naquele contexto de vida, cada momento de vida descrito por aquelas pessoas perpassa seu trabalho cotidiano lidando com as marés, os peixes e as iscas. As conversas surgiam na interseccionalidade das relações, indo além da simples descrição das interações e superando uma possível superficialidade da imagem. A atenção a essas existências se manifesta, no entanto, na troca de olhares, que se dá em camadas complexas. Assim, a atividade artística, ao abordar práticas de intimidade, rompe com a noção binária e imparcial de moldes predefinidos, construindo uma visão do mundo — aquele mundo — a partir das histórias e das relações que emergem entre o olhar do artista, a pesquisa, a câmera e as vidas que habitam um determinado espaço, uma negociação que Territórios Sensíveis realiza.

Por outro lado e simultaneamente, Marcela cultivava o desejo de fazer os corpos ressoarem com o solo da colônia Z-10, entrelaçando os pontos da rede que se apresentam em relação com o ambiente em que estão inseridos. A proposta, então, se materializou em uma oficina que considerava o contato dos participantes com o espaço que se manifestava em seus corpos. Cada um se dispôs a estar em grupo, trazendo consigo sua vida íntima que vibra em harmonia com o meio, ao mesmo tempo que compartilhava sua singularidade com o coletivo. As memórias do ambiente, despertadas em seus corpos, transformaram a relação entre natureza e cultura na totalidade da criação.

Essa oficina moveu um corpo coletivo e a expressão corporal individual, funcionando como uma ecologia no campo sensório-perceptivo do grupo, permitindo gestos e movimentos únicos de cada ser, que, juntos, se tornaram uma coreografia do presente, do mangue e da colônia. Pois todas essas vidas estão interligadas pela experiência na colônia, um epicentro complexo e entrelaçado de questões socioculturais, políticas e ambientais. (Cavallini, Mussolin, 2021)



Figuras 46 a 49: Oficinas e entrevistas com a comunidade pesqueira (Fonte: arquivo da autora)

Atentas aos gestos sutis das relações que estabelecíamos, a rede de pesca se mostrou uma metáfora ideal para conectar nossas pesquisas até então separadas. Enxergamos a rede de pesca como esse ator e agente da colônia – todas as vidas ali estavam interligadas por essa entidade – assim como os pescadores, as crianças e os jovens com os quais trabalhamos durante o processo de reconhecimento do território. Eram elos de uma rede invisível que se estendia do fundo da Baía de Guanabara até os quintais de suas casas, culminando no manguezal. Encontramos uma grande rede jogada no chão, uma materialidade que clamava por atenção em nome do próprio ambiente. Sua presença evocava o modo de sobrevivência da Z-10 e as técnicas que manifestam a existência de seus habitantes. As raízes, pneus, peixes e aves que habitam e se movem nesse complexo sistema ecológico se adaptam conforme a

rede se agita – a capacidade de ativação é também, ao mesmo tempo, a mediação dessas interações sociais.

Assim como o conceito de ator-rede proposto pelo filósofo Bruno Latour (2012), que descreve um campo de atuação que abrange não apenas os humanos, mas tudo o que forma um nó nas interações entre diferentes personagens. Como Latour observa, o ator não é apenas a entidade que age, mas também aquela que mantém e a própria rede que mobiliza. Em um espaço de trocas e combinações coletivas não antropocêntricas, a rede se apresenta como um complexo heterogêneo, abrindo caminho para uma nova configuração social que, em nossa visão, é mais sensível às vidas multiespecíficas.

A partir dessa percepção, a rede se transformou de um simples objeto em uma forma de indagação crítica sobre como nos relacionamos com aquele espaço. Conversamos com Seu Geraldo, o pescador mais experiente da colônia, sobre como opera a relação entre pescador e rede, sua habilidade em fazer e ajustar nós, esticar e reconstruir as redes após cada pescaria. Ele nos explicou o tipo de trançado daquela rede que estava acumulada em um canto; sua particularidade permitia o arrasto em profundidade, capaz de capturar peixes nobres, como o robalo. O nome dessa rede era Feiticeira.



Figura 50 e 51: Thiago Caiçara com a rede feiticeira e atividade com as crianças (Fonte: arquivo da autora)

Imaginamos caminhar pela colônia com uma rede de pesca sobre nossas cabeças, como se fôssemos esses laços ator-rede, evocando o deslocamento do mar para a terra através de um arrasto profundo, uma maneira de unir nossas ações. Atravessando e incorporando o território e suas histórias, sendo, nós mesmos, tudo isso. Para preparar a performance e a

rede, que seria o foco da ação, lavamos e estendemos ela pela rua, organizando sua extensão e facilitando a passagem de nossos corpos por suas tramas. Reunimos também as crianças das oficinas de dança para coletar garrafas PET pela colônia. Pintamos a rede e as garrafas plásticas, incorporando-as ao corpo da rede que seria apresentada, tudo isso em um esforço coletivo. Ao mesmo tempo, pensei na atividade desenvolvida em Portugal, na dança tensão-não-tensão para que a costura ficasse em movimento. Ou como a kombuchá, que se mantém viva enquanto fermenta, sustentado o biofilme em sua superfície como proteção e escudo. A rede que é vazada, feita para caçar e não para proteger, se comportaria como?

A Feiticeira pode ser considerada uma serpente, pode ser uma rede, pode ser uma presa, um grito no meio das ruas que cortam a colônia Z-10. Ela é tudo isso, com muitas pernas. Cruzou o mangue em um barco, saiu da escuridão e se colocou a ordenar quem ia a frente quem ia atrás. A fila indiana se tornou dupla, que se tornou espiral, que não tinha mais ordem. Éramos fisgados pela rede que carregamos acima dos braços, ela agora puxava nossos pés, nossos óculos, e cada brinco que se incumbia de tentar um contato. Não éramos mais pessoas carregando uma rede, nos tornamos ela. Enquanto brandia-se: “Salve o Mangue!” tropeçávamos uns nos outros e não conseguimos ter exata visão do que acontecia fora da nova pele que habitávamos. (Cavallini, Mussolin, 2023, p. 89)

Chegado o dia, formamos uma fila indiana e levamos a rede para dentro de um barco: a feiticeira iniciaria sua jornada pelas águas, saindo do manguezal, esse bioma que conecta mar e terra, berço da vida. Muitas crianças nunca haviam estado em um barco, mesmo com a proximidade do mangue e com muitos conhecidos na colônia sendo pescadores; foi um momento de pura euforia. Dividimo-nos em dois barcos e, com bastante dificuldade, mantivemos a rede esticada sobre nossos corpos. Assim que a feiticeira pisou na terra, ficou claro que a direção da caminhada, questionada ao longo do percurso, foi definida por Thiago Caiçara. A organização, fluidez e movimento das mil pernas criadas pela Feiticeira deslizavam com mais facilidade e menos debate, pois Thiago, como guia desse corpo coletivo, conhecia as ruas, as pessoas e seu entorno. Tudo fazia parte dela, incluindo as diferenças.

As variações de altura dos corpos sob a rede, o tamanho das pernas, a proximidade entre eles e o ritmo da pisada de cada um conferiram à performance o que a teoria de Latour (2012) chamaria de relevo. À medida que a ação se desenrolava, criavam-se assimetrias como resultado das diferenças entre os atores; o processo de assimilação das diversas ações gerava esse “relevo”. A Feiticeira demonstrou essa conexão viva, evidenciando a ideia de que nenhum ator age isoladamente, mas sempre se entrelaça enquanto avança. Assim, o relevo se

revela à medida que as ações e os atores são descritos, nunca sendo algo dado antecipadamente. Dessa forma, a rede, além de uma função e limite material, se deslocou entre as associações que formou, gerando pesquisa, movimento e transformação além de seus nós iniciais. Enquanto mediação, a rede representa o deslocamento entre diferentes elementos e confere dinamismo àquilo que estava estagnado no circuito do território.



Figuras 52 a 55: Performance final *Feiticeira*
(Fonte: arquivo da autora)

Frases de alerta ao mangue foram gritadas, chamando a atenção para o risco de destruição e extinção daquele complexo ecológico. Na performance, tempos passados, presentes e futuros estavam entrelaçados nos corpos das crianças, dos moradores e de nós, artistas. Isso corporificou nosso chamado de urgência, que despertou nossos afetos enquanto agentes criadores. Se, de acordo com Latour, o ator nunca está sozinho, mas distribui os

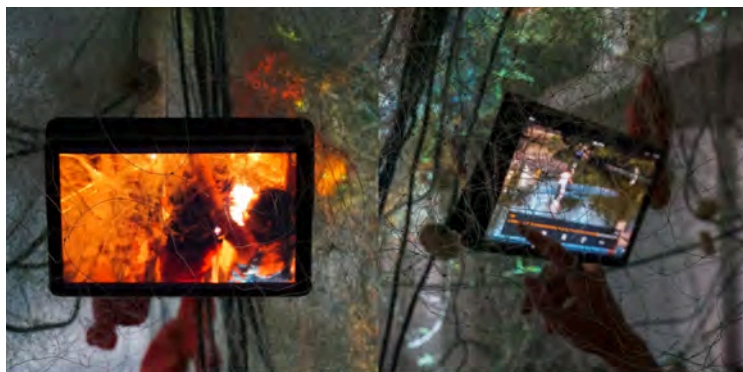
efeitos da ação ao longo da rede em que participa, também observamos os moradores que, embora não estivessem diretamente envolvidos na ação, se tornaram co-atores daquele ato. Seus comentários e olhares surpresos nos devolveram a emergência da visibilidade para as questões que nos tocaram durante nossa presença ali. Evidenciar as interações que ocorreram é parte do nosso papel como artistas; torná-las sensíveis é parte de nossa responsabilidade como cocriadores da rede na qual participamos, mesmo que de maneira controversa.

Refletir sobre as relações e redes que emergem das ruínas do Antropoceno envolve considerar a atuação do ator-rede, quando entendemos que os processos de associação geram assimetrias, pois os atores não atuam de maneira uniforme, mas também não estão isolados – estamos todos interconectados. Cada ator age dentro de uma rede, produzindo e ativando novas conexões, o que leva outros atores a agir. Em nossas práticas, percebemos que essas associações surgem através das diversas perturbações e movimentações do corpo-território. Ou seja, as capturas de imagem e as danças não foram apenas atividades, mas sim forças contaminantes, fermentativas, geradoras de associações que rastejam pelas ruínas de uma sociedade que já não nos comporta. Elas criam movimento, performam e estruturam a pesquisa por meio da prática.

Em uma perspectiva macropolítica, as redes de relações são muito mais complexas e vastas do que conseguimos captar em poucos semanas de interação com esse ambiente. Da mesma forma que a Feiticeira só consegue apreender fragmentos da vida marinha, também nos deparamos com uma experiência parcial. Contudo, isso não implica em perda ou falta de capacidade para agir; ao contrário, essa imersão, mesmo que breve, pode gerar transformações significativas nos hábitos de um grupo ou território, permitindo que este reavalie suas práticas, redefina seus caminhos e ajuste suas conexões. A flexibilidade da rede é essencial: sua resposta não se restringe a uma ação pontual. Acompanhamos alguns desdobramentos dos trabalhos em rede dos Territórios Sensíveis, mas a verdadeira amplitude de uma rede nos escapa.

Como objeto, a rede carrega o testemunho de uma técnica que se desgasta junto com a exploração da Baía de Guanabara. Pescar com redes tornou-se uma atividade desafiadora devido à escassez de peixes. Algumas redes também evidenciam a inadequação de certas práticas artesanais de proteção ambiental. Assim, ela se torna uma memória viva, que fala por si só e suscita reflexões sobre um mundo em decadência. Dessa forma, a rede de pesca, transformada em objeto de performance, símbolo da colônia Z-10 e concebida como um instrumento de reflexão e ação, consegue expandir as noções de tempo e espaço, adaptando-se conforme a prática em que está inserida.

Vale ressaltar que a rede de pesca, ao ser deslocada de sua função tradicional, assume novos significados ao longo da performance coletiva e, mais tarde, quando foi convertida em uma instalação na Galeria Z-42. Na galeria, Thiago, Pãozinho e Seu Geraldo foram convidados para a roda de conversa, estavam ao lado da rede instalada, suas vozes estavam junto com a materialidade da performance que havia sido apresentada – diferente do *Manto-Vivo*. A rede atua como uma ponte entre o local e o social, entre o indivíduo e o coletivo, sem assumir uma forma fixa. Sua maleabilidade e continuidade transmitem a ideia de que a ação não se encerra nela mesma.



Figuras 56 a 58: *Feiticeira* exposta no Galpão da Z10; Pãozinho, Seu Geraldo e a rede na Galeria Z42 (Fonte: arquivo da autora)

Corpos coletivos, Comunidades temporárias

Ambas ações, *Costura do Manto-Vivo* e *Feiticeira*, se construíram na intenção e na vontade de dar visibilidade à potência agencial das pessoas, dos seres, do ambiente e das coisas. Espelhando a condição intrínseca da kombuchá e seus elementos, o lugar de agência foi pensado enquanto ação que gera energia, que possibilita a transformação, a fermentação, que ativa e movimenta a si mesmo e a sua comunidade. O “estado de fermentação” em que me coloquei em conjunto com as outras artistas e os residentes dos territórios nos trouxeram ativações e conexões novas, de nossa parte conexões transformadoras, trazendo a noção de que a fermentação não acaba, mas ela pode mudar de velocidade, potência e capacidade.

A experiência ainda colocou a prática artística e social vinculada aos atores não humanos, indo de encontro a sociomaterialidade (Silva, 2018), que propõe uma visão que desloca o foco das práticas sociais exclusivamente dos seres humanos, reconhecendo que a produção de conhecimento ocorre por meio de associações, processos e transformações que envolvem também objetos/coisas e outros elementos não humanos. Os atores não humanos têm um papel na criação de conhecimento, tanto individual quanto coletivo, e isso acontece também a partir da noção de agência. Agência humana, fermentativa, mas também como Latour (2012) e Haraway (2016) propõe em seus conceitos de Teoria Ator-Rede e Cama-De-Gato. Trabalhados individualmente em cada experiência que propus, aceita-se que as coisas possuem agência, elas passam a ser participantes ativas nas relações cotidianas, deixando de ser vistos apenas como ferramentas para uso humano.

Os teóricos materialistas (Karen Barad, Bruno Latour, Donna Haraway, Michel Callon, Annemarie Mol, Graham Harman, Judith Butler, entre tantos) compartilham a crença que limites binários entre sujeitos e objetos/coisas são limitados e prejudiciais à compreensão do social, e que esses limites não podem mais, confortavelmente, ser utilizados, devido aos valores humanistas que eles convocam. (Silva, 2018)

Nas artes, em geral, a materialidade é, por vezes, uma agência imprescindível e inquestionável para artistas estarem em processo criativo – e até mesmo a própria arte se desdobrar em outra arte, o que seria o caso da kombuchá. O campo da performance está entrelaçado com o agenciamento não humano em sua raiz, desde que se alia e se inspira em objetos, coisas e elementos para performar. O que a discussão da sociomaterialidade traz agora é que não necessariamente essa relação entre humanos e não humanos nas artes era ponto de estudo.

Questionando a centralidade do humano, desafiando muitos dos princípios que moldaram a concepção tradicional do *homo sapiens sapiens* – essa ideia aliada ao movimento do Iluminismo que exaltou a razão em detrimento da fé como forma de entender o mundo e os fenômenos da natureza, – a sociomaterialidade chega para os estudos sociais com a possibilidade de expandir a visão sobre as práticas educativas que integra corpos, objetos/coisas, espaços e materialidades em interação com o humano, e nas artes e seus métodos encontra uma forma de “comprovação” desse conceito.

É relevante afirmar que quando Latour (2012) fala em agência, não está se referindo a uma intenção, a uma ação deliberada pelos atores, e sim pela capacidade desses em provocar, em motivar outros atores na rede a executar uma ação. Ou seja, a agência não abrange laços de intencionalidade, e sim tem a qualidade de modificar, auxiliar e mediar uma nova ação. Essa ação não é feita sob o controle total da consciência, a ação deve ser sentida como um nó em um conglomerado de muitos conjuntos surpreendentes de agências que precisam ser desembaraçados (Fenwick; Edwards *apud* Silva 2018, p.80).

Essa materialidade das relações que foi construída durante a residência artística e o laboratório de pesquisa é frutífera para análise, já que com materialidades, comunidade e território diferentes, aproxima-se ou diferencia-se as performances realizadas em algumas posições estratégicas. A Teoria Ator-Rede (TAR), que foca na análise das redes de relações e na construção da realidade através dessas redes, trata todos os atores de maneira equitativa e sem hierarquias pré-definidas. Mas ao colocar Feiticeira em comparação direta com a experiência do Manto-Vivo, a equidade perde-se, uma vez que é evidente esse ponto de discussão na ação em Portugal.

Ainda assim, a metáfora da Cama-de-Gato, que foca na crítica às dicotomias e na análise das conexões e interações que moldam a realidade, enfatizando a co-construção e a complexidade das redes, é rica para pensarmos nesses subprodutos que formam a uma colônia que fermenta. Esses diferentes nós da rede ou tecidos em costuras são interconexões promovidas pelo ator que está fermentando, está agindo sobre a estrutura, agenciando uma realidade – sustentando ela e construindo ela ao mesmo tempo.

As nossas possibilidades fermentativas estão diretamente relacionadas com os substratos que temos para fermentar, e as ações deixaram isso muito evidentes. No caso de Portugal, por exemplo, por mais que tentássemos trazer a comunidade cigana para dentro da cidade, a intenção inicial de fermentar deveria permanecer mais importante do que forçar uma situação de deslocamento. Os atores se acomodam a partir da dinâmica criada, o jogo da

Cama-de-Gato acontece por uma sobreposição que leva em conta o território, as pessoas, as situações, e as colaborações esperadas e inesperadas. “Devir-com reciprocamente, ou não devir em absoluto” (Haraway, p. 14, 2023). Essa é a re-sensibilização dos corpos que pedem os tempos de agora, o fazer arte no Antropoceno: fermentar também é sempre em emaranhamento, junto ao mundano, situado. Não tem lugar nenhum, sempre é em algum lugar, com as especificidades das relações entre histórias e estórias, que começam, se desenvolvem e se desdobram de tal forma por conta do seu contexto. Partem sempre de algum lugar.

Talvez essa seja a grande diferença entre TAR e Cama-de Gato: a segunda coloca as possibilidades de fermentar em relação direta a assembleia que solicita a “resposta”, e os atores que modulam essa rede não são iguais. Como disse anteriormente, a fermentação nunca acaba, mas ela pode mudar de velocidade, potência e capacidade dependendo dos componentes dessa fermentação, por isso pensar no biofilme enquanto “manto de proteção” como era a intenção inicial se modificou brutalmente conforme as ações aconteciam.

Talvez no *Manto-Vivo* ela ainda fizesse mais sentido, já que o *patchwork* da performance era um tipo de manto de proteção das memórias de quem não estava lá e se fez presente através da materialidade construídas em conjunto. Ainda, durante o desfile, se tornou uma espécie de toldo para as crianças que brincavam e dançavam debaixo do manto, ou seja, uma ideia de proteção aos brincantes, a noção de troca vívida e fermentativa que as crianças estavam promovendo na experiência. Mas, no caso de Feiticeira, a rede era penetrável, perfurante, de difícil contato. Também desfilou gritando sua materialidade do fazer artesanal na pesca, mas enquanto ação ela arrastava quem tentava segurá-la. Mudamos assim a velocidade, a direção, a potência, a fim de conseguirmos lidar com o que aquele ator estava pedindo da gente. A ideia de proteção da fermentação foi alterada, uma vez que a fermentação só aconteceu por estar sendo solicitada pela própria rede que interferia diretamente na nossa intenção de ação.

Não havia proteção, havia uma intervenção constante, uma perfuração dos gestos e dos movimentos da fermentação, que me lembrou os cultivos em que eu troquei os substratos por aqueles que não havia cafeína o suficiente, ou açúcar o suficiente. Assim mudou-se a linguagem da agência fermentativa, formamos outras figuras e imagens, outras necessidades e temporalidades. Senti que a centralidade do humano foi alterada nessa ação específica; o caos, a falta de controle, a noção de presença e urgência a atenção ao redor foram solicitações muito necessárias para quem estava realizando a performance.

As experiências dos corpos fermentando carregando suas materialidades pelas ruas das comunidades são muito similares à obra da artista brasileira Lygia Pape (1927- 2004) *Divisor*, trabalho concebido em 1968 em pleno regime ditatorial brasileiro e montada pela primeira vez nos jardins do Museu de Arte Contemporânea do Rio de Janeiro, MAM. As produções da artista mantinham relação direta com os espaços urbanos e propunham caminhadas pela cidade, e, essa obra em específico, pede uma participação coletiva para ser ativada. O verbo no presente é porque a obra ainda é performada nos dias atuais, como em 2017, em que foi recriada pelo The Metropolitan Museum of Art em Nova York.

Divisor traz uma das imagens poéticas-políticas memoráveis dos anos 60. Um grande pedaço de tecido, 30x30 metros, mantendo juntas, embora separadas, dezenas e dezenas de pessoas cujas cabeças se projetam através de buracos igualmente espaçados. Era uma metáfora ambivalente, pois se referia a uma atomização a ‘massificação do homem, cada um dentro do seu escaninho’, e a comunidade, ‘o plano está vivo através do movimento de cada um. Espraia-se energia sobre todo este plano primordial de luz’. E a dialética divisão-união se entende para baixo, em cada corpo individual, pois o imenso tecido separa a cabeça dos braços, das pernas e do tronco... (Brett, 2005, p. 149)

A obra de Pape baseia-se na interação do espectador com a materialidade do objeto em conexão com o ambiente urbano, assim como em *Manto-Vivo* e *Feiticeira*. Sem essa participação ativa, o objeto que compõe a obra não seria mais que um simples pedaço de tecido, desprovido de seu significado pleno. *Divisor* é um manto coletivo, que as pessoas vestem, pede uma interação corporal que se parece mais com *Manto-Vivo*, apesar deste conectar as pessoas ao tecido pelas bordas, pelos elásticos presos ao redor do tecido, e isso demandar a força e interação corporal de outra parte do corpo. Mas ‘Feiticeira’, apesar de também ser um elemento vestível, se aproxime mais de um arrasto, de falta de controle, do que uma vestimenta.



Figura 59: Performance com a obra *Divisor* de Lygia Pape em Nova York. (Fonte: <https://hkartblog.wordpress.com/2013/05/03/divisor-1968-by-lygia-pape/>)

Para pensar nessas ações enquanto experiências, a obra de John Dewey é interessante por abordar o conceito de experiência em diferentes trabalhos, como *Experience and Nature* (1925), *Art as Experience* (1934) e *Experience and Education* (1938). Segundo o autor, a experiência surge no campo das ações dos agentes, como uma incorporação entre o ser humano e o ambiente: a “vida se dá em meio ambiente; não apenas nele, mas por causa dele, pela interação com ele” (Dewey, 2010, p.74). Para Dewey, a experiência possui uma flexibilidade ampla; ela não é limitada por um início e um fim específicos, mas exige empenho para se concretizar.

“Experiência” denota o campo cultivado, as sementes plantadas, as colheitas feitas, as mudanças entre noite e dia, primavera e outono, seco e úmido, calor e frio, que são observadas, temidas, desejadas; também denota aquele que planta e colhe, que trabalha e se alegra, que espera, teme, planeja, invoca magia ou química para ajudá-lo, que se sente desanimado ou triunfante. É ‘dupla’ no sentido de que, em sua integridade primária, não reconhece divisão entre ato e material, sujeito e objeto, mas contém ambos em uma totalidade não analisada. ‘Coisa’ e ‘pensamento’... são únicos; referem-se a produtos discriminados pela reflexão a partir da experiência primária.” (Dewey, 1958, p.08 - tradução nossa)⁴²

Na obra de Lygia Pape, a experiência é criada na performance, na ativação, ou seja, sujeito e espaço se incorporam nesse momento. Diferente da proposta fermentativa, a *PaR* baliza esse envolvimento lento e estendido entre os atores, em uma ação contínua que acha um encaminhamento final enquanto performance. Mas todo o processo é a própria performance, é o próprio cultivo, já é a experiência sem divisão entre ato e material. Em ‘*Divisor*’, a fusão entre sujeito e local envolve a relação sujeito/objeto, mas também o indivíduo e o meio social. A experiência estética depende da participação coletiva dos espectadores, exige espectadores emancipados que interajam com o ambiente em que a performance ocorre. Dessa forma, a participação de espectadores ativos, incorporados ao local, é essencial para que a experiência estética da obra se realize plenamente.

⁴² *‘Experience’ denotes the planted field, the sowed seeds, the reaped harvests, the changes of night and day, spring and autumn, wet and dry, heat and cold, that are observed, feared, longed for; it also denotes the one who plants and reaps, who works and rejoices, hopes, fears, plans, invokes magic or chemistry to aid him, who is downcast or triumphant. It is ‘double-barreled’ in that it recognizes in its primary integrity no division between act and material, subject and object, but contains them both in an unanalyzed totality. ‘Thing’ and ‘thought’ . . . are singlebarreled; they refer to products discriminated by reflection out of primary experience*

Existe uma noção de co-autoria da obra que também perpassa as experiências em Elvas e na Colônia Z-10, uma vez que a experiência e obra só foram possíveis pelo fazer do coletivo. “O Ovo e o Divisor são estruturas tão simples que qualquer pessoa pode repetir. Ideologicamente este tipo de proposta seria uma coisa muito generosa, uma arte pública da qual as pessoas poderiam participar.” (Carneiro e Pradilla, 1998, p 68). Ou seja, o papel do artista enquanto mediação, modulação, como mais um ator na rede.

Ricardo Basbaum (2008) ao se referir às obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark, diz que uma nova entidade se forma quando uma pessoa manipula, veste, anima um parangolé de Oiticica, um objeto relacional de Clark, – e Fernanda Pequeno adiciona – o divisor de Lygia Pape. A nova entidade se forma “ao mesmo tempo pela adição do corpo + objeto de arte, tecidos biológicos + materiais manufaturados/industrializados. “Como se você tivesse uma ferramenta em suas mãos, uma extensão de seu corpo, mas para trabalhar você mesmo”. (Basbaum, 2008, p. 113). Ou seja, ao mesmo tempo que trabalhamos a externalidade de nós nessas materialidades que vestimos/incorporamos, também trabalhamos os outros que estão compartilhando a materialidade conosco. Somos nós e não somos nós ao mesmo tempo.

Poderíamos dizer que é uma experiência de alteridade real, em que a negociação, divisão de espaço e movimento são precisas, e nem sempre são verbalizadas. Esses elos surgem nesses coletivos temporários formados através das ações, e no caso das experiências que participei e cocriei, essas negociações se dão em um sentir conjunto, muito mais do que em contratos rígidos pela fala ou pela regra pré-institucionalizada. Dessa forma a experiência carrega a criação de um espaço político, comum, público: são corpos coletivos, comunidades temporárias atuando em conjunto, com as questões e problemáticas já apresentadas. Diria, como uma boa fermentadora, que a fermentação aconteceu, mas nunca como esperado. Afinal, essa linguagem torcida (Narby, 2018) não se comporta em nada igual aos parâmetros que nos balizamos – somos mais um nessa colônia, não o todo.

Mil nomes

paisagem é 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).

A antropóloga estadunidense Anna Tsing se refere a nossa paisagem como infestada, como arquivos abertos de práticas de intimidade invisíveis entre agências que se influenciam que precisamos reconhecer. Neste capítulo, proponho pensar a kombuchá como uma paisagem, como o recipiente que envolve a colônia e mantém a fermentação. A própria colônia é uma paisagem ingerida: bebemos e incorporamos o corpo dessas bactérias que estiveram e estão em contato com cada carne do mundo até hoje. As bactérias, fungos, germes que estão dentro dos nossos corpos humanos, engolidas como bebidas probióticas, são as mesmas que nos deram a vida quando o mundo ainda não era o mundo que conhecemos. A colônia de microrganismos enquanto arquivo aberto, assim como nós somos, nos dá uma possibilidade de passagem. Como visualizar esse entrelaçamento?

Para o cultivo de kombuchá existir é necessário a adoção de uma isca primordial: essa isca seria também parte do cultivo de todas as outras pessoas que já adquiriram suas iscas de outras iscas, mães de outras mães, e fazem seus cultivos de kombuchá em suas casas. Todas as colônias, então, são parentes. Esse elo subjetivo, que se dá pelo aspecto social entre as pessoas que cultivam kombuchá, e essa rede que se forma e é alimentada por esse ser ancestral de todos nós, mostra que existe uma força relacional multiespécie que é de meu interesse porque captura aspectos culturais, sociais e políticos que se misturam às demandas que o século XXI está pedindo de nós, humanos que vivemos na Terra.

O conceito de simbiose de Lynn Margulis, como apresentado anteriormente, uma associação de seres vivos que teria ocorrido há aproximadamente 1,6 bilhões de anos, como resultado teve um ancestral comum de quase todos os seres vivos na Terra. Coloca-se em perspectiva os humanos em parentalidade com bactérias, plantas, fungos e toda ou qualquer carne viva do Planeta. O ponto de encontro de todos esses seres é a paisagem de agora, e ela nos conta a morte do mundo como o conhecemos atualmente, como alerta o antropólogo Eduardo Luna.

Perdemos diariamente entre 150 e 200 espécies de animais e plantas, quando o normal seria perder de 01 a 05 espécies por ano. De acordo com o Relatório Planeta Vivo, do Fundo Mundial para a Vida Selvagem (WWF) divulgado em setembro de 2020, em apenas 46 anos o ser humano e suas

atividades acabaram com pelo menos dois terços da vida selvagem global. Isso significa que o tamanho da população de mamíferos, aves, peixes, anfíbios e répteis tiveram uma queda média de 68%. Na América Latina e no Caribe, a situação é ainda mais dramática com o pior desempenho observado ao redor do mundo: a diminuição dessas espécies foi de 94%...” (Luna, 2021, p.06)

Em vista do atual momento de crise climática que passamos, o rompimento profundo das relações entre humanos e o mundo ‘natural’ se estreita cada vez mais, e o autor remonta o início dessa rachadura no desenvolvimento da agricultura, ou à época da Grande Aceleração em 1950, momento em que a industrialização dos países europeus alteraram os modos de vida da humanidade para sempre.

Alguns autores consideram que estamos entrando⁴³ no Antropoceno, fase em que os processos atmosféricos, geológicos, hidrológicos e biosféricos são alterados ou influenciados severamente pelas atividades dos seres humanos, nos tornando espectadores e participantes das profundas mudanças climáticas. Não fazemos mais parte do Holoceno, segundo eles, a Era geológica caracterizada por um estágio do planeta Terra em que a estabilidade do clima proporciona uma temperatura adequada para os corpos viverem e se reproduzirem, e que começou desde a última glaciação. Foi no Holoceno que os humanos desenvolveram a agricultura, a domesticação de plantas e animais, e experimentamos processos civilizatórios e urbanos. Agora, vivenciamos a sexta grande extinção.

Haraway (2023) discorre que o ecólogo Paul Stoermer da Universidade de Michigan introduziu o termo Antropoceno para se referir às crescentes evidências relacionadas aos efeitos transformadores das atividades humanas na Terra. Nos anos 2000, o termo foi usado pelo vencedor do Prêmio Nobel Paul Crutzen, especialista em química atmosférica, e fez o termo se espalhar. Ela observa que o termo ganhou força nos discursos populares e científicos, como modo de esforço urgente para encontrar modos de teorizar, modelar e gerenciar “uma Grande Coisa chamada Globalização” (*Ibid*, p.91). Muitos projetos de pesquisa, performances, instalações e conferências nas artes e humanidades passaram a considerar o termo como obrigatório. Ela invoca a necessidade de vários nomes para esse período que considera mais como um evento limite do que como uma época. “O Antropoceno demarca graves discontinuidades: o que vem depois não será como o que veio antes”

⁴³ Uma recente votação do comitê da União Internacional de Ciências Geológicas se organizou para decidir se o Antropoceno pode ser aceito como época geológica. O resultado foi divulgado na terça-feira (5) e concluiu, por 12 votos a 4, que ainda não. Ainda estamos no Holoceno, mas as ideias desenvolvidas na tese se imbricam mais pela filosofia, como será abordado mais a frente. Acesso em 204: <https://www1.folha.uol.com.br/ambiente/2024/03/em-votacao-cientistas-negam-que-estejamos-no-antropoceno-a-epoca-geologica-dos-humanos.shtml>

(Haraway, 2023, p. 199), e cita a conferência pós-eurocêntrica “Os mil nomes de Gaia” dos antropólogos brasileiros Eduardo Viveiros de Castro e Débora Danowski

(...) exorcizaram as noções persistentes que confinam Gaia a Grécia Antiga e as culturas europeias subsequentes, refigurando as urgências de nossos tempos. São nomes e não rostos, nem metamorfoses do mesmo, mas outra coisa, milhares de outras coisas que ainda narram as mundificações e remundificações entrelaçadas, contínuas, gerativas e destrutivas dessa era da Terra. Precisamos que outra figura que mil nomes de outra coisa, irrompam do Antropoceno para dar forma à outra estória suficientemente grande. (*Ibid*, p. 106)

Em nota de rodapé, Haraway diz “O termo *antropos* é ambíguo, e sua etimologia é controversa. O que o *antropos* não representa é o lar abundante e gerativo de uma terra multiespécie.” (*Ibid*, p. 93). Ela diz que esse *antropos* não é o Terrestre de Latour, e que é seguro afirmar que Stoermer e Crutzen não estavam preocupados com essas ambiguidades. Mas ainda assim, diz “o termo Antropoceno já está tão arraigado e, para muitos atores importantes, parece menos controverso do que o Capitoloceno, sei que continuaremos a precisar dele.” (*Ibid*, p. 97)

Usando com moderação, em espelho a atitude da autora, que ainda discorre sobre outros nomes possíveis como Capitoloceno (que falam sobre as redes de açúcar, metais preciosos, *plantations*, genocídio de povos indígenas e escravidão – ou seja, levam em conta as remundificações do mercado e das commodities nos séculos XVI e XVII, não só a Revolução Industrial). O Capitoloceno foi

feito de maneira relacional, não por uma divindade secular como *antropos*, uma lei da história, a própria máquina ou um demônio chamada de Modernidade. (...) ele deve ser desfeito de maneira relacional, de modo a compor alguma coisa mais vivível nos padrões e histórias semióticos-materiais (...)” (*Ibid*, p. 104)

e

(...) Os seres ctônicos, precisamente, não são deuses celestes nem o fundamento dos tempos olímpicos. Eles não fazem amizade com o Antropoceno nem com o Capitoloceno, que estão muito longe de acabar com eles. Os Terrestres são capazes de tomar coragem – e passar a ação. (*Ibid*, p. 109)

Haraway dá múltiplas faces para esse evento limite, entre eles há o Plantationceno, um nome que será usado neste capítulo além de Antropoceno, porque se vincula a devastação

da paisagem para monocultura e mão de obra escravizada (as *plantations*) – marcador da deformação da superfície terrestre pelo colonialismo e foi estruturante para a obra *Arapuca*.

Antropoceno e seus mil nomes são a intrusão profunda da civilização tecno-industrial na geologia e na ecologia do Planeta, marcadas já nos extratos mais profundos da terra e seus fluxos. A natureza, dada como um corpo estático, mostra reações e transformações. Como coloca em voga a filósofa Alyne Costa (2022), pode ser esse momento em que as noções humano e natureza se embolaram:

Poderíamos pensar que é como se o Antropoceno desfizesse a distinção entre natureza e cultura, já que agora é muito mais difícil distinguir onde acaba a natureza e onde começa a cultura ou vice-versa – o aquecimento global é natural ou ele foi provocado pelo homem? As duas coisas. Esta pandemia é natural, é um vírus que não foi fabricado pelo homem (apesar das *fake news*, não foi), mas em certa medida ela foi provocada pela ação humana, pela intervenção profunda, pela expansão agrícola desmedida, etc. (Costa, 2022, p. 44)

Talvez agora, nesse meio embolorado – aproveito para usar do termo que se aplica diretamente às colônias de microorganismos – compreenderemos que os vínculos entre humano e natureza são profundos e inerentes; não existimos sem ela, por outro lado, ela existirá sem nós. Essa impossibilidade de distinção, que vem sendo aplicada desde a modernidade, altera vertiginosamente nossa visão de mundo.

A ecologia baseada no “meio-ambiente”, da natureza como paisagem fora do humano, se transforma agora em Gaia e Antropoceno, uma paisagem que responde. Bruno Latour trouxe Gaia como um conceito que aplica ao planeta a concepção de um sistema de auto-organização sofisticado e instável, uma soma entre geosfera, biosfera, antroposfera e tecnosfera, na tentativa de diminuir as dicotomias e dualismos que se aplicam entre sociedade/natureza. Esse sistema fora do equilíbrio que tem suas questões em torno de agentes e agências humanas e não humanas e ressignifica totalmente o conceito de natureza e cultura é central para pensarmos nas associações com um Antropoceno que seja mais situado.

Por muito pensávamos que as intervenções e perturbações locais teriam consequências apenas localizadas, porém as perturbações têm impactos para além da escala antes imaginada (Costa, 2022). Além disso, o Antropoceno se caracteriza pela velocidade e magnitude das mudanças – não é novidade para a vida do Planeta os episódios de degradações e extinções. Mas as mudanças hoje são sistêmicas e em múltiplas esferas de vida. Precisamos reinventar a imagem da Terra, desatrelá-la de um corpo total e acabado para uma carne viva capaz de alterações e rupturas abrasivas (Costa). Que outras imaginações

surgem sobre Gaia? Como operar através das artes e suas ferramentas afetivas e imagéticas para a percepção das nossas ruínas?

Em *Arts of Living on a Damaged Planet*, Tsing diz “O botulismo na lata é igualmente um ícone das monstruosidades do Antropoceno.” A lata é produzida, é uma invenção humana que representa o âmago da sociedade moderna e da distribuição industrial; o mundo anaeróbio dentro da lata encoraja o crescimento de bactérias produtoras de toxinas, e em contato com o corpo humano se dá o botulismo. O progresso moderno é pensado e realizado para tornar o Homem grande, aliados a tal tragédia do Antropoceno, que podem ser interrogados em sua grandeza pelo crescimento dessas bactérias na lata. A própria lata, signo da industrialização e do poder do homem, contém seu contra-poder.

Ou seja, apesar das perturbações terem impactos em escalas nunca antes vistas, podemos pensar na ação enquanto modo localizado, situado, e esse agir local é uma necessidade da prática artística para manter sua força. O próprio cultivo da colônia de microrganismos enquanto prática artística ensina que o compromisso e a presença constante são necessários para a fermentação se manter equilibrada, em acontecimento. Essa partilha de responsabilidade acontece enquanto corpos se colocam à disposição de troca em seu/um território específico, agindo diante daquele vínculo entre corpo e ambiente. A ideia de agir diante do Antropoceno, e ele desenhado como uma monstruosa força de proporção planetária, é capaz de paralisar nossas possibilidades de atuação. A prática artística pode ser essa contra-força para intervir em breves respiros desse gigante, algo como uma fermentação que começa quase imperceptível, mas é capaz de transformar a si mesmo e a quem está em contato com ela.

Dessa forma, o processo conjunto com a comunidade simbiótica se dá em pensamento constante com essas ruínas construídas pelo imaginário do Antropoceno. A discussão perpassa pela geologia, mas se embrenha mais pela filosofia porque é um lugar de especulação e questionamento, não necessariamente de provas científicas dessa alteração nos extratos mais profundos da terra. As práticas artísticas se vinculam ao poder de atualizar, renegociar e re-imaginar esse agora.

Arte e os seres que perturbam lentamente

Na 32ª Bienal de São Paulo “Incerteza Viva”, o artista francês Pierre Huyghe apresentou a obra *De-Extinction*⁴⁴ (Des-extinção), um mergulho fantástico dentro de uma pedra de âmbar, apresentando o tempo paralisado e as relações vivas interrompidas: uma janela de tempo e espaço ficcionalizada.

A pedra de âmbar, uma resina fóssil que consegue manter intactos os vestígios de seres vivos por 30 milhões de anos – e que tem essa propriedade conhecida amplamente pelo público através de filmes de ficção científica como *Jurassic Park*⁴⁵ – foi submetida a uma espécie de análise microscópica com câmeras de controle de movimento pelo artista. O filme passeia pela matéria, nos apresenta um mundo enigmático até encontrar e focalizar em um casal de insetos em possível ato de reprodução. Logo ao lado são apresentados os insetos descendentes dessa espécie que visitamos, em que parecem se auto-organizar em seu novo habitat na obra, que é um suporte instalativo.

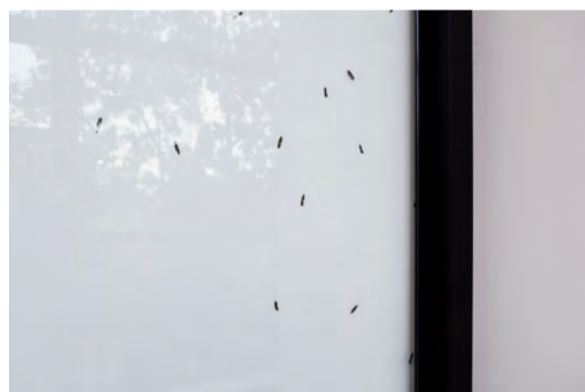


Figura 60: Pierre Huyghe, From 'IN. BORDER. DEEP', (Hauser & Wirth London, 2014, video still).

Figura 61: Pierre Huyghe “*De-Extinction*”. (Fotografia Pedro Ivo Fundação Bienal de São Paulo)

Pierre Huyghe consegue metaforizar a ideia de simbiose que Margulis nos descreve ao mostrar a interação inseto-âmbar, que apesar de ser chamado de pedra, o âmbar báltico é, na verdade, uma resina fossilizada de árvores de 50 milhões de anos, proveniente de uma grande variedade de pinheiros, *o pinus succinites*, que desapareceram há milênios de anos da

⁴⁴ Para mais informações e imagens da obra, acesse:
<https://londonist.com/2014/09/surreal-video-art-by-pierre-huyghe>
<http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2589/>

⁴⁵ *Jurassic Park* é um filme de aventura e ficção científica estadunidense de 1993, dirigido por Steven Spielberg e baseado no livro homônimo escrito por Michael Crichton. O filme conta a história de John Hammond (Richard Attenborough), um filantropo bilionário, e uma pequena equipe de geneticistas que criam um parque temático em uma ilha fictícia, onde as principais atrações são variadas espécies de dinossauros recriados através da engenharia genética – clonados a partir do DNA extraído de insetos preservados em âmbar pré-histórico.

superfície da terra⁴⁶. Agora na zona especulativa, o âmbar contém uma substância chamada ácido succínico, que é conhecida por suas propriedades anti-inflamatórias e analgésicas. Talvez esses insetos e aracnídeos encontrados nas “pedras” estivessem em processo de associação com tal árvore quando foram encobertos pela resina? Esse possível associação congelada na obra permitiu um pulo geológico, ao transfigurar esses insetos presos na resina para seus descendentes contemporâneos; o artista nos leva junto pela escala temporal dos milênios, fabulando e nos fazendo questionar a possibilidade da vida ser tão resistente e frágil, tão situada e inespecífica ao mesmo tempo, mas sempre multiespécie - uma paisagem que fermenta.

A princípio pode lhe parecer improvável que todo ser vivo na Terra hoje — habitantes das cidades, selvas, oceanos, florestas e pastos — seja a prole de uma bactéria ancestral. Como uma ou algumas bactérias podem ter sido tão prodigiosas? Lembre-se de que você, você mesmo, também já foi uma única célula: o óvulo fertilizado, o zigoto, que se reproduziu por divisão e se tornou um embrião no útero de sua mãe. Mais tarde você era um bebê chorando nos braços dela. Se em nove meses um óvulo fertilizado pode se transformar em um ser humano, ainda que um ser humano rechonchudo, indefeso e sem coordenação motora, não fica fácil imaginar que todas as formas de vida atuais surgiram de uma só bactéria há mais de 3 bilhões de anos? (Margulis, Pág. 108)

Em “Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno” Tsing narra sobre uma sociedade dos fungos vista a partir da relação humana com essas outras existências, e usa o termo “diversidade contaminada” para referir-se aos modos culturais e biológicos de vida que se desenvolveram em relação à perturbação humana, reiterando que não é um panorama convidativo ou bonito, porém é quem somos e um caminho pelo qual devemos começar a seguir: “Junto aos detritos da destruição ambiental, conquista imperial, dos fins lucrativos, do racismo e da norma autoritária” (Tsing, 2019, p. 23). Utiliza o termo “perturbação lenta” para narrar sobre os ecossistemas antropogênicos que também são habitados por outras espécies além humanas, e da capacidade dessas paisagens de perturbação lenta em nutrir uma relação multiespecífica. Tsing lembra da necessidade de narrar as histórias nas quais a diversidade emerge, não apenas catalogá-las, para dar-lhes espaço e vista de reconhecimento dos próprios humanos enquanto constituição de seus corpos e assim, de suas vidas.

⁴⁶ Para ler mais:

<https://www.ambarbaltico.com.br/o-que-e-ambar-baltico/#:~:text=Apesar%20de%20ser%20chamado%20de,anos%20da%20superf%C3%ADcie%20da%20terra.>



Figura 62: Obra *Notificações Orgânicas* (Fonte: Sofia Mussolin)

A partir disso, colocando as questões à tona, a obra *Notificações Orgânicas*⁴⁷ é constituída de uma série de frases escritas em português na superfície de biofilmes. Instaladas temporariamente em ambientes fora de centros urbanos e posteriormente registradas em formatos audiovisuais, a obra acontece em diferentes escalas: no biofilme, nos elementos em que o biofilme entrava em contato nas localidades em que era instalado e no contato com a agente humana que arranjava a Cama-De-Gato. A frase “nos reunimos nas bordas” escrita no pedaço de biofilme e retratada em encontro ao rio, ou uma pedra, uma folha, ou pele humana, foram pensadas a partir de Tsing, que escreve tal frase para explicar a localidade em que os cogumelos normalmente podem ser encontrados, enfatizando que são no local em que estão os pequenos agricultores, “que convivem com uma diversidade biológica significativamente maior do que o fazem as grandes fazendas de capital intensivo” e “Mesmo os fungos do solo

⁴⁷ Notificações Orgânicas foi exposta no contexto do Congresso Internacional de Arte, Ciência e Tecnologia e Seminário de Artes Digitais 2022, na mostra "Outras estáticas" da exposição PANORAMA III em formato de metaverso blockchain. A mostra “Outras Estáticas” apresentou obras de artes digitais cuja integridade da peça pode estar dentro da galeria em metaverso blockchain. A exposição Panorama III reuniu nesta edição do congresso 4 mostras ("Mostra Outras estáticas", "Mostra Outras mobilidades", "Mostra Outros ambientes", "Mostra Streaming") e um showcase do próprio Laboratório de Poéticas Fronteiriças.

e outros microorganismos preferem pequenas propriedades (Tsing *apud* Vandermeer; Perfecto, 2015, p. 193)”, colocando em pauta como os fungos são representativos.

Os cogumelos que comemos se reúnem nas bordas. Os fungos são onipresentes, mas os cogumelos comestíveis e medicinais só crescem em poucos lugares. Muitos cogumelos valiosos desenvolvem-se em ambientes agrários equivalentes a costuras: nos limites entre campos e florestas, nas margens das zonas de cultivo. (Tsing, 2015, p.194)

Ao deslocar tal contexto para a escrita em uma pedaço de biofilme e promover uma conversa entre ele e uma planta, uma pedra, um rio e um humano, promove-se uma interferência na paisagem, um contato entre produções de conhecimento de corpos múltiplos, ou seja, uma prerrogativa de observar e participar de simbioses outras, das relações ignoradas dentre a lógica do sistema de “progresso” que preza pela monocultura. Para um retorno a um pensamento e ação que considerem um contágio multiespécie, as notificações orgânicas querem deixar pequenos lembretes, como rastros, narrar as vidas em alteridade e questionar a produção de saberes. Uma associação que inicia ao integrar escrita humana junto ao material produzido pela comunidade simbiótica, duas produções de saberes de distintos seres vivos.

O que entendemos como reunião e borda? Consideramos os saberes situados nas bordas? As reuniões e encontros que estão à margem, em relação a qualquer tipo de hegemonia, seja social ou geográfica, são aceitas ou acolhidas? Nos reunimos nas bordas é uma frase-ação, uma marcação e posicionamento, porque as ruínas do Antropoceno são extratos das diversas colonizações – de saberes, de corpos, de territórios. Por isso o deslocamento e a movimentação desses parâmetros centro/margem é de suma importância no fazer multiespécie e do fazer artístico: a reunião pode ser na borda do tempo, na borda da escala, nas bordas que nos unem ao compartilharmos de um mesmo sistema simbiótico, ou as bordas da existência em tempos de alteração climática, mas de uma maneira que permita repensar essa posição de interdependência. As bordas do imperialismo, territórios situados.



Figura 63: Contato do biofilme *Nos reunimos nas bordas* com um pé e rocha. (Fotografia da autora)

A arte de perceber a vida no Antropoceno se depara com conceitos como contaminação ou perturbação, potentes na investigação para pensar na mudança ou quebra dos modos de operar que ainda estão alicerçados nos extratos coloniais, na padronização dos modos de existência. Mas esses termos ainda são termos sinônimos de falência ao decorrer dos movimentos higienista⁴⁸ e de eugenia, movimento do século XX sentidos ainda na contemporaneidade, e discursos ainda mais disseminados depois da pandemia de SARS-covid-19.

Atualmente, apenas a padronização permite aos agricultores comercializar sua produção. Entretanto, a padronização torna as plantas vulneráveis a todo tipo de doença, incluindo aquelas causadas por fungos, conhecidas como ferrugens e carvões. Sem chances de desenvolver variedades resistentes, uma lavoura atacada pode morrer toda de uma só vez. A emergência de vastos campos de grãos prestou-se, portanto, a oferecer um banquete aos fungos fitoparasitas e a criar sua reputação de inimigos da civilização e, posteriormente, do progresso. Como o cultivo de não cereais foi moldado nos ideias da lavoura intensiva de cereais, essas lavouras também sucumbiram a todo tipo de doenças causadas por fungos: um aviso a todos nós.” (Tsing, 2015, p. 188)

⁴⁸ Podemos vislumbrar que o movimento higienista esteve amplamente presente na vida dos brasileiros no início do século XX e que lidou com problemas com os quais estamos ainda nos debatendo, como por exemplo a discriminação racial, a exclusão e/ou inclusão dos deficientes e doentes mentais na sociedade, a delinqüência, a possibilidade ou não da prevenção em saúde mental. Observamos também que a Psicologia, assim como a Eugenia, tornou-se um dos fundamentos científicos do movimento higienista, e, marcadamente, a base científica da higiene mental. Por breve e superficial que seja a contextualização aqui apresentada, nota-se que a higiene mental e a Psicologia estiveram, no Brasil, a serviço de um projeto social que buscava, no entendimento das diferenças individuais, no desenvolvimento normal do indivíduo e no aprimoramento da raça, corolários para a edificação de uma sociedade ideal, moderna, civilizada e democrática. (MANSANERA, SILVA, 2000)

A vida em multiespécie não é um problema. As contaminações e as perturbações em larga escala acontecem em sistema que prezam pelas padronizações, onde não existe diversidade, portanto não existe também equilíbrio. A domesticação, como expõe Tsing, é precursora de sintomas nefastos não só nas lavouras, mas nas organizações sociais, como a família, por isso “um aviso a todos nós”.

A comunidade simbiótica de bactérias e leveduras é uma domesticação, é um cultivo, chamado de colônia. A domesticação, que geralmente é compreendida como o controle do humano sobre outras espécies, é também uma relação que tem grande chance de transformar os humanos, e essa parte é normalmente ignorada. Essa investigação caminha exatamente por esse rastro: como esse cultivo de microorganismos, essa comunidade domesticada, transformou minhas relações.

Tsing não necessariamente está desenhando a transformação que a domesticação fez no humano a partir desse ponto de vista, em que os laços multiespécies e o tempo de cuidado se revelam. Ao contrário, no artigo, ela destaca principalmente como o ato de cultivar acabou por domesticar a humanidade, nos distanciando de outras espécies e nos concentrando na produtividade, o que, de uma maneira geral, reflete o que realmente ocorreu. A antropóloga conta a história dos forrageadores à procura dos cogumelos não domesticados, mas rastreados na paisagem, o que diferencia a minha experiência destrinchada nessa investigação. Entramos então em um ponto interessante, porque ao mesmo tempo em que kombuchá me revelou aspectos fermentativos do corpo, da paisagem, da agência em rede, só pude ter essa relação porque a própria colônia é um ser domesticado. E eu mesma sou uma humana domesticada. Esse fato só revela que nossas relações multiespécies são tão escassas e precárias que se dão atualmente em outros seres que também já são domesticados.

De uma forma ou de outra, a possibilidade de experimentar outros substratos na colônia de kombuchá e outras formas de cultivá-la que não apenas para ingestão, como é o caso das obras cocriadas com essa agência multiespécie, criou-se outras imprevisibilidades de agências no território, uma diversidade de atuações. Não era uma colônia bebível, mas foi uma atenção interespecífica que me mostrou a separação natureza/cultura, e me levou a apreciação desse laço interespecífico.

Pelo fato de essa dicotomia se basear num comprometimento ideológico com a supremacia humana, ela apoia as mais incríveis fantasias, por um lado, de controle doméstico e, por outro lado, de autoprodução das espécies selvagens. Por meio dessas fantasias, as espécies domésticas são condenadas à prisão perpétua e à homogeneização genética, enquanto as espécies

selvagens são “preservadas” em bancos de germoplasma enquanto suas paisagens multiespécies são destruídas. Apesar desses esforços extremos, a maioria das espécies dos dois lados da linha, incluindo os humanos, vive em complexas relações de dependência e interdependência. Prestar atenção a essa diversidade pode ser o início da apreciação de um modo interespecífico de ser das espécies. (Tsing, 2015, p. 185)

Buscando essas bordas borradas entre humano/natureza, e a ideia de que os fungos são indicadores da condição humana, trago o pensamento inicial da videoarte intitulada *Fabulações Fermentativas*, que será abordada no próximo capítulo, que inicialmente se deu a partir das lendas ligadas aos primeiros contatos entre kombuchá e o humano: a lenda mais popular do primeiro encontro entre humano e kombuchá vem da China, e remonta a 221-206 a.C., através do imperador *Qin She Huang*. Ele teria prolongado sua vida bebendo o “Chá da Imortalidade” criado para ele por um alquimista. Há alguma especulação quanto ao possível chá ser o kombuchá ou de cogumelo reishi, porque acredita-se que o nome Kombuchá vem de uma crença ocidental de que a colônia ou biofilme era na verdade uma alga marinha chamada kombu, pelo fato de na Índia os chás provindos da *Camellia sinensis* serem chamados de chá ou chai. Descobriram depois que a colônia não era a tal alga, mas o nome já havia se popularizado. Já o folclore russo diz que um monge com poderes de cura foi chamado para ajudar um imperador moribundo, e este prometeu salvar o imperador com uma formiga que ele derramou no chá do soberano, o instruindo a esperar até que a água-viva se formasse para então bebê-lo. No Tibet, um monge adormeceu e um inseto portador de bactérias pousou em seu bule de chá fresco. O bule foi esquecido e uma cultura de microorganismos pôde se formar. O monge, ao descobrir as incríveis propriedades deste chá, o compartilhou com amigos.

Todas essas narrativas têm uma relação multiespécie muito evidente, e atribuem a um tipo de cura a bebida probiótica. Por ser benéfica para os humanos, foi domesticada, e atualmente tem produção industrial e é comercializada nos mercados. Seguindo pelos rastros de Tsing, “Poucos fungos⁴⁹ tiveram lugar nos esquemas humanos de domesticação e apenas alguns deles, como os fungos usados para produção industrial de enzimas, tiveram seus genomas seriamente alterados”, mas ela exemplifica com outros fungos, como o *Serpula lacrymans*, o fungo da podridão seca, que por conta das conquistas da Marinha inglesa no sul da Ásia, os trouxe na madeira dos navios. O fungo que era encontrado apenas no Himalaia (Tsing *apud* Jennings; Lysek, 1999, p. 138), passou a viajar o mundo, e no século XIX a

⁴⁹ Nota da própria autora: O termo fungos refere-se a uma classificação biológica maior (um reino, a exemplo do reino das plantas e o dos animais, entre outros), dos quais cogumelos formam uma parte. Todos os cogumelos são fungos, porém nem todos os fungos produzem cogumelos.

podridão seca se espalhou para além dos navios, encontrando um habitat fértil “nas vigas úmidas dos porões e nos dormentes das estradas de ferro da civilização patrocinada pelos britânicos. A expansão britânica e a podridão seca movimentaram-se juntas”. (*Ibid*, p. 185)

O que indica a narrativa da kombuchá, que foi de uma bebida do imperador no ano 221-206 a.C na China para “o fungo da moda”⁵⁰ no Brasil, segundo uma reportagem de 2017, junto aos exemplos que a autora menciona? Se considerarmos a globalização como um outro tipo de invasão imperial, com os hábitos das hegemonias econômicas do século XXI sendo difundidos como modo de existência generalizado a partir das mídias sociais, fazemos um paralelo com a podridão seca e até mesmo com a expansão rápida da SARS-covid-19. A ocidentalização dos hábitos é também a padronização dos modos de vida, uma forma de monocultura e poder empregada pelas grandes economias mundiais. Como bem disse em seu artigo, os fungos realmente são espécies indicadoras da condição humana. Novamente fica evidente que a falta de diversidade, ou seja, a monocultura empregada no âmbito cultural ou no âmbito natural, a padronização das plantas, das vidas, e das formas de existir torna tudo mais vulnerável – tanto as culturas locais/tradicionais quanto tipos de doenças – com uma dificuldade a mais para uma fermentação, uma ativação e posterior transformação.



Figura 64: Contato do biofilme *Nos reunimos nas bordas* com um musgo. (Fotografias da autora)

O geógrafo Rory Rowan diz, ao se referir à necessidade de considerarmos quanto estamos dispostos a dar quando falamos de coevolução e adaptação quando pensamos em colaboração multiespécie: “(...) não podemos esperar que o que virá no despertar da violenta

⁵⁰ https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/21/estilo/1505999303_372024.html

distinção ontológica será uma aconchegante zona de conforto de inclusão e participação.⁵¹” (Rowan *apud* Anderson, 2017, p. 342). Citado no artigo de Kayla Anderson para pensar e articular a ideia de *Dark Ecology* (Ecologia Sombria) como um aspecto menos luminoso da ecologia a fim de apresentar as narrativas do Antropoceno, a ideia inclui as ruínas de uma forma não romantizada, não masculina, menos extrovertida e mais duvidosa; uma formatação da ecologia alinhada à teoria de Gaia e seus equilíbrios instáveis, que preferem revogar a agência humana sobre o planeta e pensar uma agência humana sobre o humano – uma vez que o Planeta não precisa de nós para um salvamento, “nós precisamos de nós para nos salvarmos de nós mesmos.”⁵² (Anderson, 2017, p. 340).

Bruno Latour propõe uma mutação da nossa relação com o mundo através da associação, um modo pelos quais os mundos convergem e convivem, ressoando a ideia de paisagem aberta e infestada; para que isso possa acontecer, precisamos mudar e entender que os processos de alteração do Planeta não se configuram apenas como uma crise, mas sim uma mutação climática. Assim, suspender o conceito de natureza e fortalecer a interrogação diante dos dogmas é necessário para nós, viventes de Gaia, Antropoceno e seus mil nomes, mas também um direcionamento importante para o que campo artístico intenciona em suas criações, em suas narrativas.

Perturbar lentamente, como atuam os fungos, como atua a kombuchá, em processo fermentativo que é lento, por vezes expande, por vezes corrói, mas resiste mesmo frente a quilômetros e quilômetros de alteração de ambiente, ou como já descrito, capaz de atacarem vastos campos de monocultura. Seria uma forma de nos mostrar como viver no Antropoceno? Como diz Tsing, os “fungos são inimigos da monocultura e dos monocultores” (Tsing, 2015, p. 185), e essa associação com a colônia de microorganismos que descrevo se espelha nessa resistência.

Assim como o duo de artistas Cesar and Lois⁵³, responsáveis por uma série de experimentos e instalações performativas que inclui as vidas não humanas dos fungos e leveduras. A partir das estruturas microbiológicas criadas por esses organismos vivos, como *Physarum polycephalum* (bolor de limo) e cogumelos frutíferos, inserem nas obras de arte a discussão do crescimento em rede desses seres como um sistema lógico e aplicam como uma forma de pensamento a ser considerada. Na obra *[ECO]Nomic Revolution*, os artistas fazem

⁵¹ *What will inevitably emerge in the wake of violent ontological distinctions will be a cozy comfort zone of inclusion and participation* (Tradução nossa)

⁵² *“the planet doesn’t need us to save it, we need us to save us from ourselves”* (Tradução nossa)

⁵³ As citações foram retiradas do site do duo de artistas, que contém outros trabalhos com fungos e os desdobramentos aprofundados dessa relação: <https://cesarandlois.org/economicrevolution/>

mapeamentos microbiológicos em diferentes bairros das cidades para repensar a distribuição de riqueza dessas zonas urbanas junto ao microrganismo chamado *Physarum polycephalum*. Ele possui um “sistema biológico que distribui recursos entre os nós de uma rede no que parece ser uma forma equitativa e muitas vezes mais eficiente” (Cesar; Lois, s.d.), ou seja, mais parecido com a ideia de trabalho colaborativo do que competitivo.

O duo de artistas insere os dados demográficos na visualização de dados por meio de organismos vivos, transformando o processo em instalações e *happenings*, sendo que cada edição envolve a pesquisa das relações locais entre alimentos, estruturas sociais e como se refletem no espaço urbano.



Figura 65: Cesar and Lois, *[ECO]Nomic Revolution*

A obra coloca o microrganismo como um organismo inteligente a ser considerado para modelo de desenvolvimento de redes com ecossistemas globais humanos. Aplicando esse “*happening* dos microrganismos” em diferentes cidades, “descobrimos que a disparidade de distribuição de riqueza entre as pessoas pode ser mapeada e avaliada visualmente como uma visualização de dados viva e crescente” (Cesar; Lois, s.d.). Diferentes perspectivas de sociedades humanas são observadas, nas quais os humanos, inseridos como integrantes de uma teia de vida mais ampla, levantam a questão sobre as mudanças necessárias para que a humanidade deixe de se focar exclusivamente no ser humano. O trabalho dos artistas mostra uma construção de mundo pelos microrganismos que incentiva os espectadores a refletirem sobre como seria essa integração multiespécie e quais seriam os impactos para os sistemas sociais e os ecossistemas.

Cesar & Lois descrevem diversos experimentos em que colocaram os microrganismos junto ao pensamento humano para investigar as sobreposições e resultados possíveis: “Essa

abordagem questiona a visão antropocêntrica da natureza, que se origina das correntes intelectuais da modernidade, contrastando com tradições ancestrais que promovem uma convivência comunitária não hierárquica com o meio ambiente” (tradução nossa)⁵⁴ (Cesar; Lois, 2022, online). Este pensamento, enraizado na modernidade e ampliado pelo colonialismo capitalista, permeia os modelos lógicos subjacentes às tecnologias, redes e estruturas sociais predominantes, e são modelos que frequentemente favorecem certos segmentos da humanidade. Eles resultam em conjuntos de dados incompletos que marginalizam grupos humanos, outras espécies e ecossistemas inteiros, além de esgotar os recursos naturais por meio da manufatura extrativa, consumo de energia e emissões de carbono.

Pensar juntos — em várias configurações colaborativas, de maneiras observadas em ecologias em rede, bem como de novas maneiras que ainda precisamos entender — tem implicações para entidades humanas e não humanas, para microclimas dentro dos corpos e para ambientes em todas as escalas. Isso requer que os seres humanos — e eventualmente as máquinas — pensem além da trajetória intelectual e política do indivíduo, conforme esculpida pela modernidade e perpetuada pelo capitalismo global.⁵⁵ (Cesar; Lois, 2022, online - tradução nossa)

Na obra do duo *Thinking Like a Mushroom* cogumelos crescem sobre textos de filosofia, contemplados pelos espectadores, auxiliados por meditação em áudio e documentação da frutificação do ciclo de crescimento. Segundo os artistas, a palavra *Anishinaabe* ‘*puhpowee*’ “a força que faz com que os cogumelos brotem da terra durante a noite”, revelada por Robin Wall Kimmerer, foi propulsora para conceber a obra. O potencial de reconhecer e ter acesso a outras lógicas de sistemas não humanos impulsionam a dupla de artistas-pesquisadores para um pensamento mais expansivo, menos antropocêntrico e que seja ambientalmente mais responsivo à comunidade e ao ambiente. Dessa forma, mostram como viver com outras espécies influencia a lógica e a linguagem humanas e a importância de aprender com as comunidades tradicionais que valorizam a ligação interespecie.

⁵⁴ *In doing so, we interrogate the human-serving vision of nature that extends from intellectual strands originating in modernity, a legacy that contrasts with the many ancestral traditions of living with nature in a communal (nonhierarchical) way.* Lucy HG Solomon, Cesar Baio, Cesar & Lois; *When Do We Stop Being Human? Prefiguring Nonanthropocentric Thinking.* *Leonardo* 2022; 55 (5): 445–450. doi: https://doi.org/10.1162/leon_a_02246

⁵⁵ *Thinking together—in various collaborative configurations, in ways observed in networked ecologies, as well as in new ways that we have yet to understand—has implications for human and nonhuman entities, for microclimates within bodies, and for environments at all scales. This requires that human beings—and eventually machines—think beyond the intellectual and political trajectory of the individual as carved out by modernity and perpetuated by global capitalism.* (Lucy HG Solomon, Cesar Baio)

Baio e Solomon lembram, ainda, de Tsing, que ao entrevistar micologistas sobre o *quorum-sensing* do cogumelo *matsutake*, exulta sobre a estranheza e a maravilha que é o mundo por conta da sensibilização química dos cogumelos, que geram efeitos comunitários (Tsing, 2015, pág. 401) e de Donna Haraway (2023) que descreve modelos científicos de relacionalidades. Ela diz que os encontros e envolvimentos interespecíficos, os interreinos, podem produzir entidades que se mantêm em união, se desenvolvem, se comunicam e formam tecidos em camadas como os animais fazem.

Essas lógicas funcionam como um contraponto à fórmula de extração e exploração engendradas pela lógica de mercado, trabalham em comunidade, em sensibilização a partir dos efeitos comuns e em envolvimentos multiespécies. As obras desenvolvidas pelo duo de artistas dão visibilidade aos nossos emaranhados, lançando luz ao nosso tecido social e dando reconhecimento à nossa identidade e possibilidade de questionar o que nos foi dado enquanto modo de existir. Ao fazê-lo, a arte cria um ambiente de visibilidade para as comunidades humanas e não humanas que lutam diante das diretrizes que o poder hegemônico impõe sobre os territórios.

A vida e a mente, segundo o bioquímico Christian De Dève, não são acidentes, são manifestações naturais da matéria. Ele propõe que a “poeira vital”, capaz de gerar vida em qualquer lugar sob as condições certas, está espalhada por todo o universo, e nosso sistema não traduz a vida que se dá no Planeta, mas pelo contrário, tenta a todo custo moldá-las. Cesar & Lois propõe o sentido inverso, colocando essas manifestações da matéria para nos ajudar em nosso modo de existência, abrindo nosso campo de sensibilidade. As obras com a kombuchá também visam essas questões através das relações que o cultivador e o cultivo, no caso eu como artista, precisa “operar pelo meio” (Whitehead), para entender o território também como corpo que foi moldado.

Assim, a concepção de “corpo-território” sustenta uma outra forma, importante para aprofundar ideias de sistemas e elencar alguns pontos em comum com a abordagem artística junto a comunidade simbiótica. Todo território, como aponta o geógrafo brasileiro Rogério Haesbaert, é funcional e simbólico: nele exercemos ações práticas e produzimos significados. São territórios plurais, expressos em lutas sociais. Escutar a terra envolve também entender suas manifestações culturais — das ruas ao cotidiano do povo. A arte se insere nesse contexto como uma forma de mostrar as tensões e contradições mantidas pelo sistema capitalista, dando voz às sensações que surgem dessas dicotomias.

O geógrafo descreve o termo território como poder de dominação, em seu valor simbólico, e do valor de uso e marcas do que foi vivido – de apropriação – no sentido mais

funcional, com valor de troca. Ele visa destrinchar o termo para complexificar-lo, a mesma operação da filósofa Isabelle Stengers (2018) ao pensar em cosmopolítica, já que ambos identificam no sistema capitalista a construção de lógicas simplistas para uma mercantilização das agências vivas. Haesbaert coloca o tempo-espço vivido como uma agência múltipla, diversa e complexa, ao contrário do território unifuncional do sistema hegemônico. A paisagem, que é atuante, transforma-se em território que grita junto aos costumes, modos e corpos.

Sabemos que alterar o modo de existência e o modo de ver do que está inserido dentro do sistema hegemônico é, de fato, complexo. A própria teoria endossimbiótica de Margulis, que mudou a perspectiva de um modelo pautado pela competição entre espécies, não foi aceita por décadas dentro das comunidades científicas, que defendiam apenas o processo evolutivo por competição como descrito por Charles Darwin⁵⁶. A competição existe, mas o gasto de energia para realizar tal tarefa é muito mais elevado do que a cooperação entre os indivíduos em um sistema específico. Essa outra perspectiva, hoje reconhecida, revela que a colaboração é central, e não periférica à sobrevivência. Margulis enfatiza que esse trabalho conjunto requer uma abertura de temporalidade, novos referenciais de tempo para conseguir construir esse vínculo; é um ser que se abre para o espontâneo, e para isso é preciso estar sentindo, participando e observando.

A construção de mundos, a mudança de olhar e os modos de existências são parametrizados por modulações em diversos contextos e camadas: ambientais, sociais, biológicas, políticas e artísticas, que nem sempre são fáceis de perceber, e muito comumente são arquitetados para serem invisíveis, e por isso mesmo, mais difíceis de mudar. A arte é uma ferramenta poderosa para enxergar essa invisibilidade. A prática artística do *PaR* diante dos cultivos de microrganismos é estar aberta para o processo conjunto ao dar oportunidade, dar tempo para a fermentação. Os sistemas se regulam a partir da aleatoriedade e da constância, assim como a fermentação, os assuntos voltam, retornam, se renovam. A insistência pela transformação é necessária e pode trazer resultados ao longo do tempo.

⁵⁶ A noção de repetição e competição como progresso são sintomas do sistema capitalista que adotamos, usando, ainda, de um darwinismo social como ferramenta de hierarquização social. Para dar vantagem a essa construção de sociedade e imaginário, em meados de 1940, um combinado de que os artigos científicos sobre a teoria da evolução com foco na competição seriam mais proliferados do que os baseados na discussão sobre cooperação, porque estes últimos denotam uma ideia de comunismo político – que é intrínseco a essa formação.

Paisagens agenciadas, agenciais

Se abrissemos as pessoas encontraríamos paisagens. Mas se abrissem a mim, encontrariam praias. (Agnes Varda, *As Praias de Agnes*, 2008)⁵⁷

Se abrissemos as pessoas, hoje, encontraríamos as ruínas do Antropoceno? As paisagens, com certeza, seriam atravessadas por interferências dessa Cama-De-Gato entre humanos e não humanos. Também algo similar à vida em microescala, de gestos pequenos e resilientes, furadores de metal e com alto poder de transmutação de sua carne para sobrevivência. Os processos e resultados artísticos que me interessam versam sobre essas intervenções que desdobram em paisagens nodulosas e germinadas, fronteiras ultrapassadas e saberes entrecruzados da matéria. Imagino que similares as paisagens que temos dentro das pessoas que vivem no Antropoceno.

Esses nódulos, proporcionados pela vivência na rede em que pertencemos, são a fermentação de um mundo espectral na nossa realidade, o mundo do outro. As histórias terrenas, do chão que andamos, dormimos e sonhamos, se mostram como janelas de exibição e experiência para a imaginação se tornar ação. Mergulhar no mistério profundo que consiste nossos corpos é uma atuação em favor da decolonização do pensamento, que muda nossas perspectivas e nossa forma de ver o mundo, a paisagem.

Novamente trago Huyghe, um artista que materializa suas obras em suportes múltiplos – filmes, situações, exposições, instalações – e ensaia esses nódulos viscerais da relação entre natureza-humanidade. Por vezes, opera criando ecossistemas de jardins, aquários ou um museu com microclima programado, no qual outros organismos, o próprio público ou seres imaginados se veem incorporados dentro de uma cadeia de relações dinâmicas, tornando-os um grande organismo vivo em desdobramento. Huyghe inclui em sua prática elementos que desafiam a noção de objeto artístico, uma importante referência para pensarmos arte enquanto ação e processo em acontecimento. Além das questões políticas, sociais e ecológicas que carrega como mote para incitar o fazer em artes da contemporaneidade. Vemos na obra *Untilled*, parte da documenta 13 em Kassel na Alemanha, todas essas características.

⁵⁷ A cineasta, quando fez *As Praias de Agnès* (2008), aos 80 anos de idade, tinha urgência pela necessidade de completar algo. Assim ela desenvolveu seu autorretrato, uma história de sua vida a partir da relação que cultivava com as praias. Ela é uma grande inspiração para minha forma de pensar e fazer cinema.



Figuras 66 a 70: obra *Untilled*, parte da documenta 13 em Kassel na Alemanha (Fonte: <https://www.contemporaryartlibrary.org/project/pierre-huyghe-at-karlswiese-kassel-7217/4>)

"O trabalho tem sua própria agência. O ambiente é realmente um ambiente que tem sua própria agência e, de alguma forma, é indiferente ao olhar ou ao público." (Huyghe,

2022). Realizado em um parque, "que é um lugar onde as coisas se transformam, mudam. É também um lugar desorganizado" (*Ibid*), alguns elementos do trabalho se confundiam com o ecossistema do próprio terreno.

Eu o usei na mesma mitologia. Aumentei a mitologia dizendo: 'e se eu jogar elementos da história nela? Ou elementos de ficção?'. O resultado foi um novo ambiente que incluía uma estátua de um corpo feminino com a cabeça coberta por uma colmeia, um cachorro com uma perna rosa, árvores de Joseph Beuys e várias plantas e animais. "Você tem algo que obviamente está mudando e se modificando. Você tem uma contingência. Você tem imprevisibilidade. (Huyghe, 2022)⁵⁸

Em uma ideia oposta do que o próprio artista diz, do ponto de vista simbiótico, qualquer entrada no território também é uma forma de intrusão, acoplamento e pertencimento, por isso, o trabalho tira o espectador enquanto observador e o coloca enquanto parte daquele acontecimento, trazendo-o como influência dentro da agência do ambiente. Mas de alguma outra forma, como diz Huyghe, é indiferente ao público porque a presença humana não altera a agência intrínseca daquele composto, sua presença ou não naquele lugar não é o principal elo de alimentação dessa cadeia que já está estabelecida.

As conexões que o artista moldou entre os elementos “naturais” e os elementos implantados desdobravam para além da própria intenção de Huyghe, as consequências eram ramificadas porque, como ele mesmo disse, o ambiente se modifica e existe a imprevisibilidade dentro dessa agência. A ideia poética de fermentação na investigação entra exatamente junto da imprevisibilidade junto a multiplicidade de agências, e que se articulam de forma a dobrar suas próprias existências. Um processo de transformação da matéria viva que também é processo artístico. A escrita parcial que emprego é uma manifestação pessoal de que estou me metendo nas relações que observo e, conseqüentemente, comungo.

⁵⁸ “The work has its own agency. The milieu is really a milieu that has its own agency and somehow is indifferent to the gaze or to the public.” Pierre Huyghe also shares his thoughts on some of his most iconic work, including the work *Untilled* from documenta 13. The work took place at the compost side of a park in Kassel, Germany, “which is a place where things transform, change. It’s also a place that is unorganized,” as Huyghe says. “I used it in the same mythology. I increase the mythology by saying, ‘what if I throw elements of history in it? Or elements of fiction?’” The result was a new milieu which included a statue of a female body with its head covered by a beehive, a dog with a pink leg, trees of Joseph Beuys, and various plants and animals. “You have something that is obviously changing and modifying. You have a contingency. You have unpredictability.” Acesso em: <https://www.youtube.com/watch?v=WArGjRRF8Ec>

Como narra o pensador Denetem Touam Bona⁵⁹ “Os traços de um território remetem ao traçado de uma partitura de seus habitantes, humanos e não humanos, tocam e retocam constantemente, engendrando assim uma esfera de existência cujas pulsações contribuem para o movimento perpétuo de inspiração e expiração da biosfera chamada Terra.” (Bona, 2020, p. 12). Junto com o processo de cultivo dessa colônia, aprender esse pensamento operado da sintaxe da fermentação, ou como Denetem diz, movimentos de inspiração e expiração da biosfera, se tornam processos de criação, extrapolando essa relação íntima. As obras artísticas com a participação da kombuchá não são apenas aquelas em que seu biofilme ou o cultivo aparecem, mas as performances que também tem um pensamento modelado via esse convívio situado e suas implicações.

Encontrar outras cosmologias para enxergar a vida, seus modos de existências e suas particularidades faz parte da pesquisa porque são possibilidade de sair da quadratura antropocêntrica: abrir-se para o inesperado a partir da relação com o outro é um operação de assimilação desse outro e de adaptação ao diverso, incitando também a nossa imaginação do que pode vir-a-ser a nossa própria realidade. A paisagem e suas diferentes significâncias nos convida a pensar escala, e, principalmente, vida, quando colocamos ela enquanto agência e não só como pano de fundo.

Foi dessa maneira que nasceu *Arapuca*, instalação realizada em outubro de 2024 na cidade de Gotemburgo na Suécia. A convite da diretora, artista-pesquisadora e professora de *performance practices* Cecilia Lagerström da Universidade de Gotemburgo, realizei quarenta dias como artista visitante durante o doutoramento junto de seu projeto “Os rastros do açúcar: re-mapear e criar novas narrativas da história colonial de Gotemburgo”. (tradução nossa)⁶⁰ que resultou na criação de uma paisagem/ambiente no local conhecido como *Brunnsparken*. Antes de discorrer sobre *Arapuca*, é importante contextualizar o processo performativo envolvido na obra.

Este projeto de pesquisa em andamento tem como objetivo criar e compartilhar novas narrativas sobre a história colonial de Gotemburgo, incorporando investigações críticas sobre lugares, re-mapeamentos e investigações performativas. O projeto traça um número de locais na cidade onde o açúcar colonial era processado, desdobrando-se através de uma

⁵⁹ O autor é nascido em Paris, de pai centro-africano e mãe francesa, faz parte dos autores afropeus, de identidade fronteiriça, que procuram lançar passarelas entre mundos distorcidos, anda hoje, pela “linha de cor”. Nas suas obras e projetos, a “marronnage” (a fuga e as artes de se esquivar dos escravos) torna-se um objeto filosófico por si só, uma experiência utópica a partir da qual pensar sobre o mundo contemporâneo. Colaborador regular do Institut du Tout-Monde (dedicado à obra de Edouard Glissant), curador e autor de três livros: *Fugitif, où cours-tu?* (2016), *Cosmopoéticas do Refúgio* (2020, Brasil) e *Sagesse des lianes*.

⁶⁰ “*Tracing the sugar: Re-mapping and creating new narratives on Gothenburg's colonial history*”

abordagem itinerante e associativa, onde antigos locais levam a novos insights. (Lagerstrom, 2024)⁶¹

O convite aconteceu devido ao meu interesse na materialidade do açúcar, seu uso e sua atuação enquanto substância decorrente das experiências vividas junto com a comunidade simbiótica. O corpo fermentativo também é parte da materialidade do açúcar, já que é dele que provém a molécula de glicose, fonte de energia e um dos principais componentes para a fermentação. Além disso, o açúcar é responsável pela produção de paisagem da região em que nasci e cresci, Ribeirão Preto - SP, a maior produtora de cana-de-açúcar do mundo⁶². Para mim, a referência do que seria a produção de paisagem no Antropoceno.

A agência dessa paisagem se tornou aspecto da investigação porque assim como o cultivo da kombuchá, que depende de seus subprodutos e alianças multiespécie para se manter viva e para que sua paisagem permaneça em fermentação, o território depende também de alianças múltiplas e energia para se manter vivo. Como Haraway diz:

É evidente que, desde o princípio, os maiores de todos os terraformadores (e reformadores) planetários foram, e ainda são, as bactérias e seus parentes, também envolvidos em uma miríade de tipos de inter-intra-ação (que incluem as pessoas e suas práticas, tecnológicas e de outros tipos). Milhões de anos antes da agricultura humana, a propagação das plantas pela dispersão de sementes transformou consideravelmente o planeta, assim como muitos outros eventos históricos revolucionários, ecológicos e evolutivos de desenvolvimento. (Haraway, 2024, p. 197)

Lembrando a obra de Huyghe, mas agora de maneira mais amplificada, o território enquanto agência se modifica através das diversas *assemblages* que fazem parte de sua Cama-De-Gato, e existe a imprevisibilidade dentro dessa agência. Antes, como nos conta Anna Tsing, a imprevisibilidade estava relacionada ao forrageamento das áreas como busca por alimento, para “encontrar uma planta, animal ou fungo útil, os forrageadores localizavam lugares familiares e retornavam a eles continuamente”, e que “funcionou exatamente desta forma na maior parte da história humana”. (Tsing, 2015, p. 181).

Esses lugares familiares também funcionam como professores para os forrageadores, que ensinam sobre as relações ecológicas e sobre o “acaso nas histórias naturais que permitiu que certas espécies e associações de espécies pudessem ocorrer em certos locais.” (*Ibid*) Além disso, não são apenas os humanos que aprendem sobre essas associações – é como se a

⁶¹ “This ongoing research project aims to create and share new narratives of Gothenburg's colonial history, incorporating critical place inquiries, re-mappings and performative investigations. The project traces a number of sites in the city where colonial sugar was handled, and unfolds through a wandering, associative approach, old sites leading to new insights”

⁶² Matéria: <https://encurtador.com.br/CjGko>

performatividade fizesse parte da atuação de todos participantes dessa grande rede, que não tem uma exclusividade territorial e exercem suas geografias em sobreposição agencial.

Esse modelo não se divide em espaços privados e públicos, assim como os forrageadores não se concentram em espécies individualizadas, mas se atentam às paisagens com sua multiplicidade de habitantes e visitantes. “Lugares familiares implicam formas de identificação e companheirismo que contrastam com a hiperdomesticação e a propriedade privada nas formas em que conhecemos.” (*Ibid*)

No caso situado das plantations de cana-de-açúcar, esse território nos mostra o poder dessa imprevisibilidade diante da devastação do solo, pouca umidade no ar, queimadas, contaminação do lençol freático por agrotóxicos, todos resultados de modificações ferozes amparadas e impulsionadas pelo sistema agro-mercantil da cana, que destituiu as paisagens multiespécies a favor de um caso de domesticação da planta produtora de açúcar e álcool. Anna Tsing ajuda a contar essa história.

Os cereais domesticaram os humanos. O caso de amor entre as pessoas e os cereais é um dos grandes romances da história humana. Uma de suas formas mais extremas começou há mais ou menos dez mil anos no Oriente Próximo, em que as pessoas começaram a cultivar trigo e cevada. Na gênese dessa domesticação, trocaram o afeto às paisagens multiespécies pela intimidade com apenas um ou dois cultivares. (Tsing, 2015, p. 185)

Com algumas ressalvas em nota de rodapé, a autora deixa evidente que a domesticação de grãos, ou seja, o cultivo, não era um recurso exatamente mais fácil de manter do que a atividade de forrageamento, mas pelo contrário, era muito mais fácil. Tsing dá o exemplo do cientista Jack Harlan, que usando uma foice de lâmina de sílex – modelado conforme as ferramentas antigas – recolheu o equivalente a um quilograma por hora de grão limpo e altamente nutritivo de trigo selvagem no Oriente Próximo. (Tsing *apud* Harlan, 1975, p. 197).

Ela reitera que a história que contamos de conveniência e eficiência para plantar e cultivar ao invés de forragear é falsa, e muito provavelmente a domesticação tem razões que vão da religião à escassez local para ter sido experimentada. Mas o que manteve e expandiu esse tipo de cultivo de grãos foi a “emergência das hierarquias sociais e a ascensão do Estado. A agricultura intensiva de cereais é bem-sucedida em um aspecto, em relação a outras formas de subsistência: o de apoiar as elites.” (Tsing, 2015, p. 186).

Fala-se em tecnologias e recursos superiores, mas foi o sistema de plantation que tornou possível as frotas marítimas, a ciência e mesmo a

industrialização. As plantations são sistemas de plantio ordenado realizado por mão de obra de não proprietários e direcionados à exportação. As plantations aprofundam a domesticação, reintensificando as dependências das plantas e forçando a fertilidade. Tomando de empréstimo da agricultura de cereais promovida pelo Estado, investiu-se tudo na superabundância de uma só lavoura. Mas faltou um ingrediente: removeu-se o amor. Ao invés do romance conectando as pessoas, as plantas e os lugares, os monocultores europeus nos apresentaram o cultivo pela coerção. (Tsing, 2015, p. 189)

As invasões imperiais exerceram um papel de poder que perfurou todos os tipos de relações, multiespécies ou não. A monocultura foi o motor da expansão europeia, vinculadas a produção de riqueza e ao *modus operandi*, permitiu a dominação e exploração do mundo por parte dos europeus, e aqui na América do Sul subjugou as sabedorias da terra das comunidades indígenas, como o *suma qamaña* (Aimará), *sumak kawsay* (Quéchuas) e *teko porã* (Guarani) como discutido anteriormente neste mesmo capítulo.

As plantas, vindas de outros lugares, eram cultivadas com trabalho forçado, imposto pela escravidão, pela conquista. Apenas através de uma organização e controle rigorosos foi possível alcançar produtividade nesse sistema. Ainda assim, ao manter uma rígida hierarquia e extinguir os conflitos no campo, esse modelo gerou enormes lucros, mas também uma miséria proporcional. “Como as *plantations* formataram a maneira como o agronegócio contemporâneo é organizado, tendemos a pensar em tais arranjos como a única maneira de praticar agricultura.” (Tsing, 2015, p. 189) Esse arranjo, no entanto, precisou ser aceito como natural até que compreendêssemos o quanto as pessoas estavam alienadas em relação às suas lavouras. Ainda hoje, o formato de agricultura enquanto negócio arquiteta um cenário de benevolência e necessidade de modelo bem-aventurado.

O slogan “Agro é pop, agro é tech, agro é tudo”⁶³ veiculado pela rede Globo de televisão desde 2016, reforça a ideia de que o modelo do agronegócio fornece, praticamente, tudo que é necessário na vida. Hoje o Brasil representa o terceiro maior exportador mundial de produtos agropecuários, aproximadamente USD 150,1 bilhões, atrás apenas da União Europeia e Estados Unidos (TradeMap, ITC, 2023).⁶⁴

A monocultura é violenta “Considere a cana-de-açúcar, uma participante-chave. Ninguém ama a monocultura de cana. Os trabalhadores da cana em Porto Rico saem para “se defender” e “brigar” com a cana (Mintz, 1974, p. 16). Tsing destaca que, diferente das batalhas que ocorrem nas plantações, a cana-de-açúcar em uma economia familiar é tratada com cuidado e carinho. Como descrito o afeto entre os quilombolas e a cana por Nego Bispo,

⁶³ Matéria em: <https://encurtador.com.br/V36HX>

⁶⁴ Matéria em: <https://encurtador.com.br/EhqU1>

nas terras altas do Sudeste Asiático a cana também é vista como uma guloseima refrescante e doce, não como matéria-prima para uma corrida industrial. O conflito entre a cana e as pessoas não é algo inerente à própria natureza da planta.

Em pesquisa de campo pela região de Ribeirão Preto-SP, que abarca as cidades de Sertãozinho, Guariba, Pitangueiras, Jaboticabal, Serrana, Pradópolis, Brodowski, Cravinhos, Barrinha e Dumont, visitamos algumas plantações de cana-de-açúcar e fizemos entrevistas com ex-cortadores. Através de uma amiga de infância, Julia Audrey de Paula⁶⁵, entrevistei seu tio Antônio Preto, que trabalhou a vida toda nas plantações da usina Junqueira e depois passou para operador de máquina de colheita. Fomos, eu e Julia, até sua casa no bairro Simioni, em Ribeirão, para ouvir suas histórias e tomar um café. Também em Guariba, o ator Edu Rosa, que é natural da cidade, criador da peça teatral “Sacarose” que narra a história da cana-de-açúcar entrelaçada com a história de sua própria família, aceitou meu convite para uma entrevista. Eu, minha orientadora Walmeri Ribeiro e Leon Navarro – que nos acompanhou para captação de som –, fomos encontrá-los em Guariba, um trajeto de 55 quilômetros feito em 50 minutos saindo de Ribeirão Preto. Em uma rodovia de pista simples, rodeada de plantações de cana, terra vermelha e caminhões das usinas.

Nos aguardando com um café da manhã, estavam Edu, sua mãe Rosa Mendes, seu tio João Evangelista Rodrigues de Oliveira, suas tias Maria Zilda Mendes da Silva e Benedita Donizete Mendes Rosa. Sua avó, a matriarca da família, Luzia Rodrigues de Oliveira Silva também estava na casa e apareceu brevemente no final da conversa que durou quase 4 horas. Também fizemos uma entrevista com o professor Reinaldo Tronto, pesquisador sobre o processo de mecanização do trabalho na região.

O intuito era me aproximar dessa realidade, a qual sempre tive contato, mas não necessariamente havia adentrado. Essa experiência trouxe a distinção que Tsing destacou: na minha família, em que a cana-de-açúcar apenas rodeava o território e fazia parte do ambiente enquanto uma planta, não enquanto forma de coerção e trabalho forçado, ela trazia momentos de diversão e afeto. Chupar cana era um passatempo lembrado com muita ternura, uma memória de infância que minha mãe sempre descreve. Já para a família de Edu e para seu Antônio, ex-cortadores de cana com quem conversamos, pelo contrário, é uma memória a qual eles não querem voltar. João Evangelista nos disse: “eu não tenho saudade não, eu tenho lembrança”.

⁶⁵ Julia Audrey de Paula é bióloga formada pela UNESP, pedagoga, mestre em ciências pela USP e trabalha com gestão de projetos e formação de lideranças educacionais.

Essa saída de campo seria incorporada ainda à experiência de pesquisa no território de Gotemburgo, buscando as associações e divergências desse Jogo de Barbante que opera através do açúcar. O projeto desenvolvido na cidade sueca tem como objetivo investigar, dar visibilidade e romper com a história – no passado e presente – colonial da cidade. O ponto de partida é o comércio de açúcar e seu manejo na cidade. Em texto enviado para os colaboradores do projeto, Cecilia diz

Por que o açúcar? Para delimitar o escopo e escolher um foco colonial, dado que o açúcar, em particular, é muito pouco abordado na historiografia, especialmente em relação ao colonialismo. Em parte, isso ocorre porque a Suécia costumava comercializar açúcar por meio de outros países e, portanto, não se via diretamente envolvida no comércio das plantações escravistas. Já o comércio de ferro em grande escala foi mais destacado na Suécia, onde existe um certo orgulho por essa riqueza natural do país — o minério de ferro — e pelo fato de ser uma grande exportadora.

O açúcar, por sua vez, é doce e cruel, escorrega entre os dedos, é processado no corpo e desaparece. Existe algo silencioso no açúcar, e uma certa indiferença típica na atitude sueca que eu associo a ele. Há uma ideia profundamente enraizada de que o país não esteve fortemente envolvido no comércio colonial e na escravidão (algo que alguns chamam de "excepcionalismo sueco"). Apesar de o comércio colonial ter prosperado por muito tempo.

No Museu da Cana, instituição instalada em um antigo engenho de açúcar em Pontal, na região de Ribeirão Preto, conta-se a história do açúcar da seguinte forma: Acredita-se que a cana-de-açúcar foi cultivada pela primeira vez na Nova Guiné, em 8000 a.C. Na China, a cana foi introduzida por volta de 800 a.C. Alguns historiadores afirmam que a cana é originária das Ilhas Salomão, um país no oceano Pacífico, que faz fronteira marítima com Papua-Nova Guiné. A cultura avançou para as Filipinas e Índia, o primeiro país a extrair o caldo para produzir açúcar. Isso aconteceu por volta de 500 a.C. A planta é citada no *Atharva Veda*, livro sagrado dos hindus: “Esta planta brotou do mel e a arrancamos, assim nasceu a doçura...Eu te enlaço com uma grinalda de cana-de-açúcar para que não me sejas esquivada, para que te enamores de mim, para que não sejas infiel”.

O Imperador Persa Dario I, ao chegar à Índia, por volta de 500 a.C., observou que ali havia “canas que dão mel sem a ajuda das abelhas”. A novidade foi mantida em segredo durante muito tempo. A observação dos hábitos do povo hindu, que mastigava a cana, fez com que o filósofo grego Teofrasto, em 287 a.C, descrevesse a maravilha como ‘o mel que

está em um bastão'. A cana foi plantada na Pérsia por volta de 500 d.C. Em uma das incursões que levaram a conquista da Pérsia, os exercícios maometanos encontraram a cana e adotaram o cultivo. Seu nome passou a ser 'cana-persa' e em 640 já era cultivada no Mediterrâneo. Com a conquista da Pérsia pelos exércitos islâmicos em 650, a receita do processamento do açúcar passou para os árabes, que assumiram o negócio e levaram mudas de cana para serem cultivadas nas terras conquistadas. Era o início da expansão do açúcar para o mundo.

A doçura da cana consta nos primórdios da história de sua relação com o ser humano. Fica evidente que o amargor surgiu a partir do sistema estabelecido pelos colonizadores a favor da alta produtividade dessas lavouras. A falta de historiografia sobre o manuseamento do açúcar na Suécia, e que Cecilia cita em sua carta, tem relação direta com o apagamento da realidade opressora e escravocrata em que os países colonizadores eram responsáveis. A artista-pesquisadora diz:

A Suécia, como a maioria dos países ocidentais, participou ativamente do projeto colonial, obteve ganhos econômicos e contribuiu para essa forma de produção de conhecimento. Ainda vivemos com padrões de pensamento coloniais e racistas. O que podemos fazer? Podemos tentar desaprendê-los, ou seja, torná-los visíveis, tomar consciência deles e tentar pensar e agir de maneira diferente. Trajetórias anticoloniais. Claro, essa não é uma tarefa fácil, mas precisamos tentar.”

Uma molécula de glicose que opera a máquina

O primeiro registro da chegada de açúcar na Inglaterra é de 1099, e em 1150 a Espanha já investia em na indústria canavieira. Sem conseguir produzir a cana em solo europeu, os orientais permaneceram como os maiores fornecedores de açúcar para o ocidente. Os maiores países consumidores buscavam alternativas pela alta do preço do produto, que chegava a ser produto de dote e testamento. Isso motivou o aproveitamento das colônias invadidas e conquistadas para a implantação da cultura canavieira. (Tsing, 2015)

A cana foi levada através das zonas quentes e redefiniu regiões, diz Tsing, e atrás dela vieram proprietários, administradores e trabalhadores. “Escravos foram levados da África

Ocidental para o Novo Mundo. O trabalho precário *coolie* da Índia e da China penetrou o Pacífico. Camponeses foram dominados e coagidos nas Índias” (*Ibid*, p.190). Formou-se um novo antagonismo entre os seres humanos e as plantas das monoculturas, transformando a relação dos humanos com o restante das espécies. As elites consolidaram um sentido de autonomia em relação aos demais seres vivos, posicionando-se como senhores e não como cuidadores das espécies não humanas.

Essas espécies passaram a ser vistas como ferramentas para a afirmação da identidade humana, e para que a monocultura se sustentasse, estabeleceram uma subcategoria de humanos, forçada e imposta, destinada ao trabalho nas plantações de cana. “As pessoas de cor⁶⁶ trabalhavam nos canaviais; as pessoas brancas apenas os possuíam e administravam.(...) As divisões raciais foram produzidas e reproduzidas a cada dote ou herança.”(*Ibid*)

Minha primeira intenção em terras suecas se deu a partir de um pensamento fabulativo: como seria colonizar a terra do colonizador? Como seria se as lavouras tivessem sido implantadas aqui, nos países colonizadores, e sentissem seus impactos de uma outra forma, mais direta? Estariam esses locais em meio às chamas, ao ar impuro, as piores consideráveis das mudanças climáticas? Teriam extinguido esse formato de monocultura da terra? Teria extinguido a escravidão visto a crueldade sendo proferida em seu território?

São perguntas sem respostas, mas são perguntas para gerarem outras perguntas. São perguntas que impeliam alguma ação. Para isso, trouxe alguns toletes da cana-de-açúcar do Brasil para fazer uma espécie de replantio. Durante quatro semanas, filmei o processo entre pegar terra, colocar a cana imersa em água por alguns dias, plantar a cana, aguardar e observar o cultivo.

⁶⁶ O termo é usado pela tradução em inglês "*person of color*" do artigo de Tsing e é usado para descrever pessoas que não são consideradas brancas. No entanto, o termo é criticado por alguns e não é tão utilizado no Brasil. No livro *Como Ser um Educador Antirracista*, Bárbara Carine discute a importância de adotar uma linguagem que respeite a diversidade racial e cultural. Embora não forneça uma lista definitiva de termos, ela destaca a importância de evitar expressões que reforcem estereótipos ou invisibilizem identidades, incentivando o uso de terminologias que valorizem a autoidentificação das pessoas negras. O termo "negro" é amplamente aceito no Brasil por movimentos antirracistas, em contraste com expressões genéricas como "pessoa de cor", que podem diluir identidades específicas e contextos históricos distintos.



Figuras 71 a 76: Processos durante o período como artista convidada no projeto “*Traces the Sugar*” na Suécia
(Fonte: arquivo da autora)

Algumas observações interessantes: os toletes de cana desenvolveram a doença causada por fungos chamadas de ferrugens ou carvão⁶⁷, como na citação de Tsing feita na primeira parte do capítulo. Uma doença comum que, antes da cana ser modificada geneticamente, atacava as lavouras e matava toda a cultura de uma vez pela falta de diversidade. Plantei mesmo com a cana apresentando essas manchas vermelhas de ferrugem. Antes de plantar, cortei um tolete para saber se ainda havia umidade na planta. Aerei a terra, ajeitei a cana e cobri o restante com terra, mantendo perto do aquecedor, já que para brotar o cultivo necessita de uma temperatura entre 20 e 25 graus. Mesmo assim não houve progresso, a planta não brotou.

Não houve progresso.

Outro aspecto interessante foi o cheiro que a cana imersa em água exalou. Logo antes de plantar, retirei-os da água e quando estava prestes a descartar o líquido, senti um cheiro doce e avinagrado ao mesmo tempo. Era um odor muito familiar, uma memória de infância que remetia aos momentos em que ia visitar minha avó na cidade vizinha de Ribeirão, Santa Rosa de Viterbo, e passava na frente de alguma das muitas usinas de cana-de-açúcar. Nós corríamos para fechar as janelas do carro e tampar o nariz.

Era o cheiro da vinhaça, muito forte e muito característico das regiões que tem usinas de cana. A vinhaça é um subproduto resultante do processo de destilação da cana-de-açúcar: quando a cana é fermentada e destilada, sobra um resíduo líquido escuro que em grandes quantidades é poluente. Me guiando pelo entusiasmo da prática, da performance como pesquisa, resolvi colocar outros pedaços da cana fermentando e repliquei o processo para outros recipientes.

A cana tem vários subprodutos que provêm dessas associações multiespécies. Os fungos, por exemplo, representavam um obstáculo para o cultivo da cana entre os pequenos agricultores, porque depois da colheita a cana precisava ser processada de imediato para evitar a fermentação. Esse receio levou os grandes canaviais a expandirem-se e desenvolverem uma rígida disciplina de trabalho, além de investirem em engenhos caros, com o desejo de que fossem operados sem interrupção. Porém, essa fermentação inesperadamente beneficiou os grandes produtores, porque os canavieiros caribenhos notaram que o melaço, resíduo do processo de produção do açúcar, ao se misturar com esporos de

⁶⁷ Sauer (1993, p. 236-250) traça as viagens dos humanos e não humanos pelo mundo na história do cultivo da cana. Formaram-se novas geografias de tipos de cana e tipos humanos. Pragas fúngicas foram participantes importantes destas jornadas: em 1882, por exemplo, a “podridão vermelha” foi introduzida nas plantações das Índias Ocidentais de forma episódica, com o recebimento de uma amostra de cana enviada das Ilhas Maurício. (Galloway, 1989, p. 141).

levedura no ambiente, transformava-se rapidamente em álcool, surgindo assim o rum. (Tsing, 2015) “E o mortífero, porém, lucrativo “comércio triangular” ofertou rum em troca de mais escravos africanos e assim houve maior produção de açúcar e assim surgiram mais destilarias e financiadores na Inglaterra ou na Nova Inglaterra.” (Tsing, 2015, p. 190)

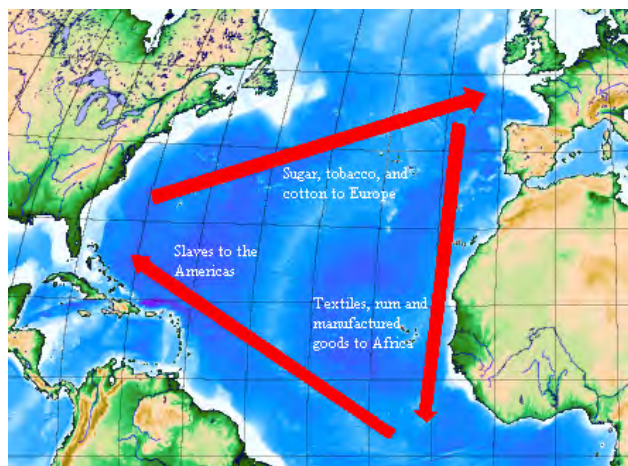


Figura 77: Representação do modelo clássico do comércio triangular: A Europa exportava têxteis e rum para África, que, em troca, fornecia mão de obra escravizada para as Américas, que, por sua vez, alimentavam a produção de açúcar, tabaco e algodão para a Europa.

Podemos rastrear a Suécia no comércio triangular⁶⁸, se envolvendo com o comércio de escravos do Atlântico a partir da fundação da *Swedish West India Company* no século XVII. Os donos da companhia incluíam empresários suecos e o próprio rei Gustavo III, que era o maior acionista, detendo 10% das ações. Os lucros seriam divididos entre a Coroa, que receberia 25%, e a Companhia, que ficaria com 75%⁶⁹. Na carta enviada por Cecilia, ela cita

O açúcar esteve em todos os lugares; como escolher um lugar em detrimento de outro? Por fim, encontrei o diário de Marie Vougt, de 1836, como ponto de partida para essa “criação de lugares”. Depois de algumas pesquisas, cheguei a 6 locais (e alguns sublocais). Tornou-se uma abordagem artística, semelhante ao meu trabalho com projetos artísticos: associativa, lúdica, como uma colagem.

⁶⁸ “The island was ceded by Louis XVI to Gustave III of Sweden in 1784. The Swedish West India Company was created two years later, and charged among other things with conducting the Atlantic slave trade. Despite the rapid liberalization of this activity, there were very few attempts at engaging in triangular trade in the absence of Swedish trading posts on African coasts”. <https://ehne.fr/en/encyclopedia/themes/europe-europeans-and-world/europe-and-atlantic-slave-trade/scandinavia-and-atlantic-slave-trade>

⁶⁹ <https://blog.zaramis.se/2012/03/06/vastindiska-kompaniet/>

Logo percebi que não podia focar apenas no açúcar ou esperar encontrar muito material interessante (colonial) sobre como as pessoas lidavam com o açúcar, já que muitas vezes não há fontes. (...) Passei a coletar o que chamo de “narrativas coloniais ativas” dos lugares, ou seja, citações, histórias, imagens ou esboços de livros, jornais, sites, etc. Todos eles expressam uma imaginação colonial de maneiras diferentes. O que têm em comum é que formulam uma visão, um ponto de vista, a partir de um detalhe do local. É uma marca colonial. Às vezes, a narrativa é muito forte e clara (como uma solicitação ao estado sueco para realizar o comércio de escravos nas Índias Ocidentais), outras vezes é mais sutil e, à primeira vista, pode parecer “inocente” (como vozes contemporâneas sobre o transporte de açúcar no século XIX ou sobre a refinaria de açúcar de Klippan hoje). O importante aqui, de acordo com minha abordagem, é incluir tanto narrativas claras (fortes) quanto menos evidentes (fracas).

Procurar esses rastros coloniais na cidade foi importante para criar os traços dessa paisagem e entender as agências que operam nela.

Os dinamarqueses e suecos estabeleceram seus primeiros postos comerciais na atual Gana em meados do século XVII. Os escandinavos, que se estabeleceram na África antes de fazê-lo na América, adotaram o comércio de escravos. Em 1650, os suecos foram autorizados a fornecer mão de obra escrava para a colônia portuguesa de São Tomé e a carregar açúcar, e mais tarde receberam o direito de transportar escravos para a ilha holandesa de Curaçao. Durante seus doze anos de atividade, a empresa sueca africana transportou aproximadamente 2.000 escravos. Mas os estabelecimentos suecos na África declinaram depois de alguns anos, enquanto os dinamarqueses perduraram até 1850. Do outro lado do Atlântico, além de um breve episódio norte-americano, os suecos não tinham nenhuma possessão nas Índias Ocidentais antes de adquirir Saint Bartholomew em 1784.⁷⁰ (Gharibian, online - trad. nossa)

Entre 1786 e 1805, a companhia operou suas atividades comerciais a partir da colônia sueca de São Bartolomeu (*Sankt Barthélemy*), nas Antilhas, com o intuito de fortalecer o comércio sueco com as Antilhas, além da América do Sul e do Norte. *Saint Barthélemy*,

⁷⁰ The Danes and Swedes established their first trading posts in current-day Ghana in the mid-seventeenth century. Scandinavians, who established themselves in Africa before doing so in America, took up the slave trade. In 1650, the Swedes were authorized to provide slave labor to the Portuguese colony of São Tomé and to load sugar there, and were later granted the right to transport slaves to the Dutch island of Curacao. During its dozen years of activity, the Swedish African company ultimately transported approximately 2,000 slaves. But Swedish establishments in Africa declined after a few years, whereas Danish ones endured until 1850. On the other side of the Atlantic, aside from a brief North American episode, the Swedes did not have any possessions in the West Indies before acquiring Saint Bartholomew in 1784. Acessado em 10 de novembro de 2024: <https://ehne.fr/en/encyclopedia/themes/europe-europeans-and-world/europe-and-atlantic-slave-trade/scandinavia ns-and-atlantic-slave-trade>

como colônia sueca, funcionava como um porto livre de impostos e rapidamente se tornou um importante ponto de recepção para navios negreiros. Escravos eram trazidos sem tributos por embarcações estrangeiras, e a Coroa Sueca lucrava ao cobrar uma taxa de exportação quando eram reexportados. Além disso, a Suécia era um fornecedor relevante de ferro utilizado na fabricação de correntes para o tráfico de escravos.⁷¹

Entre 1785 e 1839, cerca de 2.000 escravos foram transportados sob bandeira sueca, embora os suecos em São Bartolomeu tenham participado da deportação de mais de 7.500 africanos usando bandeiras de outras nações. A maior parte desses escravizados foi destinada diretamente às colônias espanholas e francesas ou enviada indiretamente após passagem pela ilha sueca.

O comércio de escravos em São Bartolomeu prosperou especialmente nas primeiras décadas do século XIX, intensificando-se durante a Guerra de 1812-1814 entre Grã-Bretanha e Estados Unidos. A postura permissiva das autoridades suecas transformou a ilha em um centro atraente para o tráfico de escravizados, onde comerciantes e colonos de diversas nacionalidades se reuniram para negociar. Algumas expedições dinamarquesas ao Golfo da Guiné carregavam produtos nacionais, principalmente armas. Entre as mercadorias, também havia produtos de metal sueco, como cobre, latão e, especialmente, ferro, utilizado principalmente como lastro.

Ainda, os lucros indiretos beneficiavam principalmente os fabricantes de tabaco, os donos de engenhos de açúcar e as indústrias têxteis que utilizavam algodão na Suécia. Esses empresários frequentemente acumulavam grandes riquezas ao adquirir produtos de plantações escravistas a preços baixíssimos e, depois, revendê-los como artigos de luxo, com valores elevados, após processamento em fábricas suecas. Inicialmente, essas indústrias se concentravam principalmente em Gotemburgo e arredores, que ofereciam o porto mais próximo e adequado para as escalas dos navios.⁷²

⁷¹ A escravidão foi legislada em Saint-Barthélemy sob a *Portaria relativa à Polícia de Escravos e Pessoas de Cor Livres* datada de 30 de julho de 1787, original em francês datada de 30 de junho de 1787.

⁷² “(...) a Suécia, os financiadores e os aproveitadores suecos não estivessem envolvidos e partilhassem os lucros da escravatura. Foi de muitas maneiras. Principalmente durante os séculos XVIII e XIX. Houve muitos suecos que ficaram muito ricos devido à escravidão nas Índias Ocidentais, na América do Sul e nos EUA. De várias maneiras, o dinheiro foi ganho com a escravidão, que não foi abolida até o final do século XIX (1833 Império Britânico, 1847 St Barths, 1848 França, 1866 EUA, 1886 Cuba e 1888 Brasil). Direta e indiretamente.

As famílias que enriqueceram com essas coisas incluem Ekman (açúcar, tabaco), Carnegie (açúcar), Tranchell (açúcar), Magnus (açúcar), von Jacobsson (açúcar), Sahlgren (açúcar), Alströmer (açúcar), Santesson (açúcar), Lorent (açúcar), Francke (açúcar, algodão), Lamberg (açúcar), Prytz (tabaco), Gradman (tabaco), Minten (tabaco), Röhss (algodão), Barclay (açúcar, algodão), Lampe (tabaco), Mellgren (tabaco), Willerding (açúcar), Busck (algodão), Dymling (algodão) e Fürstenberg (algodão). Todas estas são famílias de Gotemburgo. Em Estocolmo havia famílias como Hellgren (tabaco), Bäckström (tabaco), Ljunglöf (tabaco), Apiarie (algodão), em Gävle Rettig (tabaco), em Norrköping Swartz (tabaco) e em Malmö Suell (tabaco),

Esses rastros do manuseamento do açúcar que sangraram vidas estava na Suécia também, é inegável. A agência que Cecília chama de “narrativas coloniais ativas” na cidade de Gotemburgo, os locais que emanam dessas agências, se mostrou na Cama-De-Gato com o território que carregava comigo: Ribeirão Preto. A ideia não é me estender historicamente sobre o desenvolvimento da produção de açúcar e álcool, o apanhado histórico é para mostrar a relação estabelecida entre os territórios a partir do açúcar, e como essas camadas de relação, ainda hoje, operam no território.

No Brasil, a expansão das áreas agrícolas sempre esteve fortemente atrelada aos ciclos econômicos. A produção de cana-de-açúcar começou no período colonial para atender à demanda da Coroa Portuguesa, que buscava lucrar com a exportação de açúcar para a Europa. As primeiras plantações surgiram em 1532, na Capitania de São Vicente, onde também foi instalado o primeiro engenho para refino do açúcar. Com o tempo, a produção se concentrou no Nordeste e foi voltada essencialmente para o mercado externo.

Em “Evolução da produção da cana-de-açúcar em regiões canavieiras tradicionais e em expansão do estado de São Paulo”, vemos que no século XVIII, o ciclo econômico do açúcar se consolidou como o primeiro grande ciclo de exportação no estado de São Paulo, em que as plantações de cana se espalharam por áreas como Campinas, Jundiaí, Sorocaba, Araraquara, Piracicaba e Mogi-Mirim. A redução nas exportações de açúcar, em meados do século XIX, levou à diminuição dos canaviais e ao aumento do cultivo de café. No início do século XX, a crise no setor cafeeiro levou a uma nova reorganização agrícola, favorecendo mais uma vez a expansão do cultivo de cana-de-açúcar no estado de São Paulo.

Na década de 1970, com a crise do petróleo e políticas públicas de incentivo, essa expansão se intensificou, estendendo-se para o oeste paulista, com o etanol assumindo um papel de destaque. Nos anos 1980, o governo promoveu incentivos para ampliar a produção de etanol, mas as regiões tradicionalmente produtoras de cana continuaram sendo as principais, Ribeirão sendo a maior produtora do estado. (Andrea Koga-Vicente, Jurandir Zullo Junior, Tirza Aidar)

Entrecruzando as narrativas, o Museu da Cana mostra que a região vivia a euforia do café no final do século XIX e passou ao cultivo canavieiro em meados de 1910, incentivado pelos imigrantes italianos, que ao adquirirem terras, optaram pela produção da aguardente a partir da cana. Com o crescimento da economia paulista, transformaram essas produções menores em usinas. E ainda, a Primeira Guerra Mundial devastou a indústria de açúcar na

Europa, provocando o aumento do preço do produto, o que incentivou a diversificação dos fazendeiros de café no estado de São Paulo para a produção de açúcar.

De uma forma ou de outra, a produção de cana-de-açúcar é uma herança colonial que permeia o caminho do manuseamento desta matéria e que faz parte também da história de Gotemburgo. Essa é a sobreposição que quis operar. A pesquisa de campo que fizemos em território paulista aconteceu no mês de julho de 2024, período de estiagem e seca extrema. Em agosto, as queimadas chegaram. Assisti pelas redes sociais, televisão e principalmente pelos grupos de família e amigos via *whatsapp* os momentos de horror, no qual o fogo tomou proporções nunca antes vista.

Foram múltiplos focos de incêndio dentro da cidade, dias de céu esfumaçado e irrespirável, calor extremo, chuvas de fuligem e baixíssima umidade do ar. As recomendações para não sair de casa, vedar toda entrada de ar de dentro das residências, utilizar máscara e umidificadores trouxe uma nova sensação de pandemia. Nas queimadas de agosto e setembro pedi para que meus amigos e familiares tirassem o máximo de fotos possíveis e me enviassem, a fim de documentar e poder trabalhar com elas depois. Essas imagens foram trabalhadas e estão em debate no quarto capítulo da tese.



Figuras 78 e 79: Queimadas na região de Ribeirão Preto - SP (Fonte: arquivo da autora)

A narrativa do território de Ribeirão Preto é evidente, descarada, gritante, em comparação com a narrativa do território de Gotemburgo. Não foi difícil localizar as histórias de cortadores de cana, de estudiosos do solo, da geografia da região, dos sindicatos rurais.

Pelo contrário, familiares, amigos e conhecidos tinham histórias com a cana-de-açúcar – que tem ou já tiveram relações diretas com a planta ou as usinas da região. As agências que operam a partir da produção de cana-de-açúcar em Ribeirão são muito vivas. O Antropoceno, há muitos anos, é a paisagem de Ribeirão Preto.

A quantidade de focos foi tão grande que estabeleceu um novo recorde: agosto de 2024 se tornou o maior registro histórico de focos ativos de calor no estado desde o início das medições do satélite de referência, em 1998, há quase três décadas. (...) Foram 2,6 mil focos apenas nesses três dias. Segundo o estudo, 81,29% deles estavam em áreas de uso agropecuário como as ocupadas pela cana-de-açúcar e pela pastagem. (Fonseca, Girardi, 2024, online)

De acordo com a Defesa Civil estadual, a área total atingida pelas queimadas é de aproximadamente 34 mil hectares, que equivale a 34 campos de futebol.⁷³ Ane Alencar, diretora de Ciência do Ipam, em entrevista descreve como o fogo se alastra: que em um pico de frio, possíveis geadas deixam a vegetação seca. Logo em seguida, com a onda de calor, a temperatura sobe muito, mas o ar continua seco, ainda sem chuva. Tudo isso deixa a vegetação mais inflamável, perfeita para queimar. “Quando se tem a faísca, é a tempestade perfeita”.

A reportagem diz que, ao todo, 48 cidades do estado estiveram com alerta máximo para incêndios na segunda-feira, dia 26. Duas mortes foram registradas e 800 pessoas tiveram de deixar suas casas. “Se teve algum tipo orquestração pra queimar no mesmo período nos principais canais de São Paulo, não sei, mas, se teve, escolheram o momento muito propício. A paisagem tá muito inflamável”, completa a cientista.

No estado de São Paulo, o corte e distribuição da cana de açúcar ocorrem entre os meses de maio e novembro de cada ano, coincidindo com o período de baixas precipitações pluviométricas e piores condições de dispersão dos poluentes atmosféricos. Com isso, aumentam as chances das queimadas terem impactos negativos sobre a saúde respiratória das pessoas que vivem nas regiões canavieiras, especialmente para os idosos, crianças e pessoas com problemas respiratórios (Aidar, Tirza e Donalísio, Maria Rita *apud* Meneghim et al 2012; Ribeiro, 2008).

No campo da saúde⁷⁴, diversos autores investigam a relação entre a poluição atmosférica gerada pelas queimadas durante a colheita da cana-de-açúcar e o aumento de

⁷³ Notícia: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/o-que-sabemos-sobre-as-queimadas-no-interior-de-sp/>

⁷⁴ Saúde nas regiões canavieiras do estado de São Paulo em tempos recentes de expansão da indústria sucroalcooleira - livros regiões canavieiras

doenças respiratórias (Furtado et al., 2012; Meneghim et al., 2012). Furtado et al. (2012) identificaram uma associação estatisticamente significativa ao analisarem séries anuais de indicadores de produção de cana e internações hospitalares por problemas respiratórios em um conjunto de municípios brasileiros entre 1996 e 2007.

Outro tema amplamente discutido é a saúde dos trabalhadores da colheita. Alves (2006) analisa os impactos negativos da organização laboral dos cortadores de cana, que, devido ao pagamento por produção, enfrentam altas taxas de mortalidade e incapacidades precoces. Esse fato remonta a época em que Seu Antônio Preto ainda trabalhava na cana. Ele me contou os problemas nas articulações acarretados pelo corte de cana e pela operação de maquinaria pesada. Silva (1999) elabora um pensamento sobre o aumento de produtividade como requisito para manutenção do emprego na agroindústria canavieira:

O fato dos bons cortadores serem todos jovens, do sexo masculino, mineiros e, majoritariamente, negros e mulatos, revela alguns pontos importantes. A maioria dos agenciadores só poderia levar em torno de nove mulheres para o caminhão (...) em virtude do ritmo intenso do corte, muitas mulheres e homens não conseguiam atingir a média estipulada, variando em torno de seis a sete toneladas por dia de cana cortada. Para corrigir esta insuficiente, os ‘mais fracos’ levavam consigo uma outra pessoa para ajudá-los no corte. É uma prática conhecida como baião de dois. (...) quando os trabalhadores não conseguiam a média, eram punidos mediante ‘prática do gancho’, ou seja, suspensão do trabalho por três dias. (Silva, 1999, p. 205-206)

Seu Antônio, orgulhoso pelas 7 quadras de cana que cortava, ascendeu ao cargo de operador de máquina. Mas ele operava sozinho, enquanto o correto seria 3 operadores para tal trabalho. Ele destaca que esse trabalho causou uma série de lesões, no qual teve que se afastar do trabalho. Até hoje não recebeu nenhuma indenização, apenas um acordo da usina.⁷⁵

Além disso, há estudos sobre possíveis impactos na segurança alimentar e a expansão do cultivo de cana em áreas de preservação ambiental, com evidências de que culturas alimentares – como grãos, hortaliças e gado – têm sido substituídas pela cana em extensas

⁷⁵ Para aprofundar o tema do trabalho do bóia-fria e dos sistemas que os envolvem, recomendo a leitura da tese de Eloah Nazaré Varjal de Melo Risk e da dissertação de André de Mello Galiano. Eloah, por meio da análise de trechos do livro *Casa-Grande & Senzala*, Melo reconstitui as bases da sociedade brasileira no período colonial e em seu interior, da sociedade pernambucana, identificando o “bóia-fria” como o descendente direto do escravo das lavouras de cana-de-açúcar. (Melo, 2010). Perguntei para seu Antonio sobre a vida dentro da colônia na usina, – antes de 1940 – em que morava com a família, e ele me contou que o dinheiro que recebia pelo trabalho vinha descontado pelo consumo no mercado dentro da própria colônia. Essas práticas são heranças diretas do período da escravidão.

“A força concentrou-se nas mãos dos senhores rurais. Donos das terras. Donos dos homens. Donos das mulheres. Suas casas representavam bem esse imenso poderio feudal. Feias e forte. Paredes grossas. Alicerces profundos. Óleo de baleia. Há uma tradição nortista que um senhor de engenho mais ansioso por perpetuidade não se conteve e mandou matar dois escravos e enterrá-los nos alicerces da casa. O suor e às vezes o sangue dos negros foi o óleo que mais do que de baleia ajudou a dar alicerce às casas-grandes’ (Freyre, 1961).

áreas do estado de São Paulo, tanto para atender políticas federais de incentivo ao etanol quanto em resposta à demanda do mercado de açúcar (Andrea et al., 2013).

Reinaldo Tronto, professor de geografia do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP) no campus Sertãozinho e pesquisador da Universidade de São Paulo (USP) com o título da tese "Trabalho, reestruturação produtiva e saúde dos trabalhadores e trabalhadoras: estudo com trabalhadores e trabalhadoras da indústria metalmeccânica de Sertãozinho-SP" nos concedeu entrevista para falarmos um pouco da imbricação entre território e os trabalhadores da região. Ele diz:

O território é mais um recurso como qualquer outro. O solo, o clima...e aí a gente entra em um outro ponto, que está sendo destruído, a gente tem hoje um outro microclima, indiscutivelmente. E eu não to dizendo na cidade não, é na região. Aqui a gente tem um dos melhores solos e estamos usando ele para uma coisa que não tem nada a ver com a população da região. A gente não consome todo esse etanol, esse álcool, ou outros derivados. Não tem nada a ver com uma possível identidade autônoma independente dessas populações que aqui estão vivendo, é um identidade induzida, forçada, artificial. A gente tá exportando o sangue dos homens e mulheres que vivem nessa região historicamente, mas também a gente tá exportando a nossa ecologia. Eu falo que com 1kg de etanol e 1kg de açúcar tá indo o solo, tá indo o ar, tá indo água, tá indo tudo aquilo que foi destruído das nossas espécies vegetais, do cerrado, dos campos, da floresta tropical, das espécies animais. Não é o açúcar que a gente tá exportando, não é o etanol que a gente tá exportando, é essa ecologia humana e essa ecologia maior.”

O Plantationceno que Haraway invoca é o território que aqui grita. Ele “perdura, com um ferocidade cada vez maior, na produção industrial e globalizada de carne, nas monoculturas do agronegócio, que sustenta bichos humanos e não humanos, por cultivo como a palma de óleo.” (Haraway, 2023, p.200) Ao escrever sobre o Antropoceno, ela pergunta “Então, o que foi que nós provocamos? Escrevo em meio a seca histórica que já dura vários anos na Califórnia e a explosiva temporada de incêndios de 2015.” (*Ibid*, p.89) ‘É como se ela estivesse falando de Ribeirão, em 2024. Produzimos no Antropoceno, afinal, a extinção dos refúgios (Tsing) em massa, e parece que a intenção é que todos os lugares se pareçam com uma terra sem vida. Mas a autora ainda frisa, e como uma forma de chamar para agir, convoca esse poder que, como a kombuchá, nos oferecer modos de ver e fazer:

Bactérias e fungos nos oferecem metáforas em abundância; mas, deixando de lado as metáforas (boa sorte com isso!), temos um trabalho mamífero a fazer, junto com nossos colaboradores e cooperadores simpoéticos, bióticos e abióticos. Precisamos fazer parentes de maneira sinctônica e simpoiética. Quem ou o que quer que sejamos, precisamos fazer-com – devir-com, compor-com – os Terrestres [Earthbound] de Latour. (*Ibid*, p. 204)

Arapuca

Arapuca é uma instalação artística. Seu nome vem de uma armadilha tradicionalmente usada no Brasil para capturar pequenos animais e pássaros. Feita de maneira simples, geralmente com galhos, folhas e gravetos, a arapuca é montada de forma a atrair o animal, que, ao tentar pegar o alimento ou entrar no espaço da armadilha, acaba acionando o mecanismo que a faz fechar. A palavra original *ara'puka* é de origem tupi e tornou-se expressão de largo uso no Brasil para referir-se a situação traiçoeira, um esquema enganoso ou uma cilada.

No contexto da instalação, a artista construiu uma arapuca com cana-de-açúcar, bambu e galhos das árvores de Gotemburgo e inseriu o odor de vinhaça no aromatizador junto aos sons das plantations de cana-de-açúcar da sua cidade natal, Ribeirão Preto. A vinhaça é um subproduto resultante do processo de destilação da cana-de-açúcar para a produção de etanol. Quando a cana é fermentada e destilada, sobra um resíduo líquido escuro e com forte odor – a vinhaça, que em grandes quantidades é poluente e seu odor se espalha pela cidade, perdurando por muitas horas. Esse é um dos sintomas das *plantations* geridas pelo grande capital internacional, um território com uma imensidão de cana que rodeia a cidade, toma conta do solo, da água e do ar. As queimadas nas plantações avançam mais com o tempo seco agravado pela mudança climática, deixando o céu vermelho, uma chuva de fagulhas pretas e um perigo invisível no ar. A cidade, maior produtora de cana-de-açúcar do mundo, vive assim.

A instalação traz para Brunnsparcken, um local de Gotemburgo que já abrigou uma fábrica de açúcar, a realidade da produção de açúcar no contexto do Brasil contemporâneo que carrega, ainda, processos coloniais dos séculos passados. A obra dá a visualidade e a sensação da arapuca em que o Brasil, e mais especificamente sua cidade natal, está preso: entre a expansão dos processos produtivos típicos do agronegócio atrelado ao neocapitalismo, que remonta os processos de explorações nas Américas desde sua invasão. Mostra os traços por trás do “*colonial spell*”, termo que se refere ao fascínio ou à idealização romântica que muitas vezes se constrói em torno de períodos e legados coloniais, que apaga, silencia ou suaviza as injustiças, violências e desigualdades históricas que fizeram e ainda fazem parte dos países que foram explorados. No Brasil, não temos apenas traços do açúcar, eles vão além de cicatrizes. São signos e marcas vivas, atreladas ao nosso cotidiano, que tem ainda a capacidade de conduzir e transformar os nossos modos de viver.

Quem está na Arapuca?

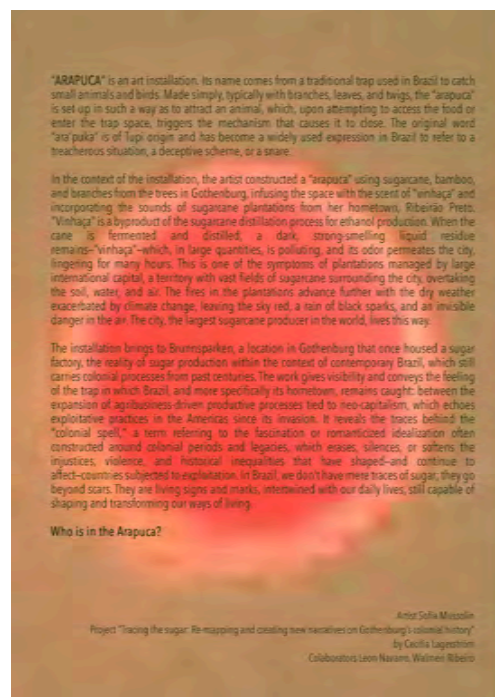
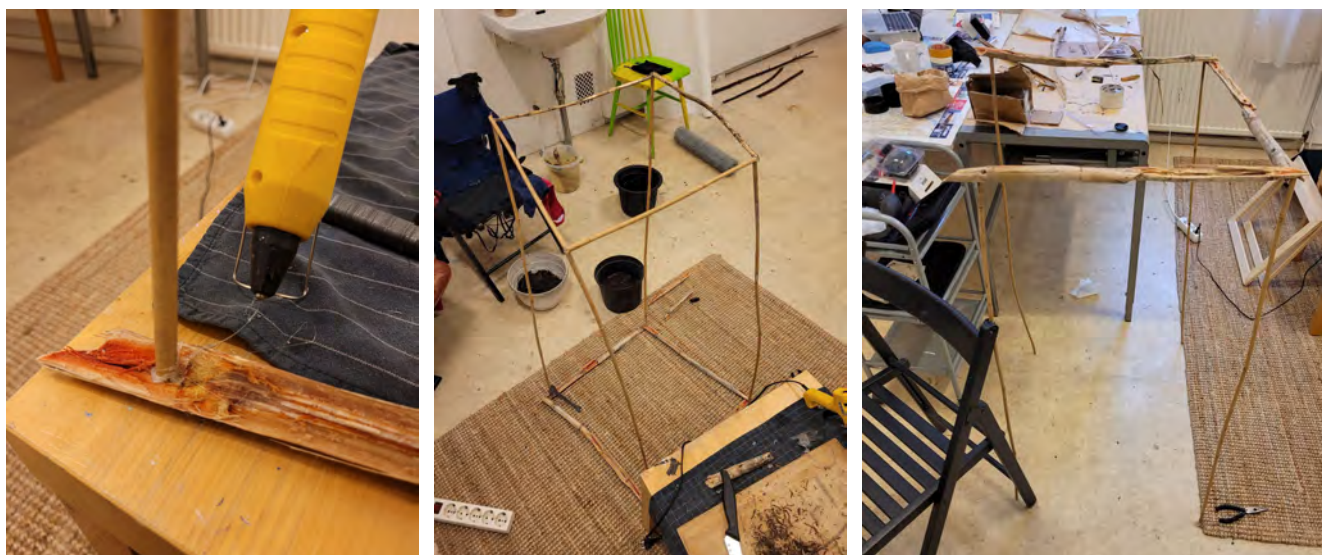


Figura 80: Panfleto da obra *Arapuca* (Fonte: arquivo da autora)

Desde a minha infância as “chuvas de fuligem” são comuns, causadas pela queima da cana-de-açúcar antes do corte. Com a mecanização do trabalho essas queimadas diminuíram muito, mas não cessaram completamente. Esses dias de sol vermelho como marca veiculada nas mídias sociais para o estado de São Paulo naqueles dias é retrato de uma paisagem *plantation*, do Antropoceno situado, do território enquanto plataforma política colonial e dos rastros de morte que ainda é parte da nossa existência no Sul Global.

A velocidade e magnitude das mudanças se mostram de uma forma assustadora. Essa imagem do sol vermelho foi diretriz para elaborar a criação de paisagem que queria instaurar em Gotemburgo: usei um papel transparente vermelho para trazer essa sensação do fogo e da temperatura de 40 graus que a cidade enfrentou, e comecei a construir uma estrutura para delimitar esse espaço de experiência. Levaria junto o odor de vinhaça e o som da monocultura canavieira.

Para estrutura usei os toletes de cana que não usei no plantio. Eles acabaram secando e formaram a base do suporte. Caminhei pelo meu local de residência enquanto estava na Suécia, o *Konstepidemin*⁷⁶, para coletar galhos das árvores locais. Além disso, alguns bambus para finalizar e sustentar a caixa que seria envelopada com o papel vermelho. Uma relação foi criada.



⁷⁶ No site: Konstepidemin is a studio area at Linnéplatsen in Gothenburg, which provides a unique workplace for over 120 artists from a range of art areas, a platform for artistic projects as well as a meeting place for artists and audiences.

Figuras 80 a 86: Processos de concepção da obra *Arapuca* (Fonte: arquivo da autora)

A intenção inicial era que as pessoas sentissem o cheiro da vinhaça. Para isso, a estrutura deveria ser de um tamanho suficientemente bom para permitir a entrada e saída do corpo sem que elas esbarrassem com o umidificador que soltaria o odor. Realizei testes da vinhaça inserida em um aromatizador na estrutura, e comecei a envelopar o suporte com celofane vermelho.



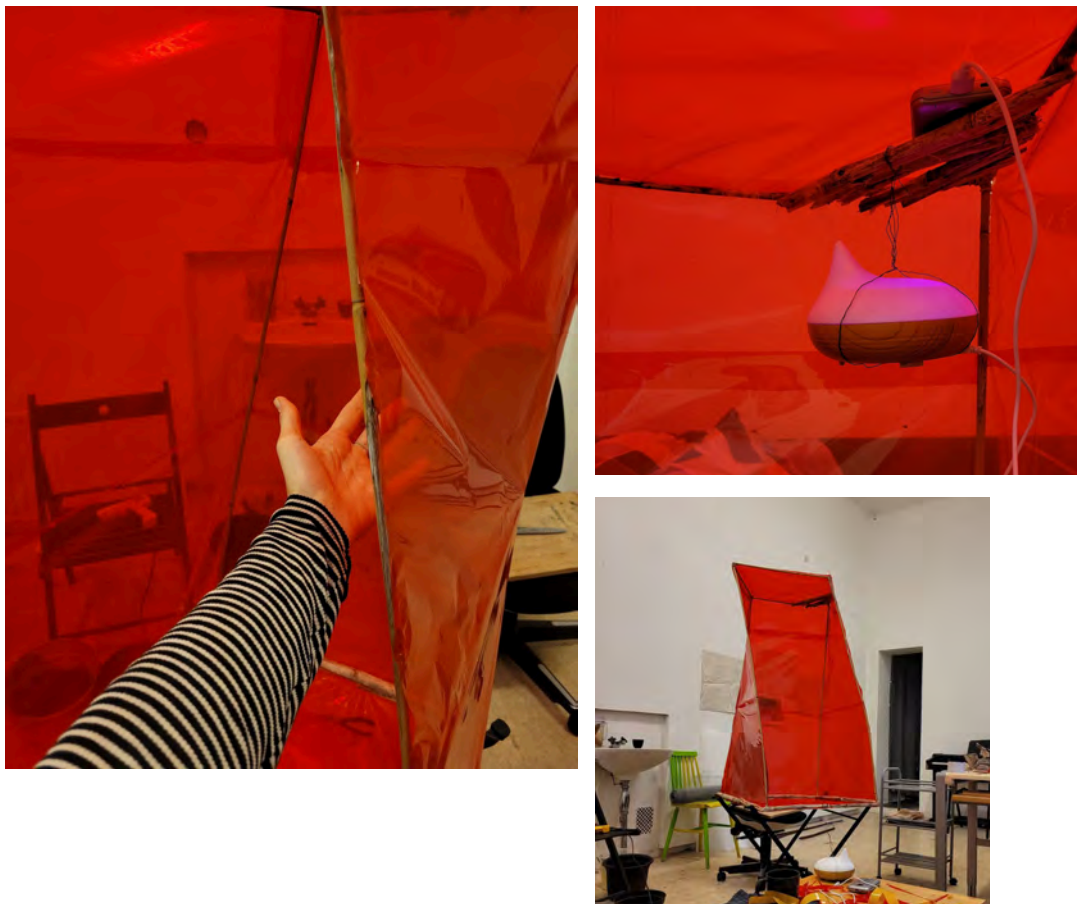


Figura 87 a 92: Processos de concepção da obra *Arapuca* (Fonte: arquivo da autora)

A escolha do lugar para implantar essa criação de paisagem foi a partir das ‘aberturas dos locais’ que Cecilia realizou, como compartilhado em carta entre os artistas participantes do projeto. Ela relata que ‘abrir os lugares’ e tornar visíveis exemplos de diferentes tipos de narrativas coloniais carrega vários aspectos importantes.

Uso diferentes pontos no tempo. Começo na época do diário e depois volto ao século XVIII, mas também avanço até o presente. Outro aspecto é que utilizo diferentes tipos de documentos: uma citação de um jornal de 1864 aparece ao lado de um mapa de um lugar, que está ao lado de uma breve declaração em um site de 2024, que, por sua vez, está ao lado de uma música... Há também diferentes tipos de histórias (...) Essa é, obviamente, uma escolha consciente, para criar mapas associativos com referências a exemplos diversos que assumem diferentes formas. Isso está em sintonia com uma forma de metodologia decolonial ou anticolonial. Katherine McKittrick (estudos negros e anticoloniais) fala sobre a importância

de reunir histórias, narrativas, ficções, sussurros, músicas, texturas diversas, aparentemente desconexas e irregulares. Isso para oferecer abordagens libertadoras que coloquem as coisas em movimento, que abram múltiplos caminhos e desafiem formas insustentáveis de tentar capturar, encapsular e comprovar ("saber-para-provar").

Ariella Aïsha Azoulay (artista e pesquisadora) descreve uma metodologia interessante em seu impressionante livro *Potential History*, que também relaciono a este projeto e considero inspiradora. Seu objetivo é nos possibilitar "desaprender o imperialismo", e uma parte importante de seu trabalho é o modo como ela destaca diferentes exemplos coloniais (ou imperialistas) da história, de diferentes épocas e lugares (muitos deles muito dolorosos e violentos), para também ressaltar outras narrativas, exemplos anticoloniais de diferentes tempos e lugares. Os exemplos anticoloniais que ela escava de uma história diversa são vistos por ela como companheiros, e não como fontes (companheiros e co-cidadãos).

Sobrepor, misturar, conglomerar, fundir, fermentar as linhas de tempo, os territórios e suas histórias é uma possibilidade de re-encadear as narrativas que estão invisibilizadas, como é o caso de Gotemburgo. Seria essa uma forma de descolonizar as narrativas, segundo Azoulay⁷⁷. Para a autora, Fazer história potencial é resistir à obsessão pelo novo e assumir um compromisso com os mundos destruídos pela opressão imperial — dos povos indígenas das Américas ao povo Bantu explorado por Leopoldo II no Congo, passando pelo povo palestino exilado e pelos migrantes mexicanos nos Estados Unidos. Significa tratar o passado com seriedade, não como uma peça de museu, um arquivo fechado ou um objeto de estudo acadêmico, mas como uma perspectiva política que nos desafia a repensar as formas de convivência entre os povos. (Azoulay, 2024)

Abrir esses locais junto com Cecilia e Walmeri, que estava no grupo de artistas do projeto, foi uma ação de escavar, reunir e movimentar as narrativas entre Gotemburgo e Ribeirão Preto. Sendo assim, escolhi o local na cidade sueca chamado *Brunnsparken*, uma praça pública em frente ao edifício Palace. Possui aproximadamente 945 m² e está localizada às margens do Grande Canal de Gotemburgo – entre o centro comercial *Nordstan* e a galeria *Arkaden*. A área é um ponto central significativo na rede de transportes da cidade e caracteriza-se por sua intensa atividade comercial.

⁷⁷ Ariella Azoulay (Tel Aviv, 1962) é escritora, curadora de arte e cineasta. Professora da Universidade de Brown, nos Estados Unidos. Autora de *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography* (2015).

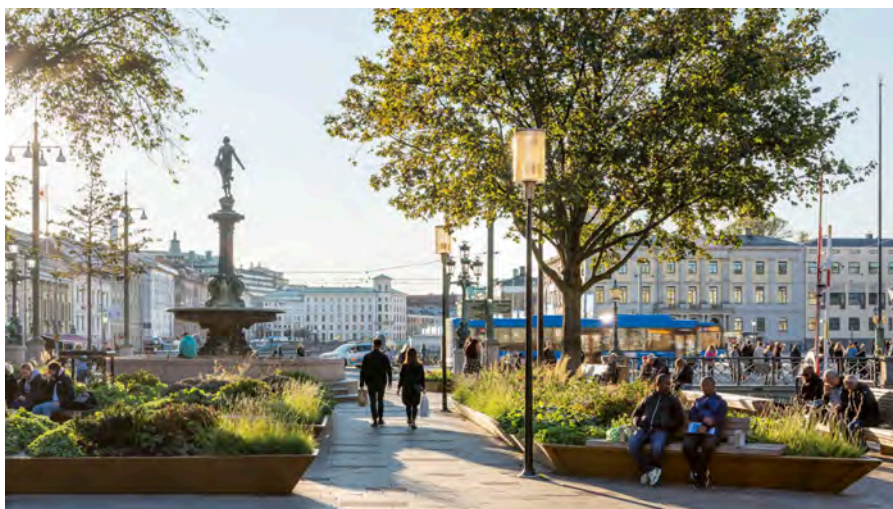


Figura 93: Imagem de Brunnsparcken, Gotemburgo, Suécia. (Fonte: <https://whitearkitekter.com/se/projekt/brunnsparken-goteborg/>)

Brunnsparcken é um dos locais mapeados por Cecília, porque no século XVIII ele acomodava uma refinaria de açúcar, no que hoje é o edifício Palace. O site ‘*Göteborgs historia*⁷⁸’ diz que em 1746, Niclas von Jacobson solicitou permissão para fundar uma refinaria de açúcar e enfrentou resistência dos Sahlgrens e seus aliados da Companhia das Índias Orientais, mas obteve a concessão em 1749. Em 1751, Jacobson iniciou a produção em sua refinaria recém-construída, localizada onde hoje se encontra *Brunnsparcken*, na época conhecida como *Stadsholmen*. A produção de sua fábrica geralmente ficava ligeiramente abaixo da refinaria dos Sahlgrens.

Até 1807, a refinaria dos Sahlgrens liderou a produção de açúcar em Gotemburgo, exceto nos anos de 1770, 1771 e 1805, mantendo uma participação entre 50% e 60%. A participação de Jacobson, por sua vez, oscilava entre 40% e 50%, alcançando picos de 51,2% em 1770 e 56,1% em 1771. Em 1773, uma terceira refinaria foi estabelecida por John Daniel Bestman, que provavelmente havia trabalhado anteriormente na fábrica de Jacobson. Ele recebeu uma concessão própria e inaugurou sua refinaria em Liseberg.

A refinaria de Jacobson foi destruída por um incêndio em 1792. Os herdeiros de Jacobson, que eram seus sócios, optaram por não reconstruí-la. Contudo, em 1808, B.H. Santesson retomou a produção nas instalações remanescentes, após sua refinaria em Liseberg

⁷⁸ Encontrei os históricos da região através dos site e também das saídas de campo com Cecília, que nos contava seu mapeamento: <https://gamlagoteborg.se/2020/05/02/jacobsons-sockerbruk/>, <https://gamlagoteborg.se/2018/01/27/kvarteret-sockerbruket/>, <https://gamlagoteborg.se/2020/05/02/sockerbruk-i-goteborg/>

também ser destruída por um incêndio. Nos anos de 1809 e 1810, a refinaria de Santesson foi a maior da cidade, mas logo foi superada pela refinaria de Lorentz. Santesson continuou a operar nas instalações até 1817.



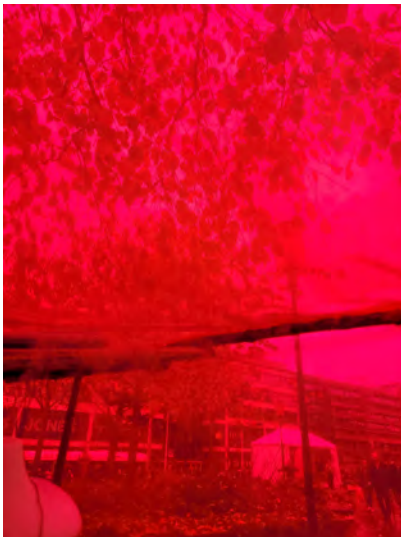
Figura 94 e 95: Brunnsparcken em 1800 (Fonte: <https://gamlagoteborg.se/2020/05/02/jacobsons-sockerbruk/>) e as pedras que sustentavam a fábrica, agora com o Palace erguido sobre elas.

Para ser possível essa proposta política de Azoulay, sobre como podemos viver uns com os outros levando o passado a sério, mas não como uma relíquia, é preciso que esses ‘passados’ sejam visíveis, passados a limpo, discutíveis. As pedras que sustentavam a refinaria ainda são a base do edifício Palace, mas pouca gente em Gotemburgo sabe desse traço da história da cidade.

Assim como a proposta de cosmopolítica, essa articulação de mundos pensada na filosofia da ciência por Isabelle Stengers. Diz: “[a]s ciências chamadas modernas seriam uma maneira de responder à pergunta política por excelência: quem pode falar de quê, quem pode ser o porta-voz de quê, representar o quê?” (Stengers, 2018, p. 445). Em seu uso, ela sugere o cosmos como o desconhecido destes mundos múltiplos e divergentes, sobre como as relações são capazes de atuar. Essa possível articulação que mundos diferentes podem estabelecer inserem cosmos e política na mesma esfera. Interrompendo sua universalidade, conceituando a política como nosso rastro, e não aplicando-a a todos os mundos, já que não sabemos de qual forma eles se organizaram para se constituírem como comuns. Ela coloca a política para buscar alternativas de existência na conversão em mundo comum, a partir dessa articulação de mundos divergentes.

O pesquisador e antropólogo Mario Blaser em “Uma outra cosmopolítica é possível?” (2018) questiona sobre a possibilidade de transformação da cosmopolítica, e diz ser necessário operá-la a partir das diferenças, através do conceito de tradução como equivocação controlada de Viveiros de Castro (Castro, 2004). O conceito considera o que se mantém como significado quando existem dois termos diferentes, ou seja, a própria diferença e não sua equivalência ou o solo comum. Busca-se fazer possível um conjunto de ações que se dirijam, simultaneamente, a diferentes coisas e assim promover e fazer cumprir o protocolo adequado para que ambos sobrevivam. Não utilizar um termo que já é pré-existente, mas criar novos métodos que enlaçam as diferentes realidades sem anulá-las.

Depois de trabalhar na instalação sonora, em que juntei sons captados no meio da plantação de cana em Ribeirão e sons do corte de cana de reportagens da mesma região, levei Arapuca para *Brunnsparken*.





Figuras 96 a 105:
Arapuca instalada
em Brunnsparken.
(Imagens da autora e
de Nathalie Fari)

O cartaz e o panfleto foram criados a partir da fotografia do sol de Ribeirão Preto nos dias de queimadas intensas, e foram distribuídos para as pessoas durante o tempo da instalação, assim como espalhados por *Brunnsparken*. Chegamos ao local às 10h e algumas pessoas já se interessaram, foram até ‘Arapuca’ por poucos segundos, se aproximavam razoavelmente da estrutura e saíam agradecendo. Ficamos, ao todo, duas horas e meia com a instalação na praça, e poucos foram os que realmente estiveram por mais de alguns minutos conversando, perguntando, ou que se interessaram pelo odor a ponto de voltarem até a Arapuca por mais de uma vez. Destaco três casos:

1. Uma criança puxou o pai para perguntar o que era aquela estrutura. Eu expliquei que era a sensação de estar próximo a uma plantação de cana-de-açúcar, muito parecido com a experiência de viver na minha cidade natal. O pai disse que o cheiro lembrava fezes de lêmures. E a criança disse que era, pra ele, o cheiro do verão.
2. Uma mulher ficou por bastante tempo interessada na instalação, perguntou sobre a relação da Arapuca com *Brunnsparken*, com a fabricação do açúcar, e fez uma pergunta final: de quem devemos comprar açúcar para que não haja nenhum tipo de exploração?
3. Um homem idoso me abordou perguntando sobre a instalação. Respondi o que respondia para todos, e que minha cidade ficava no Brasil. Ele me perguntou se o cheiro era algum tipo de entorpecente, eu disse que não, é apenas fermentação da planta, assim como nas usinas. Provavelmente por perceber minha reação, ele disse que no Brasil, pelo que ele ouve falar, as pessoas se batem nas ruas, principalmente nas festas do carnaval.

A pergunta final que aparece no panfleto “Quem está na Arapuca?” me pareceu muito pertinente depois da instalação realizada. Ao mesmo tempo em que estamos presos nessa estrutura que os países hegemônicos criaram para capturar as vidas dos países que colonizaram, eles estão presos em suas narrativas lineares. Eles estruturam a monocultura e estão presos à ela.

A própria palavra *ara'puka* mostra a nossa força enquanto diversidade. Precisamos parar de nos mirar no espelho presenteado pelos colonizadores. Se tem algo que a fermentação ensina é que ela se dá pela coletividade e pelo diverso, as relações se estabelecem em agenciamentos ímpares – a ponta solta é sempre importante, logo ela vai fazer outras conexões. Cecilia diz na carta:

Descobri que o mapa só existe quando é mostrado e discutido em diálogo, e então pode assumir novos contornos e ganhar corpo. Traços tornam-se visíveis, às vezes desaparecem. Nós ampliamos e reduzimos, tentamos encontrar vozes no silêncio, e às vezes não vemos nada. (...) O objetivo é tentar conscientemente criar uma narrativa/trilha/declaração anticolonial na forma de um trabalho artístico ou – como eu o chamo – uma resposta artística.

Como criar narrativas anticoloniais a partir de rastros de narrativas coloniais? O que significa ficcionalizar e preencher uma história que não foi contada? Reescrever, sobreescrever, inventar, narrar, interferir na linguagem? (...) Algumas palavras que me vêm à mente sobre esse processo: escuta, pesquisa lenta, detalhes, caminhada, remapeamentos, vulnerabilidade, lupa, colagem, playground ("*spelplats*" em sueco).

Dar a possibilidade desse mapa ser redesenhado infinitas vezes é o início de uma construção decolonial. Arapuca foi uma criação de paisagem, um agenciamento para que outras sobreposições fossem possíveis. A imprevisibilidade da agência sempre atua, por mais que a ação e a instalação sejam direcionadas, assim como os próprios processos que descrevi. Não era esperado que a cana em água formasse o odor da vinhaça – mais uma vez me vi em relação a um processo de fermentação, cuidando e zelando por essa mistura. Além disso, a palavra colônia precede tanto ‘de microrganismos’, para falar da kombuchá, quanto ‘do engenho’, para falar sobre os moradores/colonos que viviam dentro das fazendas que produziam cana no Brasil. As colônias de engenho, lugar de trabalho forçado, sub humano, também foram lugar de moradia, relações de comunidade, de lar. De tecer e produzir sentimento de comunhão, assim como me narrou Seu Antônio Preto, que casou dentro da colônia. Esse lugar é fermentativo, essa terra é fermentativa. Como Cecilia cita ao final da carta

(...) ficar com o sussurro de Édouard Glissant e seu modo de pensar sobre opacidade, o itinerante, o multifacetado, o arquipelágico, o relacional, e sobre a criouliização como ideia. Que se opõe ao gesto colonial de resumir, apreender, explicar, provar, definir o outro, e convida o polifônico, o relacional, o detalhe que de repente surge, o silêncio e o invisível ao lado do que é articulado, o movimento entre ilhas e a noção não-fixa (não-essencial) de identidade.

Ficar com uma paisagem que fermenta.

Imagens em uma caixa quente e úmida

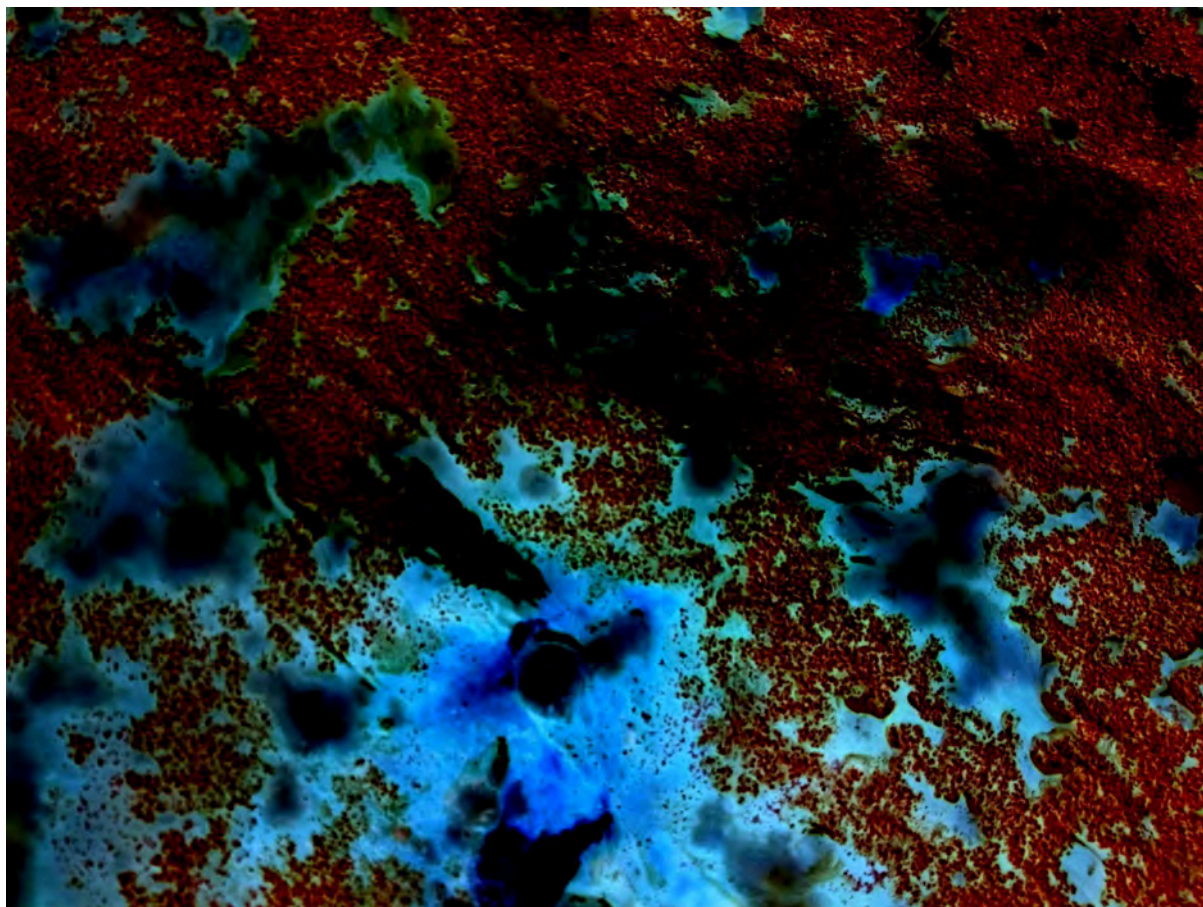


Figura 106: Imagem da comunidade simbiótica em alteração digital (Imagem da autora)

A partir da relação com o cultivo da colônia de microrganismos e a prática de alimentá-la, observá-la e estar compartilhando a casa com a colônia, foram produzidas imagens e vídeos das contaminações e perturbações de paisagens da kombuchá conforme a fermentação se desenvolvia, como foi mostrado das em *Toque ao coração, Encarnada*. Desloca-se, assim, nossa perspectiva para a perspectiva dos micróbios, entramos em imersão em um mundo de imagens novas, que são um dos principais meios de ação para suscitar a experiência de alteridade que tento invocar. Esses registros mostram paisagens também perturbadas, pertencentes aos mundos em decomposição, e que se direciona a carne regenerada, reformada e acoplada (Haraway, 2009).

Imagens fermentativas são a junção de corpo e território, que mostram sua transformação e experiência através da lente da câmera, um dispositivo mais disposto a outros olhares, a aproximações exageradas, que também me dispõe a outras posturas

corporais. Os pensamentos e imagens do campo artístico e cinematográfico que se aliam à visão multiespécie são uma forma de nos contar dessas nossas ruínas e penetrar pelas possibilidades de outros enredamentos, que possam construir desvios de uma direção consolidada como única via possível de “avanço” e “progresso” social e econômico.

Ao tomar o posto de narradora dessa relação multiéspecie, atento-me para os estudos feministas, no qual *A teoria da bolsa de ficção* de Ursula K. Le Guin, embaixadora de outras pensadoras como Haraway, e a fim de, junto a perspectiva cosmopolítica, trazer para o campo da imagem e do vídeo a substância que as histórias tem para a autora. Busca-se a capacidade de aprofundar mundos ao dar acesso e abrir as possibilidades para que a história carregue e ative coisas diferentes cada vez que seja visitada.

A ideia das imagens que fermentam se comporta como a própria kombuchá: procuro replicar a imagem capturada pela câmera em múltiplas camadas, com diferentes efeitos, como uma mimese da comunidade simbiótica, que se replica continuamente em seu espaço de cultivo. No processo fermentativo a kombuchá cria corpos diferentes, cores diferentes, aspectos diferentes – ela convida o olhar a passear por ela e descobrir suas pequenas movimentações, suas pequenas alterações, suas novas roupagens. Essa réplica da imagem que produzo com diferenças de efeito tenta seguir a mesma lógica: um convite para decodificar.

Além disso, coaduno com Haraway em *ficar com o problema* (2023), colocando a história-imagem como um desafio ficar, e não só seguir nessa intencionalidade do tempo, na lógica unidirecional de linha. Le Guin já mencionava que a concepção da ficção/narrativa é a compostagem de certos elementos colocados numa caixa quente e úmida para serem transformados em energia vital. Ou seja, a fermentação. A imagem enquanto soma, profusão e simbiose, em transformação contínua em seu tempo, como

“(…) mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem um refúgio nos sonhos diurnos, e que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre técnica e a magia é uma variável totalmente histórica” (BENJAMIN, 1996, p. 94).

Walter Benjamin fala sobre esse território do inconsciente que a câmera tem a possibilidade de percorrer, de ampliar, congelar, aplicar a lentidão, analisando a imagem como um inconsciente ótico – assim como a psicanálise revela o inconsciente pulsional. Ao contrário da aparente objetividade das imagens, os rastros presentes nas fotografias, diz o autor, mantém o contexto fotográfico vivo em seus detalhes, revelando o que há de mais

evidente nelas. Esses rastros não podem ser apagados, pois reivindicam e sugerem uma história alternativa àquela já estabelecida.

O filósofo lembra que a fotografia pode ser a busca por capturar o tempo de forma duradoura, e assim assume uma dimensão documental – muitas vezes quase imperativa, orientada pela intenção de quem a cria. Contudo, o processo fotográfico ocorre por meio de mecanismos físicos e químicos que transcendem as capacidades do olho humano, que aliados às particularidades da técnica fotográfica, como enquadramentos, ângulos e composições são geradores dos sonhos diurnos, parte da magia. Essa caixa úmida fermentativa da fotografia é parte da concepção das imagens que fermentam.

O filósofo se empenhava na tarefa de transformar todas as formas de arte em fonte de conhecimento, não se restringia aos moldes da sociedade do século XIX, marcado pela lógica de museus e manuais de arte que contribuíam para uma limitação do aspecto artístico ao fechar conceitos em arte considerada boa e arte considerada de baixa qualidade. Benjamin estava mais interessado no meio, nem ao elogio e nem à acusação, mas pela compreensão das novas formas de seu tempo. Se considerava um crítico, e tentou extrair das formas consideradas “degeneradas”, um conhecimento; penetrava as formas artísticas de modo a chegar em suas “correntes espirituais” – movimentos do espírito do tempo. As obras e os processos artísticos como receptáculos de seu momento histórico tomam para si o dever, atualizado, de construir um futuro e não apenas investigar um passado.

Se hoje, o Antropoceno e seus mil nomes com seus sistemas de poder e produção que cavaram os muitos mundos nessa ocupação humana se mostram como instâncias de não-ação, de represamento e sintomas de um forma de vida que não se interessa pela continuidade ou qualquer tipo de desdobramento da vida, que extrai tudo até o fim, como seria realizar imagens que contém um futuro?

Ao articular sobre a destruição da história tradicional, a história baseada nos dominadores – a História a que Le Guin também se refere –, Benjamin evoca a construção de uma constelação a partir das ruínas, que abarque os perigos da atualidade. Para essa destruição dos cânones, a imagem degenerada; o desfoque; a putrefação; a criação de refúgios imagéticos como possibilidade de outro modo de vida. Temos que habitar o que embolora.

Para pensar essa constelação, a escritora estadunidense Saidiya Hartman acessa uma outra ordem do arquivo através da especulação, como a autora denomina seu método de enfrentamento às narrativas dos vencedores, ou esse receptáculo de construir o futuro a partir das ruínas. A linha do tempo dos vencedores se construiu a partir das ruínas dos oprimidos, soterrados em monumentos da dita cultura universalizada. Diz Hartman, que o que nos foi

dado como herança é uma linha do tempo dos dominadores, somos parte de um “cortejo fúnebre daqueles que venceram” (Hartman, 2021).

A escritora descreve a fabulação crítica como um tipo de não-ficção especulativa e as histórias que poderiam surgir a partir do arquivo. “Eu faço uso de estratégias do romance, mas ainda preciso dos documentos, nem que sejam apenas contornos das vidas reais daquelas pessoas. (...) Quero honrar essas vidas que foram desvalorizadas e esquecidas”(Ibid). Ao adentrar as rasuras e frestas das vidas escravizadas dos navios que partiam desde África para os Estados Unidos, Hartman reanima os corpos por uma perspectiva que não coopera com a história das hierarquias sociais/intelectuais. Fabula chão, corpo, mente, desejo e as violências de corpos negros que, até mesmo nos escritos formais, tiveram suas vidas anuladas. A fabulação crítica é uma proposição de criar com um passado que é ainda presente, um tempo ontem-hoje cunhado pelo assassinato da memória e conjecturado pela racionalidade mercantil da Modernidade e seus homens. Somos suas ruínas.

O meu desafio era como usar esse material. Os arquivos são tão violentos, tão racistas, como posso usá-los para tentar contar uma história radicalmente diferente? Como posso usá-los para desafiar a hierarquia intelectual entre os “sujeitos do conhecimento” e os que foram constituídos como “objetos do conhecimento” naqueles documentos. Sou obcecada por essas questões há quase três décadas. E sinto que a fabulação crítica, a transposição dos arquivos, permitem que nós nos conheçamos de um jeito diferente. Eu trabalho de forma intuitiva, quase instintiva, e os materiais que encontro acabam confirmando o desejo pela liberdade, o desejo de existir de um jeito que não é determinado por um roteiro criado pelos donos de escravos nem pelos colonizadores. (Ibid)

Hartman se nega a participar do cortejo fúnebre dos que venceram, como disse Benjamin. Ela cava refúgios para os sonhos diurnos, imagens significativas que, antes ocultas, compactuam com a atenção às alteridades e a criação da imaginação enquanto território de agenciamento. Fazemos parte de um pacto transatlântico, ocidental e branco que se reconfigura e corporifica as manifestações contrárias a fim de continuar no poder; portanto as técnicas flutuantes e misteriosas devem ser oxigenadas e proliferadas para contaminação total desses processos de destruição. Hartman usa da violência desses arquivos para usá-los contra eles mesmos, sequestrando o poderio da mão dos colonizadores e desenhando horizontes antes negados através da falha. Essa tomada de poder da narrativa é o que, como artista, vejo que sustenta as estacas que seguraram o céu que está caindo (KOPENAWA,

2019), e é disso que precisamos dar conta. Pensar, fabular ou criar o futuro no Brasil precisa estar vinculado ao olhar para o nosso passado.

Embrenhar-se pela fabulação crítica, ou pela fabulação especulativa é trilhar o caminho do meio entre os fatos e comprovações científicas das matérias, e como dito anteriormente, atentar-se para seus aspectos moles e vulneráveis. A arte como essa oportunidade de exercer a linguagem já formada de outra maneira, colocando escuta em uma ciência até então ignorada, providenciando um mundo-imagem mais semelhante àquilo que ele é: interdisciplinar. São os deslocamentos que encontramos no processo de Hartman, que escapam e, por vezes, através do desconforto, se aproximam das histórias que ninguém gostaria de escutar – ou pelo menos achavam que não queriam, até escutá-las.

A artista brasileira Dora Longo Bahia produziu a série *Imagens Infectadas* (1999), um conjunto de serigrafias combinadas com água-forte a partir de fotografias do cotidiano feitas por seu avô, Paulino Longo. Nela, os fungos criam casa e alteram essa narrativa. A artista, em entrevista à folha de São Paulo (Bahia, 2000), narra seu processo artístico e conta que escolheu imagens que tinham deformações de cor ou que já haviam sido atacadas por fungos, por representar uma violência à imagem. A artista dava sequência ao seu trabalho relacionado a violência, mas agora colocando em evidência a ação do tempo sobre a memória e o estado de deterioração. A imagem com pouca nitidez, sem definição ou danificada é considerada violência para a própria imagem. “Por meio desses atos de agressão à imagem paradisíaca/clássica, quis criar uma relação entre a pele das coisas e o que está por baixo dela” (*Ibid*).



Figura 107: Dora Longo Bahia, “Série Imagens Infectas”, 1999, Serigrafia e gravura em metal sobre papel e caixa de papel com impressão tampográfica, v.ab. 45,00 cm x 45,00 cm (Fonte:

A imagem deteriorada, como diz a artista, é uma violência ao sistema canônico da obra de arte, ela é o que Benjamin chamou de construção através da destruição da história tradicional. Exibir como obra a fotografia em processo – sendo ela, para grupos sociais específicos, um suporte de congelamento histórico – é uma forma de perfurar a imagem hierarquizada de um sistema que precisa se transformar. A memória coletiva não só precisa ser evidenciada, mas transmutada para fora do retrato feliz de um país marcado por arranhões, fissuras e mortes. Essa pele arrancada que Dora mimetiza em sua série de imagens é a emergência do olhar que precisamos apurar, um que conjugue os tempos, com outro modo de percepção e sensibilidade.

Outro aspecto dessas fotografias ressoam no que os filósofos franceses Deleuze e Guattari nomeiam de visualidade háptica, o olhar mais atento à superfície e seus detalhes entre corpo, câmera e imagem. Aqueles pequenos eventos que emergem da imagem, quando os olhos funcionam como órgãos de toque, que suscitam o contato, é um certo tipo de imagem que induz um espaço e um tipo de percepção mais tátil do que visual, uma percepção próxima, funcionando pelo tato. Mais do que uma projeção em uma estrutura centralizada ou em um espaço ilusionístico profundo, "o olhar tende aqui a se aproximar do corpo da imagem, a correr por sua superfície, hesitando e demorando-se sobre inúmeros efeitos de superfície". (Reis Filho, 2010, p. 78)

Esse tipo de proposta visual, com imagens imprecisas, camufladas, precárias e sem distanciamento, tem se tornado mais comum nos últimos anos. Demandam um novo tipo de olhar, parafraseando Osmar Gonçalves. Como o pesquisador avalia, essa prática visual não traz apenas um caráter formal, mas um agenciamento em senso estético, ético e epistemológico produzido por tais imagens, “elas refletem a emergência de outro modo de percepção, de novas sensibilidades (...) é uma nova maneira de se relacionar com as imagens e com o mundo, outro modo de estar-no-mundo que está em questão aqui” (*Ibid*).

Vejo o trabalho da artista finlandesa Johanna Rotko, que se destaca quando pensamos em imagens que transmutam, que deterioram e entram em crise. O pensamento de crise está vinculado, aqui, à ideia de transformação sistêmica, como o leite que se transforma em iogurte; ele nunca mais voltará a ser leite, mas é um processo vinculado à vida de tais matérias. Assim a artista experimenta uma técnica chamada de *yeastograms*, em que,

utilizando placas de stencil como molde para formar retratos de levedura em placas de petri, expõe essas imagens em luz ultravioleta por 48 horas a fim de revelar uma fotografia monocromática. As células de levedura expostas à luz morrem, e as células que tiveram à sombra se dividem múltiplas vezes, criando imagens vivas que se deterioram à medida que outros microorganismos crescem na placa.



Figuras 108 e 109: Johanna Rotko “Living images-Yeastograms”, 2016–2017, growth medium, yeast, petri dishes, digital c-prints.

A obra dialoga com a série de Dora Longo, mas a impermanência da imagem apresenta uma camada a mais de significado. As fotografias parecem mostrar uma mudança de pele, na qual a figura humana se deixa dominar pelos microorganismos. Um humano que finalmente se rendeu ao panorama multiespécie do Planeta em que habita.

Flusser, filósofo alemão, ao falar especificamente da fotografia, diz que ela é, na verdade, portadora da captura do momento e da imaginação que envolve o evento registrado; no gesto fotográfico temos tanto a competência técnica quanto a imaginação que “desmente todo o realismo e idealismo” (Flusser, 2002, p. 32). A quebra da imagem fotográfica como mero retrato documental parte da compreensão de que o ruído é parte da comunicação de tal língua-imagem. Como Benjamin (1996), Flusser diz que o poder dessa ciência está na

fabulação através de seus ruídos e rastros, porque qualquer tentativa de integralidade do documento é falho.

A imaginação se torna, enfim, uma tática para rasgar, infiltrar e desobstruir as veias entupidadas de um corpo quase sem vida, e se torna indispensável enquanto prática social para afirmar nossa identidade coletiva diversa. Ela nos ajuda a perseverar no caminho dos rastros que nos levam até as encruzilhadas das formas e dos encantamentos provenientes dos encontros e seus fantasmas. Entendemos fabulações como uma “atividade transdutora que, mais do que tradução, leva a reconhecer, ou conhecer outra vez, a realidade e o mundo” (Ferrara, 2018, p. 15), mas um mundo expandido e multidimensional.

A fabulação da imagem é uma armadilha para que possamos perder o traçado de nossos próprios pés, a fim de que o pensamento siga outro rumo; a partir disso, a necessidade desse acoplamento com as narrativas não hegemônicas, bactérias, animais, plantas e montanhas como as bocas que pronunciam os mundos que, antes, estávamos distantes demais para ouvirmos e sonharmos.

Mais uma vez o pensamento da fermentação é operado, agora para o campo das imagens: *Fabulações Fermentativas* performa a própria vida da kombuchá com sua comunidade, em *Hutukara*, a comunidade é formada por cinco mulheres que tomam para si cinco referências não humanas para performar e fermentar. Em *Não se pode tocar, está em mim, está em nós* e *Emaranhados da plantação* a ideia de fermentação é transplantada para dar visibilidade aos que resta depois dos corpos-máquinas do Antropoceno operarem, o minério de carvão e a monocultura da cana-de-açúcar. Cada vídeo utiliza da fermentação das imagens com intuítos diferentes, que serão discutidos a seguir.

Fabulações Fermentativas



Figura 110: Imagens de microorganismos sobrepostas à fotografia do cultivo de kombuchá (Fotografia da autora)

Existe um ensinamento inicial com a aproximação das materialidades do mundo; nenhuma delas tem uma voz individual e todas fazem lar por onde passam, ou onde ficam. Percebi junto a esses seres vivos microscópicos que a mutabilidade de algumas matérias são complementares ao aconchego de outras. Os substratos que se alternam para fazer casa na colônia de microorganismos são essenciais para condicionar a vida.

A água, por exemplo, mutável durante o cultivo, é um aglutinador, que mistura e dissolve todas as substâncias em uma coisa só – que gesta um ambiente passível de diluição das diferenças para um favorável à fermentação, ou à convivência coletiva. A água com cafeína que nutre a colônia é o que modifica seu corpo, modela seu formato, dilui sua matéria. Às vezes convive de forma harmoniosa, às vezes de forma caótica. Mas o sistema da carne viva exige uma sintonia e comunhão, e essa água, que gesta a vida e fixa a materialidade da colônia, também a conecta para um entorno além da sua individualidade, porque é também essa água que se torna chá probiótico, de consumo para humanos e outros seres.

O cultivo também é signo da resistência, tudo que se vê quando desvelamos um cultivo é um biofilme boiando em sua superfície. O tanto de vida e morte que se acumulam logo abaixo são da condição fixa que um cultivo exerce quando fica muito tempo sem ser

nutrido, por exemplo. Mas assim é possível participar da capacidade de resiliência da colônia, a conservação das matérias possibilitadas pela proteção dessa película protetora torna as condições mais estáveis e seguras, sustenta um ambiente através da preservação dela mesmo.

A vídeo-obra *Fabulações Fermentativas*⁷⁹ se insere nesse espaço da relação da transformação da matéria para fabular entre lendas e projeções da estória entre humanos e a comunidade simbiótica, uma mistura de diversos cultivos de kombuchá que tinha no ateliê, e que intenciona aproximar a divisão humana de tempo com o tempo de mandala das carnes fermentativas. Observada no microscópio, a vida da kombuchá se espacializa, se torna maior que minha própria existência, sobrepõe o meu corpo. Redefinir sua escala era um ponto vital para minha pesquisa, porque me possibilita enxergar as matérias e suas linguagens de outra forma; muitas vezes, é a partir de tais dados que eu opero, que formulo as questões e, através do objeto vivo que encontro outras perguntas.

Existem documentos que mostram a vida da kombuchá? Onde foi o primeiro lugar que ela surgiu? Quem foi a primeira pessoa que bebeu essa bebida probiótica? Por quê? Passamos a criar uma linguagem conjunta e alguns de seus dados me deram potencial para especular e me contaminar de sua inteligência. Em ritmo do cultivo, da ruminação, alongando os pensamentos.

Começo a construir as imagens do vídeo *Fabulações Fermentativas*, que se inicia com um vídeo de um cultivo de kombuchá (Figura 104) enquanto a narração off diz: “A lenda mais popular vem da China, e remonta a 221-206 a.C., onde se acredita que o imperador *Qin She Huang* prolongou sua vida bebendo o “Chá da Imortalidade”, criado para ele por um alquimista. Há alguma especulação entre os estudiosos se esse era chá da kombuchá ou de cogumelo reishi⁸⁰. O folclore russo diz que um monge com poderes de cura foi chamado para ajudar um imperador moribundo, e este prometeu salvar o imperador com uma formiga que ele derramou no chá do Imperador, e o instruiu a esperar até que a água-viva se formasse para então bebê-lo. O chá se transformou em uma poção curativa que salvou o Imperador. De acordo com uma lenda vinda do Tibet, um monge adormeceu e um inseto portador de bactérias pousou em seu bule de chá fresco. O bule foi esquecido e uma

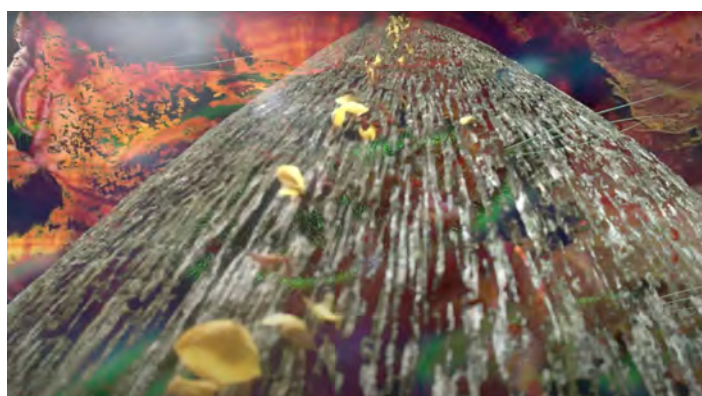
⁷⁹ *Fabulações Fermentativas* já foi apresentada nas Proposições Artísticas do Seminário Quebraquina, PPGAV - 2021, e teve participação na trilha sonora do músico Leon Navarro, com acesso em: <https://sites.google.com/view/quebraquina/intervenções-art%C3%ADsticas?authuser=0>. Também foi publicado em artigo com acesso em:

http://editoracircuito.com.br/website/wp-content/uploads/2022/06/2022_Circuito_Quebraquina_14x21.pdf

⁸⁰ Também acredita-se que o nome Kombucha vem de uma crença ocidental de que a colônia ou biofilme era na verdade uma alga marinha chamada kombu, e pelo fato de na Índia os chás provindos da *Camellia sinensis* serem chamados de chá ou chai. Descobriram depois que a colônia não era a tal alga, mas o nome já havia se popularizado.

cultura de microorganismos pôde se formar. Quando o monge descobriu as incríveis propriedades deste chá, o compartilhou com amigos”.

Conforme as três histórias foram narradas, imagens relacionadas às lendas iam se sobrepondo à imagem inicial da kombuchá. Ao fim, todas as imagens foram adicionadas em *layers* diferentes com certa porcentagem de transparência quando a narração diz “Nos três mitos aqui narrados, todos tinham presença de outras espécies além da humana, seja um cogumelo, uma formiga ou um inseto voador, nada se cria sem relações de corpos”.



Figuras 111 a 114: Imagens retiradas do vídeo “Fabulações Fermentativas” (Imagens da autora)

Para dar-a-ver as matérias exercendo agências tanto entre elas, criando narrativas confusas e atravessadas entre si e para quem observa, a imagem é fabulada através da exacerbação dos rastros. Qual a conversa entre a formiga e o chá? O inseto portador de bactérias, ou até mesmo a alquimia — fruto de minerais — em reação a esse composto? Enquanto imagem que especula, a criação dessa outra perspectiva ajuda a imaginar uma conversão de outros mundos para dentro do nosso.

Esse foi o primeiro vídeo que fiz junto ao cultivo da kombuchá e que se transformou no pensamento fermentativo operado nas imagens. A operação por trás das imagens

fermentativas requer um processo de tentativa e erro, como uma espécie de colagem entre imagens diferentes para criar uma nova a partir das outras. Por ser um processo mediado por câmera e computador, é importante trazer as reflexões de Flusser (1983, 2002) e suas imagens técnicas.

Segundo Vilém Flusser, o universo das imagens técnicas é definido como "pós-histórico", uma síntese entre a pré-história, marcada por imagens pictóricas, e o período histórico, inaugurado pela escrita linear e culminando nos textos científicos mais abstratos. Nesse processo, o significado do mundo se transforma conforme o estágio de desenvolvimento humano: na pré-história, a realidade era interpretada e definida pelas imagens tradicionais, como pinturas e representações pictóricas; com o advento da escrita, o sentido da realidade passa a ser moldado por conceitos, o homem se torna um ser letrado e a sociedade organiza-se em torno de tratados, teses e textos científicos. Já na pós-história, o surgimento de dispositivos produtores de imagens técnicas redefine o eixo de compreensão do mundo. Nesse contexto, as imagens técnicas passam a orientar a sociedade, tornando-se o principal referencial na atribuição de sentido à realidade pós-histórica. Ontologicamente, a distinção também é clara: 'as imagens tradicionais imaginam o mundo enquanto as imagens técnicas, imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo' (FLUSSER, 1985, p. 05).⁸¹

A imagem fermentativa seria 'imagens que imaginam textos que através disso concebem imagens para imaginar o mundo', mas tentam não cair no vazio das imagens técnicas. Porque elas, ao serem trabalhadas digitalmente com sobreposições e alterações de cor, opacidade, luminosidade e saturação, intencionam dar imaginação ao que foi criado tecnicamente entre o fotógrafo, o ato de fotografar e a caixa preta da câmera. Além disso, não são imagens pré-roteirizadas, ou seja, elas não são pensadas anteriormente em como serão mescladas ou qual será o posicionamento das *layers*. Mas, sim, o processo de desautomatizar a câmera e o computador ainda são processos permitidos pela própria caixa preta. Seria um caminho entrecruzado entre imagem tradicional - imagem técnica?

A produção mediada por aparelhos, como a imagem audiovisual que é gerada por dispositivos tecnológicos (câmeras, softwares de edição, projetores), operam como "caixas-pretas" porque ocultam parte do processo de criação. Flusser diz que o operador – cineasta, videomaker – controla o equipamento, mas o resultado final depende de como o dispositivo foi programado para funcionar. Sendo assim, como na fotografia, o audiovisual é

⁸¹ Para saber mais sobre o assunto ver também o livro Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar (FLUSSER, 1983, p.97-103).

o resultado de uma codificação técnica que traduz textos ou comandos em imagens em movimento e som. As imagens técnicas são produtos de programas e algoritmos, e a relação delas com o mundo é mediada por dispositivos e códigos, o que cria uma camada adicional de interpretação e abstração. Desse modo, a liberdade seria comprometida, e ao menos que houvesse uma intervenção manual em um filme analógico, por exemplo, poderíamos considerar um entrecruzamento entre imagem tradicional e técnica.

Enquanto as imagens tradicionais surgem da mão do criador como uma extensão de sua percepção subjetiva, as imagens técnicas resultam de um processo automatizado que pode afastar ainda mais o observador da "realidade" original. Essa diferença é central no pensamento de Flusser sobre a evolução cultural e tecnológica das imagens. As imagens técnicas, por serem interpretações programadas que retornam ao mundo, tem um potencial de homogeneizar as narrativas, ou seja, moldá-lo. No audiovisual, por exemplo, filmes e vídeos não apenas mostram a realidade, mas também influenciam a forma como ela é percebida e entendida.

A tentativa das imagens fermentativas ou do próprio texto enquanto sintaxe da fermentação é trazer a circularidade do tempo, e não operar mais na lei causal. Esse exercício traz de volta uma operação das imagens tradicionais:

O tempo que circula e estabelece relações significativas é muito específico: tempo de magia. Tempo diferente do linear, o qual estabelece relações causais entre eventos. No tempo linear, o nascer do sol é a causa do cantar do galo; no circular, o cantar do galo dá significado ao nascer do sol, e este dá significado ao cantar do galo. Em outros termos: no tempo da magia, um elemento explica o outro, e este explica o primeiro. O significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis (FLUSSER, 2002, p. 8).

A partir daqui, volto para o vídeo, que ressoa esse tempo da magia que Flusser destaca:

Puxando o fio das nossas referências enquanto corpos, muitos creem na criação a partir do uno, de uma célula, do átomo – mas esse uno é, minimamente, tripartido: O Deus cristão é um em três; pai, filho e espírito santo. Na mitologia criada pelos gregos, *Nix*, deusa da Noite, uma das divindades primordiais, gera entre outras criaturas, as tecelãs⁸² do destino: Cloto, Láquesis e Átropos, desempenhando o compromisso de elaborar, tecer e interromper o fio da vida de todos os seres. Dividimos o tempo em passado, presente e futuro; manhã, tarde, noite; começo, meio, fim. O corpo é interno, pele, externo. Com a coexistência aproximada da

⁸² Estas irmãs tinham o poder de ditar o destino tanto dos deuses quanto dos mortais, não sendo questionadas nem mesmo por Zeus, pois qualquer interferência de sua parte influenciaria na ordem natural do Universo.

comunidade simbiótica, enxergo o meio-fio da sua estrutura de água-biofilme-ar. A materialidade dela se comunica comigo, e sigo as instruções de carnes aproximadas, não pelo regimento “fabril”, mas por seus emaranhados.

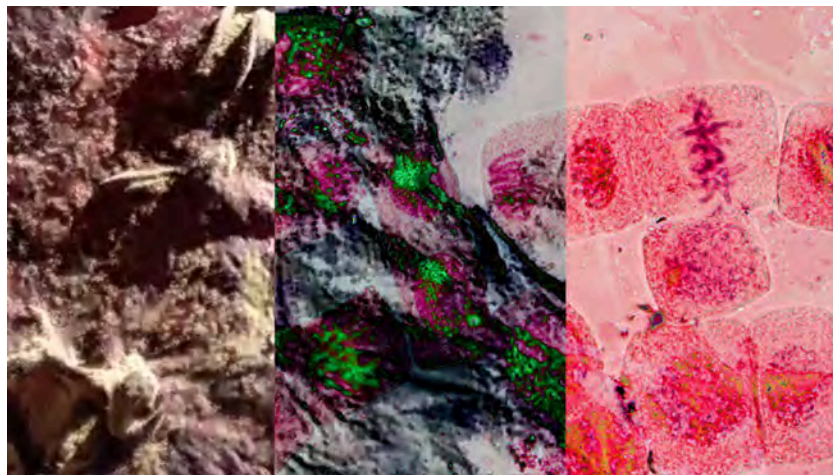


Figura 115: Imagens retiradas do vídeo “Fabulações Fermentativas” (Imagens da autora)

Para colocar nessa caixa quente e úmida mais um composto, trago os processos narrados pelo dramaturgo Zé Celso na montagem cênica pelo Teatro Oficina da peça de *As três irmãs de Tchekhov* nos anos 70 e os meus processos com a kombuchá. Em uma entrevista⁸³, Zé Celso relatou como os atores chegaram a compreender o texto da peça por meio do consumo de cogumelos alucinógenos. Esse processo levou à corporificação do texto, permitindo que os atos da peça fossem materializados como divisões simbólicas de uma mandala: uma operação de divisão, mas também de circularidade.

Para além de cultivar, eu mantive um diário do cultivo, uma prática para me aproximar da linguagem da kombuchá. Ao escrever sobre nossa relação, coloco-me como uma observadora de segunda ordem⁸⁴ — um conceito que remete a uma teoria da observação desvinculada da noção de inteligência estritamente humana, mas que considera as interações entre sistemas sociais, corpos e mentes como um todo. Esse termo parte de uma desconfiança da linguagem no representacionismo, abrindo caminho para que os sistemas de

⁸³ A entrevista se tornou parte do livro do diretor Zé Celso “PRIMEIRO ATO, Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958 -1974). Tive acesso aos pensamentos dessa peça por conta de outra que assisti, a peça de teatro “Tchekhov é um Cogumelo” com direção artística de André Guerreiro Lopes e Djin Sganzerla, do Estúdio Lusco-Fusco, que reúne um núcleo de colaboradores regulares como a atriz e diretora Helena Ignez, o músico Gregory Slivar, o iluminador Marcelo Lazzaratto e o diretor de cena Rafael Bicudo. Peça assistida no CCBB Rio de Janeiro em 2018.

⁸⁴ A materialidade da linguagem capacita essa observação do próprio código, e o observador que faz o corte, faz uma distinção, produz fronteira e percebe-se naquele processo. Para Ferreira Gullar é então a capacidade do acoplamento, possível de pensarmos em uma aproximação com as reflexões de Haraway e os novos corpos de coalizão consciente.

códigos se revelem. A materialidade da linguagem permite observar o próprio código em ação. Nesse processo, o observador que faz o corte, traça distinções e cria fronteiras, também se percebe inserido na dinâmica que constroi. É nesse movimento que atravesso sua carne.

São todas tentativas que se ligam às críticas de Flusser às imagens técnicas. Para que não seja apenas reprodução, para que se incorpore um texto, uma imagem, um símbolo, é necessário estar atento à sua organização. Segundo Flusser (2002), no universo pré-histórico é a imaginação que opera, e ela que possibilita a abstração e a codificação das imagens (condição para a produção das imagens), bem como a descodificação que implica na capacidade de compreensão das representações imagéticas. O mundo pré-histórico entra em crise na medida em que as imagens deixam de representar a realidade, interpondo-se entre o mundo e o homem como biombos. Neste contexto, as imagens não mais orientam o significado do mundo, como mapas, mas bloqueiam o acesso ao mundo. Como biombo, a imagem torna-se vazia, pois nada mais representa e, assim, não mais necessita ser decodificada.

Imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, interpõem-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função das imagens. Não mais decifra as cenas de imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. Tal inversão da função das imagens é idolatria. Para o idólatra – o homem que vive magicamente – a realidade reflete imagens (FLUSSER, 2002, p. 9)

Emerge então uma nova forma de atribuir significado ao mundo: o modo conceitual. A escrita conceitual nasce do esgotamento das imagens tradicionais, buscando romper com a idolatria pictórica e redefinir o sentido da realidade por meio dos conceitos. É nesse contexto que se inicia o pensamento histórico. O texto só ganha significado na medida em que seus símbolos são ordenados e lidos dentro da sequência linear, a qual segue as regras de uma gramática, fundamentada na estrutura causal da lógica formal. À medida que o texto se torna mais linear, ele também se torna mais técnico e preciso. Essa tecnificação da linguagem busca eliminar a ambiguidade inerente à experiência do ser no mundo, conduzindo à criação de linguagens científicas e, posteriormente, de linguagens algorítmicas, lógicas e matemáticas. O código de um programa de computador e a linguagem algorítmica exemplificam essa precisão absoluta na descrição linear de uma experiência. (2002)

Com o surgimento das imagens técnicas, a supremacia do texto começa a ser questionada. Essa nova categoria de imagem gradualmente assume o papel de principal fonte

de atribuição de sentido, posição que antes era dominada pelos textos escritos. De certa maneira, operei da mesma forma que uma máquina: li os códigos da kombuchá para transformá-la em imagem? As anotações do diário da kombuchá são aproximadas dos atos da mandala de Zé Celso. As imagens construídas intencionam denotar a fermentação que ocorre com a kombuchá e com o processo criativo da montagem do texto da peça:

nos ensaios do texto pelo Teatro Oficina, Zé Celso explica que o primeiro ato se mostrava na intenção da força do coletivo, da intenção de crescer e da união de diferentes elementos, assim como as fases que o cultivo da colônia de microorganismos apresenta em seu processo inicial, na junção dos elementos e a atividade conjunta, essenciais para a criação de corpo febril.

Ateliê - Rio de Janeiro - 10 de abril

Não retirei nada, só balancei para poder criar uma película separada da outra e adicionei mate sem açúcar. Não peguei nenhuma amostra porque está bem frágil, principalmente as bordas.

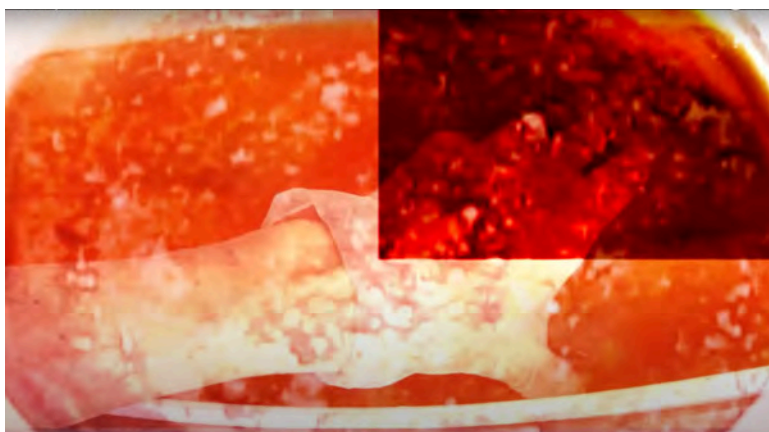


Figura 116: primeiro ato- cultivo da kombuchá em processo. (Fotografia da autora)

No segundo ato, ou segunda parte da mandala, as vibrações começam a se dispersar em pulsos localizados; para o ensaio da peça, as personagens se encontram entre duplas e trios e a kombuchá, curiosamente, também inicia a dissipar entre chá probiótico, biofilme e ar.

Ateliê - Rio de Janeiro - 29 de abril

12h, Nublado: o chá que coloquei estava mais quente que o natural. As outras colônias estavam com um certo pó em cima, e nessa coloquei um chá mais diluído.

O biofilme se encaixa conforme seu entorno, tomando forma. Como a filósofa política Erin Manning⁸⁵ reflete sobre a forma, ela é o que acontece quando a atividade se aproxima do limite, quando a materialidade da linguagem que se dobra sobre ela mesma produz bainha. Ela mesma o corte e ela mesma seu próximo cultivo, ela mesma sua contradição. Falar da forma da experiência é encontrar uma maneira de tocar o mediano dos eventos em formação.

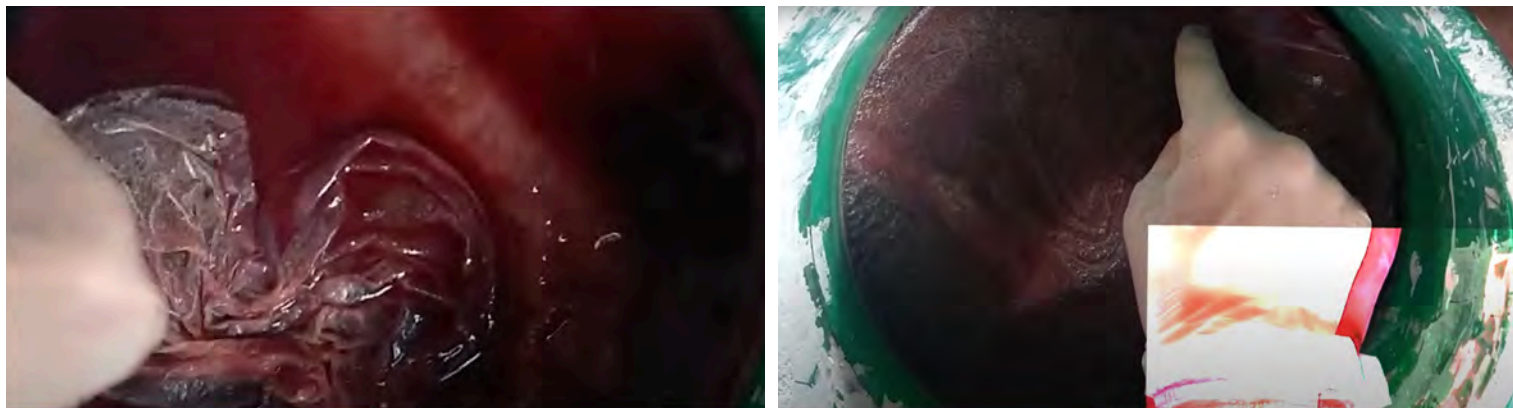


Figura 117 e 118: segundo ato - Cultivo da colônia de microorganismos kombuchá (Fotografia da autora).

A partição dos elementos e a procura de suas estabilidades delonga para o terceiro tempo, em que sozinhos e desencontrados, ninguém se acha, a comunicação falha e talvez o desespero reine.

Ateliê - Rio de Janeiro - 10 de maio

11h, sol: formou-se uma paisagem com fungos e elevações devido à folha que eu tinha jogado antes. Esse biofilme está totalmente solto. Retirei para secar e adicionei o chá. A kombuchá se materializa mais definitivamente, cria um corpo de celulose, o biofilme, embebido no chá e preenchido de ar. Mas já é um corpo por ela mesma, capaz de ser retirado de seu cultivo e esperar ao sol até que toda sua água seja evaporada. O cultivo da kombuchá é um equilíbrio dinâmico. Ela se cria no pH ácido, e se torna mais ácido a cada minuto. Não existe um certo para cultivá-la. Um “como” certo. Mercadologicamente, sim, existe. Para um fim, um objetivo, sim, existe um certo jeito. Aqui eu faço especulações e fabulações multiespécies, de ser-vivo para ser-vivo.

⁸⁵ Essa reflexão está atrelada ao texto “O que as coisas fazem quando se moldam: O caminho do anarquivo.”



Figura 119: terceiro ato - Cultivo da colônia de microorganismos kombuchá (Fotografia da autora).

No quarto ato, Zé Celso conta: “ninguém vibraria nada, cada um com suas energias interiores, cuspes, intestinos, líquidos íntimos, até morrer. E no fim do fim, se encontram para outra vida, outro ciclo”.

Ateliê - Rio de Janeiro - 11 de maio

O biofilme secou. Na visão humana ele morreu, não tem mais uso. Mas de outro ponto de vista, restou a celulose. Um dia depois de retirado de seu cultivo, ele perdeu a maior parte do seu corpo, feito de água.

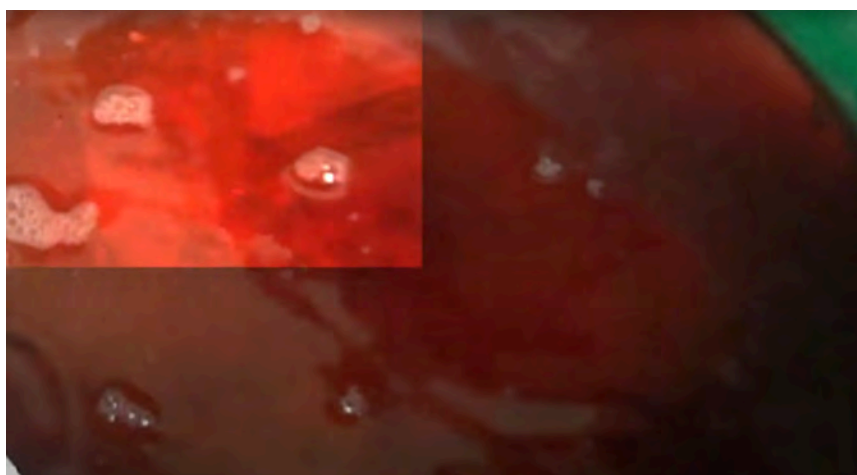


Figura 120: quarto ato - cultivo da colônia de microorganismos kombuchá (Fotografia da autora).

Zé Celso fala sobre a passagem dos pássaros, a morte e o duelo do último ato, da bala atirada que é responsável pelo furo, pelo rasgo e pelo corte: o tempo espatifado. Esse ponto é, na verdade, o que o diretor chama de “ponto de perfuração” da peça, que nos leva ao quinto

tempo, um tempo da mandala que está para chegar, possível de ser escutado e sentido. Similar ao processo de transmutação do corpo visível que a vida da kombuchá me conta, em que seu biofilme retirado junto às suas vísceras, sozinha e mortal, é também signo de reencarnação para um outro ciclo que pode ser iniciado. A matéria, una, que majoritariamente se desdobra em três fases, precisa do adensamento-mutação através da perfuração, do transversado, cortado e exposto em suas camadas. A imagem que usei no vídeo é o processo de divisão que faço com a colônia para que ela possa gerar outros cultivos.



Figura 121: quinto ato - biofilmes da colônia de microorganismos kombuchá em divisão (Fotografia da autora).

O fermentar da imagem também pode estar associado ao tempo de duração, um tempo delongado, e a utilização de uma não-narrativa, ou seja, ao não-encadeamento de imagens para formar uma linha temporal. O gesto fotográfico combina tanto a habilidade técnica quanto uma imaginação ilimitada que, nas palavras de Flusser, "desmente todo o realismo e idealismo" (2002, p. 32). A fotografia não é simplesmente um reflexo fiel da realidade, como às vezes se espera de um documento. Qualquer tentativa de compreender um documento — seja ele fotográfico ou não — de maneira completa, ignora sua condição de portador de ruídos, elementos essenciais para enriquecer sua interpretação. Ao expandir a visão sobre o momento filmado, perdem-se algumas definições fixas, desestabilizando as narrativas oficiais, que acabam sucumbindo às incertezas e contradições geradas por essa ampliação e pelos ruídos revelados. Assim, o momento ultrapassa suas fronteiras originais, metamorfoseando-se em um acontecimento. (Carboni, 2020)

Esse emaranhado que carrega realidade e ficção estabelece uma organização, que torna presente e passível de outros emaranhados surgirem em qualquer tempo. Torna essa imagem viva, pronta para fazer laços. Porque instiga a investigação sobre o que ainda não

tinha sido questionado, instiga a dúvida “O acontecimento é o que remete a um verdadeiro reencontro com a alteridade, a um outro dinamismo, a uma primeira vez, à imanência de uma recepção plena, inteira” (Dosse, 2010, p.87).

O primeiro exercício de imagem com a kombuchá mostra que mirar nos rastros e exaltá-los compõem uma outra narrativa associada a uma genealogia dos rastros, em que a potência criativa e imaginativa atingem uma subjetividade. Ao ultrapassar a objetividade da imagem, a invenção se coliga com a documentação, mas faz dela uma argumentadora contra a narrativa única. Faz dessa imagem um acontecimento que opera pelas partículas mais ínfimas do universo, mas que mostram nossa própria existência.

O dramaturgo responsável pelo Teatro Oficina revela no artigo que durante uma de suas viagens de mescalina escutou uma ordem para passar a limpo nossa revolução: “Ela não vai simplesmente transformar as estruturas sociais e econômicas do país, ela vai mexer nos microorganismos, na vida molecular das pessoas!” (Corrêa, 1998). Enxergar o mundo como uma coconstrução não possibilita mais um pensamento de negociação; não negociamos vida, as vidas se regeneram, se fundem, se mastigam (Haraway, 2023). O renascimento, convenção primeira da sociedade ocidental, ainda hiper-higieniza a transa da vida. Precisamos conversar pelo agora profundo, que entende a água, o biofilme e o ar como um, mas também como compostos que, em simbiose, se retroalimentam. Essa é a tentativa de uma imagem que fermenta.



Figura 122: Biofilmes sobrepostos digitalmente (Fotografia da autora).

Hutukara

O que podemos fabular como universo, nos dias de hoje, enquanto artistas? Essa questão nos direcionou para formular a videodança *Hutukara: Entre a Pele e a Casca*⁸⁶, aplicando novamente a ideia de imagens fermentativas junto a experiência de corpo-coletivo com cinco performers. Incitando a aliança com o fazer fabulativo enquanto possibilidade de adentrar um outro universo, para essa experiência pensamos a expansão e o encontro das linguagens da dança, performance e vídeo – de modo que uma não aniquilasse a outra, mas sim potencializassem os efeitos de um acontecimento fabulatório. Novamente junto da artista Marcela Cavallini, agora eu estava na função exclusivamente da câmera, no direcionamento dos corpos para esse dispositivo e a posterior montagem e edição do vídeo, diferente da experiência que tivemos juntas em Feiticeira (capítulo dois). Praticamos a ideia do vídeo que dança a imagem em ação, e a dança que mobiliza o vídeo para outras referências de tempo e espaço.

Hutukara é a palavra que descreve o Universo na língua *Yanomami*⁸⁷, como explica o xamã e líder político Davi Kopenawa em sua aula no seminário “Política da Terra” e no texto transcrito “*Hutukara: Grito da Terra*”: “*Hutukara* é um ovo gigante. É assim que nós, povo *Yanomami*, enxergamos e sonhamos para ter esse nome (...) é o universo onde moramos e que cuida da gente” (Kopenawa, 2021, p. 07). Ao nos depararmos com as palavras do xamã, percebemos a barreira que nos separa, enquanto indivíduos ocidentalizados e acostumados a uma narrativa linear e literal, de compreender uma realidade profundamente distinta da que associamos à inteligência e à vida humana. Tendemos a classificar esse outro modo de existência com uma visão e compreensão do mundo deles como algo “fantástico”, “irreal” ou “imaginário”.

Essa categorização não apenas desvaloriza a experiência daqueles com outro modo de vida, mas também empobrece nossa própria percepção da realidade. Ao relegar o diferente e o mágico ao distante ou ao utópico, o que nos sobra? Encontrar esses rastros, fantasmas e

⁸⁶ Foi exibido em tal e tal. O texto é baseado nas publicações E-BOOK - Imagem-experiência Hutukara: fabulações entre corpo e vídeo

⁸⁷ Os *Yanomami* são um povo indígena que habita a floresta amazônica há milhares de anos. Sua terra foi oficialmente demarcada em 1992 e é uma das áreas mais preservadas da Amazônia. Para eles, não existe a divisão entre Natureza e Cultura típica do pensamento ocidental, o que predomina é uma coexistência harmoniosa, refletindo exemplos de co-construção multiespécies, mesmo em um planeta profundamente afetado pelo desequilíbrio causado pelas intensas atividades humanas neoliberais. Além de sua dimensão cosmológica, ‘*Hutukara*’ também nomeia uma das associações que defendem os direitos do povo *Yanomami*. Essa organização desempenha um papel fundamental na preservação do meio ambiente, na promoção do bem-estar da comunidade e na proteção de sua cultura, sob a liderança de Davi Kopenawa.

sussurros diante dos tapumes que nos colocam é também uma vontade da imagem que composta. Dessa forma, o ovo gigante que contém o mundo e que é contido por ele torna essa criação artística um sistema de imagens retro alimentares, não explicadas, instigantes, em ebulição e potentes em ação. Afinal, falar de universo é falar de fusão, simbioses, implosões, diferenças e repetição.



Figura 123 - Frame do vídeo *Hutukara: entre a pele e a casca*. (Imagem: Sofia Mussolin)

O processo de concepção do vídeo começou com a proposição do Ateliê de Dança, Performance e Vídeo *Nós* de Marcela, que emergiu no contexto pandêmico e se fez enquanto prática e espaço de encontro e ação a favor de um arquivo vivo de gestos. Naquela ocasião, a ideia era ativar os sentidos e criar colaborativamente movimentos, fluxos e composições por improvisação, de onde emergiram os gestos de cada artista participante. Posteriormente, quando iniciou-se o processo de composição para o audiovisual entremado pela performance, quatro integrantes decidiram dar continuidade ao trabalho: Clarice Rito, Jo Araujo, Julie Coelho e Silvia Terra.

A partir desse momento, os encontros facilitados por Marcela tinham como proposta que as participantes escolhessem um elemento da natureza com o qual desejassem se conectar e trabalhar, considerando que esses elementos fazem parte da composição vital dos corpos. Era uma experiência de cocriação com os vínculos essenciais da natureza, que buscava enriquecer as participantes enquanto "potência de seres criadores" (Krenak, 2018). Assim, "fogo, terra, árvore, água e serpente ganham forma no tilintar da noite, produzindo

circularidades da morte em vida". Isso significava que cada participante deveria assumir uma dessas existências elementares, despertando seu corpo para uma nova qualidade de movimento e geração de energia vital.

Marcela procurou desviar o imaginário de uma representação mimética corporal do que seria *Hutukara*, para aproximar das expressões e gestualidades mais selváticas dos corpos que participaram desse trabalho e, com isso, criar condições para que houvesse uma porosidade⁸⁸ entre as linguagens trabalhadas – reviver os arquivos dos gestos pessoais. Imbrica-se esses gestos aos nós históricos-estruturais-heterogêneos⁸⁹ (Mignolo, 2017) que marcam as ficções de raça, classe e gênero, forjadas nesse corpo-território, compreendendo que fabular também é desejo de resistência, uma ação estética, afetiva e política, que dá passagens aos devires minoritários.

Esses nós, os arquivos de gestos pessoais, são rastros que pude transferir para ideia de imagens que fermentam. Por ouvir as narrativas das carnes fermentativas através da minha prática artística, e acredito, que por tanto praticar, passei a ser visitada por essas fantasmagorias à noite. Sonhei algumas vezes com a kombuchá e as formas de me entrelaçar mais ainda a elas – sonhar em outra língua, já dizia o ditado popular, é o aprendizado se consolidando. O sonho, por si só, representa uma outra linguagem a ser considerada. Quando nos conectamos a ele e o trazemos à memória, é também uma maneira de criar existência. Os vestígios dessa linguagem sinuosa, imprecisa e fabulada, inscritos nos arquivos de nossa própria carne e vivência, estavam me dizendo algo, talvez como operar essa imagem que carrega a mensagem do corpo.

O antropólogo Philippe Descola relatou sua convivência com a comunidade indígena Achuar, situada na fronteira entre Equador e Peru. O antropólogo francês descreveu o fascínio crescente que sentiu à medida que compreendia a forma singular de pensar dos Achuar, que orientavam suas vidas pelos sonhos vividos durante o sono: “Pouco antes do amanhecer, eles se reuniam ao redor da fogueira para decidir o que fariam durante o dia em função daquilo que haviam sonhado à noite” (DESCOLA, 2016, p. 11). Não é tão diferente da experiência que citei em *Encarnada* em que outro antropólogo, Jeremy Narby, junto aos

⁸⁸ Ribeiro (2021) e para Gianuca (2020), o corpo poroso é aquele que emerge nos encontros, manifestando-se na temporalidade através do movimento de se recriar continuamente. Ele germina a partir de seus vínculos com outros reinos e pelas forças que o atravessam, expandindo suas expressões e gestos e ampliando suas experiências sensíveis.

⁸⁹ Considerando uma pauta oculta da modernidade, a colonialidade revisitada por Mignolo (2017) a partir de Anibal Quijano (entre 1980 e início dos anos 90) marca a constituição de uma narrativa que constrói a civilização ocidental e seu pacto de dominação de nações e etnias, como a que surgiu “com a história das invasões europeias de Abya Yala, Tawantinsuyu e Anahuac, com a formação das Américas e do Caribe e o tráfico maciço de africanos escravizados.” (MIGNOLO, 2017, p.02)

Ashaninka na Amazônia peruana, e de Graham Townsley junto aos *ayahuasqueros yaminawa*, também da Amazônia peruana, experienciam um maravilhamento e espanto quando se chocam com sabedorias que brotam da coexistência entre humanos e não humanos.

Dentro da construção do saber e da formação ocidentalizada em que estamos imersos, normalizamos a falta de diversidade nos conhecimentos, excluindo essa diferença sob o disfarce de neutralidade e apagando a memória oral. Boehler, em entrevista a Erin Manning, reflete sobre a influência do pensamento cartesiano, que subordina as sensações ao conceito de um ser autônomo e produtivo. Ele afirma que essa visão leva à crença de que o corpo pode ser definido de forma separada de sua participação no mundo, assim como nos faz acreditar que o pensamento pode ser contido na linguagem (MANNING, 2016). Tanto a arte quanto a natureza, em suas formas mais expansivas, nos alertam para o que é, na verdade, além. Davi Kopenawa fala sobre a linguagem *Yanomami* em seu livro junto a Bruce Albert “A queda do céu”:

Os brancos se dizem inteligentes. Não o somos menos. Nossos pensamentos se expandem em todas as direções e nossas palavras são antigas e muitas. Elas vêm de nossos antepassados. Porém, não precisamos, como os brancos, de peles de imagens para impedi-las de fugir de nossa mente. Não temos que desenhá-las, como eles fazem com as suas. Nem por isso elas irão desaparecer, pois ficam gravadas dentro de nós. Por isso nossa memória é longa e forte. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 75)

e

As palavras de Omama e as do Xapiri são as que prefiro. Essas são minhas de verdade. Nunca irei rejeitá-las. O pensamento dos brancos é outro. Sua memória é engenhosa, mas está enredada em palavras esfumadas e obscuras. O caminho de sua mente costuma ser tortuoso e espinhoso. Eles não conhecem de fato as coisas da floresta. Só contemplam sem descanso as peles de papel em que desenharam suas próprias palavras. Se não seguirem seu traçado, seu pensamento perde o rumo. Enche-se de esquecimento e eles ficam muito ignorantes. Seus dizeres são diferentes dos nossos. Nossos antepassados não possuíam peles de imagens e nelas não escreveram leis. Suas únicas palavras eram as que pronunciavam suas bocas e eles não as desenhavam, de modo que elas jamais se distanciavam deles. Por isso que os brancos as desconhecem desde sempre (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 75)

As ‘peles de imagem’ que Kopenawa se refere é uma costura interessante a conceitos já destacados anteriormente. As imagens produzidas, os vídeos expostos, esse texto sendo escrito, os diversos artigos publicados: todos são uma maneira de “impedir a experiência, o aprendizado, de fugir de nossa mente?” Sim e não. A metodologia da *Performance as Research* se diferencia exatamente nesse ponto, porque assim como Kopenawa cita que os antepassados passavam o conhecimento através do enunciado, ou seja, através do contato

corpo-corpo e assim as palavras não se distanciaram, o conhecimento que a *PaR* opera vem dessa mesma intenção. E as imagens criadas a partir dessa metodologia também atravessam essa intenção. Acho que por isso sonho com a colônia de microorganismos, por isso intenciono aplicar a fermentação enquanto forma de estar no mundo.

A imagem por si já é uma representação da realidade, assim como é o sonho. A imagem tradicional (Flusser, 2002) discursa nesse sentido, entendendo que a experiência primária dita essa representação, porém enquanto pré-história ela está apenas passando pelo filtro da imaginação do corpo. A imagem técnica de Flusser aprimora a ideia de que essa pele-cinema está passando pelo filtro de controle do dispositivo.

No meu sonho, vários mini-cultivos da colônia de microorganismos estavam imersos em pequenos potes, e junto aos biofilmes que flutuavam, haviam fotografias reveladas. Outro fantasma que me visitou dizia que as vidas microscópicas que cultivava no ateliê eram um mapa. A minha tradução para essa mensagem foi a a criação de mundos por mundos já criados: as imagens fermentativas partem dos sonhos para rastrear os caminhos da vida em coletivo. Foi com essa ideia que operei a câmera, a direção de imagem e a montagem de *Hutukara*. A linguagem não exata, torcida e fabulada é a forma do sonho de concretizar realidade. Os sonhos também fazem parte da matéria.



Figura 124 - Frame do vídeo *Hutukara*. Na foto, a performer Julie Coelho. (Imagem Sofia Mussolin)

Ao escolher tal estética do sonho, que enraíza outras temporalidades e não se estrutura através de causa e efeito, *Hutukara: entre a pele e a casca* tem suas imagens a partir da ideia de “tirar uma impressão do que já foi previamente impresso – uma espécie de escavar o futuro que é passado”. Na experiência com os corpos durante a oficina e durante a montagem

do vídeo, a fabulação surge como essa parte essencial da investigação das imagens produzidas, inserindo-se na conversão de aspectos em um espaço de hesitação e indefinição. Este é crucial para permitir o movimento e a colagem de cenas, sobreposições e aproximações inesperadas.

A experiência entre os corpos e a câmera também foi essencial para capturar a intimidade crua e as histórias que queríamos contar. A dança do dispositivo junto ao corpo coletivo foi um agente para a prática de fazer junto. Como Giorgio Agamben define em uma de suas passagens, um dispositivo é "qualquer coisa que de algum modo é capaz de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes" (Agamben, 2005, p.13). Foi uma criação de condições, meios e modulações para que essas imagens surgissem. O forte apelo visual que o filme possui foi uma consequência do desejo de aproximar imagetivamente os corpos que dançavam às suas escolhas sensoriais, como a água, a terra, o fogo, a árvore, a serpente e também ao próprio corpo da câmera.



Figura 125 - Frame do vídeo *Hutukara: entre a pele e a casca*. Na foto, as performers Clarice Rito, Jo Araujo, Julie Coelho, Marcela Cavallini e Silvia Terra. (Imagem: Sofia Mussolin)

Assim, o corpo que segurava a câmera e filmava se movimentou em diversos momentos em sintonia com o corpo dançante do coletivo, tornando-se uma parte integral daquela experiência, ainda que invisível ao espectador. Sua presença é claramente percebida através dos movimentos da câmera e das escolhas de corte, desafiando a concepção de cinema como meramente uma janela de observação. Além disso, planos de hiperfoco nos

movimentos conjuntos de partes do corpo das artistas, como mãos, olhos e boca, revelam outros organismos que ganham existência pelas fabulações imagéticas do vídeo, associadas aos movimentos da dança. Essas operações convocam uma profusão de superfícies, interioridades e interstícios, que se fecundam mutuamente em um entrelaçamento de estórias diversas, que se proliferam sem buscar convergências ou protagonismos, em diálogo com a proposta fabulatória de Le Guin.

A professora e ensaísta Leda Maria Martins comenta sobre as expressões do tempo e da experiência nos corpos⁹⁰, inscritas e exibidas pela carne de maneiras não apenas discursivas, e mesmo assim não menos significativas e eficazes. O corpo em performance. Leda Maria Martins estuda o corpo em contexto de rituais, mais precisamente, o reisado, e comentou sobre o cineasta Arthur Omar⁹¹, quando este gravou o documentário *A coroação de uma rainha* (1993), em que capturou a coroação da Rainha Alzira de 65 anos na cidade de Jatobá, Minas Gerais. O cineasta registrou essa experiência com uma câmera corporificada, diz Leda: “O corpo do cineasta que se transforma em forma. “Eu filmo com o corpo”. Um efeito da corporeidade que se coloca no filme. A corporeidade grafitada em várias linguagens” (MARTINS, 2022)⁹². Disse ainda sobre o cineasta se meter entre os participantes do ritual com sua câmera, abaixado, filmando de baixo para cima, dançando junto aos movimentos dos corpos.

Muitos dos filmes de Arthur Omar são marcados por propostas da “estética do êxtase” e de uma “etnografia estética”. Boeing e Veiga analisam:

“A noção de “êxtase” engaja o cineasta na apropriação, tradução, recriação de situações extáticas, de estados gloriosos, de sensações de mistério por meio, sobretudo, de um tratamento *a posteriori* das imagens (e sons). De outro, um “método da investigação livre⁹³” desvia sua atenção de quaisquer

⁹⁰ Durante uma conversa do lançamento de seu livro *Performance do tempo espiralar*, na UNIRIO 2022

⁹¹ Artista renomado no cinema experimental, que no início dos anos de 1970 criticou enfaticamente a fórmula padrão do cinema documentário nacional, em que, através do artigo *O antidocumentário, provisoriamente* (1972) questionou a necessidade do documentário em reproduzir ou traduzir a realidade para as telas e do filme *Congo*, “produzido no mesmo ano – o qual se refere à experiência do Congado, mas a elabora por meio de um processo profundamente experimental, rompeu completamente com a estrutura clássica do documentário, principalmente daqueles que pretendem registrar e dar a conhecer rituais religiosos. *A coroação de uma rainha* ecoa algumas dessas questões, porém as trabalha sob uma orientação bastante particular, que ganha forma, sobretudo, nos anos 1990, a partir de trabalhos como *Antropologia da face gloriosa* (1993) e outros”. (Boeing e Veiga, 2018)

Na sua filmografia estão alguns dos mais importantes filmes experimentais realizados no Brasil, tais como *Congo* (1972), *O Ano de 1798* (1975), *Tesouro da Juventude* (1977), *Vocês* (1979), *Música Barroca Mineira* (1980), *O Som ou Tratado de Harmonia* (1984), *Ressurreição* (1987), *O Inspetor* (1988), e o longa-metragem *Triste Trópico* (1974) reconhecido por diversos críticos como um dos filmes importantes do cinema brasileiro.

⁹² Transcrição da fala, arquivo pessoal.

⁹³ Para Ivana Bentes, a proposta de uma “etnografia estética” surge em contraposição do que seria o documentário convencional, sociológico ou folclorista, uma vez que visa “explorar estruturas do imaginário ao invés de fatos da realidade, num documental transcendido” (BENTES 2003: 115) Essa exploração se operaria pelo método chamado por Arthur Omar de “investigação livre”, que consiste em “esquecer o que se sabe” sobre

conhecimentos prévios que se possam obter ou manter sobre a realidade filmada, a fim de liberá-lo para gerar conceitos não verbalizáveis, apreensíveis tão-somente por imagens (e sons)”. (Boeing e Veiga, 2018, p.75).

No filme *Coroação*, o trabalho de montagem focado nas faces, sons e nos instantes, ou seja, nas propriedades sensíveis do universo místico do Reisado, deixa evidente as propostas estéticas do cineasta. A fabulação se dá nessa investigação na experimentação das formas expressivas, além da articulação das imagens pela via de seus corpos, diferente de um ato de, apenas, contar uma história de milagres. “Sugerimos, assim, pensar a fabulação artística de *Coroação* em termos de uma *mise-en-scène* da experiência – ou, mais especificamente, do êxtase, da glória, do mistério” (2018) e “A *mise-en-scène* se afeta pelo “tornar-se outro” de seus personagens – tornando-se, ela própria, outra.” (2018).

Entende-se que Leda Maria Martins chamou de “imagem corporificada” o que é, para Arthur Omar, “método da investigação livre”, que traz a fabulação artística em uma *mise-en-scène* da experiência. Poderíamos, talvez, compilar essas nomeações como *Performance as research* ou agências fermentativas? Para essa investigação, faz sentido pensar em artistas que, dentro da tradicional formatação cinematográfica de documentários, colocam o corpo e a experiência em emergência, procuraram explorar o imaginário junto aos fatos, porque fatos, são antes de tudo, imaginados.

As vidas que ele (o cinema) cria, tirando os objetos das sombras da indiferença, levando-os à luz do interesse dramático, essas vidas (...) parecem-se com a vida dos amuletos, dos patuás, dos objetos ameaçadores e tabus em certas religiões primitivas. Creio que se quisermos compreender como um animal, uma planta ou uma pedra podem inspirar respeito, temor, terror, três sentimentos sobretudo sagrados, é preciso vê-los viver numa tela de cinema” (Epstein apud Morin 2014: 187).

a realidade filmada a fim de que, por meio da primeira visão sejam gerados sensorialmente – “através das imagens que se superpõem ou se sucedem” – conceitos não verbalizáveis, sensações novas, “que só poderiam surgir do trabalho daquela obra em particular” (Omar 1999: 10).



Figura 126: Frame do vídeo *Hutukara: entre a pele e a casca*. Na foto, as performers Clarice Rito, Jo Araujo, Julie Coelho, Marcela Cavallini e Silvia Terra. (Imagem: Sofia Mussolin)

Existe uma distinção entre filmar um corpo coletivo já ensaiado e pronto para aceitar a câmera – a experiência de Hutukara – da experiência de Omar em documentar esses corpos em um ritual de reisado, em que a performance dos corpos está direcionada para o ritual em si, não para a filmagem. O agenciamento das imagens se dá em lugares diferentes, mas elas agenciam, não deixam de ser imagens que intencionam dar foco a corporeidade ou ao corpo-território enquanto lugar de agência.

De uma maneira ou de outra, o que nomeio de imagens que fermentam, dá enfoque às possibilidades abertas dos entrelaçamentos dos corpos com os dispositivos de filmagem, e, no caso de *Hutukara*, essa brincadeira de repetição com diferença na montagem. Com a luz do cinema – e videoarte, eu acrescento – podemos valorizar movimentos, junções, toques, sensibilidades que atravessam as rachaduras do nosso tempo e nos mostram, elas, possibilidades de experimentar outra maneira de mundo.



Figura 127 e 128: Frame do vídeo *Hutukara: entre a pele e a casca*. Na foto, as performers Clarice Rito, Jo Araujo, Julie Coelho, Marcela Cavallini e Silvia Terra. (Imagem: Sofia Mussolin)

O texto curatorial da exposição Kaleidoscópio - IX Bienal da EBA, no qual *Hutukara* participou, destaca que o vídeo foi criado durante a pandemia da SARS-covid-19 e é composto inteiramente por mulheres, deixando palpável a atmosfera pulsante construída por Marcela, que trata de questões do corpo feminino em suas obras: “(...) ao buscar estranheza e familiaridade, evoca de maneira paradoxal o conceito de natureza, assim surgindo o nome da obra.” (IX Bienal da EBA - SANTOS, 2023, p. 86). O texto do catálogo se refere a montagem, a edição e ao corpo de baile como uma sensação familiar, e a fundição que acontece na imagem como

“movimentos de células, de corpos de água, de corpos celestes e de corpos em formação. Marcela e Sofia conseguem brilhantemente conferir ao universo novas dimensões além da Física, explorando a relação entre o microcosmo e o macrocosmo. *Hutukara: entre a pele e casca* transforma a percepção que temos sobre o universo, o outro e nós mesmos, em um diálogo entre tudo o que nos cerca e os compõem em esfera celular, explorando a dimensão cósmica infinita que nos envolve e a escala atômica que nos constitui.” (*Ibid*)

O processo de sobreposição das imagens buscou evidenciar, de maneira plástica, a multiplicidade do próprio corpo humano enquanto habitat de variados organismos, funcionando como uma lupa ampliada para destacar gestos coletivos que, em sua

invisibilidade, tornam a vida possível. Mesmo quando algumas das performers aparecem isoladas na imagem, a técnica de sobrepor camadas visa penetrar essa esfera multiespécie de um Antropoceno vivo. A imaginação possui a potência de expandir os limites negociáveis da realidade, afirmando-se cada vez mais como uma prática social fundamental na construção coletiva de identidades e corpos. Nos processos artísticos, essa dimensão se apresenta como um terreno de germinação, e sua condição política se torna evidente; é o pensamento aplicado da colônia de microorganismos.

Montanha preta, terra vermelha

Encontros do abismo

Se o chão falasse, se a terra gritasse. Falaria de ciclos de fim, contornos de fronteira? Como seria fabular o rejeito, a materialidade útil? Dar imagem, criar filme, a partir do combustível dos corpos-máquinas do Antropoceno – do que restou dessa matéria ou do que ainda nem foi colhido? *Não se pode tocar, está em mim, está em nós*⁹⁴ e *Emaranhados da plantação* são filmes que, ainda aplicando a ideia de imagens fermentativas, lidam com duas matérias que produzem riqueza no sistema neoliberal: minério de carvão e cana-de-açúcar. Ao produzirem riqueza, deixam rastro de rejeitos, agrotóxico e minam o território.

Na primeira parte do capítulo, a imagem que fermenta foi pensada e produzida a partir dos vídeos de processo que gravava com a kombuchá, na segunda parte, transcrevi esse conceito para aplicá-lo em um corpo-coletivo de artistas, ou seja, a imagem fermentativa pensada para o corpo. Agora a imagem fermentativa foi pensada para territórios situados, ou para as consequências de um manejo intensivo em territórios específicos. Como fabular a transformação da matéria – a fermentação – o agenciamento, a simbiose, a partir de territórios que passam por processos de aniquilação das forças da terra? Como não esteticizar o Antropoceno ou anestesiá-la a percepção da catástrofe que nos engole?

⁹⁴ Uma performance-cena que traz como questão estético-política central o extrativismo mineral e os modos de vida contemporâneos. **Esta obra é uma realização do projeto Territórios Sensíveis e foi comissionada pelo Itaú Cultural. Ficha Técnica: Criação colaborativa: Walmeri Ribeiro, Ana Emerich, Sofia Mussolin e Eloisa Brantes/Performance, pesquisa e imagens de campo: Walmeri Ribeiro/Direção de cena e dramaturgia: Eloisa Brantes/Direção de Fotografia, câmera, montagem e finalização: Sofia Mussolin/Pesquisa, captação e composição sonora: Ana Emerich e Técnica de iluminação: David Israel. Ela foi exibida a primeira vez no “Cena, Agora”, depois rodou em diversas plataformas, como EcoartSpace (EUA), Experimental Film Guanajuato (México), Note Galeria (Portugal). Sites que podem ser acessados: <https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/itau-cultural-estreia-nova-serie-do-cena-agora-dedicada-a-relacao-entre-artes-e-ciencia/> e <https://issuu.com/ecoartspace/docs/thenewgeologicepoch>

No texto do teórico da cultura visual Nicholas Mirzoeff *Visualizing the Anthropocene*, é discutido como as representações visuais moldam nossa compreensão do Antropoceno e suas consequências. O autor argumenta que a era geológica marcada pela influência humana nos sistemas terrestres não são apenas um fenômeno físico, mas cultural e densamente mediado por imagens e narrativas visuais. Mirzoeff examina como essas representações podem tanto reforçar estruturas de poder quanto abrir caminhos para novas formas de resistência e transformação.

À medida que aprendemos a olhar para a obra de arte (ocidental, imperial) por meio da estética, paradoxalmente, a conquista da natureza, ao ter sido esteticizada, leva a uma perda de percepção (*aesthesis*), o que quer dizer, ela se torna um anestésico.

A estética do Antropoceno surgiu como um suplemento não intencional à estética imperial — passa a parecer natural, certo, e depois belo — e, assim, anestesiou a percepção da poluição industrial moderna. (Mirzoeff, p. 220, 2014 - trad. nossa)⁹⁵

A paisagem do filme *Não se pode tocar, está em mim, está em nós* foi trazida pela artista Walmeri Ribeiro até nós, outras três mulheres – Ana Emerich, Eloisa Brantes e eu. A artista, depois da sua experiência no território, entrou em contato com esse coletivo feminino a fim de trabalhar a sensação que havia permanecido no seu corpo depois de ter feito o mapeamento performativo da região. A cidade de Urussanga em Santa Catarina fica em um território de rejeito de minério de carvão – na bacia hidrográfica do rio Urussanga, no sul brasileiro. A exploração do minério, que ainda acontece, deixa rastros de contaminação no solo, no ar, e nos rios, que deságuam no oceano e vão para o lençol freático. A paisagem é composta por “Montanhas e montanhas de rejeito, estradas criadas com rejeito, ruínas das empresas de mineração, minas abandonadas e rios laranjas” (Ribeiro, 2021), tudo contaminado pelo enxofre, pelo mercúrio e pelos sulfatos liberados por resíduos de minério de carvão.

⁹⁵ *As we learn how to look at the (Western, imperial) artwork via aesthetics a paradox results: the conquest of nature, having been aestheticized, leads to a loss of perception (aesthesis), which is to say, it becomes an anaesthetics.*

The aesthetics of the Anthropocene emerged as an unintended supplement to imperial aesthetics—it comes to seem natural, right, then beautiful—and thereby anaesthetized the perception of modern industrial pollution.



Figuras 129, 130, 131: Imagens de campo em Urussanga (Fonte: Territórios Sensíveis)

Não se pode tocar, está em mim, está em nós está inserido dentro de um ação nomeada *Goj tỹ Urussanga – Rio Urussanga*, porque antes de ser um filme, ele é uma ação situada entre corpo e território. Ribeiro descreve brevemente a ação na plataforma Territórios Sensíveis, em que essa ação foi incubada: “Contando com a participação de moradores e artistas locais, nos lançamos num mergulho nas veias e rastros da mineração. Olhar. Sentir. Cheirar. Escutar. Deixar emergir as forças e vozes silenciadas, sufocadas e dizimadas por um sistema colonial e colonizante.” (Ribeiro, 2021)

Em 2021, as quatro artistas começaram o processo de criação conjunto no Instituto do Ator, no Rio de Janeiro. As partituras da performance foram criadas por Walmeri e Eloisa Brantes, as imagens e edição foram feitas por mim e a criação sonora ficou a cargo de Ana Emerich. Por mais que exista a divisão das linguagens para compor o filme, a obra foi co-criada porque estávamos juntas o tempo todo, dando e recebendo opinião, como uma co-construção. Esse aspecto é importante de ser elucidado porque também é uma maneira de

quebrar com a hierarquização dos cargos, é uma forma política de fazer arte que vai de encontro à fermentação.

O filme *Emaranhados da plantação* foi pensado e montado também com Walmeri Ribeiro, durante a residência na Suécia em outubro de 2024. Como parte do projeto de Cecilia Lagerström, “Rastros do açúcar” (“*Tracing the Sugar*”), esse processo da pesquisa-criação foi apresentado na conferência *Alliances and Commonalities 2024* na Universidade de Estocolmo, e conta com as imagens e entrevistas da pesquisa de campo feita em Ribeirão Preto em julho de 2024, mas também com campos anteriores desde março de 2021. Além disso, uma narração livremente inspirada na obra ‘Um defeito de cor’ de Ana Maria Gonçalves⁹⁶.

Como em *Não se pode tocar (...)*, esse filme parte de uma vivência corporal para colocar em imagens a sensação da monocultura de cana-de-açúcar, adentrando por uma camada mais profunda, afinal esse território é minha cidade natal e, assim, local em que nasci e cresci. A terra vermelha de Ribeirão Preto, a fuligem da queimada que cai do céu, o cheiro de vinhaça que exala nas estradas e a cana-de-açúcar a perder de vista. Minhas raízes familiares, a construção da minha experiência sensorial, da percepção de mundo, de paisagem – tudo perpassa esse território.



Figuras 132 e 133: Imagens de campo em Ribeirão Preto (Imagens da autora)

Mirzoeff destaca que o Antropoceno não é acessível diretamente à experiência sensorial humana, porque abrange escalas temporais e espaciais vastas “Os humanos não

⁹⁶ Um Defeito de Cor é um romance metaficcional da escritora brasileira Ana Maria Gonçalves, publicado em 2006. A obra figurou na sétima posição da lista dos 200 livros mais importantes para entender o Brasil, divulgado pela Folha de S.Paulo em 2022, no âmbito do projeto "200 anos, 200 livros".

podem mais ver o Antropoceno, estendendo-se por séculos, através de dimensões e ao longo do tempo. Ele só pode ser visualizado.” (Mirzoeff, 214, p.213 - trad. nossa)⁹⁷. Por isso, ele depende de visualizações, como mapas, gráficos, imagens de satélite e obras de arte, para ser entendido. A crítica do autor se dá na forma como algumas imagens naturalizam a ideia de dominação humana sobre a Terra, como as fotos da Terra vista do espaço, que reforçam uma visão totalizante e centralizada. “(...) enquanto a visualização é normalmente realizada pelo agente de uma ação, como um general visualizando um campo de batalha, o Antropoceno é uma máquina criada pelo humano que agora está inconscientemente inclinada à sua própria destruição (...)”⁹⁸ (*Ibid*). Como primeiro passo para não cair nessa armadilha totalizante, os dois filmes estão situados, estreitam a visão do Antropoceno para casos específicos a fim de ampliar a discussão desses casos – que sempre resvalam numa leitura macro do problema.

O último momento de agência humana ocorre na representação desse fenômeno em uma estética, compreendendo tanto o conceito antigo de percepção corporal quanto o sentido moderno do belo. Surpreendentemente, visualizar o Antropoceno é invocar o estético. (...) Na breve compreensão disponível aqui, o primeiro passo é reconhecer quão profundamente enraizado em nosso sensorium e em nossas formas modernas de ver se tornou o complexo Antropoceno-estético-capitalista da visualidade moderna. Em seguida, precisamos reconhecer que essa interface não é singular nem autocontida: ela se move de forma não linear e em forma de rede. Tais padrões de interação material, social, humana e não humana não podem ser simplesmente resistidos ou contrariados. (*Ibid*)⁹⁹

O autor então discorre que no Antropoceno emerge um possível complexo antiaestético que, na verdade, sempre esteve presente. Segundo o autor, o corpo já não consegue atribuir sentido ao que experimenta, não somos capazes de articular claramente o que percebemos — que o clima está desajustado: quente demais, seco demais, úmido demais, ou tudo isso ao mesmo tempo. Qualquer tentativa de afirmar essa percepção é prontamente

⁹⁷ *No more can humans see the Anthropocene, extending across centuries, through dimensions and across time. It can only be visualized.*

⁹⁸ No original deste parágrafo: *Further, while visualization is normally carried out by the agent of an action, such as the general visualizing a battlefield, the Anthropocene is a human-created machine that is now unconsciously bent on its own destruction (...)*

⁹⁹ *The last moment of human agency comes in the rendering of this phenomenon into an aesthetic, comprising both the ancient concept of bodily perception and the modern sense of the beautiful. Perhaps surprisingly, to visualize the Anthropocene is to invoke the aesthetic. There are many aesthetics that are not those of the Anthropocene, of course, but that is not my concern here. In the brief compass available here, the first step is to recognize how deeply embedded in our very sensorium and modern ways of seeing the Anthropocene-aestheticcapitalist complex of modern visuality has become. Next, we need to recognize that this interface is neither singular nor self-contained: it moves in nonlinear and networked form. Such patterns of material, social, human, and nonhuman interaction cannot be simply resisted or countered.*

contestada. Além disso, não há uma política climática eficaz, seja em âmbito nacional ou internacional. Essa dessensibilização para as alterações climáticas estavam menos afloradas em 2014 – ou seja, 10 anos atrás – quando o autor escreveu o texto. Atualmente, os recordes de temperatura que as cidades ao redor do mundo vem experimentando nos tira um pouco dessa impossibilidade de percebermos que o clima está desajustado. A temperatura média global atingiu um novo patamar, ultrapassando o recorde estabelecido no ano de 2023. Em uma reportagem de julho de 2024 cientistas sugeriram que é plausível que as temperaturas chegaram a ser as mais elevadas dos últimos 120.000 anos.¹⁰⁰ De qualquer forma, essa sensibilidade à mudança climática foi uma das causas que desembocou nos dois filmes.

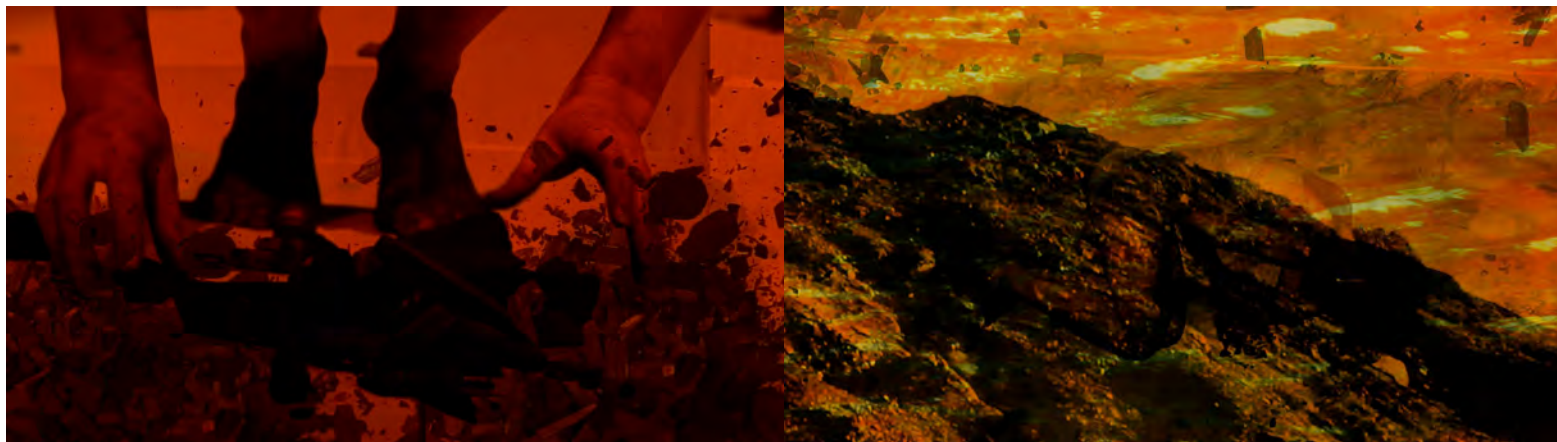
Em *Não se pode tocar (...)*, a vontade de Walmeri em tornar a experiência do rio Urussanga em processo artístico se deu pela afetação sensorial que o território teve em seu corpo. Falar sobre, mostrar fotografias ou escrever textos não era suficiente para expressar ou mesmo traduzir o que foi experienciado. Essa experiência é mais intensa, talvez, porque a artista não residia da bacia do rio carvão – esse corpo estrangeiro, de fora, preparado pela *PaR* – que chega ao território com seus sentidos preparados e abertos, experimenta a mudança de ambiente de outra maneira. No outro filme, *Emaranhados da plantação*, meu corpo não era em nada estrangeiro ao território de Ribeirão Preto, pelo contrário, estava muito acostumada ao clima seco, calor rigoroso, queimadas sazonais. Mas quando mudei de cidade aos 20 anos e só regressava para a região por períodos curtos, comecei a perceber os desajustes climáticos. Passei a me preocupar e entender as questões mais profundamente depois que comecei a estudar e a acionar a *PaR*.

Esse acionamento do corpo e seus afetos é uma forma de elaborar outra forma de sentir, de olhar, de se entender no mundo. A *PaR*, e, conseqüentemente, os filmes, se tornam políticos também a partir do momento em que eles reivindicam uma percepção, um lugar de existência, já que não existe política climática ou política social que interfira na fonte do problema.:

Você, ou seu grupo, permite que outro o encontre e, ao fazê-lo, você encontra tanto o outro quanto a si mesmo. Significa exigir o reconhecimento do outro para ter um lugar de onde reivindicar um direito e determinar o que é certo. É a reivindicação de uma subjetividade que tem autonomia para organizar e reorganizar as relações do visível e do dizível. O direito de olhar confronta a polícia que nos diz "Mova-se, não há nada para ver aqui"

¹⁰⁰Notícia:<https://pt.euronews.com/green/2024/07/25/novo-recorde-mundial-de-temperatura-planeta-regista-o-dia-mais-quente-de-sempre>

(Rancière 2001). Mas há, e nós sabemos e eles também. (Mirzoeff, 2014, p. 214 - trad. nossa)¹⁰¹



Figuras 134 e 135: Frames do filme *Não se pode tocar, está em mim, está em nós* (Imagens da autora)

Esse direito de olhar no Antropoceno mostra que a história humana da era industrial se torna simultaneamente presente, e nenhum lugar escapa completamente a essa condição, embora os impactos sejam desigualmente distribuídos. Mirzoeff chama a atenção para as Universidades de pesquisa moderna que absorveram a lógica da divisão capitalista do trabalho, ao qual, alinhadas à antiga ideia medieval do acadêmico isolado em sua cela, se isolam. A *PaR*, nesse sentido, e a plataforma que gestou *Não se pode tocar (...)*, Territórios Sensíveis, alicerça outra base para o pensamento, atuação acadêmica e artística. Reivindica o lugar da arte junto do fazer coletivo e científico, se aproximando do pensar "antropocênicamente" – que Mirzoeff grafa como o romper tanto com as barreiras temporais quanto espaciais que moldam a pesquisa acadêmica, um abandonar do mito do intelectual

¹⁰¹ No original: *You, or your group, allow another to find you, and, in so doing, you find both the other and yourself. It means requiring the recognition of the other in order to have a place from which to claim a right and to determine what is right. It is the claim to a subjectivity that has the autonomy to arrange and rearrange the relations of the visible and the sayable. The right to look confronts the police who say to us "Move on, there's nothing to see here" (Rancière 2001). Only there is, and we know it and so do they.*

autônomo. O autor cita a prática colaborativa e horizontal, como o *crowdsourcing*¹⁰², que deixa de ser apenas uma opção e se torna uma necessidade.

Em “Aquilombar o Antropoceno, Contra-colonizar a ecologia”¹⁰³ tema da confluência entre Malcom Ferdinand e Antonio Bispo que reuniu pesquisadores e pesquisadoras da antropologia e filosofia para elucubrar desdobramentos do livro “Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho”, de Ferdinand, Bispo inicia sua fala recitando:

Quando nós falamos tagarelando
E escrevemos mal ortografado
Quando nós cantamos desafinando
E dançamos descompassado
Quando nós pintamos borrando
E desenhamos enviesado
Não é por que estamos errando
É porque não fomos colonizados.

Bispo coloca sua fala em prol do quilombo, do aquilombamento, em face ao lugar em que estava proferindo essas palavras: a Universidade de São Paulo, um polo eficiente do colonialismo no Brasil. ‘As universidades são a cabeça da sociedade, o cérebro da sociedade’ (Bispo, 2023). Pensaram o desenvolvimento e fizeram o desenvolvimento, o progresso e a destruição. Sua fala é situada, ele é um aquilombado: ‘pensa-se em um lugar para fazer no outro, que doidera’ (*Ibid*). Ele diz que a palavra chave para o povo quilombola é o envolvimento, o antídoto do desenvolvimento, situando a contra-colonialidade estritamente ligada a escrever uma relatoria, uma trajetória, não uma teoria. Bispo descreve que se dispôs a entrar na guerra das dominações, porque “nominar é a arte de dominar”:

(...) em que para o colonialismo, o contra-colonialismo, para o desenvolvimento, o envolvimento, para a ecologia ou permacultura, a

¹⁰² Waze e Google Maps- Crowdsourcing é um modelo de terceirização aberto e compartilhado, cujo propósito é reunir diferentes pessoas em torno da realização de uma tarefa ou da solução de um problema. O termo crowdsourcing é a união de duas palavras inglesas: crowd (multidão) e outsourcing (terceirização). O autor dá exemplo do Superstorm Research Lab (SRL), um coletivo de pesquisa de ajuda mútua que trabalha para entender as mudanças em como os atores políticos da cidade de Nova York, líderes de ONGs, ativistas, voluntários e moradores estão pensando sobre questões sociais, econômicas e ambientais após o furacão Sandy. Produzimos artigos acadêmicos tradicionais, mas também estamos expandindo os limites do que significa fazer um trabalho acadêmico fundamentado no desejo de criar mudanças.

¹⁰³ Moderação de Ana Sanches. Ubu, instituto polis, embaixada França, instituto francês e PPGAS USP. Encontro “Aquilombar o Antropoceno, Contra-colonizar a Ecologia: confluências entre Malcom Ferdinand e Antonio Bispo. Moderação de Ana Sanches” na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP, abril de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7RCuzE6b83k>. Acessado em 5 de Maio de 2023.

biointeração, para o saber científico, o saber sintético, para o saber empírico, o saber orgânico, para o pensamento linear-vertical, o pensamento circular e para a doença que gera a violência, a maldade, a gênese do mal, a cosmofofia. (Bispo, 2023)

Se nominar/visualizar têm sido, e continua sendo, uma forma hierárquica e essencialmente autocrática de conceber o social como um estado de conflito constante (Mirzoeff, 2011: 123–54), de preservar a autoridade daquele que observa, posicionando-o acima e além de seu poder material, pensar uma imagem fermentativa para além do seu aparato técnico é essencial. Se, como vimos anteriormente, os corpos e os territórios que fermentam são agências que se incorporam, compstar a imagem vai além da maneira como ela é exibida, mas se preocupa também de que modo ela é feita. Porque se o objetivo da imagem é “manter a autoridade do visualizador, acima e além do poder material do visualizador.” (Mirzoeff, 2014, p. 216)¹⁰⁴ É importante que seja produzida também por um realizador que vive e opera no território, ou um artista que se desloque e seja um colaborador de fato, que se envolve.

Mirzoeff aborda esse "visualizador heróico", que inicialmente tinha conotações místicas e individualistas, dizendo que este evoluiu para se tornar uma ferramenta das grandes estruturas de poder modernas. Essas estruturas — o Império, o Ocidente durante a Guerra Fria e, agora, o Mercado — utilizaram a "visualidade" como forma de moldar a percepção, legitimar suas ideologias e exercer controle. O autor argumenta que essas visualizações são inerentemente ocidentais, servindo aos interesses das potências hegemônicas. Sendo assim, afetam diretamente as regiões colonizadas e exploradas.

No entanto, o texto sugere que para entender plenamente essas tecnologias de visualidade — as formas de ver, representar e controlar —, é necessário partir da perspectiva do "Sul Global". Nesse contexto, o "Sul" não é apenas uma localização geográfica, mas, como definido por Enrique Dussell, uma metáfora para as populações oprimidas pelo capitalismo global. Olhar "de volta" para o Norte Global é um ato crítico que expõe as relações de poder subjacentes e questiona as narrativas dominantes. A visualidade e as narrativas serviram e servem como ferramentas de dominação e controle no contexto do capitalismo e da geopolítica global. (Mirzoeff, 2014)

Essas questões atravessam as pesquisas feitas no filme *Emaranhados da plantação*, que me levou a pensar na relação corpo-território com Ribeirão Preto. Apesar de ser nascida e

¹⁰⁴ No original: *Visualizing was and is a hierarchical, indeed autocratic, means of imagining the social as permanent conflict (Mirzoeff 2011: 123–54). Its goal is to maintain the authority of the visualizer, above and beyond the visualizer's material power.*

criada em Ribeirão, meu contato com a cana-de-açúcar era abstrato. Ela permeava minha existência, estava como paisagem, como cheiro, como condição da umidade do ar. Mas eu não tinha um contato direto com a planta, ou com a monocultura, com a usina, com os trabalhadores. As minhas raízes, ligadas a imigração italiana do final do século XIX e início do século XX, são parte da história de um Brasil que procurava ocupar o lugar deixado pela abolição da mão de obra escravizada. Esses imigrantes, ao contrário dos ex-escravizados, recebiam terras para cultivar¹⁰⁵. A minha ancestralidade se encontra com a ancestralidade da minha amiga Julia, – encontro que já descrevi no capítulo três – também nascida e criada em Ribeirão, e que me levou até seu tio Antônio Preto, um ex-cortador de cana-de-açúcar da Usina Junqueira.



Figuras 136 e 137: Entrevista com Seu Antônio Preto (Imagens da Autora)

Como realizadora audiovisual e fabricante de imagens, me questionava sobre representação, narrativas hegemônicas e a decolonização da imagem. Durante uma busca por histórias relacionadas à cana-de-açúcar — um mapeamento das vidas entrelaçadas a ela —, recorri a amigos em busca de possíveis contatos para entrevistas ou trocas. Como já mencionado, esses contatos foram fáceis de encontrar, considerando que Ribeirão Preto, a maior produtora de cana-de-açúcar do mundo, é a capital do agronegócio. A cidade está intrinsecamente ligada a esse sistema.

¹⁰⁵ A Lei de terras: Com essa nova lei, nenhuma nova sesmaria poderia ser concedida a um proprietário de terras ou seria reconhecida a ocupação por meio da ocupação das terras. As chamadas “terras devolutas”, que não tinham dono e não estavam sob os cuidados do Estado, poderiam ser obtidas somente por meio da compra junto ao governo.

O que, no entanto, me instigou e revelou mais uma vez a face da colonização em ação foi um relato de Julia, uma das poucas amigas negras do meu círculo em Ribeirão. Ela compartilhou que parte de sua família havia trabalhado como cortadores de cana. Sua tia se casou dentro da colônia da usina onde trabalhava, e sua mãe também chegou a cortar cana, embora por pouco tempo. Paralelamente, ao pensar na minha própria família, percebo um contraste marcante: minha avó era professora, meu avô vereador, uma tia enfermeira, outra dentista, e um tio-avô atuava como “gato” — o intermediário que contratava e transportava os bóias-frias. Entre meus outros amigos, todos brancos, existiam conexões com a cana, mas nenhum deles tinha ascendência ligada à experiência de ser cortador. Esse contraste explícito entre trajetórias familiares e a posição social racializada destaca como as estruturas coloniais e de desigualdade ainda estão profundamente enraizadas em nosso cotidiano.

Esse é um pequeno recorte de uma experiência pessoal durante a pesquisa, mas talvez ilustre um atravessamento do contexto que Mirzoeff aborda ao tratar das relações entre o Norte e o Sul Global. Estar no Sul Global implica uma posição desvantajosa em relação ao Norte, mas isso não anula o fato de que, internamente, reproduzimos as mesmas dinâmicas de poder impostas durante a colonização. Bispo, por exemplo, questiona porque as academias usam o termo “ecologia” e não “roça quilombola” ou “roça indígena”, e responde: “porque a academia é a fábrica de transformar saberes em mercadoria” (2023). Ela se apropria desse saber e depois quer vendê-lo para quem o inventou. Nós ainda reproduzimos a colonialidade.

Refletir sobre como narrar a história de seu Antônio Preto, como trazer sua imagem sem me apropriar dela ou anulá-la, sem instrumentalizar sua dor para “fazer arte”, é um exercício de assumir os entrelaçamentos. Fazer filmes, perguntar, mostrar as nossas dúvidas, compartilhar: imagens compostadas em uma caixa úmida e quente são uma tentativa de transformá-las em uma força que evidencie e questione o lugar ainda colonizado que habitamos, usando a narrativa como ferramenta para abrir debates e desafiar essas estruturas de poder. A visualidade não é apenas um meio de representação, mas também uma ferramenta para mobilizar mudanças sociais e ambientais. A imagem tem agência.

O Antropoceno deve ser entendido não apenas como uma crise ambiental, mas também como uma crise social e política (Mirzoeff, 2014). A abordagem do autor reforça a necessidade de integrar diferentes perspectivas — especialmente aquelas historicamente marginalizadas — na forma como visualizamos e reagimos às transformações do planeta. As narrativas e as imagens que trouxe no filme *Emaranhados da plantação* intencionam colaborar para construir representações mais justas e inclusivas de quem estava e está mais oprimido pelos sistemas de controle e dominação imperiais. Espero que seja uma operação de

imagens em ebulição, baseada em práticas coletivas e decoloniais, que rompem com a visão hegemônica de progresso linear. Essa fermentação, a busca por maturação, é capaz de inspirar não apenas reflexão, mas também ação.



Figura 138: Frame do vídeo *Emaranhados da plantação* (Imagem da autora)

As montanhas pretas de rejeito de carvão, ou a terra vermelha invadindo a cidade podem criar uma aura “mágica”, do tipo de pensamento que surge “parece um filme de catástrofe, do fim do mundo”. Isso acontece porque a fantasia tem um poder colonizador, exercitado como mecanismo que distinguiu a "civilidade" europeia da suposta "barbárie" dos povos indígenas das Américas. Por meio da imaginação, a fantasia criou imagens e representações que ajudaram a legitimar a soberania e a autoridade colonial, moldando o mundo como uma construção estética e política que reforçava o domínio europeu (Mirzoeff, 2014). O autor usa de exemplo a restauração da monarquia britânica em 1660 e a introdução de leis para escravizados em Barbados em 1661, que mostram como essa "fantasia" colonial estava entrelaçada com práticas de poder e exploração, usando a imaginação para justificar estruturas opressivas. Esse poder da imaginação foi moldado para apresentar o conflito e a competição como impulsos humanos centrais, em detrimento de ideias como ação coletiva ou comunal. Isso sugere que a aparente incapacidade de imaginar o fim do capitalismo não é uma falha das pessoas contemporâneas, mas um resultado da maneira como o capitalismo historicamente moldou e limitou o poder de imaginar alternativas.

A teoria e a prática da conquista da natureza tornaram-se integradas à estética ocidental ao longo do Antropoceno. O conceito moderno de estética é ele mesmo uma transformação de um discurso de longa data sobre estes,

significando toda a gama do sensorium corporal, em um discurso específico sobre arte (Buck-Morss *apud* Mirzoeff, 2014, p.219)¹⁰⁶.

A imaginação e a estética foram instrumentalizadas para consolidar o domínio europeu e capitalista, destacando que o impulso humano pela coletividade e comunalidade foi suprimido em favor de uma narrativa de conflito e exploração. Isso não apenas moldou a história, mas continua a influenciar as formas como percebemos e interagimos com o mundo no presente.

No filme *Não se pode tocar (...)*, a relação estabelecida entre o corpo de Walmeri, enquanto performer, e o corpo da materialidade do carvão foram decisivos para decidir as partituras da performance. O constante atrito em dois carvões na mão de uma pessoa causam fricção também em seu corpo. Esse movimento foi feito por pelo menos 10 minutos – era o início da performance, que durava no total entre 30 e 40 minutos.



Figuras 139, 140, 141: Fotos do processo de filmagem de *Não se pode* e frame do filme. (Fonte: Cicero Rodrigues e Sofia Mussolin)

O carvão soltava essa névoa tóxica que deixava todo o ambiente enevado (Figura 136). Usamos máscara durante toda a performance. A performance foi feita duas vezes, em dois dias seguidos. O filme começa exatamente com esse fenômeno da névoa, como as “*pea*

¹⁰⁶ No original: *The theory and practice of the conquest of nature has become integrated into Western aesthetics throughout the Anthropocene. The modern concept of the aesthetic is itself a transformation of a long-standing discourse of aesthesis, meaning the full range of the body's sensorium, into a specific discourse about art (Buck-Morss 1992).*

soup fog” característica da vida londrina na época da Revolução Industrial. Mirzoeff também discorre sobre esse fenômeno quando aborda as pinturas da Era Romântica e mostra que a transformação da biosfera nunca foi desconhecida, e é chave para o que passamos a nomear de cânone.

Da mesma forma, quero mostrar que a transformação da biosfera nunca foi desconhecida e, de fato, está no cerne do que chamamos de cânone. Afinal, não seria tão impressionante se alguns artistas e escritores pouco conhecidos tivessem feito observações que consideramos importantes apenas retrospectivamente. Em vez disso, essa percepção está bem no coração do que faculdades e universidades nos Estados Unidos gostam de chamar de "Civilização Ocidental". E isso não é coincidência.¹⁰⁷ (Mirzoeff, 2014, p. 220)

O autor traz como exemplo as obras *Nascer do Sol*, *Descarregando Carvão*, ambas de Monet, e *Forty-Two Kids* de George Wesley Bellows. Vou me ater à primeira, porque dialoga com ambos os filmes – e não existe pintura ocidental moderna mais amplamente reproduzida e ensinada do que a ela, que data de 1873 (Mirzoeff, 2014). O autor enfatiza que é uma pintura que mostra e estetiza a destruição ambiental antropogênica ao mesmo tempo.¹⁰⁸ Monet nasceu e cresceu em Le Havre, que havia se tornado o principal porto francês para o tráfego transatlântico, predominando os navios a vapor.

Nas palavras de Paul Hayes Tucker (1995: 74), decano dos estudiosos de Monet, a mistura de luz e fumaça se combina para "criar um tipo de beleza que é ao mesmo tempo surpreendente e sedutora". De fato, os vapores mal podem ser distinguíveis na neblina, dando-lhes a aparência de chaminés de fábrica, de alguma forma emergindo da água como um Leviatã moderno. (...)

Monet visualizou a "sedução" mencionada por Tucker como a conquista da natureza, mesclando a paisagem marítima outrora ameaçadora em um objeto domesticado e dominado pelo homem para contemplação. Aqui, os agentes humanos do Antropoceno olham para sua criação do seu próprio ponto de vista, por assim dizer, e veem que era bom. Enquanto alguns contemporâneos de Monet experimentaram inicialmente sua representação como um choque modernista, logo se tornou confortavelmente familiar, como ainda é hoje.¹⁰⁹ (*Ibid*, p. 222)

¹⁰⁷ *By the same token, I also want to show that the transformation of the biosphere was never unknown and is indeed central to what we have come to call the canon. After all, it would not be striking if some little-known artists and writers had made some observations that we retrospectively decided to be important. Instead, it's there at the very heart of what colleges and universities in the United States like to call "Western Civilization." And that is no coincidence.*

¹⁰⁸ Essa fuligem do porto de Le Havre (Normandia) era uma característica visual desde fotografias e pinturas populares do meio do século XIX.

¹⁰⁹ *In the words of Paul Hayes Tucker (1995: 74), doyen of Monet scholars, the mix of light and smoke combines to "create a kind of beauty that is both surprising and seductive." Indeed, the steamers can barely be*

A pintura torna visível e articulável as dinâmicas do capital e da modernidade, manifestando-se como (an)aestéticas do Antropoceno. Enquanto a névoa material representava um subproduto perigoso, a estética moderna contradizia essa ameaça ao reinterpretá-la como um símbolo de superioridade humana e da contínua dominação da natureza.

Não se pode tocar (...) coloca esse subproduto perigoso como perigo, não como símbolo de superioridade. O palco, coberto por um fino papel, é rasgado pela performer – rasgos lentos e delicados. Ao final, ela deita no centro do palco, em que vemos os traços deixados pela relação do carvão com o corpo, e uma imagem do rio laranja sobrepõe a cena. As imagens fermentativas, que operam uma intenção de exacerbação de carvão, o somatório, o desconforto, a delicadeza e a robustez, são a sobreposição de várias *layers* da mesma cena, da movimentação, para denotar esse montante inesgotável de rejeito. Assim como a operação inesgotável de tirar da terra, escavar a terra, queimar a terra.



Figura 142: Frame do filme *Não se pode tocar, está em mim, está em nós* (Fonte: Sofia Mussolin)

Os efeitos epidemiológicos do contato com as profundezas da terra é um ponto levantado por Davi Kopenawa. As “epidemias-fumaças” (*xawara waki,- xi*), ou as consequências que essa atividade propaga e que leva a contaminação generalizada, atinge o

distinguished in the smog, giving them the appearance of factory smokestacks, somehow emerging from the water like a latter-day Leviathan. (...) Monet visualized the “seductiveness” mentioned by Tucker as the conquest of nature, blending the once-threatening seascape into a domesticated and human-dominated object of contemplation. Here the human agents of the Anthropocene look at their creation from its own viewpoint, as it were, and see that it was good. While some of Monet’s contemporaries at first experienced his depiction as a modernist shock, it soon became comfortably familiar, as it remains today.

“mundo inteiro” (...) O vento leva-a até o céu. Quando chega lá, seu calor queima-o pouco a pouco e ele fura. O “mundo inteiro” é então ferido como se estivesse queimado, como um saco de plástico derretendo no calor. [Davi Kopenawa citado por Bruce Albert, “O ouro canibal e a queda do céu. Uma crítica xamânica da economia política da natureza (Yanomami)”, 2000]¹¹⁰. Kopenawa também explica como enxergam a epidemia de fumaça na publicação da revista *Piseagrama*:

As coisas que os brancos extraem das profundezas da terra com tanta avidez, os minérios e o petróleo, não são alimentos. São coisas maléficas e perigosas, impregnadas de tosses e febres, que só *Omama* conhecia. Ele porém decidiu, no começo, escondê-las sob o chão da floresta para que não nos deixassem doentes. Quis que ninguém pudesse tirá-las da terra, para nos proteger. Por isso devem ser mantidas onde ele as deixou enterradas desde sempre. A floresta é a carne e a pele de nossa terra, que é o dorso do antigo céu *Hutukara* caído no primeiro tempo. O metal que *Omama* ocultou nela é seu esqueleto, que ela envolve de frescor úmido. São essas as palavras dos nossos espíritos, que os brancos desconhecem. Eles já possuem mercadorias mais do que suficientes. Apesar disso, continuam cavando o solo sem trégua, como tatus-canastra. Não acham que, fazendo isso, serão tão contaminados quanto nós somos. Estão enganados. (KOPENAWA, 2015, online)

O ouro, quando ainda é como uma pedra, é um ser vivo. Só morre quando é derretido no fogo, quando seu sangue evapora nas grandes panelas das fábricas dos brancos. Aí, ao morrer, deixa escapar o perigoso calor de seu sopro, que chamamos de *oru a wakixi*, a fumaça do ouro. Ocorre o mesmo com todos os minérios, quando são queimados. É por isso que a fumaça dos metais, do óleo dos motores, das ferramentas, das panelas e de todos os objetos que os brancos fabricam se misturam e se espalham por suas cidades. Esses vapores, quentes, densos e amarelados como gasolina, colam no cabelo e nas roupas. Entram nos olhos e invadem o peito. É um veneno que suja o corpo dos brancos das cidades, sem que o saibam. Depois, toda essa fumaça maléfica flui para longe e, quando chega até a floresta, rasga nossas gargantas e devora nossos pulmões. Queima-nos com sua febre e nos faz tossir sem trégua, e vai nos enfraquecendo, até nos matar. Antigamente, pensávamos que chegava até nós sem motivo, ao acaso. Mais tarde, porém, nossos espíritos *xapiri* viajaram até as remotas terras dos brancos. Lá viram todas as suas fábricas e nos trouxeram palavras delas. (KOPENAWA, 2015, online)

Londres foi marcada por espessas névoas geradas pela queima de carvão por mais de um século, essas nuvens densas tornaram-se parte da paisagem urbana e frequentemente eram confundidas com neblina. Para os turistas, eram uma curiosidade a ser vivenciada; para os

¹¹⁰ Em entrevista concedida ao Cedi, em Brasília, no dia 09 de março de 1990 e registrada em vídeo, Davi Kopenawa Yanomami respondeu na própria língua às perguntas do antropólogo Bruce Albert, revelando a visão do jovem pajé da aldeia Demini sobre o drama vivido atualmente pelo o seu povo. https://pib.socioambiental.org/files/file/PIB_verbetes/yanomami/xawara.pdf

londrinos, uma realidade incômoda a ser evitada. Enquanto a fumaça imperial era celebrada como um emblema de progresso e vitalidade da metrópole moderna, as névoas que envolvem as capitais do chamado mundo em desenvolvimento são vistas como miasmas nocivos, associados à degradação e à ameaça à saúde. (Mirzoeff, 2014) Essas fumaças são o final do filme *Emaranhados da plantação* das queimadas que aconteceram entre agosto e setembro de 2024 em Ribeirão Preto.



Figuras 143 e 144: Frames do vídeo *Emaranhados da plantação* (Fonte: Sofia Mussolin)

Vou destacar um comentário que ouvi na apresentação de cada filme. *Não se pode tocar, está em mim, está em nós*, foi apresentado em julho de 2021 via plataforma Zoom, já que ainda estávamos em contexto pandêmico, dentro do programa ‘Cena, Agora’ promovido pelo Itaú Cultural. Apresentamos juntas com a obra produzida por Castiel Vitorino Brasileiro, artista, escritora e psicóloga e com mediação de Uyrá Sodoma¹¹¹, artista indígena travesti brasileira. Ao final da sessão de apresentação, abrimos para perguntas e comentários. Infelizmente não me lembro do nome da pessoa, porém copiei do chat da plataforma seus dizeres:

O que a Uýra trouxe me fez pensar em outra intersecção dos dois: a ligação com o estranho - o Territórios Sensíveis se relaciona com o elemento inimigo/'estranjo' do carvão num ato de amor impossível possibilitado mortevida e a Castiel escolhe um espaço desconhecido, um novo céu, um novo estranho para se tornar um espaço ancestral, seu, nosso, outra relação amorosa impossível possibilitada. Lindo demais.

¹¹¹ Formada em biologia, com mestrado em ecologia, que atua na área de arte-educação. Uýra levanta pautas relacionadas aos direitos LGBTQIAPN+ e à defesa da Floresta Amazônica.

Na apresentação do filme *Emaranhados da plantação* na conferência *Alliances and Commonalities*, dividimos a fala com os outros artistas participantes do projeto: Ami Skånberg, Ellen Nyman, Michael Norlind, Nasim Aghili e a coordenadora, Cecilia Lagerström.¹¹² A divisão era cerca de 4 minutos para cada, em que eu e Walmeri apresentamos apenas o filme e falamos rapidamente ao final para contextualizar. Momento em que minha voz embargou ao dizer que as imagens retratavam a realidade da minha terra natal. Ao perguntar para Michael o que ele havia achado do filme, depois da apresentação, e lamentando o embargo da minha voz, ele me respondeu que por causa desse afeto, demonstrado a partir das lágrimas chegando, foi possível entender e se sentir afetado também pela realidade e a condição que o filme retrata.

Ambos filmes falam dos esqueletos que Kopenawa narra, que antes, envolvidos pela umidade da floresta que é a carne e a pele de nossa terra, o dorso de *Hutukara*, ao serem retirados desse corpo se tornam perigosos, enganosos. Esse limiar de morte-vida do rejeito + humano, ou as bocas que narram a cana-de-açúcar, são uma espécie de encontro especulativo, “é um patuá guardando coisas numa relação particular e poderosa umas com as outras e conosco” (Le Guin, 2021, p. 24) que podem ultrapassar a fumaça imperial. Pelo afeto, eles movem, sopram as palavras e as narrativas íntimas para além. Por isso a imagem fermentativa também é agência.

Para Mirzoeff, uma contra-visualidade (Mirzoeff, 2014) propõe práticas visuais que destaquem a agência dos mais afetados pela crise climática, como povos indígenas e comunidades marginalizadas, ao invés de reforçar narrativas de controle. Ele defende representações que conectem o humano e o não humano, promovendo laços interespecies, e acredita que imagens podem ser usadas para desafiar narrativas dominantes e promover formas alternativas de imaginar e habitar o planeta. Colocar as imagens para compstar é atuar nessa direção.

¹¹² Faltando Antonia Aitken do grupo de artistas. O site do evento: <https://event.trippus.net/Home/Index/AEAKgINUliKOR7sqWt7OJI9bkXIZiwSUMC-lc0XQkGxQtLzG7BlZzZVi4ZrlxY184CeRDL3-6wvq/AEAKgIOVcK05DZwHbKusoVelYHGKFDkx6Ds65aXPtED-qIxeVj67xAGSVTyXnUWLwNZZvUWZhQX/eng>

Considerações finais

As bactérias evoluíram primeiro. Elas se ramificaram em muitas formas diferentes: vermelhas, roxas e verdes; fermentativas, fotossintéticas e que realizam respiração; produtoras de sulfeto e produtoras de oxigênio; ovais, serpentinas e em formato de bastão; até grandes bactérias em forma de árvore surgiram. (Margulis, 2001, p. 97).

A ficção científica não se refere ao futuro nem se pretende predição, mas consiste em um mergulho na contingência: “e se” (Le Guin)¹¹³

Escrevo esse final de tese em uma outra casa, diferente das outras duas que me referi no texto. Estou agora do outro lado da Baía de Guanabara, tenho uma outra perspectiva. Recomecei, faz poucas semanas, a cultivar a kombuchá depois de algum tempo sem exercer esse cuidado multiespécie. Enquanto escrevo, outro bichano tenta chamar minha atenção – que não é aquela mancha branca que apareceu na introdução. No fim, voltamos para o começo: ou com a lembrança de que somos uma comunidade simbiótica de elementos microbianos múltiplos, que nasceram em uma sopa ancestral, ou como Nêgo Bispo diz, somos começo meio começo¹¹⁴, o que quer dizer que somos os mesmos do passado, mas espessados, espiralados, acrescidos de outros substratos.

A fermentação, os cultivos, esses atos de passagem para a carne viva da kombuchá, me levaram muito perto de mim mesma, uma viagem muito interna que abriu espaço para um mundo de perguntas novas. Esse mundo, constituído de milhões de seres microscópicos e que me fazem ser o que chamo de “eu”, ao mesmo tempo compartilham agência com todos os seres vivos da Terra, atualiza a noção do ser humano enquanto ser mundificado, mundanizado (Haraway, 2023). Mas precisei me afastar e exercer essa fermentação de outras maneiras para voltar a entender, ou entender com mais densidade, o que quer dizer ser agenciada desde dentro.

As agências multiespécies contém em si a revolução, são matéria em transmutação com o tempo e seu território. Precisamos estar atentos ao que desperta dos cultivos, porque a carne viva, por si só, é transmutação. Mas gerenciar essa aplicação mental e filosófica do corpo fermentativo, que surgiu da minha relação com a kombuchá, para fora de nossa casa trouxe novos panoramas. A carne, enquanto termo e enquanto acesso, não dá conta do que se desdobra. O cultivo, enquanto biofilme, probiótico e recipiente, ressoa mais a ideia de

¹¹³ Ursula L. Le Guin e Frances Costikyan. “Exploring Creativity With Ursula K Le Guin”. Oregon: Portland Oregon Community Television, 1985, programa de tv.

¹¹⁴ Fala de Nêgo Bispo usada em diversos contextos e ocasiões diferentes.

corpo-território enquanto termo conjugado, que se intervenciona e constrói ao mesmo tempo. Para isso, a fabulação como um “procedimento de alargamento imaginativo, um salto no imprevisível abismo da possibilidade estórica” (Fausto apud Le Guin, p. 07, 2021).

Ao falar da teoria bolsista, em que ela escapa ao mito da “Terra dando a luz ao Homem, que tem por destino a destruição da sua mãe” (*Ibid*), e assim, ao abandonar esses signos, se abre como uma cesta, um recipiente de coleta, ao que vai gestar energia. Ela também não deixa de ser antropocentrista, mas é com a intenção de escorregar para fora.

Quando a ficção desobedece o Papa e começa a incluir o Outro, começa a se martirizar até a estória de fantasma, a estória de horror, a estória de animais ou a ficção científica ou fantasia; começa o movimento para fora, em direção ao não inteiramente humano. Mesmo a ficção “regional”, sempre vista com desdém pelos modernistas, é parte desse movimento, um deslizamento da psicologia humana em direção àquilo que a contém, a paisagem (Le Guin; *Cheek By Jowl*. Seattle:Acqueduct Press, 2009, p. 38-39)

A fabulação com a kombuchá, assim como seu pensamento aplicado nas ações e nas imagens, como corpos fermentativos, territórios fermentativos ou que contêm essa fermentação e imaginários fermentativos, são parte do processo de escorregar para fora do que é normatizado. O processo de alargar as coisas é extenuante, pede por um esforço de linguagem e de forma que nem sempre estão resolvidos. Por não estarem resolvidos, às vezes parecem soltos, ou espectrais demais. Mas porque são processos que, às vezes, transbordam para além das margens.

Alicerçar o sentido da tese, ou seu uso, ou sua forma é uma maneira de definir e fazer caber uma pesquisa que é múltipla, que se deu em diversos territórios, com diversos corpos, em tempos além de passado-presente-futuro. O faço, da maneira que consigo, porque é necessário. Mas as experiências, escritos pessoais, narrativas não humanas, poemas, músicas, fotografias, desenhos, notas: estão todas aqui, criando rede, mas deslizam e acham caminhos para fora desse contêiner de palavras.

O ato de escrever a pesquisa, praticar as ações artísticas com o pensamento aplicado da colônia fermentativa e analisar essas experiências foi uma experiência de fermentação do conhecimento, do raciocínio, do entendimento. Em quatro anos, passando um terço dele em *lockdown* por conta da pandemia de SARS-covid-19 – essa comunidade quase espectral de pensamentos, ações, conceitos e cursos que o doutoramento nos imbuí a criar – foi adensado, ficou fermentando, se transformou e gerou outras perspectivas para a pesquisa, principalmente no último ano. A oportunidade de aplicar a ideia de fermentar corpo, território

e imagem junto da plataforma Territórios Sensíveis expandiu a pesquisa, permitindo que o lugar da experiência fosse criado sem que houvesse uma expectativa de resultado aparente. Permitiu que os limites antes estabelecidos com a relação miúda entre eu e a kombuchá se deparasse com novos questionamentos, problemáticas, situações em que a cosmopolítica enquanto ato comunitário precisasse ser aplicado. Por mais que a intenção da minha conversa com a kombuchá fosse multiespécie e cosmopolítica, a diversidade de opiniões não era experienciada. O embate, o choque, as realidades e vivências diferentes são aspectos necessários e cruciais para questionarmos uma fermentação de corpos e territórios.

A metodologia da Performance como Pesquisa é contundente para a pesquisa, por isso. Ela incentiva, enquanto processo, uma inversão da lógica de construção da tese, em que a prática é o recipiente de onde surgem os conceitos. Dessa forma, como minha prática é coletiva, desde a relação com a comunidade microbiana até as comunidades em que atuei, a pesquisa também é uma escritura de muitas mãos. A arte, feita em coletivo, é uma dobra dessas relações.

No primeiro capítulo eu descrevo que cuidava de quatro cultivos no ateliê. Assim como a tese, dividida em quatro capítulos, são cestas (Le Guin) que guardam a energia, mergulham no “e se” e buscam por coisas de pôr outras coisas dentro. Situadas nas ruínas de um tempo que chamamos de Antropoceno – ou todos os outros nomes que caracterizam a agência de uma elite humana no corpo terrestre – a pergunta que fica é a resposta que temos: ficar com o problema que Haraway propõe, e isso resulta em um pensamento de que “nosso trabalho é fazer com que o Antropoceno seja o mais curto/fino possível, e cultivar, uns com os outros e em todos os sentidos imagináveis, épocas por vir, capazes de reconstituir refúgios” (Haraway, 2016).

O Antropoceno é um ponto de perfuração, de corte. A partir disso, pode também ser um ponto de dobra, como nos ensina a kombuchá. Essa dobra só é possível a partir da abertura para esse mundo de coisas novas, nas quais as experiências de *Costura do Manto-Vivo*, *Feiticeira*, *Arapuca*, *Não se pode tocar* e *Emaranhados da plantação* foram processos-resultados dessa amplidão. Para afinar o Antropoceno, encarar esse monstro, é necessário se portar diante dele, se entrelaçar com ele e questioná-lo pelas fissuras, pelo situado, aterrado. As artes tem o poder de fazê-lo, ela é esguia, consegue se meter entre as frestas. Assim ela costura, forma Cama-de-Gato, narrando e transfigurando em ação essas histórias íntimas dos territórios, dos humanos e não humanos.

Ao final, me questiono o que permanece dessas ações fermentativas. A *PaR* como metodologia aplicada movimenta as condições das pesquisas em artes, e a partir das práticas

que propus, promoveram uma interlocução com humanos, não humanos e seus territórios. Mas essa interlocução é válida apenas para mim, enquanto artista-pesquisadora? Uma pessoa que enquanto artista está dentro da academia e que lida com conceitos, pensamentos, escrita, documentação e também cria essas narrativas continua sendo uma pessoa com poder de também ser parte de uma hegemonia.

A primeira ação é assumir. Assumir de qual lugar do mundo eu falo, com quem eu falo e como é possível para mim ocupar esse lugar e me articular como eu me articulo. Conjuguar arte e pesquisa em um país tão desigual, com questões tão profundas entre racialidade, classe social e políticas públicas, é propor e buscar outra forma de estar no mundo, na universidade, na minha própria família. Esse modo é difícil, mas é possível e necessário.

As ações que se desdobraram a partir do pensamento aplicado da kombuchá entornaram uma série de questões que agora me ocorrem. Como ativar uma comunidade de pessoas sem que a intrusão do meu corpo estrangeiro seja violenta? Existe forma de um grupo estrangeiro atuar em outro território sem nenhum tipo de imposição? A imprevisibilidade da agência, como discutida no terceiro capítulo, é suficiente para atuar em tempo delongado com comunidades e territórios humanos, ou só quando operamos dentro da lógica da arte pela arte?

Podemos considerar que a imprevisibilidade seja uma operação elitista porque se afasta da produtividade que o capitalismo pede. Agir e pensar lento, longamente, fermentando aos poucos é uma prática que poucas pessoas podem ter acesso. Dessa forma, escapa à maioria da população brasileira. Mas e quando essa imprevisibilidade é um modo de existência, como para as comunidades tradicionais, que aplicam esse outro tempo e prática entre corpo-território?

Por exemplo, na comunidade Z-10 de pesca artesanal, Tiago e Seu Geraldo nos ensinaram sobre o tempo das marés, o tempo de costurar as redes de pesca, de aguardar o cardume, de olhar para o céu e se guiar pela primeira e última estrela da noite. Eles se disponibilizaram para nos ensinar a olhar por outra perspectiva. Em Portugal, as crianças que estavam na oficina criaram um corpo com nossa proposta sem titubear. Trouxeram partes de tecido, contaram suas estórias, compartilhamos tardes inteiras costurando e brincando. Elas deixaram que entrássemos no tempo delas, no território delas, para compartilharmos. Lidam com a imprevisibilidade porque é uma forma de viver ligada ao território e a sua ancestralidade.

Aprendemos que a imprevisibilidade que levamos dentro da *PaR*, ou dentro da nossa metodologia, já é operaciona por eles. As artes e as comunidades tradicionais se correlacionam nesse aspecto da prática e do tempo. Aprendemos ainda que a resistência é parte desse modo de viver porque ela é necessária para manter essa estrutura de inter-relação que as comunidades cultivam. Quando nós, estrangeiros, adentramos uma comunidade com seu próprio organismo de funcionamento e mesmo com a *PaR* e esse corpo receptivo, poroso (Ribeiro), precisamos estar atentos a operação que fazemos. Todas as ações que fui participante e que descrevi, tentavam de alguma forma participar dessa relação, e por consequência, criam-se outras alianças, mas é importante manter em perspectiva as discussões acerca de relações de poder, de tempo e de agência entre essa outra comunidade que se forma e a comunidade existente.

Quando considerei a imprevisibilidade da agência enquanto operação elitista é porque, enquanto artista e acadêmica, eu vejo que ainda tenho mais condições de me manter entre esses dois tempos – o delongado e do mercado – se comparada a situação das comunidades tradicionais. Fica explícito que nem as agências e nem os dispositivos são os mesmos para essas produções de corpo e território. Qual alternativa para os pescadores artesanais que vivem junto da Baía de Guanabara? E da comunidade cigana, que se estabelece em territórios sem ser reconhecida como uma comunidade pertencente àquele lugar? Devemos pensar em alternativas para eles ou para outra maneira de existência do sistema?

A diferença enorme para a realidade da Suécia, por exemplo, em questões de bem viver e incentivo cultural é assustadora. Ter a dimensão dessa diferença e das narrativas desses territórios é importante para que a ilusão de um mundo homogeneizado se quebre. Procurar por torcer o olhar e me refugiar da narrativa linear, fugir da armadilha e me dispor a uma "resistência furtiva, nada frontais" (Bona, 2020, p. 10) que opera pelo modo menor é um aprendizado vindo da experiência com essas pessoas, com esses territórios, aos quais quero caminhar junto, porque acredito em coletividade e comunidade como modo de existência.

...Se devemos encarar o estado alarmante de nosso planeta e de nossas sociedades, não é para ceder ao fatalismo, mas, pelo contrário, para reabrir o horizonte.

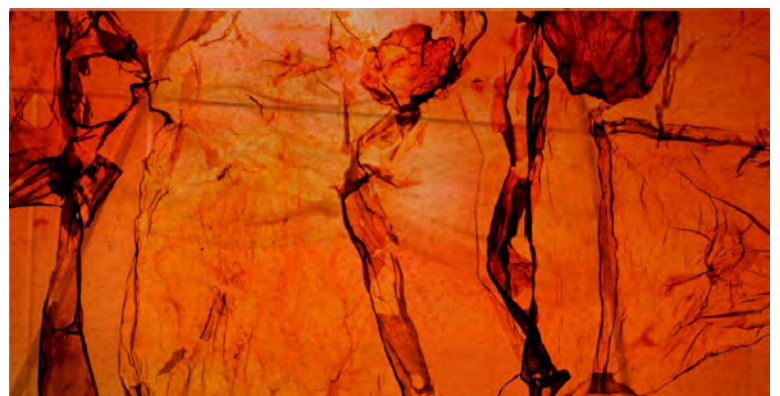
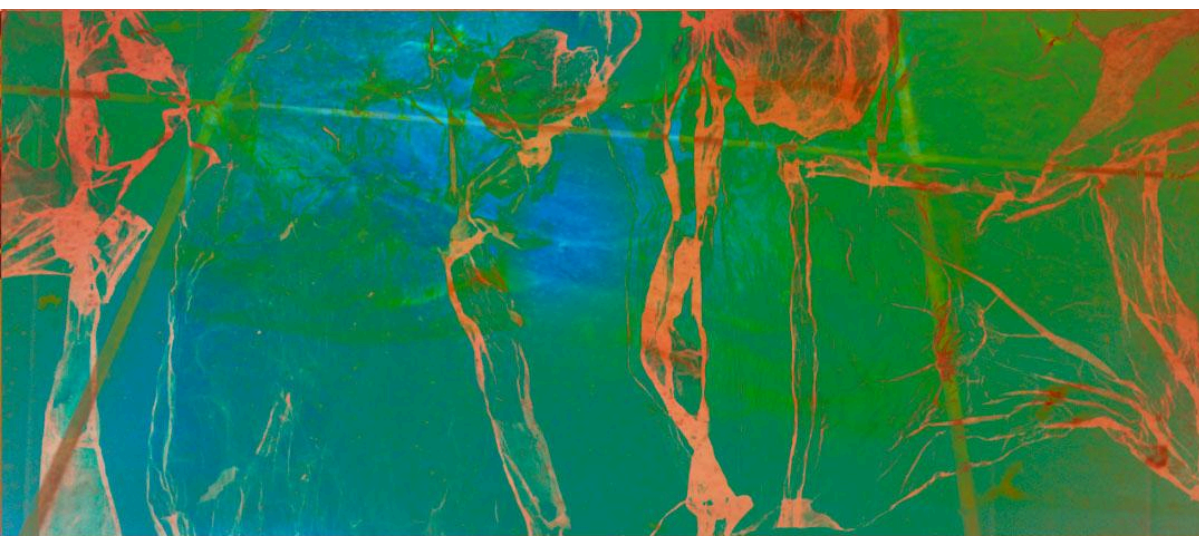
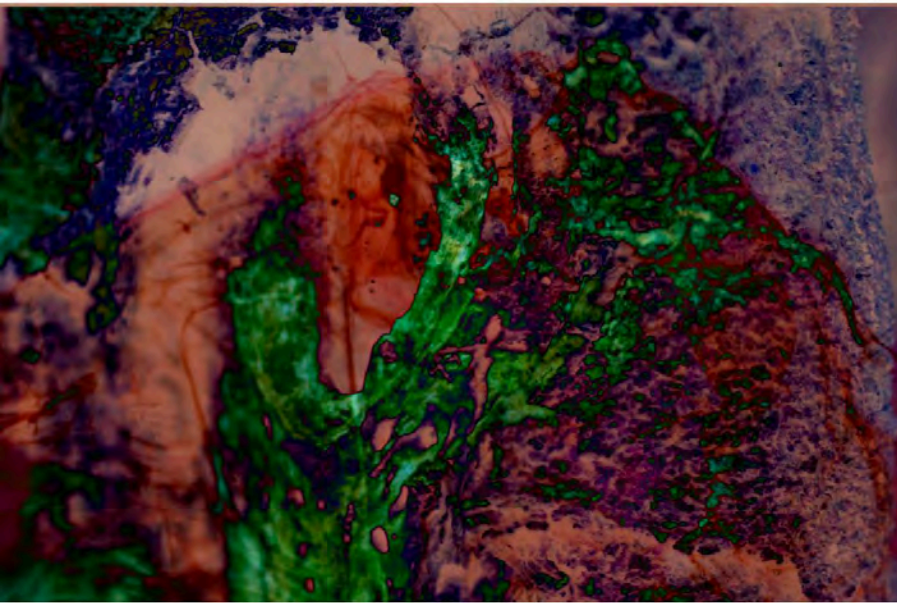
A poesia é celebração da terra, celebração do céu, celebração do cosmos. Um grande Sim à vida. Mas é justamente esse Sim que nos obriga a dizer Não. A dar testemunho do intolerável (...) (*Ibid*, p. 10)

O que me leva a esta pesquisa é a fermentação enquanto movimento pequeno, mas que tem potência de transformação em conjunto e mobiliza formas de sentir e produzir coletividade e imagens. A articulação de linguagens, processos criativos, conhecimentos e pensamentos estéticos com essa gama de vozes visa lançar pistas sobre essa potência, levando em conta suas diferenças. A luz aos movimentos de simbiose e as *assemblages* encoraja a diversidade para ser parte do processo de formular esses pensamentos visuais e poéticos, que se emaranham para formar a cesta que contém tudo.

O Capitoloceno também é terrano; esta não precisa ser a última época geológica biodiversa a incluir também a nossa espécie. Ainda há muitas boas histórias para contar e muitas bolsas de rede por fiar, e não só por seres humanos. (Haraway, 2023, p. 100)

A vida e a prática artística são reconexão com aquilo que vibra, que escapa. Continuar sonhando e acionando essas ações-fios leva a fermentar ainda mais. É o que eu desejo, o que opero, e o que quero coletar.

\



Fotografia 145 a 148: alterações digitais em fotografias. (Fotografia da autora)

Referências

- AGAMBEN, G. *O que é um dispositivo?* Outra travessia, Florianópolis, n. 5, p. 9-16, jan. 2005.
- AIDAR, Tirza; DONALÍSIO, Maria Rita. *Regiões canavieiras*. In: BAENINGER, Rosana et al. (Org.). *Regiões canavieiras*. Campinas: Núcleo de Estudos de População - Nepo/Centro de Pesquisas Meteorológicas e Climáticas Aplicadas à Agricultura - CEPAGRI/Núcleo de Estudos e Pesquisas em Alimentação - NEPA/Unicamp, 2013. p.105
- ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. O ouro canibal. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, n. 8, p. 32-41, set. 2015. Acesso em <https://piseagrama.org/artigos/o-ouro-canibal/>
- ANDERSON, Kayla. *Ethics, Ecology, and the Future: Art and Design Face the Anthropocene*. *Leonardo*, Vol. 48, No. 4, pp. 338-347, 2015.
- ANDRADE NETO, Alberto Luiz de. *Mais precariedades por vir: plantas de cana-de-açúcar dentro de uma tempestade de poeira e progresso*. *ClimaCom – Políticas vegetais* [Online], Campinas, ano 9, n. 23, dez. 2022. Available from: <https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/mais-precariedades-por-vir/>
- ARLANDER, Annette. *Performing Landscape*. Acta Scenic 28. Theatre Academy Helsinki. 2012
- _____. *Performando com plantas no Antropoceno ob-cênico*. *Revista Interfaces*, v. 33 n. 2 (2023): Emaranhados, tramas e escutas: práticas artísticas para resistir e agir em meio ao Antropoceno. Trad: Ana Clara Mattoso, Danielle Spadotto, Marcela Cavallini, Nicolay Scarano, Sofia Mussolin, Walmeri Ribeiro e Revisão técnica: Fernanda Branco. Disponível em <https://revistas.ufjf.br/index.php/interfaces/article/view/64447>
- AZOULAY, Ariella Aïsha. *História Potencial*. Ubu Editora. 272 páginas, 2024.
- BARAD, Karen. *Performatividade pós-humanista: para entender como a matéria chega à matéria*. Tradução: Thereza Rocha. *Revista Vazantes*, volume 01_n.01 _ 2017.
- BASBAUM, Ricardo. *"Clark & Oiticica"* in *Segundo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica* (org.) Paula Braga. São Paulo: Perspectiva, 2008 p.113
- BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia*. Trad. Sergio P. Rouanet. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense. [1931] 1994.
- BISPO, Antônio. *Colonização, Quilombos: modos e significados*. Brasília/. DF: INCTI/UNB, 2015.
- BRASIL. Decreto n.º 65.810, de 8 de dezembro de 1969. Convenção.
- BLASER, Mario. 2018. *Uma outra cosmopolítica é possível?* Disponível em <http://www.rau.ufscar.br/wp-content/uploads/2018/11/01.pdf>
- BOEHLER, Arno. (2016). *What a body can do?* In: MANNING, Erin. *The minor gesture*. Duke University Press.
- BONA, Touam Dénètem. *Cosmopoéticas do refúgio*. Tradução: Milena P. Duchiede. 96 páginas, 2020.
- BOEING, R. A. M., & VEIGA, R.. (2018). *Mise-en-scène da religiosidade afro-brasileira no cinema de Arthur Omar: fabulações de um Reinado em A coroação de uma rainha*. *Religião & Sociedade*, 38(3), 63–89. <https://doi.org/10.1590/0100-85872018v38n3cap03>

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção, Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BUCK-MORSS, Susan. 1992. "Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered." *October*, no. 62: 3–41.

BUTLER, Judith. *Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista*. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org). *Pensamento feminista - conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

CARBONI, M. C. C.. (2020). *Fotografia, registro sem documento*. *Galáxia (São Paulo)*, (44), 158–172. <https://doi.org/10.1590/1982-25532020242527>

CAUQUELIN, Anne. *No ângulo dos mundos possíveis*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

COCCIA, Emanuele. *A Vida das Plantas*. Florianópolis: Cultura e Bárbarie, 2018

COSTA, Alyne. *O Antropoceno é o nosso tempo*. *Habitar o Antropoceno / organizado por Gabriela Moulin, Renata Marquez, Roberto Andrés, Wellington Cançado – Belo Horizonte: BDMG Cultural / Cosmópolis, 2022. 256 p. : il.*

COUTINHO, Juliana Fausto de Souza; DANOWSKI, Déborah. *A cosmopolítica dos animais*. Rio de Janeiro, 2017. 300 p. Tese de doutorado.

CUSICANQUI, Silvia; SANTOS, Boaventura de Sousa. *Conversa del Mundo - Silvia Rivera Cusicanqui y Boaventura de Sousa Santos*. Youtube, 10 fev. 2021. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=xjgHfSrLnpU>>. Acesso em: 17 fev. 21.

DESCOLA, Philippe. *Outras naturezas, outras culturas*. Trad. Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.

DESPRET, Vinciane. *Autobiografia de um polvo e outras narrativas de antecipação*. Tradução de Isadora de Araújo Barbosa. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

DEWEY, J. (2010). *Arte como experiência*. Martins Fontes. São Paulo. 648p.

DIAKARA, Jaime; KRENAK, Ailton. *Conversa Selvagem*. Youtube, 17 fev. 2021. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=s18xkoEWu3g>>. Acesso em: 17 fev. 21.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DOSSE, F. *Renascimento do acontecimento*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.

FERDINAND, Malcom; BISPO, Antonio. *Aquilombar o Antropoceno, Contra-colonizar a Ecologia: confluências entre Malcom Ferdinand e Antonio Bispo*. Moderação de Ana Sanches. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP, abril de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7RCuzE6b83k>. Acessado em: 5 maio 2023.

FERRARA, L. D. *Comunicação, mediações, interações*. São Paulo: Paulus, 2015.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985

_____. Filosofia da caixa preta. São Paulo: Relume Dumará, 2002

_____. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008. 206p

FONSECA, Bruno; GIRARDI, Giovana. *Queimadas em São Paulo: 81% dos focos de calor foram em áreas de plantação e pastagem*. Disponível em: <https://apublica.org/2024/08/queimadas-em-sao-paulo-81-dos-focos-de-calor-foram-em-areas-de-plantacao-e-pastagem/>. Acesso em 27 de agosto de 2024.

FOTOS INFECTADAS CONTAMINAM MAM. Folha de São Paulo. São Paulo, sábado, 18 de novembro de 2000. Ilustrada. Acesso em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1811200026.htm>

HASEMAN, Brad. *A Manifesto for Performative Research*. Media International Australia incorporating Culture and Policy, theme issue “practice-led Research”(n. 118): 98-106, 2006.

HANNULA, Mika. JUHA, Suoranta. TERE, Vadén. *Artistic Research - Theories, Methods and Practices*. Helsinki: Academi of Fine Art and Gothenburg. University of Gothenburg. 2005.

HARAWAY, Donna. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano/* organização e tradução Tomaz Tadeu – 2. ed. – Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2009.

_____. *Ficar com o problema: fazer parentes do Chthluceno*; traduzido por Ana Luiza Braga. São Paulo : n-1 edições, 2023, 364 p.

_____. *O Manifesto das espécies companheiras : Cachorros, pessoas e alteridade significativa*. Tradução: Pê Moreira; revisão técnica e pós-fácio Fernando Silva e Silva. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

_____. Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene. e - flux Journal Issue #75. September 2016.

HARTMAN, Saidiya. *Vênus em dois atos*. Rio de Janeiro: Revista Eco Pós - UFRJ, 2020

_____. SAIDIYA HARTMAN: ‘A história da escravidão moldou a vida de todos nós’. Revista Gama, Entrevista por Stephanie Borges. 22 Out 2021. Disponível em <https://gamarevista.uol.com.br/formato/conversas/saidyia-hartman-a-historia-da-escravidao-moldou-a-vida-de-todos-nos/>

HUYGHE, P. *Thinking the Arrival: Pierre Huyghe's Untilled and the Ontology of the Exhibition*. ON CURATING. Dorothea von Hantelmann. Disponível em <https://www.on-curating.org/issue-33-reader/thinking-the-arrival-pierre-huyghes-untilled-and-the-ontology-of-the-exhibition.html>. Acesso 15 jun 2024.

_____. 32ª Bienal de São Paulo - Pierre Huyghe. seLecT TV. 10 de out. de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oWBiOhfnMTA>

_____. Pierre Huyghe: *Traveler of Both Time and Space*. ARTnews. By Andrew Russeth. November 18, 2014 8:55am. Disponível em <https://www.artnews.com/art-news/artists/pierre-huyghe-3114/>

_____. Artist Pierre Huyghe: "I'm not interested in binarity." Louisiana Channel. By Roxanne Bagheshirin Lærkesen in Kistefos Museum, Norway, in June 2022. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=WArGjRRF8Ec>

HOLMES, B. (2008). “*Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones.*” En: Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de la ruptura de la crítica institucional, pp. 203-215. Madrid: Traficantes de Sueños.

INÁCIO, Polyana; SALGADO, Tiago. Curso *Teoria Ator-Rede: Tecer Mediações, Recombinar o Social* (online). Associação de Pesquisas e Práticas em Humanidades - APPH. Porto Alegre, 2022. Youtube.

IX Bienal da Escola de Belas Artes/UFRJ: Kaleidoscopio/Organizadores Ana Cavalcanti, Irene Peixoto e Cecilia Ribeiro - Rio de Janeiro : UFRJ, Escola de Belas Artes, 2023. 124p : il ; 16x21cm.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das letras - 1 ed - 2019.

KOGA-VICENTE, Andrea; JUNIOR, Jurandir Zullo; AIDAR, Tirza. *Evolução da produção da cana-de-açúcar em regiões canavieiras tradicionais e em expansão do estado de São Paulo*. Regiões Canavieiras / Rosana Baeninger et al. (Org.). - Campinas: Núcleo de Estudos de População-Nepo/Centro de Pesquisas Meteorológicas e Climáticas Aplicadas à Agricultura-CEPAGRI/Núcleo de Estudos e Pesquisas em Alimentação- NEPA/Unicamp, 2013. p 41

KOPENAWA, D & ALBERT, B. *A queda do Céu: Palavras de um xamã Yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras 1 ed. 2015.

KOPENAWA, David. *Hutukara: Grito da Terra*. Caderno de Leituras, n.130. Políticas da Terra. Disponível em: <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2021/07/cad130-kopenawa-hutukara.pdf>. Acesso em: Jun. 2023.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética da emergência*. São Paulo : Martins Fontes, 2012, 304p. 19 x 13cm, (Todas as artes) por ISBN : 9788580630718

LAGERSTROM, Cecilia. *The Sugar Games. New perspectives on Gothenburg's colonial history through the handling of sugar*. Research project, University of Gothenburg. 16 October 2024.

Disponível em:

<https://www.gu.se/en/research/the-sugar-games-new-perspectives-on-gothenburgs-colonial-history-through-the-handling-of-sugar>. Acesso 15 novembro de 2024.

LATOURE, Bruno. *Diante de Gaia: Oito conferências sobre a natureza no Antropoceno*. Tradução: Maryalua Meyer. São Paulo / Rio de Janeiro: Ubu Editora / Ateliê de Humanidades Editorial, 2020.

LATOURE, Bruno. *Reagregando o social*. Salvador, Bauru: Edufba, Edusc; 2012.

LIU, Betty. *Kombucha: fermented tea 红茶菌*. Betty Liu, agosto 2015. Disponível em: <https://bettysliu.com/2015/08/13/kombucha-fermented-tea-红茶菌/>. Acesso em: 10 jun 2021.

LE GUIN, Ursula K. *A teoria da bolsa de ficção* / Ursula K. Le Guin; tradução de Luciana Chierigati, Vivian Chierigati Costa; introdução de Juliana Fausto; posfácio Luciana Chierigati. – São Paulo: n-1 edições, 2021.

LE GUIN, Ursula K. e Frances Costikyan. “*Exploring Creativity With Ursula K Le Guin*”. Oregon: Portland Oregon Community Television, 1985, programa de tv.

_____. *Panel Discussion with Donna Haraway and James Clifford*, 5 ago. 2014. Disponível em: < <https://vimeo.com/98270808> >. Acessado 20 de Janeiro de 2022.

LUNA, Luis Eduardo. *Biosfera, Antropoceno e Animismo Ameríndio*. Cadernos SELVAGEM. Publicação digital da Dantes Editora Biosfera, 2021.

MACFARLANE, Robert. *Os subterrâneos: uma viagem fascinante ao subsolo da floresta*. Revista Piauí. São Paulo, SP, ed. 164, maio 2020. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/os-subterraneos/>> Acesso em: 10 jan. 2023.

MANCUSO, Stefano. *Revolução das Plantas: um novo modelo para o futuro*. Tradução: Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

MANNING, Erin. “*O que as coisas fazem quando se moldam: O caminho do anarquivo*”, in Artes: novos modos de habitar/viver / Organização de Walmeri Ribeiro e Héctor Brones. – São Paulo: Intermeios, 2019.

_____. *Politics of Touch: Sense, Movement, Sovereignty*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

MANSANERA, A. R., & SILVA, L. C. da .. (2000). A influência das idéias higienistas no desenvolvimento da psicologia no Brasil. *Psicologia Em Estudo*, 5(1), 115–137.

MARGULIS Lynn, SAGAN Dorian, GUERRERO Ricardo, Rico Luis. *Propriocepção: Quando o ambiente se torna o corpo*. Rio de Janeiro, Cadernos Selvagem: Publicação digital da Dantes Editora, 2020

MARGULIS, Lynn. *O planeta simbiótico*. Uma nova perspectiva da evolução. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

MARGULIS, Lynn; SAGAN, Dorion. *O que é vida?* Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

MARTIN, Nastassja. *Escute as Feras*. São Paulo: Editora 34, 2021.

MARTINEZ CORREA, José Celso. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)* / José Celso Martínez Corrêa; seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: Ed. 34, 1998, 336p.

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

MASSUMI, Brian. *Politics of Affect*. Polity Press 2015.

MAGANO, Olga & MENDES, Maria Manuela (2020). Investigação sobre pessoas ciganas em Portugal. Hiato entre conhecimento e desenho de políticas públicas. in Magano, Olga & Mendes, Maria Manuela (Orgs.). *Ciganos em Portugal, Espanha e Brasil: analisando contextos, demandas e processos identitários*. Lisboa: CIES-Iscte, pp. 14-27

MELTZER, Eve. *Systems We Have Loved: Conceptual Art, Affect, and the Antihumanist Turn*. Chicago, University of Chicago Press, 2013.

MIGLIEVICH-RIBEIRO, Adelia. Por uma razão decolonial: desafios ético-político- epistemológicos à cosmovisão moderna. *Civitas*, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 66-80, jan.- abr. 2014

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: *O lado mais escuro da modernidade*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, [online], v. 32, n. 94, pp. 1-18, jun. 2017.

MIRZOEFF, Nicholas. *Visualizing the Anthropocene*. Public Culture, v. 26, n. 2 (73), p. 213–232, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1215/08992363-2392039>. Acesso em: 23 jun. 2024

MORIN, Edgar. (2014), *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia sociológica*. São Paulo: É Realizações-Editora.

MURPHY, Michael P.; O'NEILL, Luke A. J.. (Orgs.) “*O que é vida?*” 50 anos depois. *Especulações sobre o futuro da biologia*. São Paulo, Fundação Editora da UNESP, 1997.

MUSSOLIN, Sofia. *Carona, Cultivo e Corpos fermentativos: A performatividade no cuidado*. Publicação AVESSE (2020) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes: Universidade Federal Fluminense. ISBN 978-65-990419-7-6. p.33-41

_____. *Encarnada: uma relação multiespécie*. Revista Desvio / Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Vol. 7, n. 2 (2022).- Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da Universidade do Rio de Janeiro, 2022. ISSN: 2526-0405. p. 20-27.

_____. *Kombuchá e o ambiente: Experiências performáticas na cosmopolítica*. Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais - UFPel, 2020.

_____. *Microorganismos e carona: experiências artísticas multiespécies e a cosmopolítica*. Revista ClimaCom, Este lugar, que não é meu? | pesquisa – artigos | ano 9, no. 22, 2022. Acesso em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/microorganismos-e-carona/>

_____. *Notificações Orgânicas: Processo artístico e fabulação multiespécie*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ARTE, CIÊNCIA E TECNOLOGIA e SEMINÁRIO DE ARTES DIGITAIS, 7, 2022, Belo Horizonte. Anais do 7º Congresso Internacional de Arte, Ciência e Tecnologia e Seminário de Artes Digitais. Belo Horizonte: EdUEMG,2022.ISSN:2674-7847.p.359-370.

_____. *Rede, espelho e território: a arte como experiência de coexistir*. Territórios sensíveis: Baía de Guanabara / Organização de Walmeri Ribeiro. – Rio de Janeiro: Circuito, 2020. 119 p.; Il.

NARBY, Jeremy. *A serpente cósmica: O DNA e a origem do saber*. Rio de Janeiro: Dantes, 2018.

ORBEN, D. J. *Imagens técnicas: origem e implicações segundo Vilém Flusser*. Comunicação & Informação, Goiânia, Goiás, v. 16, n. 1, p. 113–126, 2013. DOI: 10.5216/c&i.v16i1.25724. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/ci/article/view/25724>. Acesso em: 27 nov. 2024.

PAPE, Lygia. *LYGIA PAPE*. DASARTES 119. Cécile Huber. 24 de maio de 2022. Disponível em <https://dasartes.com.br/materias/lygia-pape/>

PARENTE, MC. SILVA, G. Revista Garrafa, v. 21, n. 60, p.6-9. jul./dez. 2023.2 “*O Novelo de Estórias...*” ISSN 18092586

PEREIRA, Allan Kardec. *O que fazer quando apenas a inclusão não basta?* Esboços, Florianópolis, v. 30, n. 55, p.415-422, set./dez., 2023. ISSN 2175-7976 DOI. Disponível em <http://doi.org/10.5007/2175-7976.2023.e97403>

PRATT, Mary Louise. *Os Olhos do Império. Relatos de viagem e transculturação*. Bauru, EDUSC, 1999.

RASCH, William; WOLFE, Cary. (Eds.) *Observing complexity: systems theory and postmodernity*. Minneapolis, University of Minnesota, 2000.

REIS FILHO, Osmar Gonçalves. *Reconfigurações do olhar: o háptico na cultura visual contemporânea*. In: Visualidades: Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual I Faculdade de Artes Visuais I UFG. – V. 10, n.2 (2012). Goiânia: UFG/ FAV, 2012.

REIS, M. de N., & Andrade, M. F. F. de. (2018). *O pensamento decolonial: análise, desafios e perspectivas*. *Revista Espaço Acadêmico*, 17(202), 01-11. Recuperado de <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/41070>

RIBEIRO, Walmeri. *Em tempos de urgência: Territórios Sensíveis e a potência de um corpo em performance*. 17.ART - 17º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia - 2018. ISSN: 2238-0272. p 425.

_____. *Territórios Sensíveis: uma investigação performativa em arte, ciência, tecnologia e natureza*. *Revista ARS*, ano 13, n. 26. p 205.

_____. *Poéticas do Outrar-se: A potência de corpos porosos na criação de mundos possíveis*. Hiperorgânicos. Arte, consciência e natureza: criar, cultivar, conectar / Organização de Carlos Augusto M. da Nóbrega e Maria Luiza P. G. Fragoso. Apresentação de Carlos Azambuja. – Rio de Janeiro: Circuito, 2021. 152 p.: Il.

_____. “*Ir ao encontro do Outro que compõe o Eu: Por uma potência de agir em tempo de emergências*”. In: *Crítica em movimento: espaços digitais empenhados em Artes Cênicas*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: [https://issuu.com/ itaucultural/docs/caderno4_criticemmovimento_7_af2/2?ff](https://issuu.com/itaucultural/docs/caderno4_criticemmovimento_7_af2/2?ff). Acesso em maio de 2021.

_____. *Site Territórios Sensíveis, 2021*. Disponível em: <https://www.territoriossensiveis.com.br/>. Acesso em 20 out 2024

RIVERA CUSICANQUI, S. *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

SILVA, P. M. (2018). *A virada sociomaterialista e agência dos não-humanos*. *Revista Conhecimento Em Ação*, 3(2), 70–91. <https://doi.org/10.47681/rca.v3i2.19774>

SOLON, Pablo. *Alternativas sistêmicas: Bem Viver, decrescimento, comuns, ecofeminismo, direitos da Mãe Terra e desglobalização*. Organização: Pablo Solón; tradução de João Peres – São Paulo: Elefante, 2019. 224p.

SOLOMON, L., BAILO, C. *Site Cesar & Lois. crossing nature, technology and society. [ECO]nomic Revolution*. Disponível em <https://cesarandlois.org/economicrevolution/>. Acesso em abril de 2024.

_____. *Cesar & Lois: Listening to the Web of Life*, *Field: A Journal of Socially-Engaged Art Criticism*, issue 23,; UCSD: 2023. Disponível em: <https://field-journal.com/issue-23/cesar-lois-listening-to-the-web-of-life/>

_____. *Cesar & Lois; When Do We Stop Being Human? Prefiguring Nonanthropocentric Thinking*. *Leonardo* 2022; 55 (5): 445–450. doi: https://doi.org/10.1162/leon_a_02246

TORNERO, Paz. *PAZ TORNERO, exploring & thinking through juxtapositions in biomedica*. Interview by Živa Brglez. *CLOT Magazine*. February 14, 2019. Disponível em: <https://clotmag.com/biomedica/paz-tornero-thinking-through-juxtapositions-paz-tornero>

TSING, Anna Lowenhaupt. *Margens Indomáveis: cogumelos como espécies companheiras*. Tradução: Pedro Castelo Branco Silveira. Ilha R. Antr., Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, 2015.

_____. *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*; Ed. Thiago Mota Cardoso, Rafael Victorino Devos. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

_____. *O cogumelo no fim do mundo: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo*. São Paulo: n-1 edições, 2020.

SCHNAKENBOURG, Éric. *Scandinavians and the Atlantic slave trade*, Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe [online], ISSN 2677-6588, published on 22/06/20, consulted on 30/11/2024. Permalink : <https://ehne.fr/en/node/12480>

SILVA, Fernanda Pequeno da. *Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversações e fricções poéticas*. 2007. 119 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SILVA, M.A.M. *Errantes do fim do século*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999.

S.N. *O que sabemos sobre as queimadas no interior de SP*. Incêndios em vegetação deixaram ao menos 60 pessoas feridas e duas mortas. CNN. 27/08/2024 às 03:17. Disponível em <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/o-que-sabemos-sobre-as-queimadas-no-interior-de-sp/> Acessado 10 de novembro de 2024

STENGERS, Isabelle. *A proposição cosmopolítica*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 69, p. 442-464, 2018.

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

_____. *Reativar o animismo*. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2017.

_____. 2011. *Thinking with Whitehead: A Free and Wild Creation of Concepts*. Trad. Michael Chase. Cambridge, Harvard University Press, p.106

SVENSSON, Anders. *Slaveriet – något som även svenskar profiterade på*. Göteborgs historia, Upptäck historien - familjerna, företagen och handelshusen. 2014/04/09. Disponível em: <https://gamlagoteborg.se/2014/04/09/slaveriet-nagot-som-aven-svenskar-profiterade-pa/> Acesso 10 novembro de 2024

TAYLOR, A.-C., & VIVEIROS DE CASTRO, E. “*Un corps fait de regards (Amazonie)*”. In: BRETON, S. et al. (orgs.). *Qu’est-ce qu’un corps?* (pp. 148-199). Musée du quai Branly / Flammarion, Paris, pp. 148-199, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1996. “*Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio*”. *Mana*, 2 (2), pp.115-144. Rio de Janeiro.

VON HUNTY, Rita. *Narrar o mundo*. 2021. Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eaDfvChma3Q&t=1s>>. Acesso em: 10 de dezembro de 2023.

VON HUNTY, Rita. *É possível imaginar o fim do capitalismo?* - ABC DO SOCIALISMO #01. Acesso em 19 de outubro de 2023: <https://www.youtube.com/watch?v=PIdUa54WVTY&t=650s>.