

DEVIR-CORPO-AMBIENTE: O CORPO ENTREMEADO NAS RELAÇÕES MULTIESPÉCIE DA EXPRESSIVIDADE ARTÍSTICA

BECOMING BODY-ENVIRONMENT: THE BODY INTERTWINED IN THE MULTI-SPECIES RELATIONS OF ARTISTIC EXPRESSIVENESS

Adalberto Ferdnando Inocêncio
UTFPR

Resumo

O presente artigo considera o corpo sob atravessamentos discursivos que o situam para além de exclusivamente biológico, mas, também, discursivo, utilizando, como aporte teórico de alguns conceitos foucaultianos. Buscando acentuar os contornos dessa argumentação apostam-se que as expressões artísticas dos artistas manauaras Uýra Sodoma e Rodrigo Braga, do grupo sergipano de performance urbana Inflamáveis e da artista cubana Ana Mendieta tensionam o corpo em novos sentidos que adquirem materialidades outras, mais por meio das forças e das intensidades que os encetam do que por meio das formas que os estagnam. Defende-se que nessa perspectiva tais materialidades podem (re)orientar um regime de sensível capaz de levar em conta a presença de demais entes, que não apenas humanos.

Palavras-chave:

Corpo; arte; catástrofe ambiental.

Abstract

This article considers the body under discursive intersections that place it beyond a material platform, using some Foucauldian concepts as a theoretical framework. Seeking to accentuate the contours of this argument, it posits that the artistic expressions of the Manaus-based artists Uýra Sodoma and Rodrigo Braga, the Sergipe-based urban performance group Inflamáveis, and the Cuban artist Ana Mendieta, tension the body in new senses that acquire other materialities, more through the forces and intensities that initiate them than through the forms that stagnate them. It argues that, from this perspective, such materialities can (re)orient a regime of the sensible capable of taking into account the presence of other entities, not just humans.

Keywords:

Body; art; environmental catastrophe.

INTRODUÇÃO

[...] para que eu seja utopia,
basta que eu seja um corpo.

Michel Foucault, *O corpo
utópico; as heterotopias* (2013).

A proposta que conduz este texto se orienta por uma leitura contrária a perspectiva reducionista e muito comum que apresenta o corpo em termos de sua regularidade anatômica, fisiológica, funcional e cartesiana, sendo desconsiderados, muitas vezes, os atravessamentos que irão dizer dos modos de subjetivação e construção das subjetividades, dos aspectos culturais e históricos que servem como subsídio para o caráter performativo da experiência (extra)corpórea.

Considerando as tendências que discutem a materialidade dos corpos atravessadas pelos efeitos de linguagem e poder (Foucault, 2015a), o objetivo deste manuscrito foi visibilizar potências políticas do campo da arte capazes de afetar sensibilidades outras nas formas com que percebemos as problemáticas ambientais. Aposta-se que a materialidade aqui considerada contraria o legado colonialista ocidental que geralmente encampa tal debate, e, neste caso, se caracteriza pela confluência dos entes não-humanos, alargando nossos limites perceptivos, uma vez que, “Para aprender qualquer coisa, devemos revitalizar as artes de notar” (Tsing, 2022, p. 85).

Frente ao atual cenário das problemáticas ecológicas se compreende que, à medida que reverberam nas sociedades ocidentais, estagnam nossa capacidade de reação, haja vista que nossa “[...] relação da subjetividade com sua exterioridade - seja ela social, animal, vegetal, cósmica - se encontra comprometida numa espécie de movimento geral de implosão e infantilização regressiva. [Na qual] A alteridade tende a perder toda a aspereza” (Guattari, 2012a, p. 8).

Nesse sentido, inspirado nas teorizações foucaultianas e de outros autores que problematizam a catástrofe ambiental hodierna, o presente manuscrito apresenta, num primeiro momento, um conjunto de

teorizações que pensam o corpo como materialidade utópica, isso é, como um ente que também se produz na discursividade. Num momento posterior, apresentam-se e discutem-se algumas materialidades discursivas capazes de “borrar” os limites definidos que ditam onde se inicia e termina um corpo e seu entorno.

Nessa análise, os recursos escolhidos pelos artistas para trabalhar expandem as conexões do que pode/pede um corpo, sendo que, em tais composições, consideraram-se materialidades artísticas latinas, como as fotoperformances dos artistas manauaras Uýra Sodoma (*Retomada*) e Rodrigo Braga (exposições coletivas *Agricultura da Imagem e Terra em tempos: fotografias do Brasil*), uma intervenção de performance urbana realizada pelo grupo sergipano *Inflamáveis* (sem título) e as instalações da artista cubana Ana Mendieta (*Siluetas Series, Silhueta sangrenta e Silhueta de fogo*).

A materialidade aqui considerada implica a possibilidade de leitura de corpos que se lançam em extensão, projetando-se em devires além-pele, abertos aos elementos ambientais, expandindo suas bordas e limites fronteiriços. Tais materialidades são analisadas pelas lentes de autores que tem em comum a contraposição aos modos pelos quais a modernidade ocidental nos orientou a se relacionar com o meio numa perspectiva monista e antropocêntrica, como Nego Bispo (Santos) (2023a; 2023b), Anna Tsing (2019; 2022), Donna Haraway (2021), Félix Guattari (2012a; 2012b; 2016) e James Bridle (2023), para citar os mais recorrentes.

Metodologicamente, foram selecionadas materialidades artísticas que utilizam do corpo como plataforma política entremeadas por demais agentes e que tivessem em comum em sua proposta a ficcionalização de novas paisagens, a expressão dos devires animais e vegetais. Também foi critério de seleção das obras textualidades que as acompanhassem, de forma que nessas descrições fosse possível inferir que os artistas selecionados investissem na possibilidade de criar-com, de borrar contornos e limites entre seres

e reinos, de captar hibridismos, portanto de fazer confabular caminhos outros que as classificações coloniais do ocidente nos legaram, de forma que a apreciação das mesmas pudesse nos conduzir a um regime de sensível voltado à pluralidade que as problemáticas ambientais se apresentam.

Na chave de leitura aqui empreendida se apostou que as materialidades analisadas podem ser formas de expressão capazes de (re)orientar nosso regime de sensíveis para experimentações menos limitadas, as quais nos foram legadas pela perspectiva colonial e ocidental, uma vez que antes deste projeto se implementar nesta metade mundo “[...] o ambiente estava sendo ampliado com mais presenças” (Santos, 2023a, p. 10). Nessa perspectiva, a materialidade aqui selecionada para análise não se traduz pelo adestramento das formas de vida da natureza, mas pelos posicionamentos horizontais e colaborativos entre os entes.

O pensador francês Félix Guattari (2016) já alertava que nossa problemática ecológica se atinava na ausência de uma perspectiva consciente, programática, e incapaz de desenvolver uma heterogênese dos sistemas de valor que permitissem construir outra coisa além de uma economia de mercado. Por isso, seria tão importante construir hoje não apenas um mercado da ecologia, mas uma subjetividade da ecologia, uma ecosofia que levasse em conta “os devires da biosfera, os devires animais, vegetais”, o futuro da atmosfera e, depois, o futuro das dimensões incorporais da ecologia, das formas culturais, das formas de sensibilidade. Por devir se entendem esses agenciamentos de enunciação criadores, capazes de construírem novas dimensões ontológicas (Guattari, 2016), conceito também atrelado ao estudo das composições, das proliferações e dos povoamentos por contágio, uma vez que devires também podem ser compreendidos por essas “transformações incorporais” (Pelbart, 2008).

Também importa complementar que se adotou uma perspectiva de se pensar a arte com Guattari (2012b), para quem ela “[...] não é

somente a existência de artistas patenteados, mas também de toda uma criatividade subjetiva que atravessa os povos e as gerações oprimidas, os guetos, as minorias...” (Guattari, 2012b, p. 106), sendo essa premissa fundamental na escolha das materialidades selecionadas para a composição de processos de devir corpo-ambiente.

O que está em questão nas obras selecionadas são possibilidades de confabular universos existenciais impedidos de ganharem forma pelo projeto colonial moderno. Na acepção de Pelbart tais obras podem contribuir como ficcionalização do real, e proporem “[...] outras comunidades de palavras e de coisas, de formas e de significações” e, ao criar essas comunidades, “[...] as imagens da arte contribuem para desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável, e por aí, uma nova paisagem do possível” (Pelbart, 2016, p. 269).

Nesse enredar, a ficcionalização da realidade tem o mesmo efeito que uma ação política, pois funciona como uma política da percepção. É, sobretudo, uma aposta ética, pois também “multiplica, ao infinito, as ‘embreagens existenciais’, acedendo a universos criativos mutantes” (Pelbart, 2016, p. 82). Como também notou o autor já referenciado “[...] nas trincheiras da arte que se encontram os núcleos de resistência dos mais consequentes ao rolo compressor da subjetividade capitalística” (Guattari, 2012, p. 105). Nessas composições, não há adestramento ou domesticação como sinônimo de progresso da civilização ocidental, mas espécies que coreografam uma “dança de agências distribuídas e heterogêneas” (Haraway, 2021, p. 37) na qual todas se beneficiam.

ACERCA DE MICHEL FOUCAULT: O CORPO UTÓPICO COMO CATEGORIA CONCEITUAL QUE EXPANDE O LEGADO COLONIAL OCIDENTAL

Os estudos de Michel Foucault marcaram de modo decisivo o pensamento ocidental no âmbito da filosofia, mas, também, no campo biomédico, jurídico, psicológico e

político, trazendo novos entendimentos epistemológicos das ciências e uma série de contribuições para o debate de questões sócio-históricas que atravessam nossas sociedades. Na lógica foucaultiana, os sujeitos, objetos, coisas e relações são construídos discursivamente no processo de se falar, se por em evidência, se discursar sobre eles.

O corpo, por exemplo, só passou a existir como categoria biológica a partir de modificações discursivas, passando a ser percebido como um conjunto de órgãos e colocado em evidência pela medicina e pela biologia (Giacomini; Vargas, 2010; Portocarrero, 2012; Foucault, 2015a). O mesmo vale para outros fenômenos como a sexualidade e o sexo, que se tornaram objeto do conhecimento empírico e objetificável apenas a partir dos ideais iluministas do século XVIII (Foucault, 2015a). A busca pela origem dos saberes, a partir das condições discursivas, abre precedentes para o entendimento de dispositivos políticos (discursos e não discursos) que marcam certo domínio das coisas.

Em um primeiro momento é preciso demarcar que a obra de Michel Foucault não deteve uma preocupação imediata nas análises sobre o corpo e sobre os processos de corporeidade de forma isolada de outros de outros objetos que lhe interessaram em suas investigações. Sendo o sujeito - e o que dele pode ser feito/dito em termos de saber, poder e governo - um dos objetos de estudo do filósofo francês, a história dos corpos pôde ser traçada orbitando a noção de sujeição em diferentes fases de seu pensamento. Pôde, também, ser feita em diferentes perspectivas e, de acordo com Martins, constituiu “[...] uma das principais vertentes de sua obra a emergência, intensificação e expansão histórica de um conjunto de procedimentos de saber e de técnicas de intervenção sobre a vida dos corpos e das populações” (Martins, 2006, p. 177).

Estabelecendo uma leitura de sua obra torna-se possível estabelecer marcos distintos acerca dos modos pelos quais os corpos encontraram-se entendidos e analisados pelo crivo teórico do filósofo. Os desdobramentos

do percurso teórico consignam diferentes providências tomadas historicamente em relação aos corpos dos indivíduos e da população ao longo de períodos históricos (epistemes) distintos, que demarcaram saberes e discursos sustentados pelas estratégias de poder que, nos registros foucaultianos, ficam delineados como domínio do anátomo-poder e do biopoder, respectivamente.

Foucault aponta que a criação de asilos e hospitais psiquiátricos, casas de internação e instituições de tratamento foram as primeiras a catalogar e, num segundo momento, isolar as corporeidades designadas socialmente como loucas, num regime disciplinar. Ao se colocar a loucura longe da economia produtiva, os corpos também passaram a ser regimentados sob a égide da demografia e das classificações patológicas decorrentes dos laudos médico-psiquiátricos, num regime biopolítico. Nesse ínterim, o corpo capaz de acessar espaços mais amplos sem ser interditado equivale ao corpo não laudado, excêntrico ao domínio do patológico.

Vale destacar que a episteme higiênica e eugênica dos séculos XIX e XX criou, para além da loucura, outras corporeidades a serem perscrutadas, reguladas e adequadas à produtividade social, a saber: o corpo da mulher histérica, controlado pelas táticas médicas e pela família; o corpo da criança ou jovem onanista, objeto de uma pedagogia para se evitar prazeres perversos; o corpo conjugal pautado na reprodução e na fixação da família conjugal; o corpo homossexual a ser psiquiatrizado como sexualidade desviante, para citar exemplos referenciados na obra foucaultiana (Foucault, 2015a). São esses corpos (e as sexualidades que neles se expressam), colocados em evidência por dispositivos, discursos e regras que os singularizam.

Desse modo, os atravessamentos políticos aos quais os corpos estão consignados são efeitos de relações de poder que produzem tanto potencialidades como limitações: agenciam, modulam, normatizam, separam, mas também recompensam, aproximam e produzem relações. Nesse momento de suas

investigações Martins (2006) argumenta que se tem um investimento político dos corpos voltado a seu uso econômico. Como força de produção, os corpos são investidos por relações de poder e de dominação. Em compensação, sua constituição como força de trabalho só é possível se eles estão presos em um sistema de sujeição, em que a necessidade também é um instrumento político, cuidadosamente organizado, calculado e empregado. Os corpos só se tornam força útil se se apresentarem como corpos produtivos e submissos (Martins, 2006).

Essas relações abrem precedentes para uma leitura não hermética dos corpos: tais teorizações impossibilitam um entendimento reduzido a domínios unitários e separados do restante do mundo por meio de sua superfície mais externa, a epiderme. Esta perspectiva pressupõe a diluição dos corpos como elementos dados e invariáveis, provenientes de leis biológicas e são decorrentes da maneira com que Foucault pensa o nascimento do ser humano, não restritos unicamente em sua formatação biológico-evolutiva, mas como uma invenção possibilitada por um intervalo bastante característico de uma constelação entre um regime de poderes-saberes.

Neste domínio, o sujeito é dotado de um corpo que escapa “às leis de sua fisiologia e da história” [...] antes, “[...] ele é formado por uma série de regimes que o constroem; ele cria resistências” (Foucault, 2015b, p. 72). O corpo também é “superfície de inscrição dos acontecimentos” na medida em que a linguagem os marca e as ideias os dissolvem, o que culmina na “dissociação do Eu” (Foucault, 2015b, p. 65).

No texto *O corpo utópico*, o filósofo chega a afirmar: “Meu corpo é o lugar sem recurso ao qual estou condenado [...] é contra ele e como que para apagá-lo que fizemos nascer todas as utopias” (Foucault, 2013, p. 8). Nesse registro emerge com mais afincamento uma compreensão de corpo como potência de expansão. Não mais o corpo docilizado e disciplinado de “Vigiar e Punir”, mas uma perspectiva que segue a máxima spinozana do que pode um corpo, de maneira que interessa

à proposta aqui investida, também endossada pelas teorizações deleuzo-guattarianas, como percebido em:

Não sabemos nada de um corpo enquanto não sabemos o que pode ele, isto é, quais são seus afectos, como eles podem ou não compor-se com outros afectos, com os afectos de um outro corpo, seja para destruí-lo ou ser destruído por ele, seja para trocar com esse outro corpo ações e paixões, seja para compor com ele um corpo mais potente (Deleuze; Guattari, 1997, p. 43).

Tais teorizações abrem para a compreensão de que um corpo é, também, aquilo do que ele se compõe.¹ Apesar de longa, opta-se por manter essa citação na íntegra, uma vez que essa passagem filosófica dialoga com as materialidades artísticas discutidas na parte analítica, apresentadas na sequência.

O corpo é também um grande ator utópico, quando se trata de máscaras, da maquiagem e da tatuagem. Mascarar-se, maquiar-se, tatuar-se não é, exatamente, como se poderia imaginar, adquirir outro corpo, simplesmente um pouco mais belo, melhor decorado, mais facilmente reconhecível: tatuar-se, maquiar-se, mascarar-se é sem dúvida algo muito diferente, é fazer com que o corpo entre em comunicação com poderes secretos e forças invisíveis. Máscara, signo tatuado, pintura depositam no corpo toda uma linguagem: toda uma linguagem enigmática, toda uma linguagem cifrada, secreta, sagrada, que evoca para este mesmo corpo a violência do deus, a potência surda do sagrado ou a vivacidade do desejo. A máscara, a tatuagem, a pintura instalam o corpo em outro espaço, fazem-no entrar em um lugar que não tem lugar diretamente no mundo, fazem deste corpo um fragmento de espaço imaginário que se comunicará com o universo das divindades ou com o universo do outro (Foucault, 2013, p. 12).

Nos exemplos usados, a máscara, a tatuagem e a pintura borram os limites dos corpos, sendo operações por meio das quais um corpo é arrancado de seu espaço e projetado em um espaço outro, simbólico e criador de novas alianças. Com o que fora descrito, cabe questionar: não seriam as expressividades artísticas plataformas capazes de fazer dos corpos fragmentos de espaços imaginários dos quais fala o filósofo? Justamente por munir-se de máscaras, tatuagens, pinturas, mas, também, de um universo de muitos outros recursos audiovisuais, pode a linguagem da arte abrir caminhos de comunicação para o universo do outro, sendo este outro, aqui, compreendido como um mundo outro, marcado por relações de não dominação, não colonização com os demais entes? A seção seguinte buscará defender que as materialidades artísticas “borram” os limites anatômicos do corpo, expandindo-o num agenciamento mais potente quando este estabelece devires corpo-multiespécie. Defende-se que tais materialidades podem alterar o regime do sensível estabelecido entre nossa subjetividade com sua exterioridade, orientando-nos para modos de vida mais colaborativos entre os entes.

MATERIALIDADES ARTÍSTICAS COMO PLATAFORMAS DE VIR DEVIR CORPO-MULTIESPÉCIE

Uyra Sodoma é o nome dado à transformação artística que utiliza o corpo como plataforma política envolto em demais elementos orgânicos – como folhas, galhos e flores, restos de organismos ou matéria orgânica – de lugares estratégicos que acenam problemáticas ambientais escolhidas pela artista. Em diversas páginas digitais, é possível ler descrições acerca de suas obras. Bióloga de formação e arte-educadora, a artista, nascida em Manaus, usa da materialidade das obras – fotografia e performance – caracterizadas pelo seu corpo como suporte em primeiro plano, para explorar atravessamentos que passam por ancestralidade, povos originários e acidentes ambientais. A espinha-dorsal de seu trabalho é a denúncia dos impactos decorrentes da colonização no bioma Floresta Amazônica e a heterogeneidade desses efeitos na vida de um a série de entidades vivas.²



Figura 1 - Ensaio *Lembrar para [não] esquecer*, da série *Retomada*, 2024, da artista brasileira Uýra Sodoma.
Fonte: Página Flickr Uýra Sodoma.³



Figura 2 - Ensaio *Lembrar para [não] esquecer*, da série *Retomada*, 2024, da artista brasileira Uýra Sodoma.
 Fonte: Página Flickr Uýra Sodoma.⁴

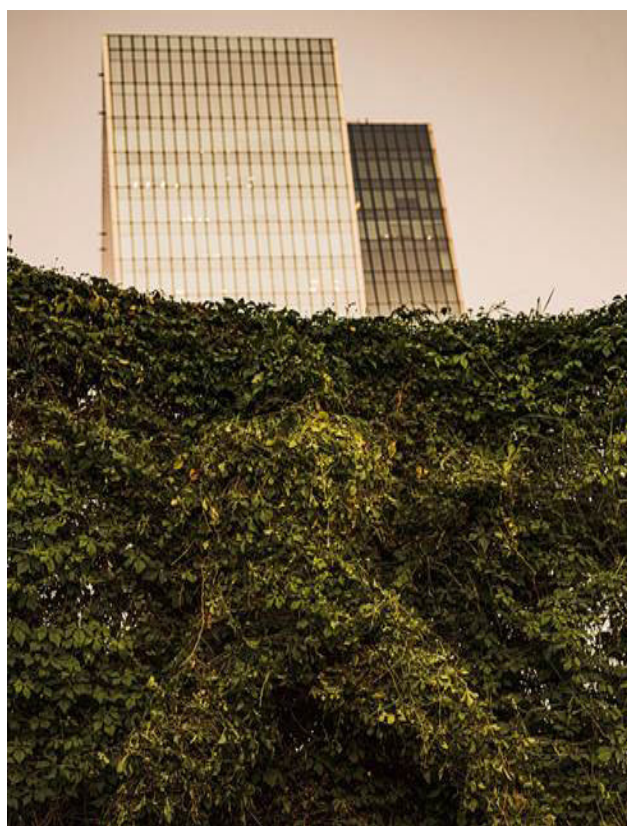


Figura 3 - Ensaio *Lembrar para [não] esquecer*, da série *Retomada*, 2024, da artista brasileira Uýra Sodoma.
 Fonte: Página Flickr Uýra Sodoma.⁵

Na descrição encontrada em uma plataforma de armazenamento e circulação de imagens, acerca do ensaio *Lembrar para [não] esquecer*, da série *Retomada*, 2024 (Figura 1, Figura 2 e Figura 3), lê-se:

O segundo ensaio da série *Retomada* (2024) tem como cenário a região da Gamboa, na zona portuária do Rio de Janeiro, um território decisivo na história do Brasil e da população afrodescendente. Trata-se do Cais do Valongo, o maior porto escravagista das Américas [...] A série parte do gesto simbólico e político de enterrar e desenterrar, onde a terra guarda não só raízes, mas também narrativas ocultadas pelo poder: memórias apagadas por interesses coloniais, escamoteadas por urbanismos e políticas de esquecimento. Mesmo após o Cais ser aterrado duas vezes, em nome de um projeto de “higienização da memória”, foi novamente revelado em 2011, durante as obras do Porto Maravilha. Das escavações emergiram não só pedras, mas artefatos de profunda delicadeza e resistência, como objetos de uso cotidiano e ritual, testemunhos materiais de uma cultura que sobreviveu ao horror. A série articula essas camadas da história à imagem das plantas que rompem o concreto, crescem silenciosas nas fendas e frestas, retomando o que lhes foi arrancado. Esse ensaio de *Retomada* propõe um olhar geopoético e espiritual, em que a terra, viva, sussurra verdades há muito silenciadas. Como lembrar o que foi enterrado sem repetir a violência? O ensaio recusa a amnésia institucional e convoca um compromisso com a preservação material e imaterial dessas memórias (Mata que Anda, 2024).

Ao escolher para a composição plantas que são consideradas pragas pela ótica ocidental, podem-se estabelecer algumas interpretações contracoloniais de tais materialidades. Anna Tsing (2019; 2022) discute que para

a implementação do modelo da *plantation* colonial europeia um duplo extermínio fora fundamental: de plantas locais e de povos. Foram trazidos tanto corporeidades para servir como trabalho escravo como plantas exóticas e isoláveis. A cana-de-açúcar dos séculos XVI e XVII, implementadas pelos fazendeiros portugueses, são a reificação do Novo Mundo, mas, para isso, tais espécimes tinham como característica estabelecer poucas relações interespecies (Tsing, 2019; 2022). Cana e escravizados deveriam ser entes isolados e homogêneos (clones, no caso das plantas). Essa fórmula purista moldou os sonhos que orientaram o que passou a ser chamado de progresso da modernidade. As pragas, nessa perspectiva, seriam justamente onde esse modelo de escalabilidade falha.

Tais materialidades ancoram-se numa crítica decolonial, afinal, o que é a cidade? “É o contrário da mata” (Santos, 2023a, p. 18). Na cosmovisão de Santos (2023a) a cidade é um território arquitetado exclusivamente para os humanos, e os mesmos excluíram todas as possibilidades de outras vidas na cidade. Nesse sentido, as cidades são estruturas colonialistas pois contribuíram para o pecado original que separou o humano da natureza, nos presenteando a “cosmofobia” como legado (Santos, 2023a; 2023b). Cosmofobia diz respeito ao medo do cosmos; a aversão a outridade.

Foi o pensamento eurocêntrico quem estabeleceu o binarismo praga-cultura, atualizado no modo de produção agroindustrial de larga escala no papel das *commodities*. Na descrição, a artista deixa bastante claro que apesar da investida colonial europeia na noção biológica de espécies invasoras, ou dos massivos processos de invasão das cidades nos campos, decorrentes da industrialização das colônias, há formas de vida vegetais que insistem em resistir a essa classificação artificial. A composição da artista provoca essa impossibilidade de isolamento preteridos pela modernidade, aludindo às relações interespecies como guisa mais viável para habitar o mundo depauperado pelo projeto europeu de colonização.

A fotoperformance de Uyra também encontra ecos em Guattari (2012b), que discutiu sobre o tipo de *ethos* que estabelecemos com os espaços urbanos. De acordo com esse autor, os cientistas já nos prediziam que, nos próximos decênios, cerca de 80% da população mundial viveriam em aglomerados urbanos e que mesmo os 20% restantes desta estatística seriam tributários ao habitat da cidade por meio de liames técnicos e de civilização. A problematização inerente em tais composições estaria no esmaecimento da distinção entre a cidade e a natureza, o que teria o efeito perverso da segunda subsistir em pequenos territórios “naturais”, em meio a grande paisagem de concreto as quais acabam por dificultar singularidades individuais e coletivas, uma vez que tais espacialidades foram artificializadas e, portanto, simplificadas para o funcionamento do trânsito e demais interesses do projeto colonial moderno que estão na antípoda das relações com o meio. Nesta conformação, tais espaços não incitam devir algum, mas “falsos nomadismos”, são “paisagens estéreis” (Guattari, 2012b), uma vez que, no plano existencial, se permanece num mesmo lugar⁶ impossibilitando possibilidades

de encontro: [...] “os edifícios e construções de todos os tipos são máquinas enunciativas. Elas produzem uma subjetivação parcial que se aglomera com outros agenciamentos de subjetivação” (Guattari, 2012b, p. 140).

Ao escolher nomear a fotoperformance de “Retomada”, buscando se contrapor à lógica de esquecimento, inerente às espacialidades urbanas, “a arte sulca o corpo da cidade abrindo-o para potencialidades fugidias, virtualidades para além do seu funcionamento corriqueiro” (Marquez, 2000, p. 82). Tal efemeridade abre um breve intervalo capaz de criar percepções novas acerca de como a cidade nos atravessa.

De forma diferente, a performance do grupo de artistas sergipanos *Inflamáveis*, que aconteceu na cidade de Aracaju, no ano de 2019, se estabeleceu com os corpos em coletividade (Figura 4). O contexto se deu com a tragédia ecológica que ocorrera em todo o litoral nordestino desde setembro do ano anterior. Com os corpos pintados de preto para simular o óleo vazado nos oceanos, os artistas percorreram os Arcos da Orla, Passarela do Caranguejo e Cinelândia, considerados pontos



Figura 4 - Performance *Inflamáveis* em Aracaju, SE (2019). Concepção de Audevan Caiçara, André Marques e Elze Valois. Performers: André Marques, Audevan Caiçara, Elze Valois, Érika Ramos, Johnatan Rezende, Wilha. Fotografia de Bárbara Vazquez. Produção de Gregório Faccioli.⁷ Fonte: Facebook Mídia Ninja (/midianinja).⁸

turísticos da cidade, durante cerca de duas horas.

De acordo com a declaração do organizador da performance:

“Queríamos mesmo que essa intervenção urbana fosse pontual. Não foi um teatro, em termos de apresentação, não foi uma manifestação. Não somos um grupo político, mas artistas independentes e nos unimos somente para esse ato”, explicou Audevan. [...] “Nosso objetivo foi provocar uma discussão diante da situação em que se encontra o litoral nordestino, o litoral sergipano”, reforçou Audevan. “Foi um ato pacífico e muitos entenderam a mensagem”, frisou (Garcia, 2019).

Desta performance interessa destacar o modo com que a problemática ambiental serviu como um mesmo interesse coletivo de atores heterogêneos. Carlos Porto Gonçalves (2008) discute a dificuldade de “dar forma” ao corpo ecológico, comparado aos demais movimentos sociais.

E o movimento ecológico? Existe uma condição social ecológica? Aqui talvez se imponha uma maior precisão no que estou chamando de condição social. Ela diz respeito, entre outras coisas, ao modo como a sociedade, ao instituir suas relações, *conforma o corpo dos indivíduos. Há um corpo operário, camponês, indígena, mulher, negro, homossexual e jovem, por exemplo. Não há um corpo ecológico enquanto condição social.* Não há, para o movimento ecológico, essa base objetiva, produzida e instituída socialmente através das lutas. Essa é uma diferença extremamente significativa: o movimento ecológico é mais difuso, não apreensível do mesmo modo que os demais corpos que se movimentam social e politicamente (Gonçalves, 2008, p. 21, *grifo nosso*).

A performance do grupo Inflamáveis aguça essa imprecisão do corpo como condição social do movimento ecológico. A pintura que simula o óleo vazado nos oceanos adere problemáticas ambientais ao domínio das corporeidades que transitam, mesmo que contingentes, como foi este caso. Romero (2018, p. 134) completa que, sob diversos nomes, - intervenção urbana, arte participativa, colaborativa ou relacional - “a arte pode assumir um papel fundamental em relação à abertura de corpos e mentes a inéditas formas de se viver em contexto urbano”. Tal performance pode causar estranhamento, despertar curiosidade ou mesmo interesse naqueles que porventura não se sensibilizaram para a situação do litoral nordestino na iminência deste contexto.

Também o artista manauara Rodrigo Braga usa o próprio corpo para ora intervir em seu entorno, ora integrar-se a ele, e trabalha com ações performáticas e construções manuais realizadas em paisagens naturais ou em relação à natureza presente no espaço urbano (Figuras 6, 7, 8 e 9).⁹ Como acontece nas fotoperformances de Uýra, Braga propõe o confronto corpóreo entre elementos naturais, orgânicos ou inorgânicos (minerais), com a diferença que também utiliza as instalações artísticas como materialidades de denúncia.



Figura 5 - *Comunhão 1*, fotografia, 50 x 70 cm. Da série *Comunhão*, 2006, Rodrigo Braga.
Fonte: Site Rodrigo Braga.¹⁰



Figura 6 - *Da alegoria perecível 1*. Figura 7 - *Da alegoria perecível 2*. Figura 8 - *Da alegoria perecível 3*.
Fotografias, 60 x 40 cm. Da série *Da alegoria perecível*, 2005, Rodrigo Braga.
Fonte: Site Rodrigo Braga.¹¹



Figura 9 - Fotografia, tríptico, 80 x 120 cm. Da série *Do prazer solene*, 2005, Rodrigo Braga.
Fonte: Site Rodrigo Braga.¹²



Figura 10 - *Ponto Zero #11*, fotografia. Da série *Ponto Zero*, 2019, Rodrigo Braga.
Fonte: Site Rodrigo Braga.¹³

Finalmente, outra materialidade do campo da arte-performance capaz de estabelecer "contaminação de fronteiras" é a da artista cubana Ana Mendieta (1948-1985). Neste caso, a artista movimenta uma série de interdições que caracterizaram o corpo da mulher nas sociedades ocidentais, centralizando a América Latina. Ela atuou no campo da performance e *body art*, tendo declarado em inúmeras oportunidades que um dos seus principais temas permeavam os debates feministas da época. Nessa perspectiva, o corpo da artista usa a arte-performance como plataforma capaz de traduzir a materialidade da violência traduzida pelo machismo, mas não deixa de abrir inferências que tangenciam a pauta ambiental.

Em sua obra *Siluetas Series* (Figuras 12, 13, 14 e 15), que foi de 1973 a 1980, a artista adensa os contornos de seu corpo em silhuetas que ficam gravadas provisoriamente em elementos naturais, sendo grama, barro, areia e a própria água do mar, alguns dos entes acionados. O pensamento relacional aparece aqui na provocação de que os entes são marcados não apenas pela dimensão biológica (a carne, o DNA e os genes), mas pela dimensão semiótica (a linguagem, o discurso, a estética...).



Figura 11 - Ana Mandieta, *Sem título*, Série *Silüeta*, 1976, Ana Mandieta. Fotografia Reprodução © 2023
Espólio de Ana Mandieta Collection, LLC.
Fonte: SP Arte.¹⁴



Figura 12 - Ana Mendieta, *Imagem de Yagul*, Série *Siluetas Works in Mexico 1973-1977*. Fotografia, impressão cromogênica, 50,8cm x 33,97cm. Ana Mendieta Collection, Galerie Lelong & Co, New York. Fonte: Museu de Arte Moderna de São Francisco - SFMOMA.¹⁵



Figura 13 - Ana Mendieta, *Iemanjá*, Série *Siluetas*, México, 1978, (impressão póstuma de 1991), impressão cromogênica, 52 x 23 cm. Ana Mendieta Collection, Museu de Arte Moderna de São Francisco. Fonte: Ward, 2021.¹⁶



Figura 14 - Ana Mendieta, *Anima, Silueta de Cohetes*, 1976. © Mendieta, Ana/ AUTVIS, Brasil, 2023. Fonte: SP Arte.¹⁷

A maior parte dos textos que acompanha os registros fotográficos da artista convergem para a descrição de que a escolha do uso do próprio corpo como autorretrato ou materialidade para a arte-performance traz consigo a implicação de que o corpo é social e político, pois abrange em sua carne marcadores relativos ao gênero e racialidade, neste caso mulher e imigrante latino-americana.

Silhueta sangrenta (Figura 12) retrata uma silhueta na lama da beira de um rio em Iowa (EUA); enquanto *Silhueta de fogo* (Figura 15) é uma declaração ameaçadora para o binômio natureza-cultura da perspectiva do subalternizado. Na declaração da própria artista:

Eu venho mantendo um diálogo entre a paisagem e o corpo feminino. Tenho sido

arrancada de minha terra natal durante a adolescência, sinto-me oprimida pela sensação de ter sido expulsa do útero (Natureza). Minha arte é a forma como estabeleço os laços que me unem ao Universo. É um retorno à fonte materna (Fortes, 2023).

Ao buscar associações entre si mesma e a terra, sua obra ganha contornos de ritualidade que se adensam pela contraposição à separação racionalista de natureza-cultura. Ao discorrer sobre processos históricos por meio dos quais os corpos se tornam utópicos ao longo da história, Foucault (2013) enumera as múmias da civilização egípcia como o corpo negado e transfigurado que persiste através do tempo; bem como as máscaras de ouro que a civilização micênica colocava sobre os rostos dos reis defuntos como produtoras de utopia de

seus corpo gloriosos; passando pelas pinturas e esculturas dos túmulos que prolongaram uma juventude na Idade Média até chegar, em nossos dias, aos simples cubos de mármore, onde nossos corpos jazem geometrizados na pedra. Toda essa transmutação foi tanto uma maneira de apagar a topologia dos corpos, como de manter a permanência da alma. Estabelecendo paralelos, é como se Mendieta eternizasse sua condição subalterna pelas silhuetas, com a diferença de que a artista expande os limites da corporeidade, já que propõe se unir ao Universo, como descreveu.

As imbricações, descontinuidades ou mesmo hibridismos que caracterizam as composições artísticas aqui selecionadas atinam novas composições de mundo que já estão em andamento, por diversas formas de registro, nos processos de ruptura do pensamento ocidental. Nos próximos parágrafos, estabelecem-se contínuas relações entre as materialidades artísticas escolhidas e a ideia de “contaminação de fronteiras” estabelecida pela filósofa estadunidense Donna Haraway (2021). O conceito busca compor novas perspectivas de como o meio e corpo se atravessam mutuamente e propiciam, com isso, outros regimes de sensibilidade que não aqueles legados pela modernidade ocidental. Essa contaminação de fronteiras aparece em todas as materialidades artísticas (Uyra e o ciclo de vida das plantas ou das espécies invasoras; Braga e o restante orgânico animal ou mineral; Mendieta e as paisagens, e assim por diante).

Em suas produções mais recentes, a autora estadunidense fala da necessidade da constituição de um pensamento relacional, que se traduz pelo rompimento com as categorizações, com as tradicionais classificações do pensamento científico moderno, e que opta pelas relações, pelas múltiplas interferências, sobreposições, simbiogêneses¹⁸ entre natureza e cultura, o que ela designa através do termo composto “natureza-cultura”. Simbiogênese é um conceito da Biologia evolutiva explorado em sua obra, e que apresenta a evolução não mais como sinônimo de progresso, isso é, ancorada numa linearidade para a qual as formas mais

simples evoluem para as mais complexas, culminando na anedótica representação do ser humano como sua forma mais desenvolvida. Outrossim, a ideia de simbiogênese mostra como a evolução da vida no planeta se deu, antes, pela multiplicidade de episódios que se caracterizaram por relações de ajuda mútua interespecies.

As narrativas exploradas pela autora, compostas por múltiplos autores como animais, humanos, robôs, tecnologias, contestam nossas categorias ocidentais do legado europeu que se pretenderam monolíticas e produtoras de identidades binárias e essencialistas: humano ou animal, masculino ou feminino, vivo ou mineral, orgânico ou inorgânico, vivo ou morto, para confabular alguns exemplos que vão ao encontro das materialidades selecionadas.

O hibridismo nas composições artísticas de Uyra, Braga ou Mendieta sensibilizam nossa percepção, numa linguagem material, para essas constantes trocas que ocorrem nas relações mútuas entre diferentes espécies, não só biológicas, mas espécies de coisas, já que para Schmidlin (2015) a potência de afectação das cenas estaria nos “devires não humanos do homem”, ou no que “acontece por transbordamento, como forças que atravessam a materialidade da criação”, sendo os devires “a capacidade de algo ou alguém continuar a ser o que é, sendo outro em devir, ou seja, a própria alteridade transformada em expressão” (Schmidlin, 2015, p. 39).

Setores diferentes (na literatura acadêmica e na arte-performance) acionam a mesma urgência na composição de mundos: o apagamento de fronteiras como requisito primeiro de um processo político mais amplo capaz de culminar em “ontologias vivíveis” para os “mundos de vida de hoje” (Haraway, 2021, p. 12). Todas essas materialidades artísticas traduzem a perspectiva de que o quadro monolítico classificatório e hierarquizante das metanarrativas ocidentais nos enredaram a um mundo de desastres (sobretudo ambientais, que se expressam mais recentemente na crise climática).

O que Haraway (2022) conceitua como “ontologias vivíveis”, James Bridle (2023) se refere como o “mundo mais que humano”. Para o autor, nas últimas décadas emergiram novas formas de pensar o modo com que o estado global das coisas está estruturado para objetivos voltados aos interesses dos entes humanos. Até muito recentemente, a inteligência ocidental considerava a humanidade como único reduto da inteligência. Para que sigamos vivos no Antropoceno, contudo, se faz urgente pensar numa “ecologia da tecnologia”, de forma que nessa empreitada o mundo não humano passa a ser insuflado de inteligência e agência que antes foram apagadas pela negação da ciência ocidental e imaginação popular (Bridle, 2023).

Daqui em diante, importa mais “o que está nas relações do que nas coisas”, uma ética relacional que dê agência entre humanos e não humanos: “A noção de um mundo mais que humano insinua com ainda mais ênfase que essas coisas são seres, não decorações passivas no drama de nossas próprias aflições, e sim participantes ativos no nosso devir coletivo [...] O ser propriamente dito é relacional” (Bridle, 2023, p. 34). Na proposição dessa ética relacional nossos instrumentos tem agência, e, necessariamente, lugar no mundo mais que humano, o que o quilombola brasileiro Nego Bispo também conceitua como confluência ou biointeração, que pode ser traduzida por uma “[...] força que rende, que aumenta, que amplia” (Santos, 2023a, p. 15). Essa força pode ser notada no prolongamento corpóreo proposto pelas materialidades aqui analisadas.

A confluência trata do encontro de diferentes modos de pensamento que levam em conta a presença de todos os elementos – humanos e não humanos – de um território, que se movem ou convergem para a mesma direção (Santos, 2023a). Confluência é sobre pluralidade, sobre transformar divergências em diversidade. Nessa chave de leitura, não há cosmofoobia – isso é, medo do cosmo, medo da diferença representada pelo “não eu”, mas, sim, composição com a diferença.

Nesse amálgama, a dimensão estética da arte-performance tensiona a forma-imagem proveniente da nossa epistemologia moderna ocidental. Ao optar pelo pensamento separatista, o humano acabou por priorizar a si mesmo, e deixar num segundo plano tudo aquilo que não se assemelhasse consigo próprio. Importa delimitar que essa dimensão não é meramente estética, mas estrutura uma forma de fazer política (Rancière, 2005). Eis o potencial transformador da plataforma artística: o apagamento estético das fronteiras entre humanos e demais entes pode ser o início de um outro projeto civilizatório do *oikos* que se traduz por plataformas políticas capazes de levar em conta a pluralidade de “ontologias vivíveis” (Haraway, 2021), mais arrimadas à complexidade dos mundos da vida e que destronam um pensamento ancorado e reduzido não mais nos sujeitos, mas nos mundos. Num primeiro momento, a nossa incapacidade de fabulação quem foi atacada para que conformações de mundo mais complexas fossem impedidas de emergir.

Na mesma linha, em “Ficar com o problema” a filósofa passa a dar mais atenção à radical ideia de “fazer parentescos” (Haraway, 2023), em vez de filhos. Tal proposta tem como substrato filosófico reorientar o cerne moderno da árvore genealógica (com ênfase na espécie) para o “rizoma parental” (com ênfase nas espécies, no plural): “[...] no mundo mais que humano, tudo está amarrado a tudo e não existem hierarquias: nada ‘superior’ ou ‘inferior’; ninguém mais nem menos evoluído” (Bridle, 2023, p. 88). Essa via se expressa numa miríade de conexões biológicas, mas, também, históricas e culturais que se entrelaçam em processos complexos como as migrações (inclusive humanas, como acontece em Mendieta), as desapropriações de terras, os violentos processos de colonização e imperialismo, que culminaram no extermínio de povos e, conseqüentemente, de outras populações. Em síntese, “fazer parentescos” significa pensar essas relações para além das tradicionais formas de agrupamentos legados pela modernidade ocidental. Essa radical ideia de fazer parentesco também pode ser lida como fazer grupelhos, como

fizeram o grupo Inflamáveis, que nada tem de consanguinidade, mas que se comungam pelo reconhecimento de que são encetados pela mesma problemática, no caso, a ambiental.

Assim, para além do determinismo biológico, os seres se constituem uns aos outros e a si mesmos nas relações que estabelecem entre si através de “preensões” (Haraway, 2021, p. 15), que podem ser traduzidas por um movimento fluido e anterior a qualquer captura e apreensão rígida em alguma classificação. O sentido atribuído à uma entidade (pessoas e coisas) se expande não mais a um bloco de essências definidoras, mas por um *continuum* de eventos sobrepostos que contestam os limites de onde começa e onde termina um ente. Fala-se, então, em “conexões parciais”: “padrões nos quais atores são nem todo nem parte” (Haraway, 2021, p. 17) ou “assembleias polifônicas” (Tsing, 2022). As espécies companheiras formam um grande “bestiário de agências, tipos de relações e marcações de tempo [...]”, nos quais seres tão diversos podem “seguir junt[o]s” (Haraway, 2021, p. 15-16).

Olhar para as histórias dessas relações é compreender como espécies e raças diferentes formaram umas às outras numa estrita dependência, compreendendo de que forma as espécies companheiras (Haraway, 2021; 2022), como a autora se refere em outros contextos, se formaram mutuamente nos encontros e desencontros trágicos ou felizes que as marcaram tanto no signo quanto na carne.

Nessa esteira, Tsing (2022) fala da necessidade de ir além do entendimento de organismos, pensando-os enquanto elementos que se reúnem numa “coordenação não intencional” ou “contaminações”: “[...] formas de vida - que incluem o mundo inanimado - em processos de convergência. Formas de vida não humanas, assim como humanas, se transformam ao longo da história [...] modos de ser são efeitos que emergem a partir de encontros” (Tsing, 2022, p. 68). O conceito de contaminação é bastante atinente a esses processos de colaboração, contemplados nessa perspectiva, uma vez que propõe a transformação dos

projetos de criação de mundos, de forma que novas direções possam surgir por meio desses agrupamentos compartilhados. São tais agrupamentos que colocam em cheque a “premissa da autossuficiência” nos legada pela modernidade ocidental e que são provocados em todas as materialidades artísticas selecionadas para este debate. Não seriam as materialidades artísticas aqui selecionadas maneiras de “traduzir”, no plano tangível, tal filosofia?

Uma passagem na qual ela se refere aos cães exemplifica seu pensamento desenvolvido ao longo das últimas décadas. Contra a tendência antropomorfizante narcísica de nossa espécie, que cria “projeções perigosas e antiéticas”, que transforma os cães domésticos em “crianças peludas”, ela defende que a singularidade de nossa relação com os cães não está em uma projeção ou realização de um desejo, mas no fato de que eles são “uma espécie em relação obrigatória, constitutiva, histórica e proteica com seres humanos” (Haraway, 2021, p. 20). Para a filósofa, é importante aprender “[...] como narrar essa co-história e como herdar as consequências da coevolução na natureza-cultura” (Haraway, 2021, p. 20).

A inter-relação corpo-performance carrega o efeito de redimensionar que não somos categorias de uma fisiologia pura, mas, sim, corpos entrecortados pelos atravessamentos discursivos e pelas negociações que os processos de subjetivação e desubjetivação reivindicam num determinado período da história. Ao permitirmo-nos sermos tocados pela outridade, a arte pode alterar nossos “regimes de intensidades sensíveis”, que implica numa mudança das formas de ser, fazer, dizer, e conduzir politicamente os processos do mundo que passam por essas “intensidades sensíveis das percepções e capacidades dos corpos” (Rancière, 2005). Assim, “[...] o artista mostrador de afectos produz afectos em nós e nos movem para olhar paisagens por outros desvios [...] Paisagens inventivas a inventar outros modos de nos tornarmos conscientes” (Martins, 2015, p. 34-35).

As obras selecionadas esteiam uma ecologia do virtual, termo cunhado por Guattari (2012)

para se referir a formas outras de ecologias que se complementam às do mundo visível. São domínios que ampliam o caráter plástico da percepção complementando a ordem do prático já existente, e, por isso, são capazes de ampliar as interfaces do perceptível, do sensível e das heterogeneidades capazes de compor mundos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das dimensões edificantes da catástrofe ambiental experimentada pelas sociedades ocidentais foi a perspectiva monista e antropocêntrica, que ao colocar o humano no topo das relações, apagou nossa capacidade imaginativa de alocar demais antes na construção do nosso cosmos. Tal lógica orientou nosso regime de sensibilidade, que adestrou nosso corpo e, portanto, nossos sentidos para apagar relações complexas com o meio. Que fazer quando tais sentidos, que orientam a direção para onde caminhamos nas respostas para as catástrofes, estão esgotados? Ficcionalizar a realidade.

Reivindicando dimensões ontológicas consideradas necessárias para a continuação da pluralidade de vida na Terra, defendeu-se que as materialidades artísticas podem ser uma componente que agencia o início de um processo transformador de nossos regimes de sensível, uma nova paisagem do possível, que passa pela nossa compreensão do que seja um corpo e do que delimita suas fronteiras. Em nossa forma de perceber, reside, também, nossa forma de fazer política, eis o que se buscou colocar em evidência. Quanto mais nos afundamos em nos erigir numa ética higienista sedimentada pelo modelo do uno, menos chances de responder às catástrofes teremos.

Mudar nossa forma de fazer política requer um pensamento para o qual nenhum dos parceiros preexiste à relação, e essa relação nunca está acabada. A “arte, como linguagem em devir sempre à deriva, surpreende e nos coloca diante do pretensamente ‘intolerável no mundo’, e ao nos confrontar com algo ‘impensável’ no pensamento, restabelece

nosso vínculo com o mundo novamente” (Schmidlin, 2015, p. 41). É como se, por meio da ficcionalização, nos afastássemos do cosmos, para nos aproximar de volta, sob outras éticas, construídas por essa reorientação do regime de sensíveis. Abrir-se às forças do fora (do além corpo) seria equivalente a resistir sobre o legado colonial ocidental.

REFERÊNCIAS

BRIDLE, James. **Maneiras de ser: animais, plantas, máquinas: a busca por uma inteligência planetária.** São Paulo: Todavia, 2023.

DASARTES 124. Uyra Sodoma. **DASartes**, [s.l.], Indexa Editora, 10 out. 2022. Disponível em: <<https://dasartes.com.br/materias/uyra-sodoma/>>. Acesso em: 8 out. 2025.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v. 4. São Paulo: Editora 34, 1997.

FORTES, Luana. A trajetória de Ana Mendieta a partir de duas exposições no Sesc Pompeia, por Luana Fortes. **SP-Arte**, São Paulo, SP Arte Eventos Culturais, 19 out. 2023. Disponível em: <<https://www.sp-arte.com/editorial/a-trajetoria-de-ana-mendieta-a-partir-das-exposicoes-silhueta-em-fogo-e-terra-abrecaminhos>>. Acesso em: 15 fev. 2025.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias.** São Paulo: N-1 Edições, 2013.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade I: a vontade de saber.** 3 ed. São Paulo: Paz & Terra, 2015a.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015b.

GARCIA, Antonio Carlos. Atores sergipanos chamam atenção com performance para tragédia ambiental no Nordeste. **SOS Sergipe**, Aracaju, 21 out. 2019. Disponível em: <<https://www.sosergipe.com.br/atores-sergipanos-chamam-atencao-com-performance-para-tragedia-ambiental-no-nordeste/>>. Acesso em: 16 abr. de 2025.

GIACOMONI, Marcello Paniz; VARGAS, Anderson Zalewsk. Foucault, a Arqueologia do Saber e a Formação Discursiva. **Veredas Análise do Discurso**, Juiz de Fora: PPG/UFJF, n. 2, p. 119-129, 2010.

GONÇALVES, CARLOS WALTER PORTO. **Os (des)caminhos do meio ambiente**. 14. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. 21. ed. Campinas: Papirus, 2012a.

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

GUATTARI, Félix. **Confrontações**. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

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

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

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

MARQUEZ, Renata Moreira. **Cidades em instalação**: arte contemporânea no espaço urbano. 136. Dissertação (Mestrado em Arquitetura), Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, 2000. Disponível em: <<https://share.google/dzp7y7ZrCoeqw127i>>. Acesso em: 1 abr. 2026.

MARTINS, Carlos José. A vida dos corpos e das populações como objeto de uma biopolíticas na obra de Michel Foucault. In: SCAVONE, Lucila; ALVAREZ, Marcos César; MISKOLCI, Richard (org.). **O legado de Foucault**. São Paulo: Editora da UNESP, 2006.

MARTINS, Mirian Celeste. Convites-tropeços para andarilhar entre/nas paisagens. In: GUIMARÃES, Leandro Belinaso; KRELLING, Aline Gevaerd; PEREIRA, Juliana Cristina;

DAL PONT, Karina Rousseng. **Ecologias inventivas**: experiências das/nas paisagens. Curitiba: CRV, 2015.

MATA QUE ANDA. ENSAIO LEMBRAR PRA [não] ESQUECER, SÉRIE RETOMADA 2024. **Flickr Uýra Sodoma**, 2024. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/156456635@N08/albums/72177720330408690/>>. Acesso em: 20 mai. 2026.

PELBART, Peter Pál. Elementos para uma cartografia da grupalidade. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (org.). **Próximo ato**: questões da teatralidade contemporânea. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

PELBART, Peter Pál. **O avesso do niilismo**: cartografias do esgotamento. 2. ed. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

PORTOCARRERO, Vera. **Ciências da vida** - de Canguilhem a Foucault. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

ROMERO, Manuela Linck de. **Cartografias de experiências urbanas**: corpo, pensamento e cidade em movimento. Curitiba: Appris, 2018.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu/PISEAGRAMA, 2023a.

SANTOS, Antônio Bispo dos. Somos da terra. **Terra**: antologia afro-indígena. São Paulo/Belo Horizonte: Ubu/PISEAGRAMA, 2023b.

SCHMIDLIN, Elaine. Por [entre] paisagens. In: GUIMARÃES, Leandro Belinaso; KRELLING, Aline Gevaerd; PEREIRA, Juliana Cristina; DAL PONT, Karina Rousseng. **Ecologias inventivas**: experiências das/nas paisagens. Curitiba: CRV, 2015.

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

TSING, Anna Lowenhaupt. **O cogumelo do fim do mundo**: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo. São Paulo: N-1 Edições, 2022.

Documento iconográfico

BRAGA, Rodrigo. Foto *Comunhão 1*. **Site Rodrigo Braga**, 2006. Disponível em: <<https://www.rodrigobraga.com.br/Comunhao>>. Acesso em: 1 abr. 2026.

BRAGA, Rodrigo. Fotos *Da alegoria perecível 1, 2 e 3*. **Site Rodrigo Braga**, 2005. Disponível em: <<https://www.rodrigobraga.com.br/Da-alegoria-perecivel>>. Acesso em: 1 abr. 2026.

BRAGA, Rodrigo. Foto *Do prazer solene*. **Site Rodrigo Braga**, 2005. Disponível em: <<https://www.rodrigobraga.com.br/Do-prazer-solene>>. Acesso em: 1 abr. 2026.

BRAGA, Rodrigo. Foto *Ponto Zero #11*. **Site Rodrigo Braga**, 2005. Disponível em: <<https://www.rodrigobraga.com.br/Ponto-zero>>. Acesso em: 1 abr. 2026.

MANDIETA, Ana. Foto *Sem título*, Série *Siluetas*, 1976. Espólio de Ana Mendieta Collection, LLC. **SP Arte**, 2023. Disponível em: <<https://www.sp-arte.com/editorial/a-trajetoria-de-ana-mendieta-a-partir-das-exposicoes-silhueta-em-fogo-e-terra-abrecaminhos>>. Acesso em: 1 abr. 2026.

MANDIETA, Ana. Foto *Imagem de Yagul*, da série *Siluetas Works in Mexico 1973-1977*. Ana Mendieta Collection, Galerie Lelong & Co, New York. **Museu de Arte Moderna de São Francisco - SFMOMA**, s/d. Disponível em: <<https://www.sfmoma.org/artwork/93.220>>. Acesso em: 1 abr. 2026.

MANDIETA, Ana. *Iemanjá*, Série *Siluetas*, México, 1978, (impressão póstuma de 1991), impressão cromogênica, 52 x 23 cm. Ana Mendieta Collection, Museu de Arte Moderna de São Francisco. In: WARD, Victoria. *Tracing the Body in Ana Mendieta's Silueta Series*. **Feminist Studies**, v.47, n.2, p. 303-330, 2021. Disponível em: <https://www.academia.edu/45142383/Tracing_the_Body_in_Ana_Mendieta_Siluetas_Series>. Acesso em: 1 abr. 2026.

edu/45142383/Tracing_the_Body_in_Ana_Mendieta_Siluetas_Series>. Acesso em: 1 abr. 2026.

MANDIETA, Ana. Foto *Anima, Silueta de Cohetes*, 1976. © Mendieta, Ana/ AUTVIS, Brasil, 2023. **SP Arte**, 2023. Disponível em: <<https://www.sp-arte.com/editorial/a-trajetoria-de-ana-mendieta-a-partir-das-exposicoes-silhueta-em-fogo-e-terra-abrecaminhos>>. Acesso em: 1 abr. 2026.

SODOMA, Uýara. Fotos do Ensaio *Lembrar para [não] esquecer*, da série *Retomada*, 2024. Página **Flickr Uýra Sodoma**. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/156456635@N08/albums/72177720330408690/with/5493344748>>. Acesso em: 20 mai. 2026. VAZQUES, Bárbara. Foto da Performance *Inflamáveis*, Aracaju/SE, 2019. **Facebook Mídia Ninja**. Disponível em: <<https://www.facebook.com/100050363145431/posts/1631445463680259/?rclid=TrUyATFkd6UOHexp#>>. Acesso em: 29 abr. 2026.

Notas

¹ “[...] tudo o que concerne ao corpo - desenho, cor, coroa, tiara, vestimenta, uniforme - tudo isso faz desabrochar, de forma sensível e matizada, as utopias seladas no corpo” (Foucault, 2013, p. 13).

² Agradecemos à artista Uýra Sodoma que autorizou, gentilmente, o uso e a publicação das imagens de suas obras, analisadas neste texto, na Revista Arteriais.

³ Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/156456635@N08/albums/72177720330408690/>>.

⁴ Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/156456635@N08/albums/72177720330408690/>>.

⁵ Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/156456635@N08/albums/72177720330408690/>>.

⁶ Os grandes centros urbanos são somente mais um dos componentes que, na modernidade exangue, garantem um deslocamento físico, mas nunca existencial. Em outro momento, o autor também dá o exemplo do turismo, “que se resume quase sempre a uma viagem sem sair do lugar, no seio das mesmas redundâncias de imagens

e de comportamento" (Guattari, 2009, p. 8). Tanto no caso dos centros urbanos, quanto da prática do turismo, é a relação da subjetividade com sua exterioridade que está comprometida. Na redundância imanente a esses dois casos, a alteridade perde sua aspereza.

⁷ Agradecemos ao ator e professor de teatro Audevan Caiçara, idealizador do projeto *Inflamáveis* (2019), que, gentilmente, autorizou o uso e a publicação da imagem, analisada neste texto, na Revista Arteriais.

⁸ Disponível em: <<https://www.facebook.com/100050363145431/posts/1631445463680259/?rldid=TrUyATFkd6UOHexp#>>. Acesso em: 29 abr. 2026.

⁹ Agradecemos ao artista Rodrigo Braga que, gentilmente, autorizou o uso e a publicação das imagens de suas obras, analisadas neste texto, na Revista Arteriais.

¹⁰ Disponível em: <<https://www.rodrigobraga.com.br/Comunhao>>. Acesso em: 1 abr. 2026.

¹¹ Disponível em: <<https://www.rodrigobraga.com.br/Da-alegoria-perecivel>>. Acesso em: 1 abr. 2026.

¹² Disponível em: <<https://www.rodrigobraga.com.br/Do-prazer-solene>>. Acesso em: 1 abr. 2026.

¹³ Disponível em: <<https://www.rodrigobraga.com.br/Ponto-zero>>. Acesso em: 1 abr. 2026.

¹⁴ Disponível em: <<https://www.sp-arte.com/editorial/a-trajetoria-de-ana-mendieta-a-partir-das-exposicoes-silhueta-em-fogo-e-terra-abrecaminhos>>. Acesso em: 1 abr. 2026.

¹⁵ Disponível em: <<https://www.sfmoma.org/artwork/93.220>>. Acesso em: 1 abr. 2026.

¹⁶ Disponível em: <https://www.academia.edu/45142383/Tracing_the_Body_in_Ana_Mendietas_Siluetas_Series>. Acesso em: 1 abr. 2026.

¹⁷ Disponível em: <<https://www.sp-arte.com/editorial/a-trajetoria-de-ana-mendieta-a-partir-das-exposicoes-silhueta-em-fogo-e-terra-abrecaminhos>>. Acesso em: 1 abr. 2026.

¹⁸ A bióloga Lynn Margulis foi um dos nomes mais importantes na construção desse conceito nas Ciências Biológicas, e é citada no início da obra de Haraway.

SOBRE O AUTOR

Adalberto Ferdnando Inocência é biólogo, licenciado e bacharel pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), especialista em Economia do Meio Ambiente pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), mestre e doutor em Ensino de Ciências pela mesma instituição. Atualmente é professor da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-2659-3073>>. E-mail: afinocencia@utfpr.edu.br

Recebido em: 30/4/2025

Aprovado em: 6/11/2025