

ISSN: 2525-832X

metamorfose

revista interdisciplinar de arte, ciência e tecnologia

Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos | Universidade Federal da Bahia



Vol. 4, nº 4, jun de 2020

EDITORA CHEFE

Paola Barreto

EDITOR ASSISTENTE

Danilo Lima

PARECERISTAS

Adalberto Santos

Ana Lucia Lage

Cila MacDowell

Cintia Guedes

Erick Felinto

Fabiane Borges

Fabiana Faleiros

Graciela Natansohn

Graziele Lautenschlaeger

Jorge de Vasconcellos

Laura Castro

Leonardo José Sebiane Serrano

Lucas Ferraço Nassif

Marcelo Costa

Marcelo Ribeiro

Maria Barreto do Carmo

Maria do Céu Oliveira

Maria Luiza Fragoso

Mariela Hernández

Pablo de Soto

Walmeri Ribeiro

CAPA

Diagramação: Quezia Silveira

Foto: Paola Barreto

EDITORAÇÃO E ILUSTRAÇÃO

Quezia Silveira

Metamorfose é uma publicação semestral de divulgação artística e científica vinculada ao Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos.



sumário

EDITORIAL

Arte, cuidado e tecnologias do bem viver
Paola Barreto 6-7

ARTIGOS

Akasha em Movimento: desenvolvimento neuropsicomotor infantil e sentidos corporais, curso do Paratodos/UFRJ
Marta Simões Peres e Maira Monteiro Fróes 8-29

Cinema e clínica: notas com uma prática
Cezar Migliorin 30-46

“O tempo do qual a terra nos olha”: de refúgios, artes, narrativas e tecnologias no mundo sublunar
Leandra Lambert 47-66

Um mergulho no nada: a aproximação da morte como estratégia de cura de si
Saulo Vinícius Almeida 67-86

Experiências e percepções: Relatos sobre vivências das mulheres negras na cidade de Maceió-AL
Mayara Almeida de Paula 87-98

Arquitetando novas subjetividades: Tecnologias médicas e corpos dóceis
Teófanés de Assis Santos 99-111

Os valores no cuidado em saúde de mulheres do campo
Bianca Rückert e Antônia Vitória Soares Aranha 112-131

Aquilombar-se: Insurgências negras na gestão cultural contemporânea
Stéfane Souto 132-145

MANIFESTO

Manifesto CoMA
Coletivo de Mulheres Artistas 146-147

ENSAIOS

O dildo nosso de cada dia e outros deslocamentos
Poliana Paiva de Araujo 148-159

Notas de um diário | Uma pequena coleção de epígrafes | Dois trabalhos de arte produzidos em Estados totalitários
Lara Ovídio 160-173

Corpo memórico: a agência do objeto de memória
Matheus da Rocha Montanari 174-183

DIÁLOGO

Entre ciência e arte: sobre epistemologias e imaginações poéticas e políticas
Luca Forcucci, Bárbara Carine Soares Pinheiro e Paola Barreto 184-206

ISSN: 2525-832X

metamorfose

revista interdisciplinar de arte, ciência e tecnologia

Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos | Universidade Federal da Bahia



Vol. 4, nº 4, jun de 2020

ARTE, CUIDADO E TECNOLOGIAS DO BEM VIVER

Quando lançamos a chamada para o Dossier **Arte, cuidado e tecnologias do bem viver**, na primavera de 2019, não poderíamos imaginar que seríamos surpreendidos por uma pandemia mundial no verão seguinte. Nem que no outono entraríamos em um estado de emergência sanitária, humanitária e política, O qual adentraria o inverno de 2020.

Essa é a estação em que lançamos, com atraso, o volume 4 da Revista *Metamorfose*. “Atraso” talvez soe agora como um categoria anacrônica, já que o momento não poderia ser mais oportuno, no sentido de oportunidade do *kairós* grego. O momento certo para refletir sobre a **necessidade de buscar modos de conviver, co-habitar e tecer alianças estratégicas entre indivíduos, espécies e culturas**, como nossa chamada original convocava.

É digno de nota que os oito artigos, os três ensaios, o manifesto e o diálogo aqui reunidos tenham sido produzidos antes da disseminação do novo coronavírus. No entanto, todos eles, cada um a seu modo, oferecem **perspectivas de cuidado e escuta atenta entre corpos, práticas e saberes que dizem respeito aos desafios postos pela atualidade**. É assim que essas contribuições nos ajudam a praticar atravessamentos entre artes, tecnologias e ciências, tendo como horizonte comum a saúde e o bem estar, em seus sentidos ampliados.

Começamos por **Akasha em Movimento: desenvolvimento neuropsicomotor infantil e sentidos corporais, curso do Paratodos/UFRJ**, artigo da artista-pesquisadora Marta Simões Peres e da cientista Maira Fróes que parte da potência da dança como prática restaurativa, e apresenta uma metodologia de cuidado corporal, apostando na diversidade, no acolhimento e no empoderamento das singularidades.

Continuamos com o professor e psicoterapeuta Cezar Migliorin por uma paisagem “ainda instável e cheia de fragilidades” em suas notas com uma prática de **Cinema e clínica**. Nesse artigo somos conduzidos por uma reflexão sobre a experiência de uma comunidade de cinema, a partir do fundamento comum da produção de imagens. O autor partilha a noção de que, por meio de atravessamentos criativos transindividuais, se restabelece potência de vida, invenção e cura. Cura compreendida não em um sentido medicalizado de oposição à doença, mas no seu sentido originário de zelo, atenção e relação de alteridade.

Seguindo por essa trilha da força conectiva da arte, em suas formas privilegiadas de invenção de mundos, a artista-pesquisadora Leandra Lambert nos fala da construção de espaços de **refúgios, narrativas e tecnologias no mundo sublunar**, de onde se pode imaginar alternativas e sensibilizar pessoas, ante o cenário de globalização perverso que o *capitaloceno* anuncia. Também situado entre a cultura crítica e a cultura dos cuidados, o artista-pesquisador Saulo Almeida promove uma **aproximação da morte como estratégia de cura de si**, ante os riscos das dinâmicas terapêuticas neoliberais aplicadas por

organizações, no formato de workshops de gestão pessoal e exercícios motivacionais.

Em seus **relatos sobre vivências das mulheres negras na cidade de Maceió**, a arquiteta Mayara Almeida analisa o livre trânsito de corpos racializados e generificados como determinante não apenas para um planejamento urbano inclusivo mas para uma experiência mais democrática de cidade. A questão do controle dos corpos também é tema do artigo do sanitarista Teófanés de Assis, com o tema foucaultiano das **tecnologias médicas e corpos dóceis para arquitetar novas subjetividades**.

Baseadas na análise de práticas populares de cuidado da medicina tradicional, as pesquisadoras Bianca Rückert e Antônia Vitória Aranha compartilham resultados da pesquisa qualitativa sobre **os valores no cuidado em saúde de mulheres camponesas**, realizada com o Coletivo de Mulheres Cuidadoras, da região do Vale do Rio Doce. Tratadas como dimensões historicamente relacionadas ao feminino, as tecnologias de acolhimento, práticas de diálogo e afetividade apresentadas pelas autoras expõem o cuidado com a saúde a um só tempo como ciência, arte e relação de comunhão com a natureza.

Por fim, Stefane Souto traz uma potente reflexão sobre a noção de **aquilombamento aplicada ao campo das artes e da cultura**, “com o objetivo de compreender o que a identidade negra afrodiaspórica, como categoria social dissidente, pode propor em termos de tecnologia de organização e insurgência cultural anticolonial”.

O **Manifesto CoMA** de Mulheres Artistas abre passagem para os ensaios de artistas pesquisadores, começando com o **O dildo nosso de cada dia**, apontamentos pornoterroristas de Poliana Paiva sobre tecnologias sexuais que invertem, “nem que por um instante, a perversa lógica da objetificação que massacra os corpos femininos”. Lara Ovídio, através de uma forma de escrita fragmentada, alterna o registro de um diário pessoal do golpe e a análise da obra de dois artistas **contra o totalitarismo**. Por último, Matheus Montanari apresenta os processos de produção e fruição da instalação interativa **Corpo memórico**, articulando a teoria ator rede à sua investigação sobre objetos de memória.

Fecha o volume o **diálogo entre arte e ciência** mediado pelo artista Luca Forcucci, com a participação da cientista Bárbara Carine Pinheiro e desta artista-pesquisadora que vos escreve. Nessa conversa falamos sobre epistemicídios, sistemas de autovalidação, potência poética e política de dispositivos (artísticos e científicos) e identidades e diferenças entre esses campos de invenção de mundo.

É isso. Estamos gratos por publicar, enfim. Demorou, mas como se diz na Capoeira Angola, *devagar também é longe*.

Paola Barreto aka Dr Fantasma
Editora Chefe



Akasha em Movimento: desenvolvimento neuropsicomotor infantil e sentidos corporais, curso do Paratodos/UFRJ

Akasha in Movement: Child Development and Five Senses. A Paratodos/UFRJ workshop.

Marta Simões Peres¹
Maira Monteiro Froes²

1 Professora da UFRJ e artista. Doutora em Sociologia (UnB), com pós doutorado no Diversitas/USP. Formada em Dança pela Faculdade Escola Angel Vianna, graduada em Fisioterapia (IBMR) e mestre em Ciências da Saúde (UnB). Coordenadora do Paratodos/UFRJ e da Trupe DiVersos.

2 Professora Associada da UFRJ/ Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia. Coordenadora do Projeto Anatomia das Paixões/Laboratório de Métodos Avançados e Epistemologia. Possui Mestrado e Doutorado em Ciências Biológicas (Biofísica), com complementação no Albert Einstein College/Nova Iorque e pós-doutorado no College de France.

Resumo: O texto discute um curso prático-teórico oferecido pelo Projeto Paratodos/UFRJ (2018/2) que teve como eixo o diálogo entre a neurobiologia do desenvolvimento neuropsicomotor humano do nascimento até o primeiro ano de vida e os cinco sentidos corporais especiais – olfato, paladar, tato, audição e visão. São apresentadas as bases metodológicas do projeto, a trupe DiVersos – coletivo de artistas e as aulas do curso, finalizando com depoimentos dos participantes, que são ao mesmo tempo estudantes e professores.

Palavras-chave: Dança; Desenvolvimento Neuropsicomotor; Sentidos Corporais; polifonia.

Abstract: The text discusses a practical-theoretical workshop given by Paratodos/UFRJ Project (2018/2). The dialogue between human development neurobiology from birth to one year old and the five senses - smell, taste, touch, hearing and vision - the subject of the classes. We show the methodological bases of Paratodos, Trupe DiVersos (an artistic group) and a description of each class. All the participants are both students and teachers. They gave statements about their experience.

Key words: Dance; Development; Five Senses; Polyphony

Akasha: (em sânscrito) luz astral; princípio original isento de espaço e de tempo; energia e fluido cósmico universal; o não criado, base de toda a criação; substrato espiritual primordial; força dos deuses; espaço sutil onde estão armazenados todos os conhecimentos, feitos e memória da humanidade, inconsciente coletivo; contém e mantém tudo o que foi criado em equilíbrio; espaço onde se originam todos os pensamentos, ideias e matéria; mais elevado, poderoso e inimaginável dos cinco elementos, quinto elemento, quintessência, quinta ponta do pentágono, éter; incompreensível, indefinível, o que as religiões chamam de Deus.

INTRODUÇÃO

Este texto discute as bases de um curso prático-teórico intitulado “Akasha em Movimento” oferecido pelo Projeto Paratodos/UFRJ², cujas aulas ocorrem na Sala “Bela Árvore”, uma parte da área ao ar livre do complexo desportivo do Campus Praia Vermelha/UFRJ – popularmente conhecido como “campinho”. O curso (2018/2) teve como eixo o diálogo entre dois campos temáticos: o desenvolvimento neuropsicomotor humano do nascimento até o primeiro ano de vida e os cinco sentidos corporais especiais – olfato, paladar, tato, audição e visão.

Para estudar o conteúdo de desenvolvimento neuropsicomotor, contamos com a presença da “professora *mirim*” Akasha Hoffeman³, que faz parte do projeto e da trupe DiVersos⁴ desde a barriga da mãe e cujo aniversário de **um ano** comemoramos no curso. Adiante, apresentaremos bases metodológicas do Paratodos, o coletivo de artistas originado do projeto, a trupe DiVersos, as aulas do curso, finalizando com depoimentos dos participantes.

PARATODOS E TRUPE DIVERSOS

“Todo ser humano é ator”. William Shakespeare

O Paratodos - ensino, pesquisa e extensão em Dança e Saúde – oferece a cada semestre um curso prático-teórico a estudantes da UFRJ e participantes de extensão da comunidade em geral. Chamamos de “prático-teórico”, ao invés de “teórico-prático”, porque em nossa metodologia a prática ocupa protagonismo e embasa as concomitantes reflexões teóricas.

2 O nome do curso foi sugerido pela professora doutora Marina Martins, do Departamento de Arte Corporal/EEFD, parceira e colaboradora do Projeto Paratodos.

3 Natasha Hoffeman, mãe de Akasha, integra a Trupe DiVersos, coletivo de artistas originado no Paratodos. Quando apresentamos o espetáculo “Diversos são Quixote”, Natasha interpretou Quitéria, personagem de “As Bodas de Comacho” que não estava grávida no original de Cervantes, mas criamos uma versão bem humorada em que Sancho Pança levanta seu vestido de noiva e exhibe sua barriga.

4 A Trupe DiVersos, contemplada pelo edital PROART/GARIn do Fórum de Ciência e Cultura, sob coordenação do Professor Carlos Vainer, realizou 11 apresentações dos espetáculos “Diversos são Quixote” e “Nau do Fucô” em 2017.

Todos são estudantes, alguns, com DRE (número de matrícula da Divisão de Registro de Estudantes) e outros não, os extensionistas. Os matriculados nas disciplinas optativas recebem os respectivos créditos, enquanto os demais recebem certificados de participação em curso de extensão.

Os objetivos do Paratodos são expandir o acesso à dança a públicos mais amplos e diversos, assim como afirmar e fortalecer o papel extensionista da universidade. Defendemos a ideia de que “*todas as pessoas podem dançar*”, afinados com a Professora Emérita Maria Helena Sá Earp (1910-2014), fundadora da dança nas universidades públicas brasileiras, e de Angel Vianna, importante referência na dança e no teatro, com quem se formou a coordenadora do projeto, Marta Simões Peres⁵.

A dança consiste num importante aliado no tratamento, prevenção e prática corporal cotidiana, trazendo comprovados benefícios de ordem motora, psicológica, qualidade de vida, sociabilidade e autonomia, a pessoas com ou sem limitações físicas, sensoriais e sofrimento psíquico (PERES, 2010). Na contramão do modelo hospitalocêntrico hegemônico no campo da saúde e da característica historicamente excludente da universidade, apostamos na potência da diversidade, no respeito, acolhimento e empoderamento das singularidades e, sobretudo, na criatividade, valorizando antes o ser humano que sua doença ou limitação. O projeto proporciona aos estudantes uma ampliação de perspectiva às áreas da Saúde, Reabilitação, Estudos da Deficiência, Reforma Psiquiátrica e Luta Antimanicomial (PERES, 2016).

Recordamos que a constituição da Organização Mundial da Saúde (OMS) afirma: “Saúde é um estado de completo bem-estar físico, mental e social e não apenas a mera ausência de doença ou enfermidade”. A saúde mental, por sua vez, é mais do que a ausência de sofrimento psíquico, transtornos ou deficiências, consistindo num estado de bem-estar no qual um indivíduo realiza suas habilidades, lida com as tensões cotidianas da vida, trabalha de forma produtiva e é capaz de contribuir com sua comunidade. Saúde mental e bem-estar são fundamentais para nossa capacidade coletiva e individual, como seres humanos, para pensar, nos emocionar, interagir uns com os outros e aproveitar a vida. A promoção, proteção e restauração da saúde mental podem ser consideradas como uma preocupação vital dos indivíduos, comunidades e sociedades em todo o mundo. Desse modo, no contexto de reflexões de universidades da América Latina e do mundo, a OMS impulsiona um movimento denominado “Universidade Promotora da Saúde” (OLIVEIRA in BARBAS, 2017).

5 Tanto “Helenita” (como Sá Earp tornou-se conhecida) quanto Angel lecionaram no período de fundação do primeiro curso de graduação em Dança no Brasil na Universidade Federal da Bahia.

Sob essa perspectiva, convidamos públicos diversos para estudar na universidade *pública*: adultos, bebês, crianças, idosos, vizinhos, pacientes das unidades de saúde e reabilitação próximas, pessoas com deficiência física, sensorial, sofrimento psíquico, desde que não haja contraindicação de ordem médica.

Segundo a proposta da Produção Partilhada do Conhecimento (BAIRON e LAZANEO, 2012), *todos são produtores de conhecimento*. Ao contrário de um “olhar invasor”, o pesquisador-parceiro participa das atividades da comunidade, seja uma comunidade indígena, um grupo de descendentes de quilombolas ou, como no caso em tela, um coletivo de artistas no contexto urbano da UFRJ/Campus Praia Vermelha, produzindo ações, arte, conhecimento, divulgação por recursos de mídia, num diálogo entre passado e presente, cultura tradicional e meios digitais. A Pedagogia Griô⁶ (PACHECO, 2015) propõe rodas de música com canto e instrumentos, dança, contação de histórias, reafirmando laços da comunidade, fortalecendo a saúde e o empoderamento de seus membros. O/A griô⁷, mestre de culturas de tradições orais/corporais, sustenta e celebra a vida na comunidade, integrada à luta por sua identidade cultural. Trata-se de uma pedagogia da vivência de rituais afetivos e culturais em que dialogam diferentes idades, escola, comunidade, grupos étnico-raciais, tradição e contemporaneidade, numa interação de saberes ancestrais de tradição oral e ciências formais.

Tendo sido o projeto fundado em 2010, um dos frutos de pesquisa de pós-doutorado no Núcleo *Diversitas*/USP (com supervisão do professor Sergio Bairon), foi a fundação do coletivo de artistas Trupe DiVersos, em 2014. O contato com a Pedagogia Griô e a PPC trouxeram referenciais relevantes, aprimoramento, fortalecimento e desdobramentos para as metodologias e ações extensionistas do Paratodos. Aplicamos, no contexto universitário e urbano do Rio de Janeiro, no ensino de dança/teatro, propostas originalmente vivenciadas junto a comunidades tradicionais.

Foi assim que, durante a leitura de “A História da Loucura na Idade Clássica”, de Michel Foucault, um dos participantes trouxe “Leonídia: a musa infeliz do poeta” (da autora baiana Myriam Fraga), biografia de uma namorada de infância de Castro Alves que passou grande parte da vida internada do Hospício São João de Deus/Salvador. Nos baseamos nesse livro para construir o roteiro e montar nosso primeiro espetáculo: “Leonídia: ela é doida?”.

6 A professora Marta Simões Peres participou de curso (Pacheco e Caires, Lençóis/BA, 2013) e do I Ciclo de Vivências (UniCamp, 2014) em Pedagogia Griô, que abrange culturas tradicionais, dos terreiros de candomblé, capoeiras, torés, sambas de roda, reisados, cantos do trabalho, festas populares, literatura de cordel e repentistas, saberes das parteiras, pais e mães de santo, brincantes, bonequeiros, curadores, erveiras, benzedeadas e xamãs, biblioteca viva dos contadores de histórias e griôs.

7 O termo griô vem do francês griot, trazido da África, e foi “abrasileirado” com o acento circunflexo pelo Ponto de Cultura Grão de Luz e Griô (Lilian Pacheco e Marcio Caires), Lençóis, Bahia. Em nosso terceiro espetáculo, intitulado “A Nau do Fucô”, fizemos um jogo de palavras análogo com o filósofo francês Foucault.

No grupo formado pelo/a professor/a-diretor/a e os/as participantes-atores, estabelecendo condições análogas, busca-se a horizontalidade nas relações e, ao invés do lugar de “objeto de pesquisa etnográfica”, todos têm voz ativa, são produtores de conhecimento e arte. Essa atitude contrasta com a condição de “pacientes”, daqueles que se tratam nas cercanias - recordando que em algum momento da vida todos nós somos “atendidos” na condição de pacientes. Levamos essa concepção tanto para a criação artística - a trupe apresentou três espetáculos inéditos, além do primeiro, “Diversos São Quixote” e “A Nau do Fucô” - e para uma pedagogia “polifônica”, em que todos são professores.



Figura 1. Aula de dança do Projeto PARATODOS na sala Bela Árvore

MOTIVAÇÕES

A cada semestre, é eleito um determinado tema e a ideia que moveu este curso foi a integração entre o desenvolvimento neuropsicomotor infantil e os sentidos. Cada encontro, liderado por um/a professor/a, baseou-se num sentido corporal especial, nessa ordem: olfato, paladar, tato, audição, visão. Em 2018/2 Akasha estabeleceu o fio condutor do curso por meio dos movimentos que ela estava experimentando e descobrindo

com cerca de um ano de idade. O encerramento do curso direcionou-se para um grande encontro entre os diferentes sentidos e pessoas, do projeto e de uma escola norueguesa, tendo como tema central a ideia de “Parangolé”, do artista brasileiro Hélio Oiticica.

A base comum de cada módulo de aulas de dança parte da Pedagogia de Angel Vianna (TEIXEIRA, 1998), do Sistema Laban-Bartenieff de Análise do Movimento e da Teoria Fundamentos da Dança (TFD) de Helenita Sá Earp, que lidam com a criatividade do movimento humano independentemente de padrões estabelecidos, além de referências da Educação Somática e de abordagens de Meditação.

Dançar e estudar o corpo humano, simultaneamente, possibilita uma aproximação potente entre prática e teoria, considerando que a ciência consiste numa obra do ser humano, baseada nas leituras criativas dos muitos mundos habitados na abstração dos *sentidos* pelo imaginário. A natureza essencialmente *humana* da ciência perpassa convenções, princípios, toda e qualquer regra, atravessa todos os tempos e culturas e a completude de nossa história. Assim, numa perspectiva peculiar de abordar o conhecimento, o complexo e fascinante estudo do Sistema Nervoso Central, da concepção até a maturidade, não se limitou à leitura de tratados, mas foi experimentado no próprio corpo e enriquecido pela presença de Akasha.

Um dos principais fatores que contribuiu para a atual compreensão do neurodesenvolvimento foi a observação pormenorizada de um bebê do nascimento até o primeiro e segundo anos de vida. Exames de imagem constatam que há maiores diferenças entre o cérebro de um feto de 28 e um de 36 semanas que entre um bebê de três meses e um adulto. O conceito de desenvolvimento implica não somente no aumento do volume, mas também na maturação e no estabelecimento de complexas interconexões entre os neurônios (DOWNIE, 1988). Dos três folhetos embrionários (ectoderma, mesoderma e endoderma) tanto epiderme quanto sistema nervoso surgem do ectoderma. Essa íntima conexão, desde a fase embrionária, entre pele e sistema nervoso⁸, é o tema de “Tocar – o significado humano da pele”, de Ashley Montagu (1905-1999). O livro trata da importância do toque em todos os aspectos do desenvolvimento, das funções imunológicas da pele e sua importância para a saúde física e mental. São relatados experimentos acerca dos efeitos prejudiciais da privação do toque, da relação entre mãe e filho durante e após a gravidez, do estímulo provocado pelas contrações do trabalho de parto, assim como a maneira como as mães esquimós *Aivilik* cuidam dos filhos, pontuando diferenças entre culturas em que contatos táteis como abraços, carícias, aperto de mão são mais ou menos presentes (MONTAGU,

⁸ O tema do desenvolvimento humano acompanha a professora Marta Simões Peres desde sua formação com Angel Vianna: seu primeiro filho nasceu em 1990, quando a turma estudou e redigiu monografia de conclusão de curso a partir do livro “Tocar – o significado humano da pele”, de Ashley Montagu (1905-1999), antropólogo e psicólogo inglês naturalizado norteamericano.

1988). Enquanto brasileiros, é muito nítido que, de uma maneira genérica, nos “tocamos” muito mais do que pessoas de outras nacionalidades.

Montagu afirma que desde suas primeiras noções de orientação diante das dimensões espaciais de seu mundo, a criança apoia-se quase totalmente no tato e no “tigmotropismo” (o mais primitivo de todos os agentes sensoriais, palavra que vem do grego *thigma*, tocar, e *trope*, voltar-se, ou seja, respostas motoras dadas ao contato pelo toque). Além disso, o toque ativo é “estereognóstico”, permite à pessoa compreender a forma e a natureza dos objetos⁹.

Concomitantemente, as relações do corpo com o espaço ao redor, num contexto temporal real e imagético, possibilitam que se construam conceitos por meio da vivência de emoções e sensações. A integração do tempo e do espaço, e da lateralidade, vai se dando a partir da consciência do corpo e das relações entre imagem e esquema corporal, bases da evolução psicomotora do sujeito. (HERMANT, 1988: 14).



Figura 2. Aula do curso com Akasha à frente e turma seguindo seus movimentos

⁹ Esse tema foi abordado em outras investigações, em especial em pôster que recebeu menção honrosa em Congresso de Extensão da UFRJ (2013) intitulado “Dança e Imagem Corporal: a dança como abordagem na saúde mental e na deficiência visual”, de autoria de Julia Araujo Jorge de Aguiar, Rosana Oliveira da Silva, Raquel de Oliveira do Amaral, Wanessa de Vasconcellos Araújo (estudantes de graduação), Marta Simões Peres (orientadora).

O CURSO

Durante as aulas, seguimos os movimentos de Akasha, estudando na prática e na teoria as fases do desenvolvimento neuropsicomotor infantil – por meio da observação de movimentos reflexos e voluntários, tais como sustentar a cabeça, o tronco, rolar, arrastar, engatinhar, mudar os pontos de apoio, experimentar torções, giros, equilíbrio, posição de pé até a marcha. Praticamente *em todas as aulas* enfatizamos a ideia de que a Ontogênese pode ser percebida, no mínimo metaforicamente, como um “espelho” da Filogênese: isso quer dizer que, na formação e constituição desde uma origem (gênese), as fases do desenvolvimento neuropsicomotor infantil do indivíduo, ou do “ser” (onto), repetem as etapas da Evolução da Espécie (filo) pesquisada por Charles Darwin e tantos outros cientistas. Assim, para compreender a sequência de fases - que mesmo em pessoas sem qualquer comprometimento motor não segue uma cronologia rígida, mas sim aproximações estatisticamente mais frequentes, como, por exemplo, adquirir a capacidade de se sentar, por volta dos seis meses -, estudamos os seis Padrões Neurológicos Básicos (PNB) dos Fundamentos Corporais de Irmgard Bartenieff (1900-1981), discípula de Rudolf Laban (1879-1958), aqui apresentados de maneira bastante sintética: 1) Respiração Celular; 2) Centro-Periferia; 3) Espinhal ou crânio-caudal; 4) Homólogo; 5) Homolateral; 6) Contralateral ou cruzado¹⁰.

Movimento e sensação não são de forma alguma habilidades segmentadas, pelo contrário, retroalimentam-se e comunicam-se ininterruptamente. A estudante Tayná Bertoldo (hoje graduada em Dança) sintetiza sua compreensão do tema: *“Há quem diga que o sistema motor é mais importante que o sensorial, enquanto, na verdade, a entrada primeira é pelo sensorial que impulsiona o motor a agir”*.

Daí nossa opção por “aguçar os sentidos”, para imediatamente relacioná-los aos movimentos e, por fim, estimular a criatividade. Portanto, as propostas descritas adiante referem-se à primeira parte das aulas, que desemboca todas as vezes em movimentos dançantes, cuja descrição não caberia neste texto.

Optamos por iniciar o curso pelo Olfato e Paladar, denominados “sentidos químicos”, e depois o Tato, que pode ser considerado “mãe” de todos os sentidos. Tendo como base o significado do verbete “tato” no dicionário de idioma russo, Montagu observa que: *“Na realidade, todos os cinco sentidos podem ser reduzidos a um só: o sentido do tato.*

10 O recém-nascido, ainda sem a capacidade de controle voluntário do movimento, expande e encolhe o corpo com a inspiração e a expiração, como os organismos unicelulares (1). Aos poucos, o bebê passa a perceber suas seis extremidades, dedos das mãos, artelhos dos pés, cabeça e cóccix (nossa “cauda”) (2). Em seguida, passa a controlar a cabeça, a coluna, como as cobras (3), perceber os segmentos inferior e superior como os anfíbios (sapos) (4), arrastar como os jacarés (5), ficar de “gatas”, de quatro, como os mamíferos quadrúpedes, até alcançar a posição de pé e caminhar (6). Esse tema, presente em pesquisas de Rudolf Laban, I. Bartenieff e Bonnie Bainbridge-Cohen, dentre outros, para ser tratado com maior profundidade, mereceria um texto inteiro, o que foge à proposta em tela.

A língua e o palato *sentem* a comida; o ouvido, as ondas sonoras; o nariz, emanações; os olhos, raios de luz” (MONTAGU, 1988: 344). De fato, cada sentido foi abordado em relação à pele, maior órgão visível macroscopicamente do corpo (excluindo-se órgãos que contêm áreas de vilosidades como intestino e córtex cerebral). As mucosas das narinas e as papilas gustativas da língua fazem parte desse contínuo envoltório que é a pele, nosso “envelope”, como Angel Vianna costuma dizer em suas aulas.

A olfação, a gustação e a somestesia química¹¹ fazem parte dos chamados “sentidos químicos”, originados da exposição de células receptoras especiais a certas moléculas e mistura de moléculas (LENT, 2005: 313). Recordamos que, no “oceano de moléculas” em que vivemos, animais aquáticos são expostos a moléculas dissolvidas na água, enquanto os terrestres, a moléculas voláteis, dissolvidas e suspensas no ar, e às que circulam no sangue, demais fluidos e líquido extracelular. Circuitos neurais especializados respondem ao sofisticado sistema de sinalização protagonizado por essas moléculas, de modo que elaboramos abordagens vivenciais para aguçar a capacidade de atenção às informações ininterruptamente recebidas por essas vias.

AULA 1: Olfato – A primeira aula foi ministrada pelos estudantes de diferentes graduações Azul Scorzelli (pedagogia-direção teatral), Sophia Furtado (psicologia) e Tainá Bertoldo (dança). Iniciamos pelo Olfato, por ser considerado aquele que remete a memórias muito profundas, em discussões acerca de olfato e memória (HERMANT, 1988). Chamamos de cheiros ou odores tudo aquilo que percebemos através do sistema olfatório. No universo dos animais, incluindo obviamente os seres humanos, há cheiros emitidos para demarcar territórios, como por exemplo o da urina, assim como outros destinados à atração de parceiros sexuais. Feromônios (escrito assim, sem a letra R) consistem nos cheiros destinados à comunicação entre indivíduos de uma mesma ou espécies diferentes. A estimulação do sistema olfatório pelos odores gera padrões de impulsos reconhecidos por regiões corticais específicas.

Todas as aulas iniciam-se por um relaxamento, que descreveremos aqui. Pontuamos que o relaxamento é um “pré-requisito” para a continuidade da proposta de cada encontro. Solicitamos que os participantes, deitados, ou sentados, no caso dos cadeirantes ou pessoas com impedimentos de deitar, de olhos fechados, percebam o corpo em relação ao chão ou apoio da cadeira, o ar que os circunda, o vento, os ruídos, com a respiração, o corpo por inteiro. Para tal, adaptamos elementos do “Inventário”¹², da metodologia

11 A somestesia química consiste numa sensibilidade intermediária entre os sentidos químicos e a somestesia (Lent, 313), responsável por sensações tais como a ardência causada pelas pimentas, por exemplo. Provamos substâncias ardentes, mas não abordamos especificamente o conceito no curso.

12 A Eutonia é uma dentre outras de nossas referências de um conjunto maior denominado usualmente de “Educação Somática”, mas não contamos com “eutonistas”, como são chamadas pessoas formadas nesse método, nem se tratava de um curso de Eutonia.

“Eutonia” de Gerda Alexander, que consiste no direcionamento da atenção e observação para cada parte do corpo, sem qualquer intervenção: entrega do peso de cada parte do corpo ao chão, contato com tecido das roupas, objetos, direção dos ossos, espaço das articulações, com tranquilidade, dando um tempo para que a proposta não se transforme numa sequência de ordens a serem cumpridas mecanicamente, entrando em contato com a percepção da *continuidade* de toda a superfície da pele (FEITOSA, 2014). Se a imobilidade prolongada incomodar, o participante fica livre para se mover, se espreguiçar, conforme suas necessidades. Thereza Feitosa descreve assim a proposta do inventário:

“A percepção consciente de nossos ossos, nossa atenção dirigida a eles, ressona em nossos tecidos macios ao redor dos ossos? Como? Que respostas você observa em seus tecidos? Muitas vezes um inventário vai sendo composto com perguntas. As perguntas têm uma formulação continuamente pesquisada que se esquivava de respostas certas, erradas, ou n.r.a., antes convidando, instigando a uma auto-observação direta, objetiva. Podemos nos aproximar pelo contorno do corpo, numa certa posição. (...) o eutonista convoca a atenção (...) para o ápice de sua cabeça e vai seguindo, indicando o espaço daí até sua orelha direita ou esquerda, o contorno dessa orelha, o contorno da lateral de seu pescoço, o espaço da base do pescoço até o ombro, seguindo pelo lado externo do braço até o dedo polegar e desenhando o contorno, dedo a dedo, de todos os dedos dessa mão, em seguida o lado interno do braço até a axila...até que se tenha percorrido todo o contorno do corpo. Isso se faz de uma certa maneira: sentindo em seu próprio corpo, sensível às respostas dos alunos, observando se estão aí, presentes no que vão fazendo, sensível ao tempo, aos silêncios necessários, às pausas...”. (FEITOSA, 2014: 21-22).

Depois do relaxamento, ainda de olhos fechados, percebemos o odor de frutas, folhas, chocolate, pimenta, incensos, creme hidratante, café, e cheiros de matéria levemente apodrecida, a fim de estimular a atenção para os cheiros circundantes e a maneira como reagimos a eles. Os relatos referiram sensações agradáveis, desagradáveis, lembranças, como a de uma participante que recordou sua avó ao sentir o cheiro do creme hidratante.

AULA 2: Paladar (ou Gustação) – Chamamos de “sabores” as diferentes qualidades da modalidade sensorial da gustação, à percepção das moléculas que entram em contato com o sistema gustatório dissolvidas na saliva. Pela gustação, distinguimos os sabores dos alimentos, sendo a arte da *gastronomia* a busca de prazer através desse sentido. Um sabor desagradável, por sua vez, pode gerar uma resposta reflexa de tosse, cuspe ou vômito, como uma defesa do organismo a substâncias tóxicas.

Os quatro sabores básicos são o salgado, doce, azedo e amargo. Papilas gustatórias são indentações da mucosa da língua, onde estão localizados três quartos dos quimiorreceptores gustatórios, enquanto os demais distribuem-se ao longo da mucosa oral, faringe, laringe e porções superiores do esôfago, de modo que o órgão gustatório é toda a cavidade

orofaríngea, somando cerca de 5000 botões gustatórios, esferas com formato semelhante ao de uma cebola. Quando levamos à boca e mastigamos um alimento, ele se quebra em fragmentos menores e suas substâncias, dissolvidas na saliva, entram em contato com as células quimiorreceptoras, acoplando-se ao receptor que lhe corresponde e disparando a ativação das vias neurais que gerarão a sensação do gosto (LENT, 2005: 328).

Nosso foco, entretanto, foi o despertar para esse sentido, bem mais que nos aprofundarmos em dados científicos. A base da aula, conduzida após o relaxamento pela estudante de psicologia Sophia Furtado, foi a “meditação da uva-passa”, extraída do Método de Meditação da Atenção Plena, ou *Mindfulness* (WILLIAMS e PENMAN, 2015). Optamos por adaptá-la mediante a utilização de uvas verdes maduras, a fim de explorar mais as sensações da casca intacta e depois mordida. Após o relaxamento descrito acima, ainda de olhos fechados, cada um/a recebeu uma uva. Começamos estimulando o tato, tocando e sentindo a textura, o tamanho, o formato, a maciez, a temperatura da uva. Deslizamos lentamente a uva ao longo dos braços, pescoço, rosto, prestando atenção às sensações. Depois, percebemos o cheiro, aguçando as lembranças por ele trazidas. Passamos a uva sobre as orelhas, percebendo o ruído ao apertá-la. Depois, colocamos a uva na boca, sem mordê-la, mas “passeando” com ela por todos os cantos da cavidade bucal, movimentando mandíbula, músculos das bochechas (*masseter*), dentes, língua, garganta, céu da boca, prestando atenção à textura e sugerindo que observassem o que o gosto da casca intacta lembrava. Finalmente, mordemos, mastigamos e sentimos o sabor da polpa e do líquido escorrendo pelos dentes, língua, gengivas, a textura e o estalar das sementes se estilhaçando. Reparamos nuances do gosto, quando acrescentado pelos sabores da polpa e da semente. Engolimos lentamente, percebendo o gosto deixado na boca. Ainda de olhos fechados, sugerimos a contemplação das sensações e reverberações trazidas pela prática.

Quando compartilhamos nossas impressões, alguns relataram uma sensação de relaxamento físico e mental ao final da meditação, e também a surpresa causada por experimentar comer uma uva de forma totalmente nova e mais atenta, com diferentes percepções a cada etapa. O gosto da casca intacta da uva remeteu ao de pequenos saquinhos de mel chupados até serem furados pelas mordidas antes que o mel escorra. O objetivo era alcançar um estado de “atenção plena”, a simples prática de prestarmos atenção no momento presente, percebendo sensações do aqui e agora. Trata-se de prática que vem se provando grande aliada contra a ansiedade, possibilitando-nos descansar de problemas do futuro ou do passado (WILLIAMS e PENMAN, 2015). Frequentemente, surgem preocupações da mente, mas ao nos ancorarmos nas sensações do corpo, os resultados mostram que estas são amenizadas. Discutimos a ideia de aplicar esta prática a qualquer atividade cotidiana, por exemplo, quando cozinhamos, lavamos a louça, tomamos banho, pegamos ônibus etc.

AULA 3: Tato – Em termos neurobiológicos, o tato é uma das quatro submodalidades da “somestesia” - dos radicais latino *soma* (corpo) e grego *aesthesia* (sensibilidade) -, capacidade de receber informações sobre diferentes partes do corpo. Suas demais submodalidades são a propriocepção (tema ao qual retornaremos adiante), a termossensibilidade (informação da temperatura do ar e objetos) e a dor (estímulos causadores de lesão potencial ou real). Para efeito deste curso, voltado para pessoas que não buscam detalhamento científico, reunimos essas percepções como um único conjunto, o Tato, sendo que ao final do processo, a Propriocepção foi especificamente abordada, tendo sido considerada nosso “sexto sentido” e abrindo caminho para a experimentação dos “Parangolés” de Hélio Oiticica.

Fibras de receptores localizados em todo o corpo detectam estímulos, levados a nervos periféricos e às raízes dorsais da medula espinhal, no Sistema Nervoso Central, até seu processamento em áreas específicas do córtex cerebral (LENT, 2005:211). Desse modo, o sistema somestésico consiste, a exemplo dos demais sentidos, numa cadeia de neurônios, fibras nervosas e sinapses responsável por essa função perceptiva. No entanto, ao contrário dos demais sentidos especiais, o tato tem seus receptores distribuídos por todo o tegumento corporal, em densidades, no entanto, variáveis. A pele é, assim, considerada o órgão somestésico por excelência¹³. Por meio dela, tocamos o que nos envolve, nos atravessa, guardamos memórias, e o tato acaba numa composição multissensorial com os demais sentidos, como cheiros e gostos. De fato, antes de nos deliciarmos com o sabor de uma fruta, sentimos sua cor pela visão, seu aroma pelo olfato e sua forma pela pele.

Após um cuidadoso e tranquilo relaxamento baseado no “Inventário” da Eutonia, com os participantes ainda de olhos fechados, lançamos mão de objetos de diferentes formatos, texturas, pontudos, arredondados, macios, duros, quentes, frios; cada um/a os deslizou confortavelmente explorando a superfície da pele. Não somente nesta, mas em praticamente todas as aulas, os participantes se abraçam um a um na chegada, e realizam, na segunda parte da aula, durante as propostas de pesquisa de movimento, sequências em duplas, com movimentos iguais e contrastantes, com contato visual e tátil. Ao final, o “abraço coletivo” favorece as sensações de prazer e acolhimento.

AULA 4: Audição – Esta é a modalidade que nos permite perceber os sons, produzidos por ondas sonoras, vibrações periódicas do ar, transmitidas aos receptores auditivos, as células ciliadas do ouvido interno, transformadas em potenciais bioelétricos processados

13 Denominamos “dermatomo” a área de superfície corporal inervada por um segmento medular. Por exemplo, os dermatomos do couro cabeludo são inervados por pares de nervos oriundos de segmentos da coluna cervical (pescoço), como faixas de mapas comandados por regiões correspondentes da medula. Quase toda a inervação tátil do rosto é oriunda do nervo trigêmeo, situado dentro do crânio (LENT, 2005: 217).

no sistema auditivo, e sobre os quais geramos sensações sonoras a partir do processamento cortical especializado, como acontece com os demais sentidos especiais. As propriedades básicas da percepção sonora são intensidade, tom, timbre, localização espacial, compreensão da fala e a associação complexa de sons e outras modalidades sensoriais e afetivo-cognitivas.

Toda a linguagem, os incontáveis idiomas em pelos quais se comunicam diferentes sociedades humanas, as onomatopeias, além dos ruídos desagradáveis, aumentados exponencialmente desde a Revolução Industrial, sem falar na suprema arte da música, ou músicas, já que suas possibilidades são infinitas e variadíssimas de uma cultura para outra, integram esse imenso universo dos sons, de modo que aqui nos restringimos somente a um encontro que teve a audição como tema, no qual avançamos um passo a mais em relação à criação cênica¹⁴.

Durante esta aula, ministrada pelo estudante de Serviço Social Kadosh Olive, realizamos a proposta de despertar a composição de uma estrutura tríade constituída por cognição, afeto e emoção, até chegarmos a uma performance teatral simples. Utilizamos instrumentos sonoros, embalados por repertório baseado em cirandas e cantigas de roda, o que se afina com a citada abordagem da Pedagogia Griô. Podemos conceber um teatro mais próximo da ação e dos gestos, enquanto a densidade, síntese e carga de dramaticidade da poesia vêm a enriquecê-lo. Buscando uma concepção lírica do teatro, denominamos “Cenopoesia” essa teatralidade da poesia em cena, a coexistência de linguagens em conflito para o estabelecimento de uma nova linguagem. O desafio do espetáculo cenopoiético reside em reunir lirismo e dramaticidade. Sem buscar um teatro prosaico, nem um simples recital de poesias, apostamos na Cenopoesia, essa coisa-mistura a partir de uma poesia encenada, ritmada e teatralizada que tem os sons e a audição como fios condutores.

Utilizamos diferentes instrumentos, palavras, discutimos a ideia de melodia, ritmo, harmonia, e apreciamos uma pintura que representava um coração, recordando ser esse um músculo que se contrai e se distende durante toda a vida seguindo um determinado ritmo, a frequência cardíaca. A cenopoesia ergue-se no estudo ancorado por temas da arte e educação popular, destacando o aspecto híbrido e de obra aberta do conceito de arte, defendendo a ideia de que todos somos capazes de viver e fazer arte (DANTAS, 2015).

Como nesta aula produzimos mais “barulho”, sons, gestos, com maior ênfase na teatralidade, percebemos o encantamento produzido nos passantes que fazem do caminho seu caminho para entrada ou saída em diferentes setores do campus universitário, de maneira que tivemos “espectadores” momentâneos para as cenas criadas de improviso.

14 O livro “Atenção Plena” (WILLIAMS e PENMAN, 2015) apresenta um CD e um site – <http://www.sexante.com.br/atencaoplena/> - no qual a faixa número 5 é voltada para a “meditação dos sons e pensamentos” e este pode ser um bom ponto de partida para pessoas interessadas em iniciar uma prática cotidiana de atenção plena.

AULA 5: Visão – Esse sentido é proporcionado pela interação da luz com receptores especializados da retina, um espécie de “filme inteligente” situado nos órgãos da visão, os olhos. As submodalidades visuais consistem na localização espacial dos estímulos luminosos, a medida da intensidade, a identificação dos objetos, detecção de objetos móveis e visão de cores. O olho é uma câmera superautomática capaz de se posicionar na direção do objeto de interesse, focalizá-lo e regular a sensibilidade de acordo com a iluminação do ambiente. A informação do sistema visual percorre vias da retina ao tálamo e deste ao córtex cerebral, processando-se a cena visual. A luz, forma de energia que se manifesta como partícula e como onda, transmite-se por meio de pacotes microscópicos denominados “*fótons*” (LENT, 2005).

O prazer proporcionado pelo som, a música, e pela visão, toda a gama de obras primas das artes visuais, as relações entre sentidos e a apreciação artística, enfim, mereceria muito mais que um artigo. Assim, no curso, abordamos o sentido da visão de maneira extremamente poética, já que esta aula foi ministrada por Abhay Zukoski, um menino cadeirante de 12 anos (à época), ator, escritor e contador de histórias. Ele nos contou a “História do Camaleão Apaixonado”, de sua autoria, que transcrevemos aqui:

“Era uma vez, um camaleão chamado Kenneth, que morava na África. Ele sabia fazer quase tudo o que os outros camaleões faziam. Rolava os olhos em diferentes direções ao mesmo tempo, esticava a língua bem longe tentando caçar moscas. A única coisa que os outros camaleões faziam, e ele não, era mudar de cor! Mas um dia ele conheceu uma linda camaleoa chamada Kiki. Eles se apaixonaram e Kenneth ficou vermelho de vergonha. Kiki foi ensinando a ele todos os sentimentos e qual cor representava cada um deles. Logo ele aprendeu a ficar da cor que quisesse. Só não conseguia ficar azul, que é a cor da tristeza. Depois de conhecer Kiki, ele nunca mais ficou triste” (Abhay Zukoski).

Enquanto contava a história, pedaços de papel celofane de cores diferentes foram oferecidos para olharmos através deles, a fim de percebermos a mudança de cor das pessoas e do ambiente que nos cercava, e as diferentes sensações causadas por cada uma delas.

AULA 6: Propriocepção – refere-se à capacidade de distinguir as posições estática e dinâmica, reconhecer localização, posição e orientação do corpo e suas partes uma em relação às outras no espaço, assim como a força exercida pelos músculos; o aspecto da percepção do movimento é chamado de *cinestesia* (do grego, sensação do movimento) e no repouso, chamado de sentido de posição. Como explicado acima, ela faz parte da somestesia. Mesmo de olhos fechados, na ausência de comprometimentos, somos capazes de identificar posições e atitude do corpo.

O termo propriocepção, cunhado pelo neurofisiologista e patologista britânico Charles Sherrington (1857-1952), indica a percepção do próprio corpo, em oposição à percepção de estímulos externos (exterocepção) e internos (interocepção). Deste modo, dela fazem parte receptores situados nos músculos, tendões, articulações e conexões com o sistema nervoso central. Com maior enfoque no sexto encontro, a Propriocepção havia sido abordada durante todo o curso, enquanto um “sexto sentido”, o mais aguçado na percepção do corpo que dança, já que permite a manutenção do equilíbrio, postura e realização de atividades funcionais e expressivas.

A fim de coroar a experiência, costuramos a mão, os cinco e o sexto sentido, a fim de alcançar um “sétimo”, sintetizado pela ideia de *Arte Ambiental*, do artista brasileiro Hélio Oiticica (1937-1980)¹⁵. Confeccionamos e experimentamos capas formadas por pedaços de tecido coloridos tomando como referência seus célebres “Parangolés”.

A celebração de encerramento contou com a presença de uma turma de jovens formandos da *Sund Folk College*, em viagem ao Rio sob a coordenação da artista e professora Stina Stjern (Noruega)¹⁶ e com a turma da disciplina “Interfaces em Arte, Ciência e Tecnologia” da Professora Maira Froes (Programa de Pós-graduação em HCTE/História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia/UFRJ), tendo se dado no auditório e na arena externa coberta da Casa da Ciência/UFRJ.

As iniciativas da “Anatomia das Paixões” da Professora Maira Fróes (Laboratório de Métodos Avançados e Epistemologia/HCTE/UFRJ) entrelaçam-se com o Paratodos ao convergirem para o corpo como sistema de conhecimento, como sustentáculo epistemológico de toda a ciência, enquanto um corpo expandido para o mundo. Essa combinação nos permitiu trazer à reflexão o reconhecimento do caráter multimodal, objetivo-subjetivo, sensorial-motor, cognitivo-afetivo, intero-exteroceptivo de nossas experiências, celebrado nas ritualísticas desse encontro transdisciplinar internacional.

No encontro, explicamos que o curso tratou dos sentidos e do desenvolvimento neuropsicomotor infantil - com a presença de Akasha, de um ano, e Abhay, de doze anos, que fala inglês fluentemente e contou uma história para todo o auditório. Em seguida, contamos o porquê da criação dos “Parangolés”, uma espécie de capa formada por pedaços de tecido de diferentes cores e tamanhos inventada por Hélio Oiticica em 1964, após o que foi chamado de uma “iniciação” por seu contato íntimo com a comunidade do morro da Mangueira, Rio de Janeiro, e a profusão criativa do samba e do carnaval carioca.

15 Maria Celia Marques, artesã, moradora da vizinhança, primeira aluna do Paratodos, nossa figurinista, deu a aula de costura e confecção de Parangolés.

16 A vivência final exige um texto futuro com aprofundamento da discussão acerca do trabalho de Hélio Oiticica. Apresentamos seus conceitos de Parangolé e Arte Ambiental ao grupo e aos noruegueses antes da improvisação coletiva de música-e-dança na Casa da Ciência/UFRJ.

O artista brasileiro havia afirmado que não tinha dúvidas que a era do “fim do quadro” havia sido inaugurada, apontando para outro momento da arte: “O problema é da integração do espaço e do tempo na gênese da obra, e essa integração já condena o quadro ao desaparecimento e o traz ao espaço tridimensional, ou melhor, transforma-o no não-objeto”, disse Hélio. “Arte ambiental é como Oiticica chamou sua arte. Não é com efeito outra coisa. Nela, nada é isolado. Não há uma obra que se aprecie em si mesma, como um quadro. O conjunto perceptivo sensorial domina” (PEDROSA in FIGUEIREDO,1986).

Noruegueses e brasileiros do Paratodos/UFRJ tocaram diversos instrumentos e dançaram, todos de improviso, experimentando e passando de mão em mão os Parangolés.

DEPOIMENTOS

“Ajuste o gesto à palavra. Ajuste a palavra ao gesto” Shakespeare

Após o evento na Casa da Ciência, realizamos no “campinho” o tradicional picnic, em que conversamos acerca das reverberações do curso em cada um. Podemos chamar esse tipo de entrevista como uma abordagem próxima da metodologia qualitativa de pesquisa episódica (FLICK, 2003), embora não tenha sido seguida à risca, e nem exista no grupo uma condição de sujeito pesquisador-pesquisado, pois todos ocupam ambos os papéis. Transcrevemos aqui alguns trechos, que tem na heterogeneidade uma característica marcante, assim como as descrições das aulas, pois tanto na conversa quanto na elaboração das aulas tratamos de discursos intrinsecamente polifônicos:

“Não sei demonstrar o quanto foi importante, porque além do grupo ser uma família que a gente se tornou, é muito amor dentro, muita preocupação, muito cuidado, muito carinho, já é um ambiente ‘agregante’, é muito gostoso. Para mim, foi uma honra ter um projeto com o nome da minha filha, colocando ela para fazer seu primeiro trabalhinho, e avaliando os movimentos, botando ela para ser base da gente, isso para mim foi muito interessante, foi uma perspectiva, um olhar diferente, me dando inspiração para outras coisas, mostrando a capacidade também da criança, o quanto que é importante a gente recuperar a nossa raiz e os movimentos. É um curso necessário, muito gostoso, e espero que façam mais edições do curso. Agora que Akasha tá crescendo, acho que ela vai corresponder mais ainda nas aulas. A professora consegue descamar as coisas de uma forma tão natural e tão fácil, se torna tão fácil pra gente aprender. E esse curso é uma união disso tudo, uma união de todas as vertentes importantes dentro de uma sociedade do amor, sabe, que é o que é esse projeto, uma sociedade do amor inclusiva que inclui a todos sem preconceito sem, sabe, sem panelinha, sem excluir ninguém. É um projeto em que todo mundo se sente à vontade, todo mundo se sente igual, todo mundo se sente família, amado, é um projeto muito importante e espero que mais pessoas conheçam esse projeto, que

eu tenho certeza de que vai fazer uma grande diferença na vida das pessoas como fez na minha e da minha filha. Eu só tenho a agradecer. Gratidão”. Natasha Hoffemann, participante de extensão.

“Foi uma experiência formidável da qual cada pessoa obteve uma percepção singular. Levantaram-se discussões de memórias corpóreas de infância, de costumes e hábitos antigos ou experiências que atravessavam o corpo em determinado lugar e que ao revisitar durante o laboratório fez com que novas memórias viessem à tona”. Tainá Bertoldo, estudante de dança.

“A arte é um caminho de cidadania, um caminho de possibilidades. E o que eu vejo é que este projeto constrói pontes, constrói novas narrativas e uma nova possibilidade de estar no mundo”. Kadosh Olive, estudante de serviço social.

“Uma Integração entre a universidade, a saúde, a educação. Acho que este grupo é a mostra viva do que a gente deseja. Aqui nós conseguimos cumprir o papel que pedimos à Minerva (símbolo/metonímia da UFRJ, que foi personagem de espetáculos da trupe, interpretada por uma estudante de graduação): que a universidade cumpra seu papel de ser completamente íntegra, integrada”. Felisa Carvalho, professora de Educação Física e de Dança, participante e colaboradora.

“Todo ser humano é ator. (...) Ajuste o gesto à palavra. Ajuste a palavra ao gesto - Ligo essas frases de William Shakespeare aos relatos das vivências sensoriais nas aulas. Sinto o teatro de William Shakespeare, e o teatro em geral, carne, sangue, vida. Performance. (Ex)pondo o corpo a serviço integral da palavra. Vejo acontecer intensamente nas aulas do Paratodos e nos fazeres teatrais performáticos do grupo. Identificada que sou desde menina ao ser humano brincante ator performático com que nos defrontamos a cada passo da linha/vida/drama/comédia/tragédia. Evoé!” Berenice Xavier, participante, atriz e economista.

CONCLUSÃO

“Se faz sentir, faz sentido.” (Frase anônima grafitada nas paredes do Hotel da Loucura, Instituto Municipal Nise da Silveira) Epígrafes de capítulo de monografia (Barbas, 2017).

“Precisamos estar mais junto das pessoas. Às vezes você está do meu lado e eu não sei que você está sofrendo. Por isso, a universidade precisa proporcionar mais encontros de lazer, conversas, oficinas entre as pessoas. (...) O Centro de Ciências da Saúde e outros centros têm realizado atividades de terapias complementares, como ioga, entre outras. O objetivo é reunir, agregar, engajar não apenas os estudantes, mas a comunidade universitária como um todo”. Ângela Santos, psicóloga e diretora adjunta da Divisão de Psicologia Aplicada (DPA) do Instituto de Psicologia/UFRJ.

Maira Fróes recorda que o dualismo cartesiano instalou na ciência a cultura da mente sem corpo, uma mente que se apresentaria como 1. legitimação da condição de ser: “penso, logo existo” (DESCARTES 2009), e 2. instância confiável de uma objetividade que se faria necessária ao desvendamento da verdade do mundo, de seu funcionamento, de suas leis. Supostamente possível através de uma tecnologia que garantia o exercício de uma mente sem corpo, a ciência anunciaria a verdade. No corpo, sensível, sanguíneo, o engano. À arte caberia se defender como lugar do mundo percebido, do fantástico, do imaginário. Caberia à arte a segurança de um sujeito, sujeito à entrega da mente ao corpo. Na perspectiva da ciência, no entanto, ao abrir-se à mente contaminada pelo corpo, a arte se afastaria do objeto, se entregaria ao sujeito enganoso, fechando, por conseguinte, o acesso à verdade conforme concebida em ciência:

“O modelo cartesiano de mente sem corpo passaria, na segunda metade do século XX, a dar sinais de exaustão de seus limites de contribuição nas frentes de simulação da mente humana. A Década do Cérebro (...), nos anos 1990, se estabeleceria como uma “Era do Cérebro”, em que os estudos da cognição humana passariam a abarcar cada vez mais os aspectos menos cartesianos de nossa psique e de nossas vivências comportamentais. (...) Pesquisas crescentes contrariam o que toda uma cultura dualista apregoeou ao longo dos últimos séculos: através das nossas vivências subjetivas, representadas nos sujeitos, criamos, internamente, o emocional e o afetivo. As apreciações e posicionamentos éticos às nossas experiências estéticas não subsistem isoladamente e não são vivenciadas em detrimento dos recursos cognitivos (FRÓES, 2016).

No dicionário, “arte” é a capacidade humana de criação e sua utilização com vistas a um certo resultado. Oiticica embaralhou esta definição ao vestir uma capa e dançar com seus amigos da favela da Mangueira. A neurociência atual, por sua vez, ensina que todo comportamento reflete uma função que vai bem além de suas propriedades cognitivas narrativas, para envolver, inextricavelmente o corpo como um todo, suas razões, afetos e ações. Comportamentos motores simples, como respirar, mastigar, sorrir, andar, beijar, até comportamentos cognitivos e afetivos elaborados, como redigir ou ler um artigo, aprender novos conteúdos e habilidades, compor uma sinfonia, uma coreografia, um espetáculo, tudo depende de processamentos neurais e somáticos em geral, justificando o que hoje se defende numa visão neurobiológica sistêmica, de cognição incorporada (GALLESE, 2018).

Há infinitas possibilidades de abordar e estudar o corpo e seus órgãos, seu desenvolvimento, e, o que mais nos interessa ao se tratar de dança e arte, as relações entre sensorialidade e movimento criativo. Apresentamos aqui um breve relato de experiência, que pode servir como referencial para futuros encontros, propostas, dialogando com inúmeros outros métodos e temas.

O Paratodos constrói pontes e derruba muros. Coloca em diálogo, sob a sombra da “Bela Árvore”, corpo e mente, estudantes com e sem DRE, com ou sem deficiência física,

sensorial, sofrimento psíquico, prática e teoria, de bebês a pessoas idosas, de diferentes regiões, condições sociais, de mobilidade, gênero, etnia.

Akasha em Movimento, título que sintetiza o estudo e experimentação acompanhando descobertas inéditas da menina com nome de significado tão potente que hoje (2020), aos dois anos e meio, desfilou, com sua mãe, na comissão de frente do bloco “Tá Pirando, Pirado, Pirou!”, que reúne diversos coletivos ligados à luta antimanicomial e teve como enredo “Dá um breque no fake, a Terra é redonda e o mundo dá voltas”. O tempo não para, cantou o poeta carioca Cazuzza, e muito menos a criação artística!



Figura 3. Abhay conta sua história do “Camaleão Apaixonado”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAIRON, Sergio. LAZANEO, Caio. **Produção Partilhada de Conhecimento: do filme à hipermídia.** In Intercom. Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. In: Anais do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2012, Fortaleza.

BARBAS, Taís Lara Souza. **Saúde mental na Universidade sob novas práticas e epistemologias: construindo uma cultura de Bem Viver e de desenvolvimento contínuo da saúde integral dos estudantes a partir do Programa Bem Viver/UFRJ.** Trabalho de Conclusão de Curso de Gestão Pública para o Desenvolvimento Econômico e Social/UFRJ. Orientadora: Cristina Ayoub Riche (NEPP-DH/ CFCH), 2017.

DANTAS, Maria Josevânia. **Cenopoesia, a arte em todo o ser: das especificidades artísticas às interseções com a educação popular.** Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal da Paraíba. 2015.

DOWNIE, Patricia. **Neurologia para Fisioterapeutas.** São Paulo: Panamericana, 1988.

FEITOSA, Maria Thereza Frota Leão. **Experiências em Eutonia: interfaces de contato.** Dissertação de Mestrado. Departamento de Psicologia. Universidade Federal Fluminense. 2014.

FLICK, Uwe. Entrevista Episódica. In BAUER, Martin W. GASKELL, George. **Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som.** Um manual prático. Petrópolis: Vozes, 2003.

GALLESE, V. Embodied simulation and its role in cognition. Em: Reti, saperi, linguaggi, **Italian Journal of Cognitive Sciences**, v. 1, pp. 31-46, 2018. doi: 10.12832/90969

FRÓES, Maira. Hiperfaces do Híbrido Arte Ciência: Bio-Grafos de uma Anatomia da Paixão Humana. Em: Carlos Augusto M. da Nóbrega e Malu Fragoso (Org.). **HIPERORGÂNICOS: Ressonâncias arte, hibridação e biotelemática.** Rio de Janeiro: Rio Book's, p. 144-173, 2016

HERMANT, G. **O corpo e sua memória: atualização em psicomotricidade.** São Paulo: Manole, 1988.

LENT, Roberto. **Cem bilhões de neurônios: Conceitos fundamentais de neurociência.** São Paulo: Atheneu, 2005.

MONTAGU, Ashley. **Tocar - O significado humano da pele**. São Paulo: Summus, 1988. 9º Ed.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Seleção de textos: Luciano Figueiredo, Lygia Pape, Waly Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PACHECO, Lilian. A Pedagogia Griô: educação, tradição oral e política da diversidade. **Revista Diversitas**, São Paulo: USP. ano 2 n.3. p. 22-99. set 2014/mar 2015.

PERES, Marta Simões. **Paratodos: Dança, Polifonia e Produção Partilhada do Conhecimento**. Interagir. Pensando a extensão. 2016.

TEIXEIRA, Leticia. **Conscientização do Movimento: Uma prática corporal**. Rio de Janeiro: Caioá, 1998. 106 p

WILLIAMS, Mark. PENMAN, Danny. **Atenção Plena: Mindfulness**. Como encontrar a paz em um mundo frenético. Rio de Janeiro: Sextante, 2015.

Cinema e clínica: notas com uma prática

Cinema and clinic: notes on a
practice

Cezar Migliorin¹

1 Psicoterapeuta e professor - Universidade Federal Fluminense

Resumo: O artigo é mobilizado pela experiência da prática com a produção de imagens em grupos de trabalho não-profissionais. Investigamos as possibilidades dessas experiências participarem de processos subjetivos - necessariamente individuais e de grupo. Para tal, percorremos duas linhas de investigação. A primeira está ligada às potências da imagem como instauradoras de experimentações consigo e com o mundo. A segunda, ligada aos próprios processos subjetivos em seus aspectos maquínicos. A aproximação entre essas duas linhas nos permite pensar o cinema e suas implicações com relações de cuidado e suas possibilidades clínicas.

Palavras-chave: cinema; clínica; imagem; cuidado; montagem

Abstract: The article is mobilized by experience of the practice with the production of images in non-professional work groups. We investigate the possibilities of these experiences participate in individual and group subjective processes. To conduct this, we go through two lines of research. The first is linked to the powers of the image as possibilities of experiences with oneself and with the world. The second, linked to the subjective processes themselves in their machinic aspects. The approximation between these two lines allows us to think of cinema and its implications with care relations and its clinical possibilities.

Key words: cinema; clinic; image; care; montage

Utopias coletivas, militâncias, psicoterapia institucional. Sempre é necessário um lugar que permita viver e encontrar o outro.

Jean-Claude Polack e Danielle Sivadon

Se o cinema não visasse o filme, ele poderia atingir as imagens.

P. Pal Pelbart sobre Fernand Deligny

DESVIO

Imagine um grupo com 8 a 18 pessoas participantes que se reúne semanalmente para ver imagens ligadas a uma certa história do cinema, mas sobretudo, imagens feitas pelos próprios membros do grupo: professores do ensino básico de idades e disciplinas muito diversas, jovens estagiários de curso de cinema e/ou psicologia e professores universitários de cinema. Eis o relato de um desses encontros:

Nesse dia criamos um dispositivo² muito simples. Cada um de nós teria que, de uma semana para a outra, levar cinco fotos marcadas pela ideia de *Desvio*. Se não digo que o desvio é um tema, é proposital. Nosso objetivo era abrir a possibilidade de pensar a imagem não como uma representação de um desvio, mas como parte ou produtora de um desvio. No limite, esse desvio poderia estar na própria imagem. Anunciamos o dispositivo e ele deveria ser realizado para a semana seguinte. Esse intervalo é parte do processo. “Passei uma semana desviando”, nos disse uma professora quando retornou com as cinco fotos. Uma outra nos relatou que pela primeira vez entrou em uma rua que há dez anos tinha curiosidade de entrar. Um jovem nos narra: “Olhei muito para o meu corpo”. “No meu prédio, resolvi parar em um andar antes do meu e pedi para fotografar o vizinho” conta outro participante. Uma imigrante, chegada no Rio de Janeiro há 3 meses conta: “estava triste com a cidade, achando-a antipática e violenta, depois desse trabalho minha relação com o Rio de Janeiro está diferente, muito melhor”.

2 a) Para uma definição sucinta de dispositivo, podemos dizer que é um conjunto de regras para a realização de exercícios com imagem e som. Uma tentativa de definição aparece em um artigo de 2005 e, de alguma maneira, ainda válida: “O dispositivo é a introdução de linhas ativadoras em um universo escolhido. O criador recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e a esse universo acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões entre os atores (personagens, técnicos, clima, aparato técnico, geografia, etc) e seus meios. O dispositivo pressupõe duas linhas complementares; uma de extremo controle, regras, limites, recortes e outra de absoluta abertura, dependente da ação dos atores e de suas interconexões.” (MIGLIORIN, 2005, p. 1)

b) Ainda, sobre os dispositivos, ver Cadernos do Inventar, 2016.

c) Na aproximação que aqui fazemos com Deligny, podemos pensar o dispositivo menos como um método e mais como um “produtor de circunstâncias”.

O dispositivo se constitui assim como um mobilizador de uma atenção singular e especial durante a semana, um desfuncionalizador do cotidiano, um disparador de possibilidades de desvios inventivos, um interventor na vida social, uma linha estendida ao outro. Percebíamos que, tão ou mais importante que as imagens levadas para o grupo, era essa presença do dispositivo durante a semana que alterava a própria experiência sensível do cotidiano, fazendo do território e do que é conhecido um experimentável, um pensável com eventuais suspensões das sobrecodificações.

Quando as imagens retornam ao grupo, são organizadas de maneira que, ao serem exibidas, não sabemos quem as produziu. Essa decisão parece causar espanto, sobretudo quando fazemos essa aproximação com a clínica, uma vez que enfatiza a desindividualização que esse processo inventivo com o grupo pressupõe. Essa opção coloca as imagens imediatamente como parte do grupo, como se elas pertencessem a todos. Apesar de serem exibidas de forma anônima, o sujeito não está eliminado. Podemos dizer que o processo se completa nesse retorno, na forma como o compartilhamento da imagem retorna ao sujeito no momento em que este participa, em grupo, do ver, sentir e falar sobre a imagem. Ao vermos as imagens sem individualizá-las, podemos falar de uma experiência, de um desacordo entre o que imaginei ao fotografar e o que o mundo vê; os efeitos que as imagens têm sobre o outro. Essa experiência evidencia a ausência de uma linha reta que vai do enunciado, da imagem, ao espectador. Experimentamos a fissura entre a minha expressão e o outro.

As imagens ganham assim um caráter mediador excessivo às partes, sujeitos e realidade. Ou seja, diante das imagens, nos damos conta de que criamos algo que ultrapassa nossas intenções, nossos discursos. Ultrapassa também a própria realidade retratada – a rua, o vizinho - uma vez que esta é recebida de maneiras que provocam o trabalho afetivo e intelectual de quem as recebe. Trabalho sobre si e sobre o mundo.

INTRODUÇÃO

Há sete anos, quando começávamos trabalhos e pesquisas na interface entre cinema e educação, organizando metodologias, criando material de trabalho para professores, oferecendo oficinas e formação, a centralidade de nossa prática residia em algo que não sabíamos nomear com segurança, mas que chamávamos de “uma experiência de mundo potencializada pelo cinema”².

2 Uma boa parte das bases teóricas e das experiências desses anos está em MIGLIORIN, Cezar. *Inevitavelmente cinema: educação, política e mafuá*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2015.

Esses trabalhos se desdobraram para uma prática de cinema com grupos não-profissionais baseada em cinco decisões teórico-práticas. 1) Trata-se de agir com o cinema: filmar, montar, escrever e ver junto o que se fez. 2) O filmar é pautado pelo campo do documentário e do cinema experimental, aqueles que pedem uma relação forte com a realidade e com a alteridade. 3) Não partimos do texto ou de discursos, mas da imagem, do criar com a realidade. 4) Trabalhamos com regras muito simples, que qualquer um pode realizar: dispositivos. 5) Em grupo vemos o que produzimos, sem necessariamente identificar quem filmou o quê³. De maneira esquemática, assim a prática se organiza. Essa prática, que chamaremos (provisoriamente) de *agir-imagem*⁴, e sua dimensão clínica é o que pretendemos traçar aqui.

Não se trata aqui de ler a clínica com o cinema nem vice-versa, mas, fazer uma aproximação em que os limites mesmo de um e outro sejam esgarçados, vazados⁵. Essa transdisciplinaridade já acontecia em nossos trabalhos com cinema e educação, um forçando os limites do outro. A reflexão que aqui avançamos, dando ênfase às ressonâncias entre cinema e clínica, está diretamente ligada a projetos de extensão e pesquisa que acontecem em trabalhos distintos. 1) Oficinas breves – entre 10 e 40 horas – realizadas com professores na Universidade Federal Fluminense e em vários estados do país, ligadas ao Projeto *Inventar com a Diferença*; na Bolívia – Universidade Maior de San Andrés (UMSA) e no Chile – Universidade do Chile. 2) Grupo de trabalho com professores-cineastas em encontros semanais na UFF⁶. 3) Grupo de trabalho misto formado por estagiários do Serviço de Psicologia Aplicada (SPA) da UFF, estagiários da licenciatura de cinema da UFF e usuários do SPA. 4) Grupo semanal com pacientes e não pacientes da Casa Jangada, espaço terapêutico no Rio de Janeiro.

3 O cuidado no *agir-imagem* é ainda inseparável de um *ver junto* – momento fundamental nas práticas que fazemos. Vemos juntos as imagens produzidas sem necessariamente identificar autores. Tentamos, por instantes, ver a mesma coisa e fazer da imaginação uma força que atravessa não apenas o indivíduo, mas o *estar junto*. Trata-se de viver o esforço de manter a singularidade do que vemos ao mesmo tempo em que vemos a mesma coisa, as mesmas imagens. Douglas Resende, atento a essa prática em produções coletivas, escreve: “ver juntos não significa todos olharem ao mesmo tempo para a mesma coisa porque ver juntos implica ver também o que não está visível – o que pode ser entendido como a dimensão subjetiva dos sujeitos que, com seus lugares singulares, suas memórias e temporalidades particulares, ocupam aquele espaço e produzem um movimento nele.” (RESENDE, 2016, p. 58–59)

4 Emprestamos aqui a ideia do agir de Fernand Deligny. Como nos lembra Peter Pal Pelbart: “Deligny evoca o agir, no sentido muito particular de gesto desinteressado, de movimento não representacional, sem intencionalidade, que consiste eventualmente em tecer, em traçar, em pintar, no limite até em escrever.” Por uma arte de instaurar modos de existência que “não existem” (PELBART, 2014, p. 253). Ou, como coloca Pascal Sévérac: “agir, este é intransitivo: age-se, e é tudo; age-se para nada; em uma atividade não-significante que pode parecer absurda aos olhos daquele que faz questão de “semelhantizar” e busca, a todo custo, a que tudo isso pode levar. (SÉVÉRAC, “L’agir au lieu de l’esprit”, p. 261, tradução livre de Adriana Barin de Azevedo)

Em seu artigo “Camerar”, Deligny escreve: Camerar consistiria em “respeitar o que não quer dizer nada, não diz nada, não se endereça, dito de outra forma, escapa à domesticação simbólica”. (DELIGNY, 2017, p.1742 – Tradução nossa)

5 Podemos acompanhar Eduardo Passos e Regina Benevides de Barros e falar de uma aproximação transdisciplinar entre cinema e clínica. A “relação que se estabelece entre os termos que se intercedem é de interferência, de intervenção através do atravessamento desestabilizador de um domínio qualquer (disciplinar, conceitual, artístico, sócio-político, etc.) sobre outro.” (PASSOS & BARROS, 2000, p. 77).

6 No final de 2019 o grupo completou dois anos.

É dessa paisagem, ainda instável e plena de fragilidades, que trataremos nas próximas páginas.

IMAGEM

Nós vemos um filme um pouco como vemos uma montanha ou o mar.

Fernand Deligny

Pensemos o presente. Podemos dizer que vivemos uma exacerbação *da sociedade do espetáculo* (DEBORD, 2003) em que os processos subjetivos são alterdirigidos, como expõe Paula Sibilia em *O show do eu* (2008). Ser é entender-se como imagem. Imagem que se apresenta ao outro, que se vende, que pode ser manipulada, alterada, virtualizada. Um *eu-photoshop* constitui a subjetivação contemporânea. Do físico à memória, das sensações às paixões, o eu se faz com sobreposições de filtros, alterações de cor, contraste e novas montagens. Não se tem uma história, escreve-se sempre a partir do zero a história que queremos para nós. Se reinventar é a palavra de ordem. Crie! *Eu-avatar*, com novas customizações que só dependem de um pouco mais de dinheiro. Construir uma imagem de si não é exclusividade das marcas, das celebridades ou dos políticos, mas de cada um, das mãos que são maquiadas no pós-parto aos exemplos de sucesso que, descolados da produção, são apenas imagens, caras sem rosto. Quanto mais a *era narcísica* acentua a centralidade do eu, quanto mais o hedonismo organiza os processos subjetivos, mais o eu parece incerto, dependente de estímulos e *inputs* cotidianos que reafirmem sua existência.

Se essa subjetivação contemporânea guarda tal relação de intimidade com as imagens, etendemos bem do que falamos: vivemos e presenciamos cotidianamente tais processos. Se essa intimidade fala com precisão dos processos contemporâneos, será que ele fala também das imagens? Serão as imagens isso? Tão atreladas ao espetáculo, tão desconectadas da materialidade e dos corpos, distantes do outro que sofre, do eu que sofre dentro ou fora das hipermodulações da subjetividade contemporânea. Não seria a imagem, pelo contrário, uma forma privilegiada de conexão com o mundo, uma linha que vai do sujeito ao outro, não como julgamento, mas como interesse sensível e intelectual por aquilo que não sou eu? Poderiam as imagens efetivamente trazer mundos que interroguem e sensibilizem o espetáculo em que o eu se modula? Seriam as imagens operadores transversais à maquinaria em que os processos subjetivos se dão, não apenas atreladas ao espetáculo, mas complexificadoras desses processos?

Jean-Louis Comolli é dos autores que mais insistiu na possibilidade da imagem não fazer coro com o espetáculo, sobretudo aquela ligada ao documentário. Passo-lhe a palavra:

o mundo ainda escapa, coisa impressionante, aqui ou ali, à proliferação dos espetáculos, e o cinema documentário é o primeiro a dar testemunho dessas escapadas e dessa teimosia: é preciso mostrar o horror? Em como, e até aonde? Como representar os processos lentos, invisíveis, as transformações ou metamorfoses dos espíritos e das matérias? Como mostrar o trabalho, suas temporalidades, suas durações que escapam ao divertimento? (COMOLLI, 2008, p. 10)

O senso comum talvez associe o cinema documentário a filmes em que especialistas corroboram a tese do filme com o auxílio de imagens de arquivos. Em nosso caso, nos associamos a toda uma tradição do documentário poético, experimental e não objetificante⁷. Sem abandonar a realidade ou um ímpeto de verdade, suas escrituras não são necessariamente verídicas. Sem interromper o mundo que se desdobra à revelia do cinema, os filmes entram em tensão inventiva, criando desvios, personagens, dispositivos, montagens para que o mundo chegue com mais intensidade à imagem, para que a imagem se faça no roçar com a verdade.

Nas últimas duas décadas, diversos autores, no Brasil e no exterior, produziram longamente em torno dessa potência da imagem, sobretudo quando ligada, de alguma maneira, a uma certa relação indicial com a realidade. O historiador da arte, George Didi-Huberman, discute as possibilidades das imagens do holocausto, atento para a tensão que as imagens trazem para outras imagens, outras fontes, outros testemunhos. Em uma certa lógica godardiana, a imagem é força conectiva. “Trata-se de colocar o múltiplo em movimento, de nada isolar, de fazer surgir hiatos e analogias, as indeterminações e subdeterminações à obra” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 155) A aposta é forte, em um mundo em que tudo parece dado e explicável, ou como diz Comolli, “Nossas vidas estão roteirizadas” (COMOLLI, 2008), a imagem é o que racha, o que abre espaços de não saber, de dúvida, de silêncio. Mas, faz isso com sua possibilidade de trazer para o quadro e para a montagem o que estava isolado, o que não fazia parte de um mesmo campo. Como se a imagem guardasse a potência transdisciplinar, transdiscursiva, não apenas por que coloca uma multiplicidade de afetos e discursos em contato, como força os limites dos dizíveis e dos sensíveis, não para tudo tornar visível, não para trazer do fundo o que se supunha escondido, mas para ser produção – de conhecimento, de afetos e mistérios – com o que há.

Uma imagem demanda o outro. Mas, ao mesmo tempo que é esse braço estendido a uma alteridade, é também uma distância, um buraco. Na imagem o outro não chega inteiro. Ele é criado com a imagem. Na distância entre imagem e outro, uma fenda a-significante se abre. É nessa fenda que o espectador e mundos possíveis se inscrevem. O espectador é

7 Realizadores e realizadoras importantes em nossos trabalhos, de onde não cansamos de nos apropriar de novos dispositivos: Jean Epstein, Alberto Cavalcante, Dziga Vertov, Jean-Luc Godard, Agnes Varda, Jean Rouch, Johan Van der Keuken, Helena Solberg, Glauber Rocha, Frederick Wiseman, Stan Brakhage, Cao Guimarães, Santiago Alvarez, Ignacio Agüero, Andréa Tonacci, Bill Viola, Michael Snow, Sophie Calle, Eduardo Coutinho.

um operador na virtualidade da imagem inscrita no real. Estranho paradoxo, a imagem pode existir no momento em que algo nela não se torna imagem.

A imagem-movimento, como trabalhou Deleuze, aqui retoma todo seu sentido. Para Deleuze, a imagem-movimento não representa o movimento, mas é o movimento em si. Imagem que exprime e é parte de uma mudança do todo. Em seus dois livros sobre cinema, Deleuze não deixa de realizar um embate com a linguagem para levá-la ao limite e fazer surgir as imagens óticas e sonoras puras, como vimos em *Imagem-tempo* (2005). Tais imagens não se prolongam em ação nem são induzidas por uma ação. Elas devem permitir apreender algo intolerável, insuportável, que excede nossas capacidades sensório-motoras. O acontecimento é imagético-subjetivo. Empurrada para o seu limite, a linguagem que nos ordena, organiza, localiza, define, permite se encontrar no abismo que se abre com a imagem. Na beira do colapso do dizível, surge o mar, o céu e o olho sensível que não sabe onde um começa e o outro acaba. O *agir-imagem* chegou ali onde o mundo conhecido não mais antecede a imagem e a intensidade da ausência de meios para falar e dizer o que é, o que vemos, ou o que se passa, convoca o sujeito nos limites do que ele é. Centrado na cinefilia francesa e em um contexto em que a produção de imagens não era feita largamente por todos, como hoje, Deleuze não percebeu que a imagem-movimento ganhava todo seu sentido no momento em que ela tornava-se um *agir-imagem*.

Se desejamos o movimento, se buscamos entrar na variação do todo, ali onde os processos subjetivos se forjam, não podemos buscar os pontos fixos, as estabilidades, mas, como os surfistas, escorregar nas dobras que não nos pertencem (DELEUZE, 1983); abrir a lente e entrar nas correntes de vida, nas vibrações entre humanos e não humanos. Bergsonianamente falando, trata-se de fazer da percepção e da afecção, um movimento. Entre imagens e corpos se inscreve o movimento que é do sujeito e do mundo.

PROCESSOS SUBJETIVOS

O mundo contemporâneo, distante dos territórios que tradicionalmente modelavam os processos subjetivos – a família, a religião, o trabalho – é atravessado por uma movimentação entre múltiplas naturezas de forças e energias, algumas mais territorializadas – a história de um país, suas tradições morais e religiosas, por exemplo, e outras mais fluidas, micropolíticas, afetivas, culturais, midiáticas, minoritárias. Esse caldo subjetivo, essa heterogeneidade por onde circula – ou se estanca – o desejo, onde o sujeito está produzindo e é produzido, é o que Guattari irá chamar de uma dimensão maquínica dos processos subjetivos. Trata-se da necessidade de pensarmos esses processos em uma relação estreita com o *mundo que é* – uma vez que somos parte de uma maquinaria significativa e

a-significante – com poderes e tecnologias constituintes desses processos⁸. Fazemos então o esforço de entender um processo subjetivo não centrado em um sujeito, mas como um conjunto aberto de afetos, forças, discursos e materialidades que constituem o que somos e com o que lutamos. Os processos subjetivos maquinam, funcionam. “A máquina é um conjunto de vizinhança homem-ferramenta-animal-coisa.” (DELEUZE & PARNET, 1998, p. 84) A maquinação é primeira no processo subjetivo. Ela é antes mundo que família, antes os sistemas de poder que atravessam a cidade, o trabalho o cotidiano que uma interioridade essencial.

Uma das críticas de Deleuze e Guattari à psicanálise está justamente no seu caráter personológico, centrado no indivíduo e que retorna continuamente à unidade da pessoa, deixando escapar a circulação desses distintos fluxos, separando o humano do planeta. Separando a enunciação humana – fundada na linguagem – das enunciações maquinicas. Em *Caosmose* (2012), Guattari escreve que o inconsciente freudiano é inseparável de uma sociedade presa em seu passado, às suas tradições falocráticas, às suas invariantes subjetivas.

Menos do que discutir a noção de inconsciente, nos interessa o esforço de Guattari em sair de uma centralidade do individuado para pensarmos o surgimento de novas formas de atenção, demandas singulares dos sentidos e do pensamento, experiências estéticas e individuações, que, dirigidas ao maquinico, ampliem as possibilidades de formas de vida.

É interessante notar como psicanalistas de tradição lacaniana mais atentos ao contemporâneo, como Christian Dunker (2015), por exemplo, apresentam hoje o problema da clínica sob a necessidade de lidar com uma economia psíquica, sobretudo pautada pelo narcisismo e por um traço paranoico na relação com o outro, – quem sabe sobre mim é o outro, mas eu nunca sei o que ele sabe. Nessa economia psíquica, o foco no inconsciente freudiano não é suficiente para incorporar os movimentos e processos da subjetividade contemporânea, construída em forte relação com o olhar do outro. Outro esse que não se apresenta como lei, mas como modulador entre aprovação e reprovação das formas de ser, espelhando os sistemas de julgamento e legitimação das máquinas capitalísticas.

É no livro *Mal-estar, sofrimento e sintoma* (2015) que Dunker desenvolve o que ele chama de uma *diagnóstica*. A noção é importante para vermos a torção para uma análise maquinica que o psicanalista faz com a psicanálise. O diagnóstico não acontece sem estar associado a poderes e discursos. Em suas palavras: “um sistema de signos, uma prática de autoridade e uma gramática das formas de sofrimento que são agrupadas

8 “Para Cartografar as “linguagens das infraestruturas” e os modos de subjetivação/enunciação maquinocêntrica; devemos seguir o conselho de Guattari, “deixar a linguagem para trás” operando um duplo descentramento: dissociar a subjetividade do sujeito, do indivíduo e até mesmo do humano e parar de considerar o poder de enunciação uma exclusividade do homem e de sua subjetividade”. (LAZZARATO, 2014, p. 58)

em uma unidade regular” (DUNKER, 2015, p. 20). Ou seja, o diagnóstico está fortemente inserido em seu tempo e em seu espaço. Em tal inserção, ele chamará de diagnóstica, foucaultianamente, “a condição de possibilidade dos sistemas diagnósticos” (DUNKER, 2015, p. 20). A diagnóstica permite uma capilarização horizontal do sofrimento individual e de grupo, impossibilitando qualquer “autonomia do patológico”. A abordagem do sofrimento colocada por Dunker tem o mérito de deslocá-lo da profundidade do indivíduo para uma dimensão “maquínica”. Em suas palavras:

Considerar o diagnóstico em psicanálise reconstrução de uma forma de vida envolve tanto a diagnóstica do sujeito como a transversalidade diagnóstica entre disciplinas clínicas (médica, psicanalítica, psiquiátrica, psicológica); tanto a flutuação discursiva dos efeitos diagnósticos (jurídico, econômico, moral) como sua incidência no real das diferenças sociais (gênero, classe, sexualidade). (DUNKER, 2015, p. 24)

Para Guattari, tratava-se não somente de uma nova diagnóstica, mas de uma outra compreensão do inconsciente: inscrito historicamente, sem centralidade da enunciação linguística, maquínico – nem individual nem coletivo, presente como ato, produtivo, “território aberto por todos os lados às interações econômicas e sociais” (GUATTARI, 2013, p. 188), no limite, não centrado no humano, mas de fluxos de signos, fluxos sociais e materiais os mais diversos, distante de uma “sintaxe ou de uma estrutura universal” (GUATTARI, 2013, p. 191). Nos termos de Deleuze e Guattari, trata-se de um inconsciente em devir, não pautado pela representação, ou seja, não afeito a atender modelos que o antecedem, como as polaridades pai/mãe, homem/mulher, falo/castração, lei/transgressão, emprego/dívida ou circularidades – meu país, minha família, meus pacientes.

É dentro desse processo maquínico subjetivo que voltamos às imagens, sua circulação e, sobretudo, o lugar daqueles que em grupo produzem fora de relações profissionais, fora da cristalização representativa ou inscritos em uma “linguagem cinematográfica”. Se são as máquinas capitalistas semióticas que participam da modulação dos processos subjetivos, colocando-os para trabalhar, investindo em suas criações, sensibilidades, formas de vida, funcionamentos, teria a arte em geral e o *agir-imagem* em específico um papel nesses agenciamentos maquínicos constituídos e constituidores dos processos subjetivos, participantes de uma saúde de indivíduos, grupos e mundo?

Nossa hipótese é que para pensarmos as potências político-subjetivas do *agir-imagem*, precisamos ter em mente o movimento maquínico, onde as imagens circulam e produzem formas singulares de percepção, constituintes dos processos subjetivos.

MAQUINAR, MONTAR

Conhecer, produzir e criar dependem da colocação em relação de elementos materiais e imateriais de naturezas heterogêneas.

Nas experiências não profissionais de grupo, ter uma sequência de fotos como desafio, um “minuto Lumière”, um “filme-carta”⁹, é transitar e experimentar na heterogeneidade maquinaica acompanhado do gesto criativo. É montar entre objetos, pessoas, palavras, poderes, afetos, territórios.

A montagem é máquina e por isso não deve estar restrita à colocação de duas imagens em contato, mas ser entendida como gesto fundamental no cinema e nos processos subjetivos em que, pela montagem, se desdobra o sensível e o pensável, produz-se aberturas, continuidades e descontinuidades imprevistas, cria-se aproximações acumulativas, novos territórios existenciais e políticos por meio das associações que se fazem entre signos e matérias. A montagem aqui não está a serviço de uma forma transcendente, como se fosse preciso montar para chegar onde queremos, construir um argumento, armar um corpo. Trata-se antes de explorar a potência do heterogêneo: falar a uma criança, ouvir o homem da rua, acelerar no silêncio, multiplicar as línguas, os gestos, as escutas. Montar como gesto em que se traçam linhas que estabelecem um comum entre o que está distante, sem, entretanto, eliminar a singularidade de cada elemento ou sua potência conectiva, suas possibilidades de novas montagens. Montar para que os montáveis se multipliquem¹⁰.

Como nos lembra Jacques Rancière em *O espectador Emancipado* (2012), no teatro, no cinema, em qualquer lugar só existem indivíduos que traçam seus caminhos na “floresta de signos” (RANCIÈRE, 2012a, p. 76). O que o *agir-imagem* pode é convidar a esse caminho, apresentar florestas mais complexas, poetizar as conexões e seleções, possibilitar atenções singulares aos sons, aos tons de verde, às texturas das árvores, à umidade do solo. No trabalho do grupo, a montagem torna-se um agenciamento entre as coisas do mundo, na “floresta dos signos”.

Afeita aos processos subjetivos, a montagem está mais próxima do que Lazzarato escreveu com Guattari:

Em um universo maquinocêntrico, movemo-nos da questão do sujeito para a subjetividade de tal modo que a enunciação não se refere primeiramente a falantes e ouvintes – a versão comunicacional do individualismo –, mas, sim, a ‘agenciamento complexos de indivíduos, corpos, máquinas sociais e materiais, máquinas semióticas, matemáticas e científicas etc., que são as verdadeiras fontes de enunciação’. (LAZZARATO, 2014, p. 56–57)

9 Tanto o “minuto Lumière” quanto o “filme-carta” são dispositivos trabalhados no Projeto Inventar com a Diferença.

10 Para um trabalho mais aprofundado sobre a montagem como produção de conhecimento, ver: MIGLIORIN, Cezar; BARROSO, Elianne Ivo. “Pedagogias do cinema: montagem”. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, 2016, vol. 43, n. 46, p. 15-28

Não por acaso, é o próprio Lazzarato que nos lembra que a “invenção do cinema deu a ver uma realidade que se expressa sem passar pela representação ou mediação linguística, [...] Não era mais necessário traçar signos e símbolos para mostrar um objeto, seres e relações. A realidade significava a si mesma.” (LAZZARATO, 2014, p. 59). Carece, no entanto, a essa colocação de Lazzarato, uma ênfase no fato de que essa realidade que significa a si mesma é produzida, o que pode soar paradoxal, mas que entretanto se inscreve na própria noção da imagem que sofre e altera o mundo em um mesmo gesto, uma imagem que atravessada pela revolução estética não está atrelada à representação¹¹.

Antes de entrarmos na última parte desse artigo, tenhamos em mente que para pensarmos uma clínica em relação com o cinema, precisamos considerar a dimensão maquínica dos processos subjetivos e, também, pensar que a imagem aparece entre uma materialidade do vivido, mas já descolado dele, já divergindo e diferindo do próprio vivido como se na imagem o vivido não pudesse ser separado de um processo imaginativo, de uma relação com uma maquinária que transcende o indivíduo, mas também o mundo que chega na imagem. Filmar e montar é performar o mundo, fazê-lo escorregar em seus alicerces. Como se em meio àquela ordem espetacular em que tudo pode ser julgado como adequado ou não ao imperativo narcisista, uma outra postura viesse a materializar nas imagens essas forças individuais e coletivas que surgem como acontecimentos inesperados, deslocados de um programa ou roteiro. Seria possível, então, pensarmos um *agir-imagem* em que sujeitos e grupos, em relação diferencial com o mundo, sejam afetados pelos seus próprios gestos de captação de forças?

Nosso argumento talvez possa aqui se explicitar. Se por um lado podemos relacionar os processos subjetivos contemporâneos com uma espetacularização paranoica do eu, por outro, é equivocado associar a imagem a essa espetacularização. Tal redução desconsidera os processos e criações com as imagens associados ao cinema e toda sua potência maquínica. Criações essas que, mais que colocar os sujeitos como espectadores das imagens, podem ser pensadas em sua imbricada relação de criação entre os processos subjetivos e as imagens por meio da montagem, da captação de forças e das formas como as imagens recebem e diferem o mundo.

11 Sobre a importância da revolução estética para a construção de inconsciente em Freud, ver RANCIÈRE, Jacques. O inconsciente estético. São Paulo: Ed.34, 2009.

CUIDADO E A HIPÓTESE CLÍNICA

Partamos, então, da definição preliminar de cuidado como prática de acolhimento (como opera todo acolhimento clínico – do grego *Klino*, *Kline*, cama, o inclinar-se sobre o leito do acamado) e de desvio transformador (o inclinar-se na acepção de desviar-se, que em latim se diz *Clinamen*). O método pode ser prática de cuidado quando fazemos a reversão do *meta-hodos* para *hodos-meta*, isto é, não o primado da meta (meta predefinida), como ficou estabelecido em nossa língua no sentido tradicional de método, mas o primado do caminho (*hodos*). É no percurso que construímos coletivamente nossas metas.

(Eduardo Passos, Revista Mesa #5, 2019)

O sujeito que produz e pensa com imagens, vive a experiência de um “eu” que cria mundos e, ao mesmo tempo, tem esse eu rachado, incompleto, dependente do mundo tocado, desenhado pelas relações abertas pelo *agir-imagem*. O próprio grupo precisa ser pensado com essa abertura. Sem nenhuma centralidade identitária, o grupo é sempre furado pela realidade que chega com imagens e sons. No grupo, não falamos sobre o que somos, mas sobre as criações com o que está fora e que nos chega a partir de um plano, uma sequência, um som.

Em um gesto de criação com o que o mundo oferece opera-se uma descentralização ativa do eu. Paradoxo, talvez, em que o sujeito é simultaneamente criador e vítima do mundo-imagem que o gesto cinematográfico constitui. Ou seja, ao filmar o mundo, a tela é invadida por esse mundo, mas essa invasão, que nas câmeras de segurança gera dados e nos espetáculos televisivos gera o desaparecimento de qualquer alteridade, não é feita à revelia dos sujeitos e grupos que a produzem. Os sujeitos agem na imagem e as imagens retornam ao sujeito. Experiência subjetiva não reduzida ao sujeito. A imagem torna-se o epicentro do encontro entre o mundo que recebemos e o mundo que alteramos. O *agir-imagem* é um diferenciar-se com o outro – humano ou não humano. O *agir-imagem* como uma operação de uma descentralização paradoxal – eu que cria / eu que é rachado pelo desfazimento de sua centralidade. Esse criar com o mundo – cinema documental – explicita as potências do sujeito ao mesmo tempo em que faz desabar a centralidade do eu – narcísico, isolado; linha traçada entre o indivíduo e o mundo, com as imagens, impossibilitando o isolamento de um e de outro. Agir sem finalidade, mas estar próximo do agido, da ação, do que se produz, não para interpretar, mas para manter a criação nos processos subjetivos, criações essas transindividuais. Ação que não tem o filme como meta, mas o tecer inventivo com as coisas – languageiras ou não – do mundo.

É especialmente para esse lugar do cinema – que não exclui a representação, as formas de experiência estética, nem o compartilhamento do processo criativo do outro – que nos concentramos. Gostaríamos assim de pensar esse agir como uma experiência que pode ser entendida em um pleno sentido social: individual, estética, ética e política. Uma

experiência que não é a do filmar – apenas – mas do trazer as bases do fazer cinema – com a montagem, com a escuta e mirada – como forma de realizar um gesto pessoal e de grupo em que um mundo comum, não necessariamente harmônico, se desenha.

Assim, se podemos falar no *agir-imagem* como uma relação de cuidado, devemos pensar em um duplo cuidado. Por um lado, o grupo que faz cinema é cuidado, se cuida nessa relação com o grupo, cria formas não identitárias de estar junto e no desenvolvimento de suas capacidades emocionais, afetivas e intelectuais. Um agir em grupo que constitui um território que permite a desterritorialização. Cuidar-se no grupo como forma de permitir e potencializar o que podemos. O *agir-imagem* seria então um fazer individual e compartilhado em que, na constituição de grupos, um cuidado se esboça. Um cuidado que pode se efetivar nas formas como os processos subjetivos são tocados pela circulação de afetos e forças que a criação permite em grupos e sujeitos. A centralidade da criação se desdobra entre o fazer cinema e o fazer vida. A arte e a vida não se confundem, mas ambas demandam a mesma intensidade criativa. (GUATTARI & ROLNIK, 1986). Diria que aqui, arte e vida não se confundem, mas a criação sim.

Cuidar não é tornar belo, não é dar protagonismo, mas dar tempo, espaço, uma atenção, uma escuta e existência habitada, onde as fronteiras entre quem cuida e quem é cuidado não são nada nítidas. Trata-se de filmar, fotografar, gravar mobiliza uma atenção, uma escuta sensível. Tal gesto entrega ao mundo uma atividade, mobiliza nossa atenção no movimento do mundo. E, ao criar com esse mundo, é um duplo assujeitamento que se desfaz; do mundo como objeto inerte do cinema e do cinema ante ao mundo, já que esse o transforma. Escuta ativa, que em um segundo momento demanda o grupo para prolongar as reverberações desse agir no mundo e ser agido por ele. Cadeias de escuta ativa abrem o grupo às formas de cada sujeito ver e inventar com o que vê e ouve. Um cuidado consigo e com o outro.

Esse cuidado em nada se confunde com um acréscimo de representação, como se ao mundo a representação faltasse. Não se trata de dizer mais. Como coloca Comolli, felizmente “nem todas as luzes do espetáculo colocaram fim à obscuridade do mundo” (COMOLLI, 2008, p. 188). Cuidar é garantir a incompletude do outro, a vertigem da alteridade. César Guimarães, interessado em um duplo papel das imagens, escreve: “Se as imagens podem criar um comum entre os espectadores é porque ela liga os separados sem preencher a distância que se abre entre eles” (GUIMARÃES, 2015, p. 48) O *agir-imagem* conecta o que estava separado e ao mesmo tempo impossibilita uma estabilidade, uma unidade, como se ao conectar duas coisas – uma história e uma música, uma informação e uma cor, um sujeito e uma rua – aumentassem as possibilidades de novas conexões, de novas montagens que expressam e permitem novas relações cognitivas e afetivas. Cuidar é tornar o mundo montável.

Aproxima-nos do final dessas notas e, para isso, podemos imaginar que se a imagem estabelece uma relação de cuidado com o mundo, esse cuidado passa por três dimensões inalienáveis: 1) A imagem dá a ver algo, trazendo o que se viu para um mundo comum. 2) O dar a ver é inseparável de uma forma sensível com que essa visibilidade se configura. 3) A imagem racha o visível, produz rasgos, cortes, fraturas, vazios. A imagem exige daquele que faz e daquele que a vê um trabalho sobre si e sobre o mundo.

As relações de cuidado que aqui explicitamos estão presentes nesse agir não funcionalizável e experiencial em que a imagem opera como dispositivo de intensificação e poetização de sujeitos e grupos com as coisas do mundo. Em um híbrido cinema/clínica que não apaga as diferenças, pensemos em um processo que se forja não a reboque dos sintomas, mas na saúde que se faz no fugidio nó entre eu, outro e criação e as aberturas de mundo e possibilidades de vida experienciáveis nesse encontro.

Como disse certa vez Andrea Tonacci¹², um problema central do documentarista é conseguir andar no ritmo do outro. Gesto cinematográfico: engajar o corpo que filma no modo de vida do outro, não para dar razão – como tantas vezes afirmou Eduardo Coutinho – mas para dedicar uma atenção – intelecto-afetiva – que permita uma experiência na forma de ser do outro, experiência só possível se atravessada por uma poética, uma não intencionalidade. A imagem é assim um dispositivo de aproximação e experiência com as forças do mundo. Forças essas que deslocam os sujeitos e os grupos que se engajam nesse movimento, ritmo, gesto, vida do outro: diferença. Na imagem, a unidade entre dois corpos – filmado e filmador – não apaga a singularidade. O cinema na clínica ensaia um mundo comum em que as singularidades operam como forças aberrantes que não cessam de perturbar qualquer estabilidade deste comum. O *agir-imagem* se estabelece como conexão com *o mundo que está aí* e a diferença, como expressão singular e captura de forças, como realidade do mundo e mudança, como política em que o sujeito se apresenta engajado em um cuidado de si e do mundo – gestos inseparáveis. A clínica como um caminho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENEVIDES DE BARROS, Regina. **Grupo: a afirmação de um simulacro**. Porto Alegre, Sulina/Editora da UFRS, 2013.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida** – cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

12 Encontro da Socine, 2011 Rio de Janeiro – Seminário Cinema, estética e política.

DELIBNY, Fernand. Fernand Deligny œuvres. **Édition établie et présentée par Sandra Alvarez de Toledo**. Paris: Les Éditions L'Arachnéen, 2017.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DELEUZE, Gilles, PARNET Claire. **Diálogos**. São Paulo: Ed. Escuta, 1998

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Contraponto: São Paulo, 2003.

DIDI-HUBERMAN, George. **Images malgré tout**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

DUNKER, Christian I. L. **Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre-muros**. São Paulo: Boitempo, 2015.

_____. **Reinvenção da intimidade: políticas do sofrimento cotidiano**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

GODARD, Jean.-Luc. **Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard**. Tome 2: 1984-1998. ed. Alain Bergala. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998.

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

_____. **Qu'est ce que l'écophilosophie?**. Paris: Nouvelles Éditions Lignes, 2013.

_____. **L'inconscient machinique**. Essai de schizo-analyse, Paris, Recherches, 1979.

GUIMARÃES, César Geraldo. O que é uma comunidade de cinema? **Revista Eco-Pós**, 2015, vol. 18, no 1, p. 45-56

LAZZARATO, Maurizio. **Signos, máquinas, subjetividades**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo : n-1 edições, 2014.

MIGLIORIN, Cezar. O dispositivo como estratégia narrativa. In: **Narrativas midiáticas contemporâneas**. Livro da XIV Compós/2005. Porto Alegre: Sulina, 2006, p. 82-94

_____. **Inevitavelmente cinema: educação, política e mafuá**. Azougue Editorial, 2015.

_____; PIPANO, I.; GARCIA, L.; MARTINS, I. M.; GUERREIRO, A.; NANCHERY, C.; BENEVIDES, F. **Cadernos do inventar: cinema, educação e direitos humanos**. Niterói: EDG, 2016.

MIGUEL, Marlon Cardoso Pinto, 2016. **Doctorat d'Arts Plastiques et de Philosophie, A la marge et hors-champ - L'humain dans la pensée de Fernand Deligny**. Paris 8/UFRG: p. 268.

PASSOS Eduardo e BENEVIDES DE BARROS, Regina. **A Construção do Plano da Clínica e o Conceito de Transdisciplinaridade** In: Psic.: Teor. e Pesq., Brasília, Jan-Abr 2000, Vol. 16, n. 1.

PASSOS, Eduardo. Método pode ser cuidado: In: **Revista Mesa**, Rio de Janeiro, 2019, #5.

PELBART, Peter Pál . A arte de instaurar modos de existência que ‘não existem’. In: Bienal de São Paulo. (Org.). **Como falar de coisas que não existem**. 1ed. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2014, v. 1, p. 250-265.

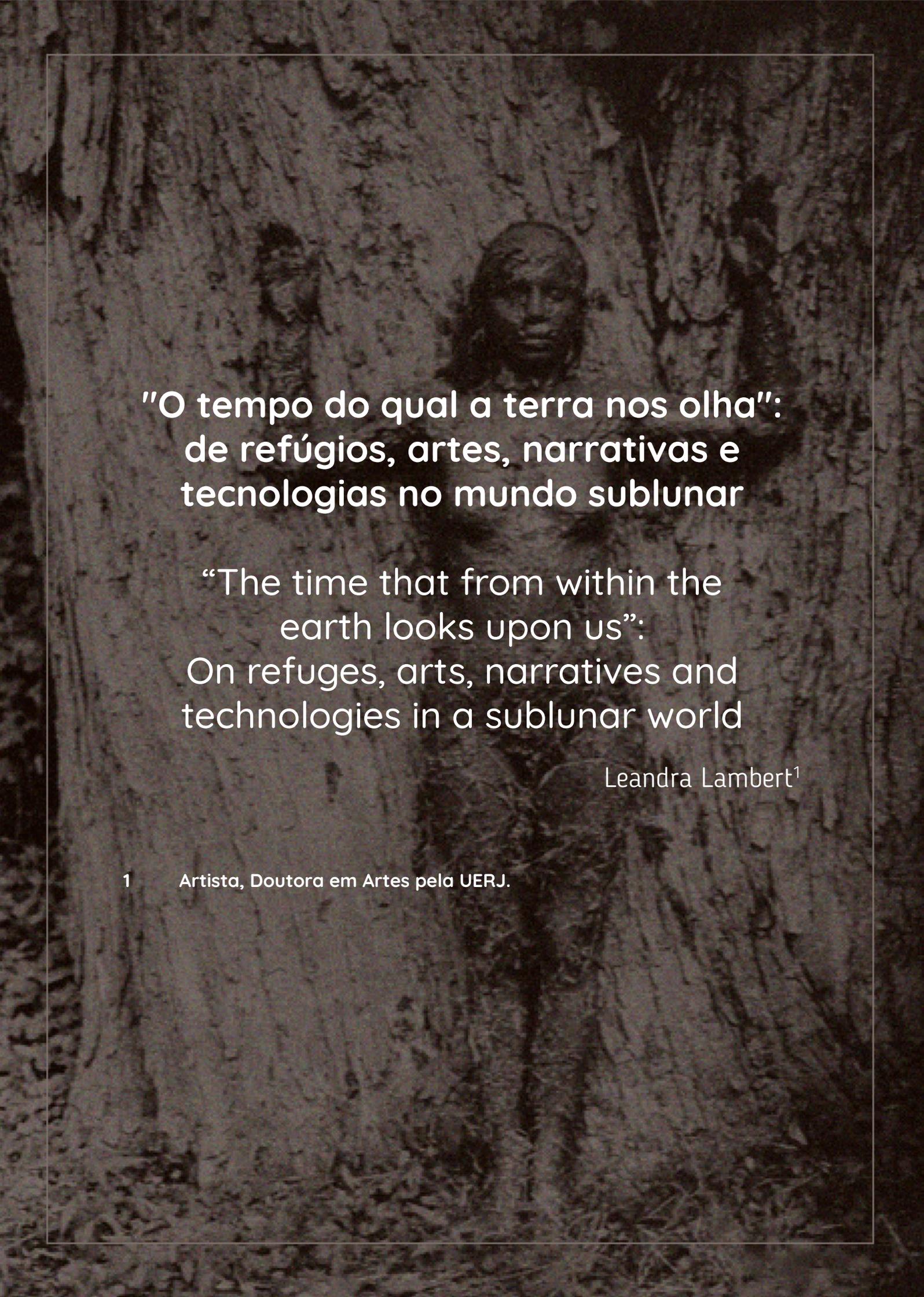
RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2012.

_____. **O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual**. Belo Horizonte: Autentica, 2012a.

RESENDE, Douglas. **O espaço comum na prática do filme documentário: memórias de uma comunidade de cinema**. Tese, (Leonardo Vidigal, orient.). Belo Horizonte, UFMG, 2016.

ROLNIK, Suely et GUATTARI, Félix. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

SIBILIA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.



**"O tempo do qual a terra nos olha":
de refúgios, artes, narrativas e
tecnologias no mundo sublunar**

**"The time that from within the
earth looks upon us":
On refuges, arts, narratives and
technologies in a sublunar world**

Leandra Lambert¹

1 Artista, Doutora em Artes pela UERJ.

Resumo: Neste artigo busco articular conceitos relacionados ao Antropoceno/ Capitaloceno à necessidade da imaginação de outros possíveis e da geração de novas narrativas, tendo a arte como uma possível aliada na difícil tarefa de aprender a “compor com Gaia”, nos termos de Stengers. O trabalho da artista cubana Ana Mendieta e considerações das filósofas Isabelle Stengers e Donna Haraway conduzem essa busca, que também ganha corpo em associações tentaculares com o pensamento de outros teóricos. O presente texto foi originalmente escrito no primeiro trimestre de 2017 como parte da Tese de Doutorado em Artes “Caminhos Atlânticos, Cartas de Terras Insondáveis”, defendida no PPGArtes-UERJ no mesmo ano. Editado ao fim de abril de 2020, sob a pandemia de Covid19.

Palavras-chave: antropoceno/capitaloceno; política; narrativas; arte; Gaia

Abstract: In this paper I seek to articulate concepts related to the Anthropocene/ Capitalocene to the necessity of imagining other possibilities of existence and the generation of new narratives, having art as a possible ally in the difficult task of learning to “compose with Gaia”, in the terms of Stengers. The work of the Cuban artist Ana Mendieta and considerations by the philosophers Isabelle Stengers and Donna Haraway lead this search, which also takes shape in tentacular associations with the thoughts of other theorists. This text was originally written in the first quarter of 2017 as part of the Doctoral Thesis in Arts “Atlantic Paths, Letters of Unfathomable Lands”, defended at PPGArtes-UERJ in the same year. Edited in late April 2020, under the Covid19 pandemic.

Key words: anthropocene/capitalocene; politics; narrative; art; Gaia

1. TERRA DE REFUGIADOS SEM REFÚGIO – ANTROPOCENO E OUTROS NOMES PARA A ERA DOS FINS

Vivemos na mais efêmera das eras, aquela em que toda a Terra se transforma aceleradamente por força da atuação humana. Esta atuação, desde o advento da agricultura e principalmente a partir da revolução industrial, tem sido tão decisiva que afeta radicalmente a estrutura do planeta, a ponto de poder ser considerada uma nova era geológica. Cientistas, filósofos e pesquisadores começaram a cunhar e adotar termos como *antropoceno*, *capitaloceno*, *plantationoceno* e *chthuluceno*. Antes, os tempos de transformação planetária atuavam em outro ritmo, lento, e as catástrofes eram as vertiginosas exceções; o nosso tempo e as perspectivas adiante se constituem como o “o tempo das catástrofes” e as vertigens já são corriqueiras. Uma era de aceleração de catástrofes não pode durar muito: é preciso que acabe logo, antes que acabe com tudo.

O primeiro termo, antropoceno, faz referência direta à ação da espécie humana sobre o planeta e seu impacto. Antropoceno começou a ser usado por cientistas em discussões sobre as mudanças climáticas no final do século passado: o biólogo Eugene Stoermer cunhou originalmente o termo na década de 1980; junto ao químico atmosférico Paul Crutzen, ganhador do Prêmio Nobel por sua pesquisa sobre a camada de ozônio, no ano 2000 ambos formalizaram e popularizaram o uso do termo. Crutzen explica como surgiu: “Eu estava numa conferência onde alguém disse alguma coisa sobre o Holoceno. De repente, eu pensei que isso estava errado. O mundo mudou demais. Então eu disse: ‘Não, nós estamos no Antropoceno’. Eu criei a palavra no calor do momento. Todos se chocaram. Mas ela parece ter ficado.” (apud Pearce 2007, p.44). O Holoceno inicia-se com o fim da Era do Gelo, há cerca de doze mil anos, e abrange todo o período da civilização humana, da multiplicação do *homo sapiens* pelo planeta. No entanto, o ritmo, a profundidade e a radicalidade do impacto humano nas últimas décadas fez com que se pensasse nesta outra era, cujo início não é um consenso: pode se situar em algum ponto entre o advento da Revolução Industrial e da expansão tecnológica, informática e de consumo após a Segunda Guerra Mundial, nas décadas de 50 e 60 do século XX.

A filósofa feminista multiespécies e professora de História da Consciência Donna Haraway, em seu artigo “Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes” (2016) procura definir essa diferença, a partir de outra pesquisadora, que aponta que o Antropoceno é mais do que um fim de era: é uma era de fins.

Anna Tsing argumenta que o Holoceno foi um longo período em que os refúgios, os locais de refúgio, ainda existiam, e eram até mesmo abundantes, sustentando a reformulação da rica diversidade cultural e biológica. Talvez a indignação merecedora de um nome como Antropoceno seja a da destruição de espaços-tempos de refúgio para as pessoas e outros seres. (HARAWAY, 2016, online)

O Holoceno, apesar de algum impacto exercido pelo *homo sapiens*, com a agricultura e a formação de cidades e civilizações, permite vastos espaços e tempos de refúgio, a escapada, a brecha, a terra incógnita; o Antropoceno é voraz, acelera ritmos para além da escala vital, fecha saídas, interrompe determinados fluxos e hipertrofia outros, elimina vias e vidas. O segundo e o terceiro termo, Capitaloceno e Plantationoceno, questionam que “ser humano” é este do Antropoceno e o que faz no planeta. São termos que desnaturalizam mais esse “*antropos*”, que o localizam mais especificamente de forma econômica e política: é o homem que depende da indústria agrária e vive no capitalismo que exerce este impacto extremo e, além de, e atravessando este homem, são a própria agroindústria e o capitalismo como máquinas e sistemas que atuam prioritariamente na deterioração do bioma planetário. Mais uma vez, segundo Donna Haraway:

O Antropoceno marca descontinuidades graves; o que vem depois não será como o que veio antes. Penso que o nosso trabalho é fazer com que o Antropoceno seja tão curto e tênue quanto possível, e cultivar, uns com os outros, em todos os sentidos imagináveis, épocas por vir que possam reconstituir os refúgios. Neste momento, a terra está cheia de refugiados, humanos e não humanos, e sem refúgios. (2016, online)

Pode-se considerar que não há mais espaço-tempo para grandes utopias: seria necessário cultivar micro possibilidades e alternativas, aprender a viver no pequeno? Como isso poderia se dar e qual o papel possível da arte, de suas narrativas e tecnologias? Ao invés das marchas rumo a progressos triunfantes, chega o tempo de mudar o passo, desacelerar e reconstruir o que pode nos proteger de nossa extrema vulnerabilidade: refúgios.

2. CHTHULUCENO E OS OUTROS NOMES DA TERRA

Haraway cria o termo Chthuluceno como uma resposta, uma possibilidade de reação, de transformação do aterrador Antropo-capitaloceno – começando por um nome, uma imagem, um conceito a partir do qual se pode imaginar alternativas. Neste termo encontra-se a referência indireta a um ser fantástico, vindo da ficção de horror de H.P. Lovecraft, o Cthulhu, criatura pavorosa e tentacular. Haraway, no entanto, alerta para a grafia distinta que aponta para uma diferença de significado fundamental, retomando de forma positiva as potências ctônicas (*chthonic*, em inglês), subterrâneas, tentaculares; e fazendo referência a uma espécie de aranha que a mordeu. Sua intenção é enfatizar a interrelação entre pessoas e outras espécies

Talvez, mas só talvez, e apenas com intenso compromisso e trabalho colaborativo com outros terranos, será possível fazer florescer arranjos multiespécies ricos, que incluam as pessoas. Estou chamando tudo isso de Chthuluceno – passado, presente e o que está por vir.

Estes espaços-tempos reais e possíveis não foram nomeados após o pesadelo-racista e misógino do monstro Cthulhu (...) e sim após os diversos poderes e forças tentaculares de toda a terra e das coisas recolhidas com nomes como Naga, Gaia, Tangaroa (emerge da plenitude aquática de Papa), Terra, Haniyasu-hime, Mulher-Aranha, Pachamama, Oya, Gorgo, Raven, A'akuluujjusi e muitas mais. “Meu” Chthuluceno, mesmo sobrecarregado com seus problemáticos tentáculos gregos, emaranha-se com uma miríade de temporalidades e espacialidades e uma miríade de entidades em arranjos intra-ativos, incluindo mais-que-humanos, outros-que-não-humanos, desumanos e humano-como-húmus (human-ashumus). [...] teias de fabulação especulativa, feminismo especulativo, ficção científica e fatos científicos. O que importa é que narrativas contam narrativas, e que conceitos pensam conceitos. Matematicamente, visualmente e narrativamente, é importante pensar que figuras figuram figuras, que sistemas sistematizam sistemas. (2016, online)

Haraway enfatiza, assim, a necessidade de se criar e recriar nomes, imagens, mitologias e narrativas potentes, também múltiplos e tentaculares, para enfrentar o sistema monstruoso que enreda e massacra planetariamente. Existe potência ativa no nomear, narrar, imaginar, figurar, especular e sistematizar de maneiras outras: modos diferentes podem configurar realidades e tecnologias diferentes. H.P. Lovecraft parte do mesmo termo, *chthonic*, para nomear seu monstro – mas as intenções e significados são distintos.

Ao se colocar estes quatro termos juntos – Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno e Chthuluceno – também pode-se perceber um crescente grau de desnaturalização e especificidade do processo que atinge e define a era em que vivemos: a ênfase em uma espécie animal, a humana, e ainda muito vinculado ao moderno humanista, antropos; em seguida, o foco recai sobre sistemas criados e vividos por esta espécie, como o capitalismo, a monocultura, a agroindústria, numa “pós-modernidade tardia”, esclarecendo melhor as causas do problema, materialmente; e finalmente em seres que, ao mesmo tempo que têm uma carga fictícia, mitológica e simbólica, são seres do chão, da matéria, da Terra. Assim, se evidencia o caráter *spectral* (segundo os termos de Romandini em *A Comunidade dos Espectros*); mas, no caso do resgate dos nomes, das formas e das forças ctônicas que Haraway propõe, esse caráter spectral funciona como uma fabulação para a matéria: tais múltiplas faces e nomes cambiantes representam exatamente tudo aquilo que as criações espectrais dominantes do ocidente buscaram – e buscam – suprimir. São as faces da vitalidade incontida, dos ciclos de vida e morte da e nas terras e águas, da animalidade, do húmus do e no animal humano tão finito e vulnerável quanto os outros bichos, parentes próximos, em uma familiaridade íntima e intempestiva de todos os filhos de Gaia, habitantes da Terra. Não se trata de crença ou convicção, mas de um *alinhamento mundano*, em uma *ecologia das práticas*:

A recusa à categoria moderna de crença é também crucial no meu esforço de nos persuadir a tomar o Chthuluceno e suas tarefas tentaculares. Assim como Stengers e como eu mesma,

Latour é um *completo materialista comprometido com uma ecologia das práticas, com a articulação mundana de composições através do trabalho e do jogo* na confusão tumultuosa de viver e morrer. Jogadores reais, articulando com vários aliados de todos os tipos (moléculas, colegas e muito mais), que precisam compor e sustentar o que é e o que está por vir. O *alinhamento em um mundano tentacular* precisa ser um assunto seriamente enredado! (2016b, loc 1045)

3- É PRECISO TER CUIDADO: ALGUMAS PISTAS PARA CAMINHOS TERRANOS

Um outro movimento que se pode perceber como necessário seria reconhecer amplamente esta perplexidade que uma série de fracassos históricos gerou e que mantém a tantos, politicamente, até certo ponto, em uma camada do estado de denegação, em um discurso obsessivamente nostálgico e fracamente reciclado. Ao se reconhecer este estado, deve-se viver o luto, “enterrar o morto”, encerrar esse processo, abandonando a perplexidade inativa. Para que se saia deste tipo de *loop*, obsessivo e repetitivo como um sintoma neurótico, seria necessário admitir o que falhou e encarar de fato o tempo do agora em que vivemos: um tempo que a cada dia aponta mais para o *no future* do *punk* e para as distopias da ficção científica, que não comporta mais o destino utópico revolucionário da modernidade, um tempo que materializa aceleradamente as consequências desastrosas de múltiplos processos do passado. Não se trata de desistir cinicamente diante da enormidade do que se anuncia, mas de recuperar as forças e a capacidade de experimentação, criação e invenção para enfrentar o tempo da “intrusão de Gaia”, nas palavras de Isabelle Stengers em “No Tempo das Catástrofes” (p.37). Segundo a autora, Gaia, planeta vivo no qual/com o qual vivemos, deve ser plenamente reconhecida como um ser, um ente: não se trata de uma profusão de processos que podemos compreender e dominar, mas de algo que tem uma história e “também um regime de atividades próprio” (id.p.38), composto de múltiplas articulações de processos interconectados, em que qualquer alteração em um aspecto pode resultar em incontáveis e imprevisíveis reverberações nos outros, mesmo em todo o conjunto, em todo o ser. “Interrogar Gaia é, então, interrogar algo coeso” (id.p.38); torna-se necessário compreender as implicações disso. Não há mais espaço nem para o equívoco de se desafiar e buscar dominar e explorar uma natureza antes ameaçadora, nem para a ingenuidade de acreditar que essa natureza é frágil e precisa ser protegida:

A hipótese é nova. Gaia, a que faz intrusão, *não nos pede nada*, sequer uma resposta para a questão que impõe. Ofendida, Gaia é indiferente à pergunta ‘quem é responsável?’ e não age como justiceira [...] Gaia é o nome de uma forma inédita, ou então esquecida, de transcendência: uma transcendência desprovida das altas qualidades que permitiriam invocá-la como árbitro, garantia ou recurso; um suscetível agenciamento de forças indiferentes aos nossos pensamentos e aos nossos projetos. A intrusão do tipo de transcendência que nomeio Gaia instaura, no seio de nossas vidas, um desconhecido maior, e *que veio para ficar*. E, aliás,

talvez seja isto o mais difícil de conceber: não existe um futuro previsível em que ela nos restituirá a liberdade de ignorá-la; não se trata de ‘um momento ruim que vai passar’ [...] não seremos mais autorizados a esquecê-la. Teremos que responder incessantemente pelo que fazemos diante de um ser implacável, surdo às nossas justificativas. Um ser que não tem porta-vozes, ou, antes, cujos porta-vozes estão expostos a um devir monstruoso.”(p.38-41)

Encarando de fato este nosso tempo e o que se aproxima nas catástrofes, torna-se mais convincente traçar narrativas que lembrem o óbvio: o capitalismo desmedido em que vivemos não é um sucesso nem uma vitória como autoproclama, não é a solução definitiva que venceu sobre a antiga alternativa socialista, mas sim uma derrota humana extrema, irresponsável e de consequências catastróficas para a humanidade e para incontáveis formas de vida da Terra. O capitalismo, ao contrário do que correntes espiritualistas diriam, não é “materialista”: na verdade, existe como uma mega-hiperstição, uma ficção espectral que conforma, deforma e extermina materialidades concretas e vivas, que declara autoritariamente que as outras narrativas são inviáveis, proclamando um “fim da história” e procurando aniquilar todas as outras possibilidades de pensar, imaginar, viver. O que de fato tornou-se inviável e insustentável é permanecer na ficção autorrealizável capitalista, o que Isabelle Stengers e Philippe Pignarre chamaram de “La Sorcellerie Capitaliste”, a feitiçaria capitalista, “com um poder de encantamento mágico”, que chama ao “pragmatismo da dura realidade” quando, na verdade, esta “realidade” não passa de um “slogan dogmático” que não tem fundamento algum além de “pseudo-teorias econômicas” (Stengers & Pignarre, pp.46-47). Sobre a questão, Stengers diagnostica:

O modo de transcendência do capitalismo *não é implacável, apenas radicalmente irresponsável*, incapaz de responder por seja lá o que for. E ele não tem nada a ver com o ‘materialismo’ com o qual as pessoas de fé o associam. Em contraste com Gaia, ele deveria é ser associado com um poder de tipo ‘espiritual’ (maléfico), um poder que captura, segmenta e redefine a seu serviço dimensões cada vez mais numerosas do que constitui nossa realidade, nossas vidas e nossas práticas. [...] A brutalidade de Gaia corresponde à brutalidade daquilo que a provocou, a de um ‘desenvolvimento’ cego às suas consequências, ou, mais precisamente, que só leva em conta suas consequências do ponto de vista do lucro que elas podem acarretar. Mas essa contemporaneidade das questões não implica nenhuma confusão entre as respostas. Lutar contra Gaia não tem sentido, trata-se de aprender a compor com ela. Compor com o capitalismo não tem sentido, trata-se de lutar contra seu domínio. (2015, p.46-47)

As narrativas do capitalismo contemporâneo precisariam ser combatidas com outras narrativas, que possibilitassem imaginar um mundo diferente: “Um outro mundo é possível!”. Para se realizar uma “guerrilha” de descrença e deserção das ficções espectrais dominantes talvez seja necessário também oferecer novas ficções que permitam entrever

e desejar a concretização de uma nova realidade. Considerando o socialismo soviético tal como existiu – desenvolvimentista, e inventor da hipernormalização – esta também não seria uma alternativa para estes tempos, mas apenas a outra face de uma moeda que é feita da mesma (não)matéria do capitalismo, ao se pensar nos termos de Gaia. A narrativa épica de certas formas de “materialismo” – na verdade tão fundadas em crenças espectrais como o capitalismo ou as grandes religiões institucionalizadas – já não pode ser mais sustentada pelos fatos concretos, com o que se tem que lidar neste tempo de agora, um tempo também de se investir nos processos de reinventar isso que se chama ainda de “esquerda”. Esta versão épica de um “materialismo” ainda nostálgico do séc XIX “tende a substituir a fábula do Homem ‘criado para dominar a natureza’ pela epopeia de uma conquista dessa mesma natureza pelo trabalho humano”, como define Stengers (2015, p.53). Tal conceitualização implica no pressuposto de que a natureza é algo “estável, disponível para essa conquista”. Segundo Stengers, existe a necessidade:

...de práticas de luta novas, que assinalem que é importante aprender desde já o que uma resposta – não bárbara – à questão imposta pela intrusão de Gaia exige. Práticas que (é preciso repetir sempre) não substituem as lutas sociais, mas as articulam com outros modos de resistência, que conseguem fazer conexões onde predominava uma lógica das prioridades estratégicas. [...] Nomear Gaia, a que faz intrusão, significa *que já não há depois*. É agora que se tem de aprender a responder, que se tem, especialmente, de criar práticas de cooperação e de substituição com aqueles e aquelas que a intrusão de Gaia estimula doravante a pensar, imaginar e agir. [...] Nomear Gaia é aceitar pensar a partir do seguinte fato: *não temos escolha*. [...] Trata-se de ser obrigado a pensar com base no que acontece. [...] Deve haver luta, mas ela não tem, não pode ter mais, por definição, o advento de uma humanidade enfim liberada de qualquer transcendência. *Teremos sempre que contar com Gaia*, que aprender, à maneira dos povos antigos, a não ofendê-la. (2015, p.51-53)

Torna-se necessário imaginar novas formas de luta, dissenso e diáspora, de elaborar narrativas que deem conta de novas possibilidades. Como pensar além desse resíduo épico que insiste em entranhar os discursos, pensar além do “humano” e seu antropocentrismo, pensar além desse futuro triunfante que já não é possível? Talvez seja o caso de pensar além e também *aquém*: baixar o tom, diminuir as escalas, recuperar a noção de limites, de saberes e práticas terrenas. Como coloca Bruno Latour em suas conferências de 2013, “nada mais está na escala correta”. Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro em *Há Mundo Por Vir? Ensaio Sobre os Medos e os Fins* apontam que “a definição mesma do Antropoceno consiste no fenômeno do colapso das magnitudes escalares”. Bruno Latour, em suas Glifford Lectures, faz diversas alusões a “este nosso mundo *sublunar*” e conclama a um *plus intra*, “corrigindo e atualizando o velho *plus ultra* do tempo das grandes navegações” (Latour apud Danowski & Viveiros de Castro 2015, pp. 128-129); “o sublunar volta a se distinguir do supralunar, a ideia de ‘mundo’ recupera um sentido radicalmente

fechado, o que significa também imanente: terrestre, local, próximo, secular, não unificado” (idem, p. 118). Pode-se dizer que o povo que sabe seus limites e sabe a terra, que vive *sendo parte* do ambiente (e não se pretende *a parte* do ambiente), na escala sublunar da vida, seria o povo que Latour chama de Terranos, em oposição aos Humanos: estes são o que se estabeleceu como sendo o “Homem Moderno”, separado do mundo, prometeico, demiúrgico e fáustico, que imprudentemente ultrapassa os limites porque os desconhece e despreza, que almeja o sempre maior e mais distante sem ao menos de fato conhecer e reconhecer o próximo, e que, nos tempos da intrusão de Gaia, se vê obrigado a confrontar as consequências da sua *hybris*. O homem moderno que tem como “um de seus elementos fundamentais um sentimento de perda do mundo”, como definido por Danowski e Viveiros de Castro (2015, p.43). Ao ser confrontado com a possibilidade bastante real de um “fim do mundo”, não seria mais possível viver como “Homem Moderno”:

Acreditamos não estar exagerando ao dizer que o Antropoceno, ao nos apresentar a perspectiva de um ‘fim do mundo’ no sentido o mais empírico possível, o de uma mudança radical das condições materiais de existência da espécie, vem suscitando uma autêntica angústia metafísica. Essa angústia, muitas vezes beirando o pânico, tem se exprimido em uma desconfiança perante todas as figuras do antropocentrismo, seja como ideologia prometeica do progresso da humanidade em direção a um milênio sociotécnico, seja como pessimismo pós-modernista que celebra ironicamente o poder constituinte do Sujeito ao denunciá-lo como inesgotável matriz de ilusões. A consciência de que o grandioso projeto de uma *construção social da realidade* realizou-se sob a forma desastrosa de uma *destruição natural do planeta* suscita uma (quase-) unanimidade em torno de declarar passado, isto é, de fazer passar o *mundo dos homens sem mundo* que é (que foi) o mundo dos Modernos. (2015, pp. 43-45)

4- DA ARTE E SUAS POSSÍVEIS NARRATIVAS, HETEROTOPIAS E TECNOLOGIAS NO TEMPO DAS CATÁSTROFES

Assim pode-se considerar, também, o abandono das ideias de mundo dos Modernos, engendrar outros *dispositivos míticos* e, talvez, recuperar cada vez mais as pequenas narrativas, as cartas e conversas, de um para o outro, aproximar, deixar perpassar o que está escondido, perceber o ctônico, acolher o menor, o que está-é chão e húmus, fazer-se cada vez mais bicho-gente, terreno e Terrano, “neste mundo sublunar”; não só olhar para baixo, mas se abaixar, pensamento-corpo, um pouco como o “pensar debruçado” de Georges Didi-Huberman:

...há os que aceitam debruçar-se para ver e pensar melhor. Debruçando-se abandonam o poleiro. Têm o conceito mais humilde e mais arriscado. A sua vista de cima advém se um movimento de aproximação e de taticidade. Só escalam as encostas do Etna para melhor mergulharem na sua lava incandescente, como Bataille, no «cume do desastre», o lembrava na sequência de Nietzsche [...]. Estes pensadores aceitam descer até ao que Gilles Deleuze

nomeou «planos de imanência». Apostam em tornar inteligível a própria experiência sensível. Pensam para melhor se aproximarem – quaisquer que sejam os riscos para a pureza do conceito – daquilo que querem pensar: maneira de devolver a sua dignidade às coisas mais baixas, humildes e materiais. Só se mantêm acima daquilo que pensam por um instante, tal como Francisco Goya, que curvava as costas sobre as suas pranchas de trabalho para gravar os *Caprichos*, correndo eventualmente o risco de colapsar sobre a sua mesa e de deixar ressurgir, por detrás da sua cabeça repleta de inquietudes, os famosos «monstros da razão» da prancha 43. (2015, loc.62).

Ao se pensar em Gaia-Terra, no conceito de terranos, no gesto de se curvar junto aos “planos de imanência” e em todas as questões abordadas até aqui, um corpo de trabalho se destaca na arte: o de Ana Mendieta. Com seus *body-earth works* Mendieta subverte a monumentalidade que predominou na maior parte das realizações da *Land Art* e retoma uma escala humana: do tamanho do próprio corpo. Corpoterra, corpoambiente: natureza, gente e arte compondo uma só coisa, múltipla e complexa. Mendieta percebia a *Land Art* monumental ainda como um desejo de domínio da natureza, algo tipicamente masculino, invasivo, brutal – colonizador. Feminista, questionava a invisibilização sofrida por mulheres e pessoas de origem não-europeia no mundo das artes, tendo sido relegada a um plano estereotipado e sem o devido reconhecimento até anos depois de sua morte prematura e trágica. (Viso et al, 2004).

As formas criadas por Ana em séries como *Silhuetas e Árvore da Vida*, muitas vezes o corpo da própria artista coberto por lama, flores ou pedras, realizadas em incursões geralmente solitárias, se afastam de qualquer espetacularização e marcam a terra com figuras femininas efêmeras, que logo são retornadas ao informe pelas dinâmicas de transformação da vida e da morte. Restam apenas algumas imagens fotografadas, artificios da memória: a natureza segue seu curso. As silhuetas podem ser o corpo presente de Ana, brotando vida vegetal, misturado ao húmus do mundo. Pode ser o seu contorno escavado, queimado, uma ausência; ou ainda uma mulher que é qualquer mulher, terrena e ancestral, renascida de alguma entidade esquecida e recriada. A escala é sempre a nossa: do tamanho de um túmulo, do tamanho de uma folha que cabe na palma da mão. A natureza como algo que alimenta e fortalece, mas também uma potência implacável que nos obriga a aprender a humildade.

Mendieta admirava a cultura dos povos indígenas, que via como sendo mais afinados a essas questões. A artista, cubana exilada nos EUA, pesquisava as mitologias Afro-caribenhas de sua própria origem, dando nomes de deusas das águas, como Iemanjá, Oxum e Olokum, a seus trabalhos; relacionava-se às tradições mexicanas, que fundem vida e morte: “Minhas fontes são memórias, imagens, experiências e crenças que deixaram suas marcas em mim.” (apud Viso 2004, p.36). Assim, o interesse de Ana Mendieta por essas culturas e religiosidades ia muito além da romantização e da fetichização: a reverberação

dessas fontes com suas própria crenças e experiências era real, intensa; deixava marcas, assim como a artista deixava marcas nas folhas, na madeira e nas pedras. “Mendieta via a Terra como um corpo vivo e queria ser uma só com esse corpo” (Perreault 1987, p.14). Nas palavras da própria artista:

Tenho mantido um diálogo entre a paisagem e o corpo feminino (com base na minha própria silhueta). Acredito que isso tenha sido um resultado direto do fato de eu ter sido arrancada da minha terra natal (Cuba) durante a minha adolescência. Sou dominada pela sensação de ter sido expulsa do útero (natureza). Minha arte é o caminho que encontro para restabelecer os laços que me unem ao universo. É um retorno à fonte materna. Através das minhas esculturas terra/corpo eu me torno uma só com a terra. Eu me torno uma extensão da natureza e a natureza se torna uma extensão do meu corpo. Esse ato obsessivo de reafirmar meus laços com a terra é realmente a reativação de crenças primitivas... [em] uma força feminina onipresente, a pós-imagem de estar dentro do útero, é uma manifestação da minha sede de ser. (1987, p.10)

Esse desejo de retornar à natureza-terra-útero, no entanto, não se dava como uma utopia romantizada: “o senso trágico de exílio presente em sua obra sugere a separação entre natureza e espírito que é praticamente uma definição da vida moderna” (Perreault 1987, p.14). No exílio de Mendieta podemos reconhecer o exílio que nos cobre, que nos atravessa. Sua arte é uma tentativa sempre renovada de romper esse exílio: não é feita de estratégias formais, mas de verdadeiros atos rituais.

Pensar a obra de Ana Mendieta é também pensar o nosso exílio e sua possível (ainda que efêmera?) ruptura; buscar apreender o trabalho da artista com a terra é também tatear formas de aprender a “compor com Gaia” em um tempo de catástrofes, na escala da nossa breve existência em um planeta vivo.

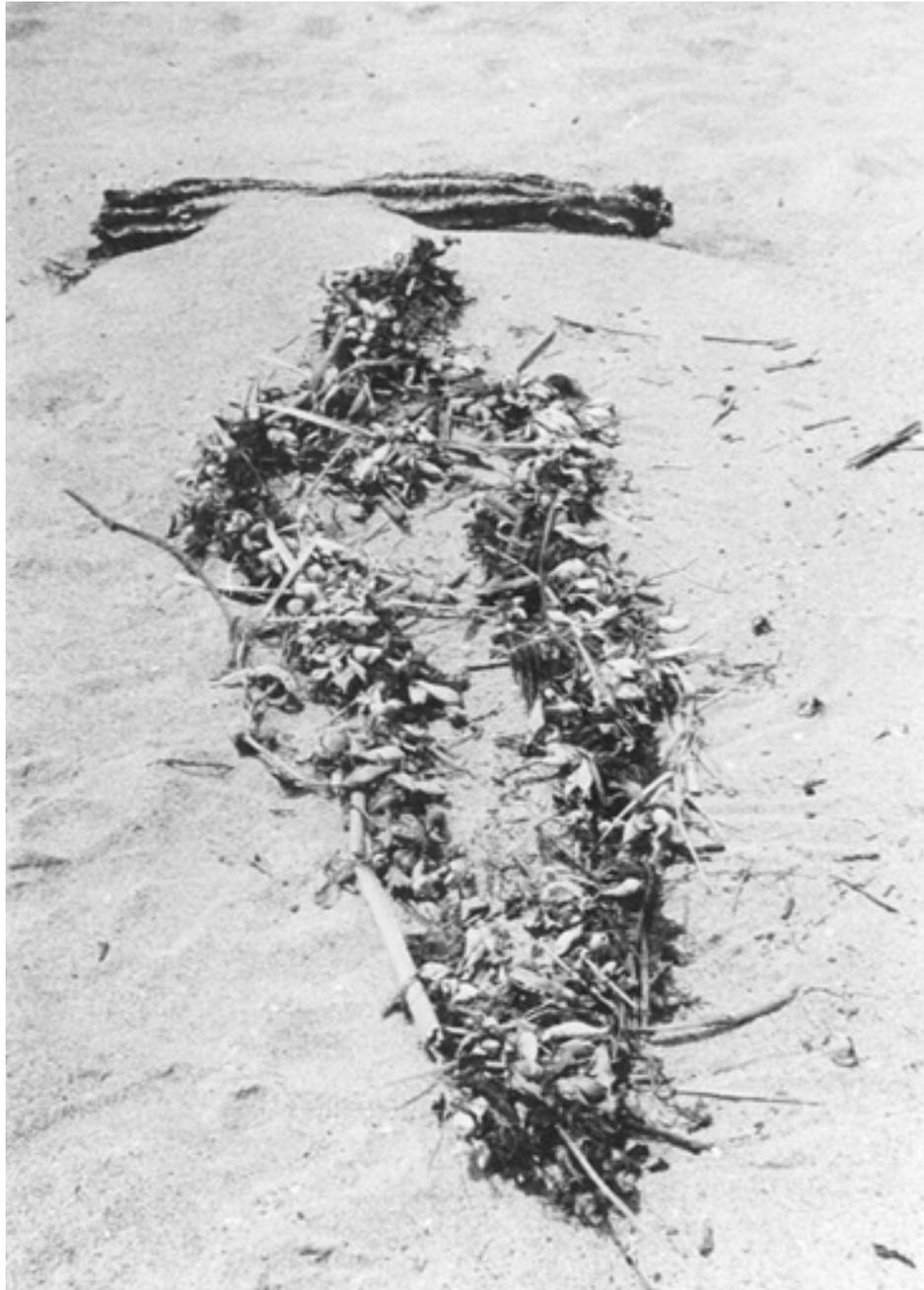


Figura 1. Ana Mendieta, Sem Título. Série Silhuetas, 1977. Fonte: Ana Mendieta: A Retrospective, 1987.

A partir dos rituais de retorno à terra, dos planos de imanência, da busca de tornar inteligível o sensível, do gesto-pensamento debruçado, é possível contrapor a tantos “hiper”, “super” e “supra” boas doses de “infra”, “intra” e “sub”. Escutar os infra e intrassons que perpassam pelas e pensamentos, ouvir narrativas *subalternas* e *subterrâneas*, *subverter*, criar *subtecnologias* de sobrevivência e refúgio. Criar *suberstições* ao invés de *superstições* ou *hiperstições*: ficções que se tornam reais através de um insistente trabalho no sublunar, ações ínfimas do minúsculo nos microcosmos, como de vírus e bactérias, de insetos,

minando estruturas por baixo e por dentro, à maneira de uma infestação, de colônias não hierárquicas, de formigas, traças, brocas, cupins, aranhas e suas redes, sementes de grama que se espalham. Lembrar que o pequeno unido em um coletivo pode tornar-se grande, ruidoso e potente, enxames de abelhas. Essa simbiose, no entanto, não deve se tornar uma colônia que anule seus integrantes: cada um é único; simbioses de “números primos” com os sentidos aguçados, a pele porosa, a escuta atenta. Ouvir os mortos, opor os fantasmas dos vencidos no passado – que agora ressoam em nosso presente colapsado – aos espectros dominantes que sustentam as farsas e miragens de um futuro triunfante e reluzente que já não mais será. Como observado em “Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts of the Anthropocene”, a era da destruição humana treinou nossos olhos para enxergar apenas as promessas imediatas de lucro e poder, miragens de um futuro que se perde cada vez mais. Futuros imaginados também assombram a paisagem humana; mas a recusa do passado condena ao não-entendimento do presente e à incapacidade de imaginar outros futuros; fantasmas do passado podem ensinar: “Chamamos esse retorno a múltiplos passados, humanos e não humanos, de ‘fantasmas’. Toda paisagem é assombrada por modos de vida passados.” (Tsing et al 2017, p. G2)

Assim, é também a partir de uma escuta dos fantasmas do passado que novas práticas possam talvez constituir um novo povo, que por sua vez poderá talvez resistir ao presente e às pressões que se anunciam e – não é nada garantido – construir um outro mundo:

...É difícil conceber o povo de Gaia como uma Maioria, como a universalização de uma boa consciência “européia”; os Terranos não podem não ser um povo ‘irremediavelmente menor’ (por mais numerosos que venham a ser), um povo que jamais confundiria o território com a Terra. Eles se parecem assim, talvez, antes que com o “público fantasma” das democracias ocidentais (Lippman via Latour 2008), muito mais com aquele *povo que falta* de que falam Deleuze e Guattari, o povo menor de Kafka e Melville, a raça inferior de Rimbaud, o Índio que o filósofo devém (“talvez para que o índio se torne ele mesmo outra coisa e se arranque de sua agonia”) – *o povo por vir*, capaz de opor uma “resistência ao presente” e de assim criar “uma nova terra”, *o mundo por vir*. (Danowski & Viveiros de Castro 2015, pp.125-126)

Isso não significa se furtar às ousadias de pensar “grande” no sentido de imaginar muitos outros possíveis, de criar narrativas multidimensionais cheias de vontade e paixão, que possam dar conta dos desejos que se veem frustrados diante deste imenso e irreduzível “isso não é mais possível” que a intrusão de Gaia apresenta. Desejos são persistentes e exigentes, é preciso lhes oferecer algo à altura do que se lhes tira, é preciso além de *ter razão* também ter sentimento, sensação, corpo, um tanto como a ideia de um Chtulhuceno e toda a profusão de nomes de Gaia e mitos tentaculares reinventados que Haraway propõe, um pouco como as ficções científicas e fantásticas mais experimentais arriscam: se

as *utopias modernas* tornaram-se inviáveis e as *distopias futuristas* a cada dia mais cotidianas e prováveis, talvez precisemos pensar cada vez mais em *heterotopias possíveis*. Pensar diferentes espaços-tempos e neles atuar, concretizando suberstições que possibilitem a subversão e a evasão dos esquemas hipersticiosos do hipercapitalismo; imaginar outros possíveis, habitáveis, refúgios. Em “De Espaços Outros” Michel Foucault aborda as características e funções das heterotopias nas sociedades; que se saiba, todas possuem esses espaços. Em geral, essas heterotopias servem à retirada de elementos de dentro do espaço “normal” da sociedade em questão. Assim, sob uma classificação ampla, existiriam heterotopias de crise (as mulheres menstruadas em retiro, por exemplo) e heterotopias de desvio (como os internos de um asilo). Talvez seja o caso de se pensar, aqui, em heterotopias em que não é a sociedade normativa que retira de si elementos que considera indesejáveis dentro do seu espaço normal naquele momento, mas em *heterotopias do dissenso, da dissidência, da diáspora*, em que elementos deliberadamente se retiram do seio normativo dessa sociedade em busca de novos modelos possíveis. Poderia a arte auxiliar nesse processo, ajudar a pensar possíveis “jardins políticos” habitáveis por todos esses entes que precisam de e querem refúgios?

Outro aspecto importante seria reafirmar que o combate à política do espetáculo, da pós-verdade e do discurso triunfante de uma “vitória” histórica, que tornou “mais fácil imaginar o fim do mundo que o fim do capitalismo”, na conhecida afirmação de Jameson, não pode se basear nas mesmas estratégias apenas polarizadas em outro espectro político: as próprias estratégias são parte fundamental do problema em que se vive. O estado de negação das realidades mais cruelmente concretas deste tempo de agora está na raiz da inação diante das urgências coletivas que se apresentam, está na base da aceitação de discursos simplificadores e irreais. Seria necessário imaginar e realizar uma oposição de fato: elaborar narrativas alternativas que se oponham às farsas paralisantes, que possam criar o efeito de um choque de realidade em oposição ao espetáculo, em que o impacto de verdades inconvenientes possa acordar do transe preguiçoso das historinhas simples e cômodas. Como gerar o reconhecimento de que, segundo os parâmetros e discursos vigentes, na realidade estamos todos já derrotados e que a única chance de sobrevivência humana – ainda que incerta – será inventar novos meios de viver juntos neste planeta? Como observa Stengers:

Se estamos em suspenso, alguns já estão engajados em experimentações que buscam criar, a partir de agora, a possibilidade de um futuro que não seja bárbaro – aqueles e aquelas que optaram por desertar, por fugir dessa ‘guerra suja’ econômica, mas que, ‘fugindo, procuram uma arma’, como dizia Gilles Deleuze. E, aqui, ‘procurar’ quer dizer, antes de tudo, *criar*, criar uma vida ‘depois do crescimento econômico’, uma vida que explora conexões com novas potências de agir, sentir, imaginar e pensar. [...] trair o papel de consumidores confiantes que nos é atribuído. [...] entrar em guerra contra o que atribui esse papel e aprender, concretamente, a reinventar modos de produção e de cooperação que escapem às evidências do crescimento e da competição.

Trabalho com as palavras, e as palavras têm poder. Elas podem enclausurar em polêmicas doutrinárias ou visar o poder das palavras de ordem – mas elas podem também fazer pensar, produzir formas de comunicação um tanto novas, chacoalhar alguns hábitos. [...] As palavras não têm o poder de responder à questão imposta pelas ameaças globais, múltiplas e emaranhadas. [...] Mas elas podem, e é o que este livro tenta, *contribuir para formular essa questão de um modo que nos force a pensar no que deve ser feito para que exista a possibilidade de um futuro que não seja bárbaro.*” (2015, pp. 14-16)

As palavras têm poder e narrativas bem construídas têm ainda mais poder: não parece sensato abrir mão de narrativas potentes, de recursos da ficção e da arte. Muitas vezes se abriu mão disso em nome de uma “pureza” realista, racional e material que na verdade sempre foi parcial, que nunca existiu – e nem seria possível existir, visto que as relações se dão necessariamente em territórios de impurezas e contaminações subjetivas e é com esta concretude complexa, tentacular, repleta de facetas, incertezas e ambiguidades que é necessário lidar, não com um ideal abstrato e determinista de racionalidades e materialidades “puras”.

Talvez seja o momento de reaprender a falar *com* todos, no sentido não de unanimidade, mas de falar com qualquer um; e *como* falar com todos e qualquer um. A política na arte e a arte política como movimentos que se fazem necessários: os diálogos e ambiguidades que estabelecem entre real e ficcional, entre documento e criação podem ser profundas formas de questionamento do que se dá neste mundo, contanto que se guardem as peculiaridades de registro de cada um, como aponta Lageira sobre o problema da estetização da política (2010). Mas, como dito em “La Sorcellerie Capitaliste” de Stengers e Pignarre, se denunciar funcionasse, o capitalismo já teria sido liquidado. A arte de fato não pode muito: pode imaginar alternativas, pode sensibilizar pessoas, afetar, provocar a reflexão, o incômodo, suscitar mudanças; este pouco não é desprezível, este pouco pode contaminar, deste pouco algo maior sempre pode crescer. Foi necessário a política na arte; torna-se necessário também a arte na política, arte no sentido de imaginar e dizer outros possíveis, de inventar e reconstruir novas formas de habitar e co-habitar. Este é um tempo de urgências, de fins, de desastres que anunciam limites ultrapassados e novos ápices de uma barbárie de um tipo peculiar, resultante da civilização tal como se instituiu.

Essas formas de “barbárie da civilização” se adensam em acontecimentos múltiplos e localizados nas mais diversas partes do planeta. Como alguns exemplos dessa barbárie, pode-se citar: a construção de Belo Monte, o rompimento das barragens tóxicas da Samarco/Vale e o incêndio criminoso da Amazônia, que vêm aniquilando biomas inteiros e modos de vida de indígenas e povos ribeirinhos; os vários “muros” que Donald Trump vem construindo com a sua política interna e externa; a existência do pesadelo concreto que se constituiu na sequência de invasões no Oriente Médio e África, culminando com os horrores na Síria, na Turquia e sob o jugo do Estado Islâmico e do Boko Haram; os

refugiados indesejados pelos governos europeus afogados no Mediterrâneo; o elogio da tortura, o desejo de morte e a vontade de genocídio de certos governantes.

Trata-se de um mundo que vem sendo brutalizado, em que as utopias modernas fracassaram, em que o próprio conceito de “utopia moderna” perde seu sentido e sua possibilidade de realização. O assim chamado “progresso” e uma série de avanços técnicos prodigiosos trouxeram também novas formas de barbárie, de se exercer domínio autoritário e controle extremo, ódio e aniquilação. Pode-se concluir que trata-se de um mundo que precisa ser transformado radicalmente – e que, na verdade, neste momento, é prioritariamente refratário aos afetos e mudanças que a arte pode(ria) suscitar; a arte se vê constantemente sendo reduzida a pouco mais que um mero produto-fetiche.

A arte precisaria estar cada vez mais no mundo, próxima de qualquer um, permeando o dia-a-dia. É bem possível que a arte só sobreviva ao porvir, em sua potência afetiva e ritual, tanto de encantamento quanto de confronto crítico, caso se misture decididamente à política, ao mundo, à vida comum das pessoas, a fazeres, saberes, tecnologias e rituais cotidianos e concretos. Por mais contundentes que sejam os trabalhos *gerados* pelos artistas, é comum que acabem ficando extremamente restritos aos ambientes da arte contemporânea. Ao usar aqui o verbo “gerar” – ao invés do mais utilizado atualmente que é “produzir” – a ideia é buscar uma torção: assim como “criar” já esteve ligado à idealização romântica e moderna de um “gênio criador” em busca sempre do novo e do superior, “produzir”, que rompeu com esse “sagrado” do objeto de arte, acabou tornando-se ligado demais à ideia de trabalho produtivo, de produto, de produzir valor de mercado. Talvez seja interessante “gerar”, mantendo a distância da ideia de um “criador” patriarcal, demiúrgico e moderno; gerar é criar em um sentido mais maternal e vital, relacionado intimamente a uma Terra que também gera, que mesmo sendo implacável e irascível tem sua face generosa, cria vida e deixa que esta se multiplique e gere mais vida, mesmo a partir da morte. Gerar, gestar algo e dele cuidar até que se veja forte e independente, criar como se cria uma horta, um gato adotado, um filho. O criar que vem desse gerar *é ter cuidado* e também é “criar para o mundo”.

A falta de cuidado é, em vários sentidos, uma das falhas primordiais do desastre do capitalismo e disso que se vem chamando de Antropoceno. Mais uma vez, nas palavras de Stengers, “imprudentemente uma margem de tolerância foi ultrapassada”:

Gaia é agora, mais do que nunca, a bem nomeada, pois se no passado foi honrada, foi por ser temida, aquela a quem os camponeses se dirigiam pois sabiam que os homens dependem de algo maior do que eles, de algo que os tolere, mas de cuja tolerância não se deve abusar. Ela era anterior ao culto do amor materno que tudo perdoa. Uma mãe talvez, mas irascível, que não se deve ofender. E ela é anterior à época em que os gregos conferem a seus deuses o sentido do justo e do injusto, anterior à época em que eles lhes atribuem um interesse particular por seus próprios destinos. Tratava-se, antes, de *ter cuidado* para não ofendê-los, para não abusar da sua tolerância. (2015, p.39)

É preciso construir e exercer sempre uma ética, uma política e uma estética do cuidado, buscar tecnologias do cuidado, não da exploração. É preciso *ter cuidado* de um outro, ter cuidado de algo-alguém, no passado, para lhe dar o devido valor, para saber o que é um afeto exercido no mundo e concretizado em atos, para saber que é preciso sempre *ter cuidado com* o que se faz e suas consequências, ter cuidado no presente e no futuro. Quem não cuida, não sabe. Donna Haraway, em “Staying With the Trouble”, fala nessas práticas de nutrir e cuidar.

Como se poderia aceitar um novo nível de enfrentamento e encontrar meios da arte melhor se imiscuir no mundo, na política, em alguma transformação que possa contribuir ao fazer frente à barbárie – e fazer isso *tendo cuidado*? Talvez seja preciso também reconhecer que questões como “o enfrentamento do espaço das galerias e museus pelo artista” já se aproximam do esgotamento, acabam se restringindo à *arte-instituição*, não contribuindo de fato para a tão necessária experimentação de uma *arte-no-mundo*. Trata-se então, também, de não só pensar a questão da política na arte – esta que circula nos espaços específicos da arte – e pensar mais uma vez: onde está a arte na política, no mundo, na vida? Este tempo parece exigir que se retome decididamente a arte no mundo e na política, como uma real potência tática de enfrentamento, uma tecnologia narrativa que proponha novos possíveis, que ajude no aprendizado de “compor com Gaia”. Reaprender, sempre, a contar histórias que sejam ouvidas; se os ouvidos estão ensurdecidos, é necessário encontrar maneiras de sensibilizá-los, como propunha Lygia Clark. As histórias mais ouvidas hoje em dia costumam ser, em sua maioria, contadas pela indústria do entretenimento e do espetáculo – e tantas vezes são histórias *sem cuidado*, *fast-food* narrativo para manter o transe coletivo, o *loop* de irrealidade girando enquanto as mais concretas realidades se esfurelam, apodrecem, são asfixiadas pela toxicidade contemporânea.

Outras histórias precisam ser contadas. O tempo das catástrofes que se anuncia é também o tempo de imaginar, aprender e reaprender a fabular, encantar e reencantar como antídotos para a “feitiçaria capitalista”. Fabular para criar afetos, para de fato afetar e mover pessoas, para que isso participe de uma transformação de perspectivas e atitudes, de uma retomada do contato com concretudes inegáveis da vida, com o planeta-sistema-organismo em crise, com realidades terrenas que vêm se dissolvendo sob os pés – e que de fato, em alguns anos, irão se dissolver em oceanos acidificados, caso os rumos da espécie humana não se alterem em termos radicais – rumo a um devir *espécie terrana*.

5 – “O TEMPO DO QUAL A TERRA NOS OLHA”:

Ana Mendieta amava a força da arte primitiva, da arte pré-histórica, o “senso de magia”, a mistura aos rituais e à vida do mundo; segundo a artista, isso foi a principal

influência em sua atitude ao fazer arte (Viso et al, 2004, p.45). “Minha arte é fundamentada em acúmulos primordiais, nos impulsos inconscientes que animam o mundo, não em uma tentativa de redimir o passado, mas em confronto com o vazio, a orfandade, a terra não batizada do início, *o tempo do qual a terra nos olha*” (id.p.32).

Poderia esse confronto nos auxiliar no nosso tempo? A arte é também um sistema de crenças e Ana Mendieta acreditava no poder da arte para mudar vidas. A arte mudou a vida de Mendieta: foi para ela, em certa medida, heterotopia e refúgio; um refúgio não-escapista, um refúgio que não foge aos confrontos. Era na arte que Mendieta encontrava “momentos de equilíbrio, apanhada entre a dor do exílio e a transcendência do ritual. Este é um território perigoso, mas todo o resto é banal” (Perreault 1987, p.15).

Como se pode imaginar outras alternativas em um “tempo das catástrofes”? É também por falta de imaginação que o capitalismo extremo de hoje encontra pouca resistência. Anne Cauquelin, investigando “outros mundos possíveis”, nos quais a ficção e a arte podem ser forças configuradoras, pode ajudar a traçar algumas linhas de fuga e possibilidades de ação, mesmo *alternativas habitáveis*:

O que diz a arte a respeito do mundo em que vivemos? Será que ela revela algo sobre ele ou busca outros espaços, plurais e compósitos? A não ser que ela própria se ofereça como *alternativa habitável*. Seria o caso de efetuar a descrição desses mundos outros? De delinear os contornos de outras formas de evidência? Se estamos com a arte dentro do espaço da ficção, será que esse espaço abarca toda extensão do mundo sensível, qual tradução defasada, ou será *que desvenda o que não é, mas poderia ser*? Nesse caso, qual a correspondência existente entre, de um lado, o invisível, o oculto, o velado, o possível e, de outro, o evidente, o real, o visível? Questão dos *diferentes tipos de possível a que a arte e a ficção dão corpo*, e que parecem oferecer acesso aos mundos plurais. (2011 p.16)

Acredito que precisamos de concepções da arte que de fato pensam outros possíveis, que desvelam o que está oculto e desvendam “o que não é mas poderia ser”, que ainda pode vir a ser, que proporcionam acesso a mundos plurais e buscam outros espaços. Uma arte que possa até atuar de fato como alternativa habitável, geradora e regeneradora de refúgios, heterotopias da dissidência e (micro)utopias.



Figura 2. Ana Mendieta, Sem Título. Série *Árvore da Vida*, 1977. Fonte: Ana Mendieta: A Retrospective, 1987.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

CAUQUELIN, Anne. **No Ângulo dos Mundos Possíveis**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CLARK, Lygia. Lygia Clark. **Catálogo da Exposição**. Barcelona: Fundación Tapiés, 1998.

CRUTZEN, Paul J. apud Pearce, Fred (2007). **With Speed and Violence: Why Scientists fear tipping points in Climate Change**. Boston: Beacon Press. p. 44.

DANOWSKI, D; CASTRO, E.V. **Há Mundo por Vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. Desterro/Florianópolis: Cultura e Barbárie/ISA, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Pensar Debruçado**. Lisboa: KKYM. 2015.

FOUCAULT, Michel. De Espaços Outros em **Revista Estudos Avançados**, v. 27, n.79, pp. 113-122, São Paulo: USP, 2013.

HARAWAY, Donna. **Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno:** fazendo parentes. Artigo traduzido e publicado na Climacom, ano 3, n.5. Unicamp, 2016. Acessado em 05 de janeiro de 2020. disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=5258>

_____. **Staying with the trouble:** Making kin in the Chthulucene. London: Duke University. 2016.

LAGEIRA, J., 2010. **De la déréalisation du monde:** Fiction et réalité en conflit. Paris: Jacqueline Chambon.

LATOUR, Bruno. **Face à Gaïa. Paris:** La Découverte, 2015.

PERREAULT, Jonh. **Earth and Fire, Mendieta's Body of Work**, em Ana Mendieta: A Retrospective. Catálogo da exposição. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1987.

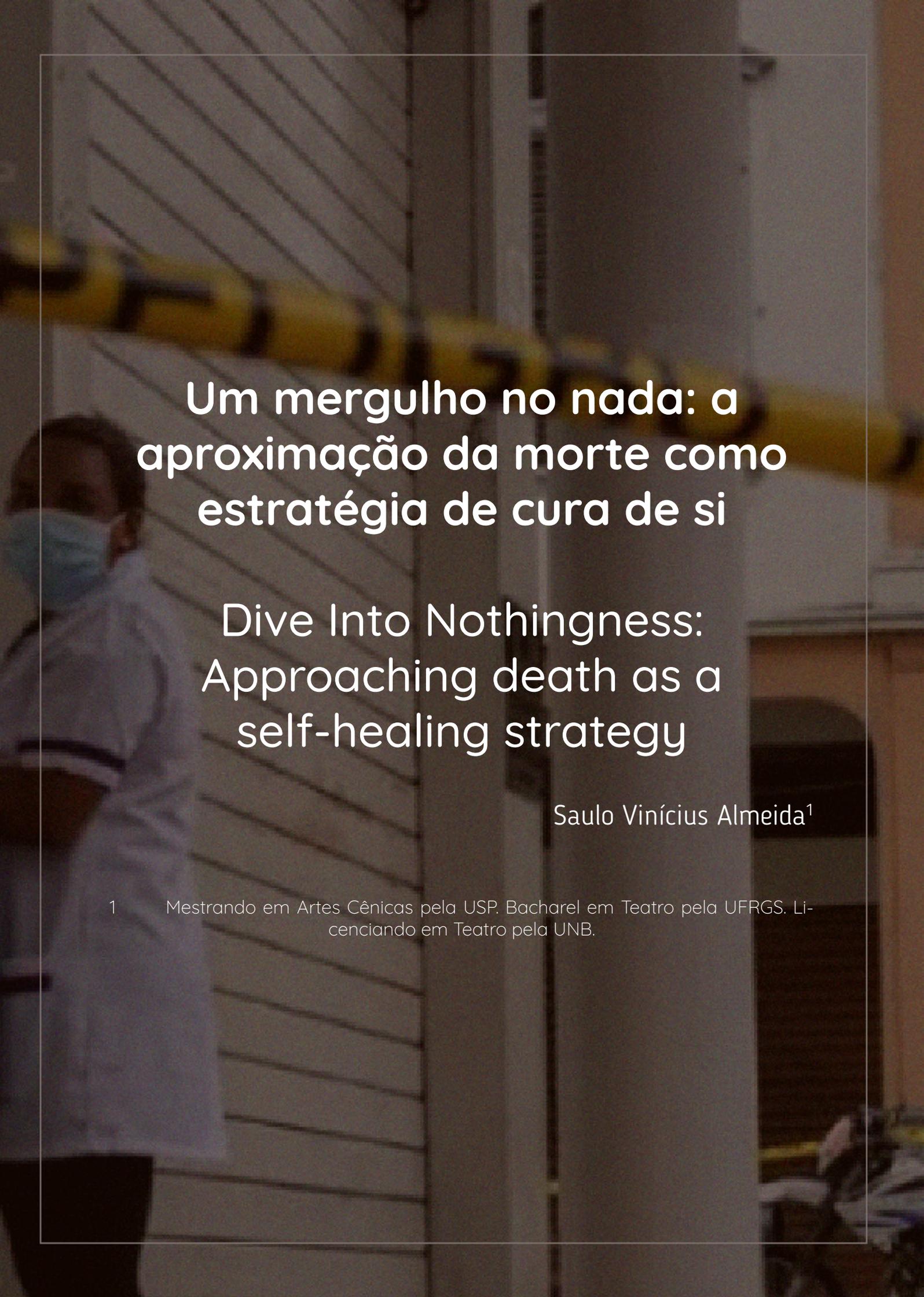
ROMANDINI, Fabián L. **A Comunidade dos Espectros - 1 - Antropotecnia**. Desterro: Cultura e Barbárie, 2012. Edição em e-book: 2013.

PIGNARRE, P; STENGERS, I. (La Sorcellerie Capitaliste) **Stregoneria capitalista:** Pratiche di uscita dal sortilegio. Milano: IPOC, 2016.

STENGERS, Isabelle. **No Tempo das Catástrofes:** resistir à barbárie que se aproxima. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

TSING, Anna. et al. **Arts of Living on a Damaged Planet:** Ghosts of the Anthropocene. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2017.

VISO, Olga. **Ana Mendieta:** Earth Body. Catálogo de exposição itinerante. Ostfildern-Rise/Washington DC: Hatje Cantz/Hirshhorn Museum. 2004.



Um mergulho no nada: a aproximação da morte como estratégia de cura de si

Dive Into Nothingness: Approaching death as a self-healing strategy

Saulo Vinícius Almeida¹

¹ Mestrando em Artes Cênicas pela USP. Bacharel em Teatro pela UFRGS. Licenciando em Teatro pela UNB.

Resumo: O presente estudo visa refletir a possibilidade de transformação de si ou mesmo de compreensão de si a partir da prática cênica que abre e tece diálogos teóricos e práticos com a psicologia analítica. Estes diálogos e aproximações não buscam chegar a uma verdade ou a alguma comprovação, muito menos propor uma metodologia de trabalho, mas sim, ampliar as possibilidades com as quais encaramos o trabalho cênico, abrir outras linhas de leitura para o ato de criação, pensando-se em alguma medida o bem estar e a ampliação de experiências possíveis de realidade por via dessa fricção da cena com a psicologia junguiana.

Palavras-chave: Teatro Ritual; Formação do ator; Numinosidade; Jung

Abstract: This study aims to reflect the possibility of transformation of the self or even of the way of understanding the self from the scenic practice that opens and weaves theoretical and practical dialogues with analytical psychology. These possible dialogues and approaches do not seek to arrive at a universal truth or some epistemic proof, on the contrary, it seeks to propose a working methodology that broadens the possibilities with which we face the scenic work, that is, opening other lines of understanding the act of creation, thinking about the scene aiming the well-being and expansion of possible experiences of reality through the friction of the scene perspective with the Jungian psychology.

Key words: Ritual Theater; Action Formation; Numinosity; Jung

O teatro, como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura.

Antonin Artaud

1. “CURA”!

Pensar a arte como um processo de “cura” na contemporaneidade é, sobretudo, entendê-la como a instalação de zonas temporárias, de espaços heterotópicos nos quais a forma de contato com as narrativas cotidianas toma um ritmo e uma dimensão contrários aos da sociedade tecnológica, subvertendo a maneira com que os performers compreendem o seu próprio existir e, por diversas vezes, revisitando os antigos costumes comunitários de relação com os ancestrais. É uma tentativa de ralentar a vida e retornar a arte para uma dimensão não mercadológica, abrindo mão dos processos de criação que carregam estratégias eficientes de construção em detrimento da *experiência*, no sentido forte da palavra. É buscar caminhos que nos levem para nosso interior de modo que reencontremos coisas esquecidas há pouco tempo ou há séculos, e que, no exercício de contá-las, nos reconstruamos ou nos desconstruamos, inventando outras formas de existir, novas narrativas de si e quando muito, afetando de modo disruptivo outras pessoas.

Ao colocar a arte como potência de processos curativos é preciso fugir da lógica das dinâmicas terapêuticas que têm sido aplicadas por organizações no formato de workshops de gestão pessoal, exercícios motivacionais, treinamentos e cursos de inteligência emocional, em busca de uma otimização pessoal e do aumento de eficácia sem limites. O filósofo sul-coreano Byung-Chul Han (2017a, 2017b, 2018) chama a atenção para o fato de que o neoliberalismo introduz a era do esgotamento, explorando a psique a partir de seus mecanismos de positividade e transparência. “A palavra mágica da literatura norte-americana de auto-ajuda é “curar” (healing). Ela designa a otimização pessoal, *curando terapeuticamente* qualquer fraqueza funcional ou bloqueio mental em nome da eficácia e do desempenho” (HAN, 2018, p. 46).

A cura passa a ser compreendida como uma melhor adequação a um sistema econômico e dessa maneira é vendida como solução de possíveis crises psico-emocionais e de oportunidade de sucesso imediato na carreira. O Ecar – Escritório de Desenvolvimento e Carreiras da USP – tem apostado nesse movimento das organizações, oferecendo palestras que reúnem conceitos da psicologia e da arte como estratégias para progressão profissional e para o bem estar do sujeito no contexto empresarial. Posso citar como exemplo as palestras *Tipos Psicológicos de Jung: implicações teóricas e práticas para o desenvolvimento da carreira*² e *Ansiedade e Contemplação: o que podemos aprender sobre nós (vida e pessoal e carreira)*

2 Cf. <https://www.fea.usp.br/fea/eventos/palestra-tipos-psicologicos-de-jung-implicacoes-teoricas-e-praticas-para-o>. Acessado em: 16 abril 2020.

na COVID-19?³. Caminhando em uma linha parecida de pensamento, em entrevista à Revista Exame, publicada em 2016, na matéria *Como a arte pode alavancar sua carreira* (PATI, 2016), a professora Sueli Garcia da Universidade de Belas Artes, aposta na capacidade que a arte possui de trabalhar o autoconhecimento e diminuir o estresse tornando a atividade profissional mais prazerosa. Outros profissionais apontam, nessa mesma matéria, a compreensão da arte enquanto ferramenta para despertar a potência criativa do sujeito, aumentando assim a sua produção profissional no mercado de trabalho.

Segundo Elenir Honorato Vieira (2005) em sua tese de doutorado sobre as práticas alternativas em gestão de pessoas, a aplicação da teoria junguiana nas empresas resulta em um ambiente com novas fontes de energia e atividade, “capazes de torná-las mais humanas, vibrantes, moralmente preocupadas e responsáveis do que o são até o presente” (p. 31). Contudo, um olhar um pouco mais acurado sobre seu texto revela que aquilo que a autora compreende como uma transformação da “empresa” em uma instância mais humana e moral diz respeito à adequação de seus funcionários à imagem pública que a empresa deseja construir. O percurso para essa humanização seria a extinção do arquétipo da sombra, pois a partir da extinção desse, a organização se tornaria saudável e integrada. A autora compreende o arquétipo da sombra como sendo “os impulsos (instinto animal) e desejos que não são reconhecidos e desejados pela pessoa, embora estejam presentes sob a forma de face oculta da personalidade” (p. 29). Posteriormente, aponta que “a sombra organizacional é formada pelo conjunto de características que não são compatíveis com a imagem e a identidade desejadas pela organização, como comportamentos, atitudes, valores crenças e normas” (p. 30). O ambiente saudável diz respeito à adaptação dos funcionários ao imaginário dos gestores da empresa e não especificamente a um respeito à individualidade e diferentes necessidades que cada sujeito carrega em função de suas características físicas, históricas, sociais, de seu conjunto de crenças religiosas etc.

Não é nenhuma novidade que o processo de dominação se dê também pelo imaginário, como nos lembra Verônica Fabrini (2013) ao apontar a colonização do imaginário e a necessidade das artes agirem no sentido de sua descolonização. É precisamente quando domina o imaginário que o poderoso se torna mais eficaz em sua ação de expansão e fortalecimento, pois ele gera sensação de liberdade pela coincidência posterior de seus desejos e dos desejos dos subjugados. Tomemos como exemplos os inúmeros motoristas de *Uber* – o aplicativo de celular que possibilita a motoristas fazerem o serviço de transporte particular de passageiros, sem para tanto criarem vínculo empregatício ou possuírem a materialização de um chefe – e seu atual discurso de empreendedorismo e da conseqüente escolha do

3 Cf. <https://escritorioaimt.ifsc.usp.br/palestra-ecar-ansiedade-e-contemplacao/>. Acessado em: 16 abril 2020.

próprio horário de trabalho (ainda que esse horário seja em média de 12 a 14h cotidianas de serviço); ou o tempo que passamos em uma academia para construir o corpo-produto; ou ainda os sacrifícios que fazemos para adquirir um smartphone de última geração, impulsionados por uma necessidade ou desejo incontornável do qual nunca achamos a origem ou a justificativa, visto que não se dão por impulsos racionais, mas por necessidades plantadas. Sendo assim, compreendendo a potência do domínio do imaginário e a manipulação da construção do desejo, torna-se assertivo o comentário de Byung-Chul Han: “Quanto mais poderoso for o poder, mais *silenciosamente* ele atuará. Onde ele precise dar mostras de si, é porque já está enfraquecido” (HAN, 2019, p. 9-10).

Os artistas que em alguma instância se opõem ao sistema neoliberal e às estruturas históricas de desigualdade que ele mantém traçam suas tentativas de oposição, que vão desde a denúncia política panfletária e do desvelamento das estruturas sociais de opressão que estão invisibilizadas para alguns, até a instauração de zonas temporárias de relacionamento, como aquelas estudadas por Bourriaud (2009) sob o conceito de arte relacional. Apresentarei aqui algumas obras-imagens que me alimentam (e deste modo, alimentam o debate aqui proposto) com relação à efemeridade das narrativas que construímos cotidianamente para dar conta do real e, posteriormente, um pouco do pensamento teórico-prático que tenho construído nos últimos anos a partir da aproximação das artes cênicas com a psicologia analítica em que busco com aqueles com quem trabalho e em mim próprio corporificar uma noção de existência que se relacione com aquilo que Fabrini chamou de *totalidade complexa do corpo*⁴.

2. IMAGENS

Imagem: um homem comendo um pedaço de seu próprio quadril

O artista norueguês Alexander Selvik Wengshoel⁵, após realizar uma cirurgia no quadril para a colocação de uma prótese, levou para casa a parte de si que foi retirada durante os procedimentos cirúrgicos e a cozinhou com o intuito de retirar a carne que estava presa ao osso para utilizá-lo na confecção de uma escultura. Devido a algum impulso instintivo, o performer retirou um pedaço da carne que cozinhou e a provou. Tal ato o levou

4 Verônica Fabrini (2013, p. 17) apresenta a necessidade de se pensar o corpo de modo a não gerar uma “cisão esquizofrênica entre natureza e cultura, entre corpo e alma, ou entre as coisas e seu mana”.

5 Para mais informações: DENHAM, Alexander. Norwegian artist eats his own hip for exhibition: ‘I had a little taste and it was nice’. Independent, Londres, 26 maio 2014. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/norwegian-artist-eats-his-own-hip-for-exhibition-i-had-a-little-taste-and-it-was-nice-9434594.html>. Acessado em: 14 abril 2020

a um estado de choque. Ajoelhou e chorou. Após um tempo, o artista organizou uma mesa de jantar, ligou uma câmera filmadora e serviu para si mesmo a sua carne cozida, acompanhada de uma taça de vinho. O ritual filmado foi posteriormente transformado em material cênico.

A experiência, segundo o performer, teria gerado no mesmo a superação de um trauma ligado a um defeito corporal, a sensação de controle de si a partir da possibilidade de domínio da matéria e a ampliação de sua capacidade de resistência à dor, pois esta, para Wengshoel, não é física, mas uma ideia. Esta performance colocou-me diante da noção de sagrado a partir de duas óticas distintas, a da animalidade e a da existência imaterial. Nesta primeira, se encontra o registro de religioso pensado por Georges Bataille (2016b), para quem o fato religioso ocorre na sensação de continuidade do homem com a natureza, em que ocorre um processo de “imanência sem limite claro (fluxo indistinto do ser no ser, penso na instável presença das águas no interior das águas)” (p. 33). A outra ótica, completamente contrária à primeira é aquela que mantém a fratura do homem com a natureza e que me leva a compreendê-lo como algo para além do corpo material, seja esse algo a consciência, a alma, o espírito ou o que queiram nomear.

Imagem: uma mulher jogando ‘roleta russa’ enquanto realiza uma comunicação acadêmica

Aqui me refiro à performance *autosabotaje*⁶ realizada por Tania Bruguera em 2009. A artista, sentada em uma mesa defronte a seu público, lê uma comunicação em que discorre sobre a responsabilidade do artista que trabalha com e sobre política e a dimensão ética de seu trabalho. Não pretendo entrar aqui nos pormenores de sua performance e debater as questões trazidas pela performer no texto que enunciava ou mesmo nas implicações éticas de sua ação, mas foco naquilo que surge em três momentos específicos (a performer aperta o gatilho duas vezes apontando para a própria cabeça e um última, quando há efetivamente o disparo, para o teto), irrompendo defronte a todos: a morte.

Cada disparo instaura momentaneamente a experiência da inexistência em quem atira e em quem observa, por um segundo se é transportado para o vazio, para aquilo que Georges Bataille (2016a) tentou apreender sob o conceito de *experiência interior*, buscando dar conta das experiências extremas nas quais o sujeito não mais consegue organizar o que vivenciou, como em “uma profunda descida na noite da existência” (p. 69), um “Esgueirar-se sobre o abismo e, na escuridão total, sentir seu horror” (p. 69). Para o autor,

6 Cf. Em: <http://www.taniabruquera.com/cms/111-1-Autosabotaje.htm> Acessado em 14 abril 2020. Filmagem da performance disponível em: <https://m.youtube.com/watch?v=hToDHfO0dAQ&t=10s> Acessado em 14 abril 2020.

nesse instante, o extremo do possível, ao se experienciar o nada, se experiencia Deus, enquanto última tentativa de organizar a irracionalidade. Por um instante, se morre, a existência dilui-se para se reorganizar na respiração seguinte. Tudo o mais passa a perder o sentido frente a imediatez da morte. O evento, as relações tecidas no espaço, as lutas diárias e conquistas, tudo se perde frente a potência irracional da morte.

3. FOTOGRAFIA



Figura 1. Pyotr Pavlensky⁷ durante a ação Segregation. Créditos: Maxim Zmeyev/Reuters

4. CAMINHAR JUNTO À MORTE

Colocar-se defronte à morte, encará-la enquanto realidade próxima ocasiona um exercício de reflexão sobre si-mesmo e sobre as suas relações sociais. As narrativas construídas enquanto realidade (os papéis instituídos em relações; as narrativas profissionais; as meta-narrativas utópicas; a identidade social do sujeito etc) tornam-se frágeis e quebradiças frente ao real instituído pelo iminente fim da vida. Podemos tomar como exemplo as inúmeras reflexões que os sujeitos estão realizando frente à iminência do contágio com

⁷ Pyotr Andreevich Pavlensky, artista e ativista russo, co-fundador do site de crítica de arte política Political Propaganda, tornou-se foco constante da mídia internacional durante a última década, chegando a ser considerado pela crítica como o artista político russo mais relevante da contemporaneidade. Participante dos protestos de massa contra Putin em 2011 e 2012, dedica-se desde então à intervenções que questionam as injustiças sociais e a opressão do Estado, tendo a automutilação como leitmotiv.

o coronavírus e a possibilidade de falecimento, assim como a reorganização social que a pandemia que atravessamos está mobilizando. As estruturas de classe que fundamentam a sociedade neoliberal ganham destaque durante a pandemia que vivemos e nos obrigam a abandonar determinadas narrativas que nos foram impostas, tais como o neoliberalismo e a sua estratificação social enquanto normalidade. Slavoj Žižek (2020, p. 43) aponta a possibilidade de o coronavírus propiciar o surgimento de um outro vírus ideológico, mais benéfico: “o vírus do pensamento em termos de uma sociedade alternativa, uma sociedade para além do Estado-nação, uma sociedade que se atualiza sob a forma de solidariedade e cooperação global.”



Figura 2. Corpo abandonado na rua em Quito, Equador. Crédito: Vicente Gaibo Del Pini / Reuters

Encarar a morte, talvez seja a única forma de se preparar para ela e isso movimenta uma reflexão sobre si-mesmo e, conseqüentemente, a sua relação com o outro - seja esse outro na dimensão social, seja na dimensão do Outro enquanto alteridade absoluta. Tal como asseverado por Pierre Hadot (2014, p. 45), “exercitar-se em morrer, é exercitar-se em morrer em sua individualidade, suas paixões, para enxergar as coisas na perspectiva da universalidade e da objetividade”. Um exercício do pensamento voltado sobre ele mesmo, a prática meditativa de um diálogo interior. Nesse sentido, tenho caminhado junto à morte e à angústia resultante dessa espécie de enamoramento, como forma de transformar a mim a partir de meus processos de criação e aos que resolvem encarar comigo tais empreitadas, num exercício permanente de aprendizagem, aprendendo a viver e a morrer.

O filósofo Fábio Ferreira de Almeida (2011, p. 109) aponta um paradoxo presente na postura de se viver tendo em vista um acontecimento futuro: “Aquele que afirma *memento vivere*, não pode, portanto, afirmar *memento mori*, já que, com efeito, a vida não pode ser uma preparação para um acontecimento futuro, pois isso quer dizer esquecer a vida mesma, a vida no presente, sua atualidade”. A imagem da morte surge então como uma espécie de estranhamento que reformula o sentir no momento presente e coloca o sujeito numa espécie de devir, de fluxo permanente.

Num sentido contrário à materialidade das ações/imagens supracitadas, utilizei um caminho metafórico para a busca dessa irracionalidade que se encontra para além do concreto: o acesso ao inconsciente coletivo, conforme alvitrado por Jung, realizando então uma ponte entre a experiência do extremo do possível (ou experiência interior) de Georges Bataille e a experiência de entrar em contato com algum conteúdo arquetípico⁸ que compõe a psique, mas que, em alguma instância, é desconhecido pela consciência. Para Jung (2012, p. 51):

O inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo, portanto, uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e, no entanto, desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e, portanto, não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de complexos, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de arquétipos.

O exercício da cena se faz então em duas vias, um que busca a relação de transcendência do performer a partir da construção de uma porosidade ou de um estado limítrofe da consciência em que o ator possa ser acessado pelos conteúdos do inconsciente coletivo e que resulta em um exercício espiritual cotidiano e a outra, na qual se almeja uma cena em que a morte ou o *Totalmente Outro*⁹ sejam desveladas no encontro com o público. De certa forma, busco encontrar uma cena que se constitua enquanto uma organização espaço temporal mediúnica mediada pelo corpo da atriz/do ator. Tal como ocorreu no processo de criação do espetáculo *Guerrilha*: experimento para tempos sombrios da atriz mineira

8 Segundo Jung (2000), o arquétipo representa um conteúdo do inconsciente coletivo, um padrão constituinte dos modos de relação, que se modifica através da conscientização, quando então assume matizes que variam em função da consciência individual na qual se manifesta.

9 O *Totalmente Outro* é uma terminologia utilizada pelo teólogo Rudolf Otto (2007) para dar conta de objetos cuja apreensão pela percepção possui limitações incontornáveis, possuindo ele natureza e qualidades completamente distintas do humano. O *Totalmente Outro* carrega em si uma espécie de mistério sagrado.

Idylla Silmarovi¹⁰. Esse espetáculo que trata das guerrilheiras assassinadas e desaparecidas durante as ditaduras militares latino-americanas foi construído dentro do Instituto Helena Grego sediado na antiga casa da Dona Helena Grego, que abrigava as(os) perseguidas(os) políticas(os). Durante o tempo de ensaio, a atriz imergiu no universo daquelas mulheres e passou a conviver com documentos originais do período da ditadura brasileira. Ocorre que em dado momento, Silmarovi começou a sonhar com mulheres que ela desconhecia e lhe traziam recados e que posteriormente veio a saber que eram guerrilheiras desaparecidas¹¹. A atriz entendeu aquele trabalho como uma espécie de diálogo com as mortas, onde fazia o espetáculo para elas.

E aí eu sonhei que eu estava num espaço vazio e chega uma mulher vestida de branco. Ela chega pra mim e fala, Idylla, eu queria muito lhe falar uma coisa: tem coisas que a gente perde e que a gente nunca mais vai encontrar. E aí, ela sumiu e eu acordei pensando: o que eu perdi? O que eu estou perdendo? Que falta é essa que eu tô tendo? Segui minha vida com essa questão e uns dias depois, eu fui abrir, do mesmo modo, como eu fazia sempre, o dossiê dos mortos e desaparecidos políticos. E aí, quando eu abro, está lá a foto da mulher que eu sonhei. Foi um pânico. Mas estava lá a foto dela. O nome dela é Ísis Dias de Oliveira (acabei de arrepiar de novo). Ela lutava pela aliança libertadora nacional. O caso dela de desaparecimento é um dos casos mais complexos da ditadura militar, pois todas as pessoas já morreram, então não tem quase que chance nenhuma do corpo dela ser encontrado. Quase não tem essa possibilidade. E aí eu coloquei, senti no meu coração que devia colocar ela no espetáculo (Entrevista concedida ao autor em 16 de abril de 2019 por Idylla Silmarovi).

Essa experiência levou a atriz a buscar outras epistemes possíveis para compreensão de sua vida, encontrando no candomblé uma chave para tal. Esse encontro ou conversão leva a atriz a construir uma outra postura ética com a vida e a cena resultante possibilita experiências próximas a essa para parte do público, como podemos observar no relato da atriz:

Então... Não sei. A Guerrilha foi um trabalho que me levou para esses buracos, para essas ausências e eu sinto que eu estou tecendo essa renda esburacada. É engraçado, pois quando a minha mãe de santo foi assistir o espetáculo, ela disse que tinha mais mortos do que vivos me assistindo. O teatro estava cheio de gente morta, ela falou: tem gente sentado onde fica os refletores na plateia, tem gente em todos os lugares. É, eu acho que foi um processo de

10 Idylla Silmarovi é artista e pesquisadora. Mestranda no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Ouro Preto. Investiga as interseções entre arte e o ativismo dentro das artes cênicas, principalmente no que tange os debates de gênero, sexualidade e estudos culturais latino-americanos. Faz parte do coletivo *Academia TransLiterária*. Compõe o elenco do *Campeonato InterDrag de Gaymada*, *Calor na Bacurinha*, dramaturga em *Ópera Bruta*, atriz e dramaturga em *Glória e Guerrilha: experimento para tempos sombrios*. Palestrante em diversos circuitos e arte associados à luta feminista e LGBTQIA+ em âmbito nacional e latino-americano. Publicou recentemente o livro *Sexualidade em jogo: o teatro na escola como arte de encontro e resistência*.

11 Para mais informações e entrevista completa sobre o tema: ALMEIDA, Saulo. Tempo, sincronicidade e práxis cênica: uma discussão sobre a não causalidade nos processos de criação teatral. *Convocarte – Revista de Ciências da Arte*. Lisboa, v. 8, p. 81-100, 2019.

cura, sabe? Essa questão da... quem diz isso? Não lembro agora quem é o autor que diz desses processos da arte como uma cura no âmbito mais metafísico né. Se a gente acredita em outras coisas que não estão nessa lógica binária judaico cristã. Se a gente acredita que o corpo tem outras potências, a espiritualidade tem outras potências (Entrevista concedida ao autor em 16 de abril de 2019 por Idylla Silmarovi).

A partir de suas vivências, de seus encontros com as mulheres assassinadas latino-americanas, a atriz ressignifica sua vida e entende tal processo como um processo de cura. Tal cura ocorre tanto em uma modificação no entendimento sobre a própria essência do ser, quanto nas posturas éticas com relação ao que era invisibilizado e se desvela à atriz. A cena é um exercício diário de criação como um meio de verter o olhar dos artistas envolvidos para a própria vida, realizando na sala de ensaio um exame profundo e cotidiano de si no caminho de uma certa transfiguração possibilitada no encontro da criação. Entender a arte desta maneira é compreendê-la tal qual Hadot entendia a filosofia, ou seja, como uma forma de exercício espiritual:

As teorias filosóficas são, ou postas explicitamente ao serviço da prática espiritual, como é o caso do estoicismo e do epicurismo, ou então tomadas como objetos de exercícios espirituais, isto é, uma prática da vida contemplativa que não é ela mesma, ao final, outra coisa que um exercício espiritual. Não é, pois, possível compreender as teorias filosóficas da Antiguidade sem ter em conta esta perspectiva concreta que lhes dá sua verdadeira significação. (HADOT, 2014, p. 59).

Os exercícios espirituais são uma forma de realizar uma transformação da visão do mundo e uma metamorfose da personalidade. Se encontram para além do pensamento ou de exercícios morais, implicando em todo o psiquismo do sujeito. A própria palavra espiritual faz com que se entenda que a prática, os exercícios, não se limitam ao pensamento, mas fazem parte de todo o psiquismo do indivíduo, elevando a si à vida do Espírito objetivo, recolocando-se na perspectiva do Todo (HADOT, 2014).

5. NOS RASTROS DE JUNG

James Hillman, célebre pesquisador junguiano, compreende a psicanálise como um “trabalho de narrações imaginativas no campo da *poiesis*, que significa simplesmente ‘fabricação’, e que entende como ‘fabricado pela imaginação em palavras’” (2010, p. 12). Ele propõe uma psicologia da alma, distanciada dos estudos que partem da fisiologia do cérebro, da linguística estrutural ou da análise de comportamento, mas que se dá nos processos da imaginação. Somos seres ficcionais que contamos histórias e somos as histórias que contamos, assim como somos a forma com a qual contamos. “Cada um carrega consigo

sua própria trama, escrevendo sua história tanto retrospectivamente quanto em direção ao futuro, à medida em que se individualiza” (HILLMAN, 2010, p. 22).

Tais narrativas e personagens se estruturam a partir de uma lógica mitológica, por um *mythos* profundo na psique. Essa perspectiva se encontra na obra de pensadores como Hillman, Carl Gustav Jung, Edward Edinger e encontramos tal afirmativa até mesmo nos escritos de Mircea Eliade (2016, p.73), o qual afirma:

Eis a razão por que o inconsciente apresenta a estrutura de uma mitologia privada. Pode-se ir mais longe ainda e afirmar que não somente o inconsciente é “mitológico”, mas também que alguns de seus conteúdos estão carregados de valores cósmicos; em outros termos, que eles refletem as modalidades, os processos e dos destinos da vida e da matéria vivente. Pode-se mesmo dizer que o único contato real do homem moderno com a sacralidade cósmica é efetuado pelo inconsciente, quer se trate de seus sonhos e de sua vida imaginária, quer das criações que surgem do inconsciente (poesia, jogos, espetáculos, etc).

Dessa forma, o processo de criação, quando realizado de maneira menos controlada, caótica, em estados alterados de consciência, reedita e atualiza tais conteúdos míticos, podendo gerar a sensação de sacralidade a partir do contato da consciência com tais conteúdos que se apoderam e dominam o sujeito (JUNG, 2012). O inconsciente contém o material esquecido e recalçado do passado pessoal e, para além disso, guarda todos os traços funcionais herdados ao longo da história da humanidade que constituem a estrutura do espírito (JUNG, 2000). David Feinstein e Stanley Krippner (1997) realizaram profunda pesquisa acerca da dinâmica mitológica de caráter pessoal, ao qual deram o nome de mitologia pessoal. Tal dinâmica é um sistema de mitos pessoais que orienta e organiza o sentido de realidade do sujeito. Já o mito pessoal é um conjunto de imagens, sentimentos e crenças organizados em torno de uma temática. No teatro brasileiro, temos os trabalhos teóricos e práticos de Renato Cohen (1998), Robson Hardechpek (2017), Luciana Lyra (2015) e Alexandre Nunes (2015; 2012; 2016) que em dada escala trabalharam com ou a partir da mitologia pessoal.

No âmago de um mito pessoal encontra-se um tema central. Você organiza novas experiências em torno desses temas. O tema serve como modelo, como motivo sem adornos, um mapa, um esqueleto sem a cobertura de carne. Contudo, a imaginação fértil, as crenças complexas, os sentimentos apaixonados e as motivações poderosas vinculam-se a essa estrutura e completam seu caráter. (FEINSTEIN; KRIPPNER, 1997, p. 35)

Nesse ponto da questão é que arremato um nó entre as imagens que apresentei anteriormente, a fotografia, o exemplo do processo da *Idylla* e o exercício de criação cênica a que venho me dedicando. Seja na performance de Wengshoel, seja na ação de Pavlesnky em que ele realiza uma mutilação de si, a morte e todo o imaginário sobre o além vida se

fazem presentes por um ataque direto à própria materialidade. O corpo ali, ao demonstrar a efemeridade da matéria condensa em si todo o vazio contrário ao plano do sensível. Nas duas obras, a intervenção no corpo é feita pelo próprio sujeito, que em uma delas chega a alimentar-se de si, o que metaforicamente traz a ideia de um alimentar-se de sua própria existência enquanto caminho para desvelar as fragilidades das estruturas narrativas de realidade e a aproximação com aquilo que Eliade chamou de Realidade, lida na chave do mito e do eterno retorno.

No trabalho com o mito pessoal, o performer inicia um percurso de internalização a partir de indícios míticos existentes em fatos de sua vida e à medida que adensa tal processo, toca nas dimensões coletivas do material mitológico de sua própria psique, ocasionando instantes daquilo que Bataille compreendeu como *experiência interior*, onde o sujeito é arrebatado momentaneamente pela noite e estraçalhado pela ventania, como no seguinte trecho de Clarice Lispector (apud Scheibe 2016, p. 19):

O estranho me toma: então abro o negro guarda-chuva e alvoroço-me em uma festa de baile onde brilham estrelas. O nervo raivoso dentro de mim e que me contorce. Até que a noite alta vem me encontrar enxangue. Noite alta é grande e me come. A ventania me chama. Sigo-a e me estraçalho.

Nos momentos de arrebatamento, o sujeito acessaria os conteúdos do inconsciente coletivo tornando-se mais poroso para acontecimentos sincronísticos, transpessoais, como ocorreu no caso da *Idylla Silmarovi*.

No ano de 2017, realizei a direção do espetáculo *Sebastian* (ALMEIDA, 2018; ALMEIDA; ÉBOLI, 2018; HABIB 2018, 2019), obra na qual trabalhamos com o imbricamento do mito de São Sebastião da história de vida do ator e pesquisador Ian Habib¹². A aproximação da estrutura mítica da narrativa de S. Sebastião com a narrativa do ator se deu a partir de inúmeros detalhes, desde o dia de nascimento do performer que correspondia ao dia dedicado ao louvor ao santo pela igreja católica, passando por momentos marcantes da história de Ian que ocorreram por coincidência em frente à igreja deste mártir, até aquilo que se tornou o argumento central da dramaturgia: o enfrentamento e o sacrifício. S. Sebastião sacrificou-se por sua fé e por sustentar componentes de sua identidade frente a uma organização militar que repudiava e perseguia cristãos. O ator entendeu que durante a sua vida, necessitou realizar vários enfrentamentos e sacrifícios para simplesmente poder viver em acordo com sua identidade de gênero. O exercício de aproximação dessas narrativas

12 Ian Habib é artista cênico, artista visual e pesquisador (PUCMG/UFMG/UFRGS). Mestrando em Dança (CAPES/UFBA). Fundador do *NebullaeMovement*, onde pesquisa Butô e outras práticas da dança e performance. Integra os grupos de pesquisa NuCus (POSCULT) e Gira (PPGDAN). É ativista em Direitos Humanos (Livres&Iguais/ONU).

acabou por gerar inúmeras ressignificações de vivências, além de produzir uma modificação na qualidade de engajamento psicofísico do mesmo durante a criação (HABIB, 2018, 2019).

Cada ensaio iniciava-se com o mergulho em uma memória relativa a algum dos pontos de encontro das histórias, tendo como estímulo, questionamentos ou imagens que aludissem de alguma forma a uma parte do mito guia e que estabelecesse alguma crise. Pelo movimento intenso, pela percepção da pele, pelo giro com a cabeça tombada, pelo abandonar-se nas sonoridades, pelo estado meditativo, pela hiperventilação, alcançávamos estados alterados de consciência. Então, nesse momento, deixávamos o corpo livre encontrar seus próprios percursos e narrativas, momento em que o sujeito abandonava as intenções e finalidades com as quais iniciava o ensaio e deixava-se ser como que tomado por imagens carregadas de afeto que emergiam do inconsciente.

É um tipo de processo que em dada escala é autônomo ao artista, o performer torna-se um veículo, um *medium*. O resultado sensível gerado por esse estado seria como uma planta, cujas raízes mais superficiais se alimentam do artista e as mais profundas atingem a dimensão do solo referente ao universal, ao inconsciente coletivo. Em Grotowski (2011, p. 15), encontramos o seguinte comentário: “Percebi que a montagem levou à consciência ao invés de ser produto da consciência” ou mesmo, “Talvez não seja o único caminho rumo ao teatro, mas considero que nesse caminho somos muito mais devorados por aquilo que fazemos” (GROTOWSKI in FLASZEN; POLLASTRELLI, 2010, p. 181).

É uma disposição para que algo que não se espera, para algo do qual não se tem controle algum ascenda à consciência pela via dos sentidos físicos e ao materializar-se crie forma e sentido semiótico. A partir da coagulação dos arquétipos, das imagens arquetípicas no e pelo corpo, tanto o performer quanto os que compartilham com ele a experiência (seja o restante da equipe ou o público) passam a criar e recriar significados para o que ali se faz ver.

Fazendo um paralelo com a abordagem psicanalítica de Hillman: ele narra a história de uma mulher que chegou em seu consultório com uma série de episódios psicóticos. O relato da mulher expunha um motivo temático que organizava em torno de si os eventos. É exatamente essa organização que transformava os eventos em uma experiência. Contudo, a mesma mulher poderia apresentar os mesmos eventos acompanhados da seguinte frase: “Isso não faz nenhum sentido, eu desperdicei os melhores anos da minha vida, não sei onde estou nem quem sou” (HILLMAN, 2010, p. 31). Tal falta de sentido resulta da quebra do motivo temático, levando a uma desordem dos eventos e deste modo a impossibilidade de prover sentido, de transformar-los em experiência. É preciso então reencontrar novos meios de se organizar e ressignificar-se. Continua o autor:

Acreditei que a história dela era uma ficção de sustentação, mas que ela não a havia lido em suas possibilidades herméticas, seus significados ocultos. Ela havia interpretado sua história

literalmente, na linguagem clínica na qual havia sido contada, uma história de doença, abuso, desperdício dos melhores anos. A história precisava ser modificada, não ela, a história precisava ser reimaginada (HILLMAN, 2010, p. 32).

O exercício em sala de ensaio, assim como a “conversa que acontece na análise profunda não é meramente a análise da história de uma pessoa por outra, e tudo mais que está acontecendo na sessão de terapia – ritual, sugestão, eros, poder” (HILLMAN, 2010, p. 32), mas a criação em seus sentidos mais amplos e densos. Abaixo, apresento um relato feito pelo ator Ian Habib sobre uma experiência que passou durante um exercício que ocorreu no oitavo mês de ensaio em que trabalhamos insistentemente com a teoria do imaginário e o rebaixamento da consciência:

Começou com a sensação de habitar um grande útero. Apagaram-se momentaneamente todas as conexões com o concreto. Havia apenas ecos e rastros de pensamentos e memórias completamente desordenados e caóticos, como que mergulhados no líquido uterino, dentro de uma placenta. Com acesso restrito, eu não conseguia mais acessá-los quando desejava. Nessa grande luta caí, amorteci e o cansaço me tomou. Desligaram-se várias válvulas. Senti um escuro momentâneo. Quando me levantei a luz me cegava. Não sabia mais o que estava fazendo, onde estava, quem era. A partir de então eu senti que eram esses mesmos ecos e rastros que me acessavam, me tomavam, desordenadamente e no tempo deles. Tornei-me um filtro. Já não ouvia ruídos vindos da rua e do público presente. Abriu-se uma fenda na realidade. Vivi em uma realidade outra, na qual as noções dos movimentos partiam de uma outra lógica temporal. A noção de começo e fim deixou de existir e eu deixei de seguir objetivamente a estrutura de ações proposta. Ao longo do processo, senti que deixei de habitar meu corpo, um corpo unificado e centralizado, e me conectei a diversos outros corpos diferentes e não presentes na realidade concreta. Foi como dissipar e descentralizar minhas percepções. Havia um corpo material – meus músculos e ossos – realizando ações e movimentos, mas ele era guiado por diversos outros corpos. Em determinado momento senti uma ruptura ainda maior. Foi como se da dissipação na minha percepção eu conseguisse acessar algo ainda maior, uma consciência superior. Já não havia mais interno e externo. Eu era tudo e todos naquela sala. No momento final, em que era realizado um banho, o contato da água em meu corpo me trouxe um longo, profundo e desesperado choro. E eu entendi tudo. Era o momento de sair do grande útero. Meu renascimento (HABIB apud ALMEIDA; ÉBOLI, 2018, p. 36).

O corpo e a psique, ou alma, recriam a forma de estar e sentir o mundo, ainda que momentaneamente, além de reeditar, de ressignificar questões relevantes para o ator. “No acontecimento *subitamente* se fala *outra língua*. Há uma *quebra da certeza dominante* que *invoca* uma constelação do ser completamente diferente” (HAN, 2018, 106, grifo do autor). Embora Han aponte o inconsciente como espaço já colonizado, dominado pela ideologia e estrutura neoliberal de modo que, a real liberdade (diferente da sensação de liberdade gerada pela positividade característica do sistema neoliberal e potencializada pelos dispositivos digitais e redes sociais) se encontraria na vida que é pura imanência. Creio ser impossível,

para além dos estados de meditação profunda, alcançar tal estado de pura imanência, de modo que aposto nessa imbricação de significados nas narrativas e na busca por instantes de experiências interiores bataillianas. É uma aposta de mergulho no mito e nas experiências numinosas como meio de chegar à imensidão do vazio, resultante da vida que é pura imanência, ao qual o indivíduo é arremessado quando arrancado de si.

Na psicologia junguiana, assim como nos estudos da teologia de Rudolf Otto (2007), tais experiências ocorrem sob a teoria do numinoso. Para Otto, essa experiência sensível, numinosa, é possibilitada mediante um processo de autopercepção que ao ocorrer como reflexo de um objeto que se encontra *além de si*, gera o sentimento de ser criatura. As qualidades desse objeto podem ser indicadas “indiretamente pela invocação íntima e apontando para o peculiar tipo e conteúdo da reação-sentimento, desencadeada na psique por uma experiência pela qual a própria pessoa precisa passar” (OTTO, 2007, p. 42). O sentimento de criatura é uma resposta, que ocorre na psique, à presença real ou imaginária de um objeto que se encontra fora do sujeito.

[...] parece que no consciente humano existe a percepção de *algo real*, uma sensação de algo efetivamente presente, uma noção de algo objetivamente existente, mais profundo e de validade mais geral que qualquer das sensações isoladas e especiais pelas quais é atestada a realidade (JAMES, William in OTTO, 2007, p.43, grifo do autor).

Jung (2015, 2012), que compreendia a experiência da vida como estritamente psíquica na qual até mesmo a materialidade do corpo é apenas uma hipótese, visto que temos acesso à ela por via da imagem e da organização psíquica das sensações, deu continuidade à pesquisa de Otto, substituindo aquilo que se apresentava por seres ou objetos com características sagradas (Devas, anjos, demônios, espíritos) pela compreensão de que aquilo que irrompe na consciência do sujeito são conteúdos do inconsciente pessoal ou coletivo, compreensão essa que é aplicada na prática cênica que aqui apresento.

Podemos entender o movimento como “uma matriz de projeção, sobre a qual, até certo ponto, a experiência interior pode efetuar-se como imagem”, de modo a possibilitar um “confronto com a constelação arquetípica ou com a constelação de complexos de uma pessoa” (ZIMMERMANN, 2011, p. 163). Saber que existe uma saída corporal nos permite que alcancemos a alma em sentido inverso, pela via do corpo.

Temos pelo menos duas dimensões do acontecimento cênico: uma que é fruto de um percurso de autopenetração e ressignificação de suas próprias memórias editadas e atualizadas no corpo; e a outra que se dá a partir das imagens que seu corpo projeta no espaço. Hillman (2010) propõe um “olhar arquetípico para forma” do produto artístico que engloba não somente a narrativa em si, mas a forma, a poética envolvida. “Estariamos interessados no gênero no qual o caso é fantasiado e até no ritmo, na linguagem, na

estrutura das sentenças, nas metáforas, pois encontramos arquétipos não só no conteúdo da história: a forma também é arquetípica” (p. 38). Há um processo de reescrever-se e ser ao mesmo tempo escrito por algo que em dada medida é diferente do que se compreende como o Eu. Como nas antigas práticas alquímicas, estabeleceu-se uma relação entre a transformação concreta do estado da matéria, o universo simbólico e o estado interno do alquimista, aqui compreendido como artista.

5. CURA

“Para o alquimista, o superior e o inferior, bem como o interior e o exterior, estavam ligados por vínculos e identidades ocultos. Aquilo que acontece no céu é duplicado por aquilo que acontece na terra” (EDINGER, 2006, p. 23). O artista ao conseguir abandonar-se, perder-se momentaneamente de si torna-se um veículo pelo qual os conteúdos transpessoais da psique fazem-se forma. É a “ativação do inconsciente que ameaça dissolver a estrutura estabelecida do ego e reduzi-lo à *prima materia*” (EDINGER, 2006, p. 87).

Dissolvendo as certezas da vida, até mesmo quanto à existência daquilo que compreendemos como concreto enquanto uma realidade não psíquica, torna o indivíduo consciente de sua relação com o mundo, enquanto uma relação narrativa. As imagens que materializamos durante um processo de criação coagulam, “elas vinculam o mundo exterior com o mundo interior por meio de imagens análogas ou proporcionais e por isso coagulam o material que vem da alma. Os humores e afetos nos agitam violentamente enquanto não coagulam, formando algo visível e tangível” (EDINGER, 2006, p. 118).

As imagens que se projetam no espaço, que nos ressignificam possuem em si caráter apaziguador, pois torna visível aquilo que mantínhamos ocultados de nós. “Na medida em que conseguia traduzir as emoções em imagens – ou seja, na medida em que conseguia descobrir as imagens que se achavam ocultas nas emoções -, eu recuperava a calma e a paz interiores” (JUNG apud EDINGER, 2006, p. 118). Mas para além deste caráter, elas conseguem gerar um desvio na forma com a qual tecemos nossa história. A narrativa que criamos de nossa relação com a existência é a forma com a qual nos imaginamos, ampliar as possibilidades de nos compreendermos é ampliar a forma como nos narramos e nisso existe a potência de liberdade. Pois, nessa perspectiva de nos compreendermos enquanto escrita contínua, desvelam-se todas as outras narrativas em que estamos inseridos. As próprias crises atacadas cenicamente no confronto com o mito pessoal propiciam uma profunda reflexão sobre o contexto em que se inserem os sujeitos. A desestabilização instaurada pela proximidade da morte traz consigo a necessidade de se reanalisar posturas éticas, movimentando assim aspectos culturais, políticos e religiosos do sujeito.

Para finalizar meu devaneio, penso que a cura se dá na pacificação de conflitos interiores, na vivência de um corpo almadado que vivencia sua totalidade complexa e,

principalmente, no desvelamento das narrativas sociais em que o sujeito está inserido, e que surgem no exercício da cena a partir das imagens, e do exercício diário de reflexão sobre si, em seu exercício espiritual. Toda morte é política, tem a sua causa e a sua forma de ocorrer desenhadas por um contexto histórico social específico, de modo que observar a morte é observar o seu entorno no momento presente. Quais são as características presentes em maior parte das mortes de cada grupo social, de cada minoria?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALMEIDA, Fábio f. Pierre Hadot e os exercícios espirituais: a filosofia entre a ação e o discurso. **Revista de Filosofia Aurora**, [s.l.], v. 23, n. 32, p. 99-111, maio 2011.

ALMEIDA, Saulo. **A Cena Mitopoética: estruturas mitológicas da psique na práxis cênica**. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Departamento de Arte Dramática, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.

_____. Tempo, sincronicidade e práxis cênica: uma discussão sobre a não causalidade nos processos de criação teatral. **Convocarte – Revista de Ciências da Arte**. Lisboa, v. 8, p. 81-100, 2019.

ALMEIDA, Saulo; ÉBOLI, Luciana. A cena Mitopoética: relações do consciente e do inconsciente no processo de criação. **Manzuá: Revista de Pesquisa em Artes Cênicas**, v. 1, n. 1, p. 23-38, 26 mar. 2018.

BATAILLE, Georges. **A experiência interior: seguida de Método de meditação e Postscriptum 1953: súpula ateológica**, vol. I. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016a.

_____. **Teoria da religião: seguida de Esquema de uma nova história das religiões**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016b.

BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DENHAM, Alexander. Norwegian artist eats his own hip for exhibition: 'I das a little taste and it was nice'. **Independent**, Londres, 26 maio 2014. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/norwegian-artist-eats-his-own-hip-for-exhibition-i-had-a-little-taste-and-it-was-nice-9434594.html>. Acessado em: 14 abril 2020.

EDINGER, Edward F. **Anatomia da psique: o simbolismo alquímico na psicoterapia**.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

FABRINI, Verônica. Sul da Cena, Sul do Saber. **Revista Moringa**, v.4, n.1, p. 11-25, jan-jun 2013.

FEINSTEIN, David; KRIPPNER; Stanley. **Mitologia Pessoal: a psicologia evolutiva do self**. São Paulo: Cultrix, 1997.

FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Orgs.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969**. São Paulo: Perspectiva; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

GROTOWSKI, Jerzy. **Para um teatro pobre**. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.

HAN, Byug-Chul. **Psicopolítica: e as novas técnicas de poder**. Belo Horizonte: Âyiné, 2018.

_____. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis: Vozes, 2017a.

_____. **Sociedade da transparência**. Petrópolis: Vozes, 2017b.

_____. **Sobre o poder?**. Petrópolis: Vozes, 2019.

HADERCHPEK, Robson Carlos (Org.). **Arkhétypos: Encontros e Atravessamentos**. Natal: Fortunella, 2017.

HABIB, Ian G. **Corpo-Catastrofe: A transformação e o corpo sacrificial**. 2018. 132f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Departamento de Arte Dramática, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.

_____. *Transmutações no Butoh: Estados corporais, Corpo Transformacional e censura no espetáculo Sebastian*. **Ephemerá – Periódico do PPGAC da UFOP**, Ouro Preto, v. 2, n. 2, 2019.

HADOT, Pierre. **Exercícios espirituais e filosofia antiga**. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

HILLMAN, James. **Ficções que curam: psicoterapia e imaginação em Freud, Jung e Adler**. Campinas: Verus, 2010.

JACOBI, Jolande. **Complexo, arquétipo e símbolo na psicologia de C. G. Jung**. Tradução de Milton Camargo Mota: Petrópolis: Vozes, 2016.

JUNG, Carl G. **A natureza da psique**. Tradução: Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. **Espiritualidade e transcendência**. Seleção e edição: Brigitte Dorst. Tradução da introdução: Nélio Schneider. Petrópolis: Vozes, 2015.

_____. **O espírito na arte e na ciência**. Petrópolis: Vozes, 2013.

_____. **Psicologia e religião**. Tradução: Matheus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 2012.

LYRA, Luciana. **Mito Rasgado; Performance e Cavalo Marinho na cena in processo**. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas-SP, 2005.

NUNES, Alexandre Sílvia. **Ator, sator, satori: Labor e torpor na arte de personificar**. Goiania: Editora UFG, 2012.

_____. **Ator & alma:** a morte como método. (Dissertação Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

_____. Dioniso como Método: Teatro, Mito e Ritual no Espetáculo NJILAS: Dance e Esqueça suas Dores. **Urdimento**. Florianópolis, v.2, n.27, p.21-35, Dez., 2016

OTTO, Rudolf. **O Sagrado:** os aspectos irracionais na noção de divino e sua relação com o racional. São Leopoldo: Sinodal/EST; Petrópolis: Vozes, 2007.

PATI, Camila. Como a arte pode alavancar sua carreira. **Exame**, São Paulo, 13 Set 2016. Disponível em: <https://exame.abril.com.br/carreira/como-a-arte-pode-alavancar-sua-carreira/>

SCHEIBE, Fernando. “Por trás do universo não há nada”. In BATAILLE, Georges. **A experiência interior:** seguida de Método de meditação e Postscriptum 1953: súmula ateológica, vol. I. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

VIEIRA, Elenir H. **Práticas alternativas em gestão de pessoas:** astrologia, feng shui, numerologia, radiestesia, shiatsu, metafísica ou novas abordagens em administração?. 2005. Tese (Doutorado em Administração), Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

ZIMMERMANN, Elizabeth (Org.). **Corpo e Individuação**. Petrópolis: Vozes, 2011.

ZIZEK, Slavoj. Um golpe como “Kill Bill” no capitalismo. In DAVIS, Mike. et al. **Coronavírus e a luta de classes**. Terra sem Amos: Brasil, 2020.



**Experiências e percepções:
relatos sobre vivências das
mulheres negras na cidade
de Maceió-AL**

Experiences and perceptions:
reports about experiences of black
women from Maceió-AL

Mayara Almeida de Paula¹

¹ Arquiteta e Urbanista pela Universidade Federal de Alagoas.
Mestranda do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e
Urbanismo da Universidade Federal da Bahia.

Resumo: Entendendo que as demandas das mulheres negras são comumente negligenciadas no ato de pensar as políticas públicas e as cidades, o presente artigo visa, a partir de fragmentos de entrevistas realizadas com cinco mulheres negras moradoras da cidade de Maceió, em Alagoas, trazer reflexões e contribuir no debate a respeito das experiências que esse grupo social tem da cidade, compreendendo que suas vidas são marcadas por relações patriarcais e racistas que estruturam a lógica de ocupação e de vivência das mais variadas dinâmicas urbanas. E a partir dos relatos é perceptível que suas necessidades, se consideradas, têm o potencial de construir cidades democráticas que atendam de forma eficaz às demandas de toda a população.

Palavras-chave: cidade; mulheres negras; planejamento urbano

Abstract: Understanding that the demands of black women are neglected in the act of thinking of public policies and cities, this article aims, from fragments of interviews with black women that live in the city of Maceió, Alagoas, Brazil, to bring reflections and contributions on the debate about experiences that this social group have in the city, understanding that their lives are marked by patriarchal and racist relations that structure the logic of occupation and living of the most varied urban dynamics. And, from their reports, their needs, if considered, have the potential to build democratic cities and become effective for the demands of the entire population.

Key words: city; black women; urban planning

1. INTRODUÇÃO AOS FATOS

Em 1851, Sojourner Truth, abolicionista afro-americana e defensora dos direitos das mulheres, proferia o discurso² que se tornaria referência no que diz respeito às muitas das questões vivenciadas por mulheres negras:

Aquele homem ali diz que é preciso ajudar as mulheres a subir numa carruagem, é preciso carregar elas quando atravessam um lamaçal e elas devem ocupar sempre os melhores lugares. Nunca ninguém me ajuda a subir numa carruagem, a passar por cima da lama ou me cede o melhor lugar! E não sou uma mulher? Olhem para mim! Olhem para meu braço! Eu capinei, eu plantei, juntei palha nos celeiros e homem nenhum conseguiu me superar! E não sou uma mulher? Eu consegui trabalhar e comer tanto quanto um homem – quando tinha o que comer – e também aguentei as chicotadas! E não sou uma mulher? Pari cinco filhos e a maioria deles foi vendida como escravos. Quando manifestei minha dor de mãe, ninguém, a não ser Jesus, me ouviu! E não sou uma mulher?
[...] Se a primeira mulher que Deus criou foi suficientemente forte para, sozinha, virar o mundo de cabeça para baixo, então todas as mulheres, juntas, conseguirão mudar a situação e pôr novamente o mundo de cabeça para cima! E agora elas estão pedindo para fazer isto. É melhor que os homens não se metam (TRUTH, 2009).

Seu discurso evidenciava especificidades experienciadas pelas mulheres negras que, ainda hoje, ocorrem. Sua narrativa enunciava opressões advindas de seu gênero e raça, disparidades que estruturam a sociedade ainda como a vemos atualmente. E é a partir de algumas narrativas e da compreensão das desigualdades que este artigo se desenvolve. Tendo como recorte de análise a cidade de Maceió, no estado de Alagoas, nordeste brasileiro, analisaremos as disparidades vivenciadas por mulheres negras que, dadas as devidas proporções, expandem-se ao contexto brasileiro como um todo.

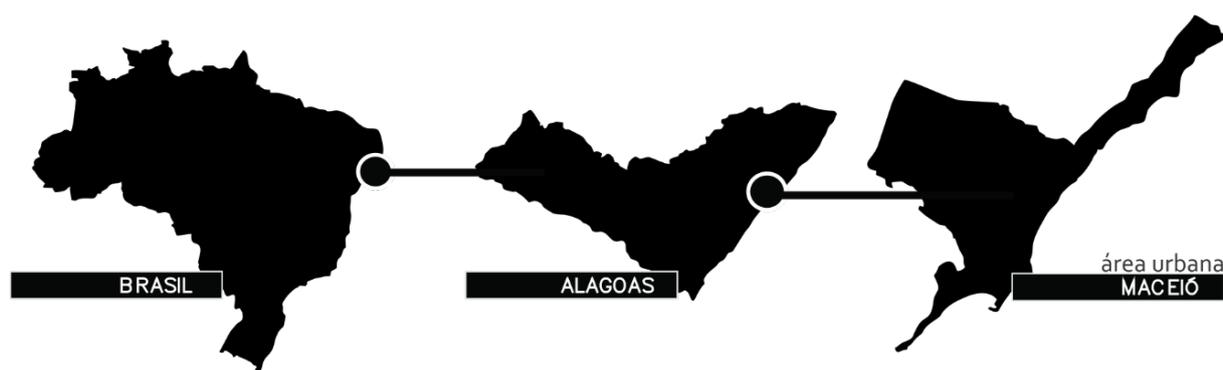


Figura 1. localização da cidade de Maceió

Fonte: produzido pela autora, 2018

2 Discurso proferido na Women's Rights Convention, em Ohio, Estados Unidos.

A população negra maceioense chega a quase 62%. Desse percentual, mais da metade é de mulheres. São 52% de mulheres negras quando comparadas aos homens negros, as quais representam 32% da população total³. São, portanto, maioria quando comparadas aos homens, tanto negros quanto não-negros, e mulheres não-negras. Sendo assim, pensar o bem viver e as cidades incluindo as perspectivas desse grupo social é, impreterivelmente, necessário. Para tanto, é preciso que se façam ouvidas as demandas de maneira que o planejamento urbano possa se fazer inclusivo e, conseqüentemente, democrático, uma vez que, em espaços de poder, a população negra, principalmente de mulheres, é geralmente subrepresentada⁴.

As tantas desigualdades vividas pela população negra explicitam-se também na forma de ocupação da cidade. Advindas de uma estrutura racista e patriarcalista, as relações sociais influenciam diretamente as dinâmicas de vida urbana da população negra e, em especial, das mulheres negras. De um lado, têm-se a constante tentativa de inferiorização e dominação das pessoas negras originadas de um regime escravocrata e, de outro, a obliteração das mulheres.

A herança da escravidão não deixou cicatrizes apenas nos corpos e espíritos. Marcas da violência colonial estão impressas na carne das cidades brasileiras e de todo o Sul geopolítico. Nesse contexto, raça, classe e gênero incidem simultaneamente para impor o lugar sociopolítico da pessoa negra. As cidades exprimem os conflitos e desigualdades da produção do espaço, ao mesmo tempo em que os acirram e (re)produzem. Isso já era evidente na gênese oitocentista do urbanismo, cuja perspectiva higienista marginalizou populações estigmatizadas, sob a falsa neutralidade da técnica. Atuando como saber ou disciplina de esquadrinhamento e controle, o urbanismo colabora para aprofundar a segregação socioespacial, que é igualmente, étnico-racial. Flagrantemente eurocentrado, ele tem ignorado o impacto do racismo nas principais decisões geopolíticas num quadro de desenvolvimento geográfico desigual e de globalização conflitiva (BERTH, et al., 2016, [s.p.]).

Essas iniquidades são, por exemplo, evidenciadas pela nítida e óbvia segregação social nos locais e condições de moradia, nas oportunidades de estudo e trabalho ofertadas nos bairros de diferentes classes sociais, na mobilidade, na infraestrutura ofertada por localidade e na ocupação e permanência [ou não] em determinados espaços da cidade, nos possibilitando constatar que:

3 IBGE. Censo demográfico, 2000-2010. Disponível em: <<https://sidra.ibge.gov.br/tabela/3175>>. Acesso em: 19 jul 2019.

4 Em pesquisa nacional realizada pela Folha de São Paulo (2015), constatou-se que, dentre as denominadas elites profissionais (acadêmicos, CEOs, atores, músicos eruditos, médicos e políticos no geral), negras e negros são minoria, representando apenas 18% dos cargos de destaque.

À medida que as mulheres são as principais responsáveis pelos trabalhos referentes à esfera da reprodução, o trabalho doméstico e de cuidados, são elas as maiores prejudicadas pela precariedade dos serviços públicos como luz, abastecimento de água, redes de esgoto, drenagem, coleta de lixo e pela precariedade ou inexistência de equipamentos públicos comunitários como creches, escolas, lavanderias, cozinhas comunitárias. Conforme diminui a presença do Estado nos bairros e vilas mais pobres, aumenta a carga social assumida pelas mulheres nesses mesmos lugares. Assim, evidencia-se que as mulheres são mais afetadas pelas desigualdades socioterritoriais. Se nossas cidades são desiguais são diferentemente desiguais para homens e para mulheres. Em outras palavras: a pobreza urbana tem endereço, sexo e cor: mulheres, na maioria negras, chefes de família que moram nas periferias (GARCIA, 2017, [s.p.]).

A partir desses fatos e como ferramenta de análise dessas questões, serão utilizados fragmentos de entrevistas realizadas com cinco mulheres moradoras da cidade de Maceió. São elas: Ângela Maria, meteorologista e professora aposentada de 73 anos; Larissa Lima, estudante de psicologia de 23 anos; Maria Aparecida, filósofa e professora universitária, com 68 anos; Pâmela Nobre, estudante de pedagogia de 25 anos; e Vanda Menezes, formada em psicologia, policial civil e primeira secretária da mulher do país, com 59 anos. Um grupo focal de mulheres que, em algum ou muitos momentos de suas vidas, entrou ou ainda está em contato com as reivindicações de mulheres e da população negra, permitindo a compreensão de que as falas aqui apresentadas trazem com autossuficiência a tradução das experiências vivenciadas por tantas outras pessoas. Este artigo busca, afinal, centrar-se na relevância das narrativas que, para além dos conceitos e teorias, ilustram com alta propriedade os assuntos abordados.

As entrevistas, dadas de maneira fluida e guiadas muitas vezes pelas próprias entrevistadas de acordo com suas histórias de vida, basearam-se, principalmente, na relação que destas com a cidade, suas visões sobre as relações sociais, opressões raciais e de gênero, segregação socioespacial, e suas perspectivas sobre as possibilidades de melhorias no ato de planejar as cidades. Partindo desses relatos, portanto, o presente artigo visa discorrer a respeito das condições de vida das mulheres negras nas mais diversas esferas e das expectativas de cidades ideais no que se refere às suas demandas e particularidades, visando o bem viver e, assim, questionando se o atual planejamento da cidade, tal qual ele se dá, contempla suas necessidades.

2. BREVES HISTÓRIAS E PERSPECTIVAS SOBRE A CIDADE

A primeira pergunta realizada às entrevistadas, que dava abertura para diversas questões e desdobramentos era “o que é ser mulher negra em Maceió”. Nesse momento, as respostas variaram entre a pessoalidade e falas mais genéricas no sentido de pensar a população

negra como um todo e entre a restrição à cidade e à extensão da reflexão ao estado. Porém, todas relataram que é intrínseca à vivência da mulher negra o racismo e inseguranças e disparidades advindas da violência de gênero, questões melhor compreendidas através das respostas abaixo que carregam com propriedade a explicação, por experiências próprias, dos conceitos:

Eu vejo que a visão que a população tem da mulher negra, é diferente da mulher branca. Então, se ela é mulher, já é discriminada, e negra, a **discriminação** continua. [...] Então, embora ela tenha que transitar por toda a cidade, pelos lugares também mais difíceis e mais perigosos, né, ela tá mais afeita à **violência** (Ângela, em entrevista à autora, 2019).

Normalmente eu saberia responder essa pergunta. Se isso não fosse sobre mim, né. Saberla responder politicamente, historicamente... Mas Alagoas tem tido um outro sentimento pra mim, agora. Eu tenho consciência da história das mulheres negras em Alagoas, mas também sei que isso é uma parte pequena da população, enfim, Alagoas é um estado muito específico, assim, na história do Brasil. A gente teve dois **genocídios** muito grandes na população negra aqui e eu não lembro de outro estado que tenha tido dois massacres tão próximos que é a **destruição da Serra da Barriga**⁵ e o **Quebra de Xangô**⁶. Tá que assim, foram gerações depois, mas se for olhar a história do mundo, são dois genocídios muito próximos com a mesma população. E aí, eu faço psicologia, e tenho uma preocupação de como esse trauma e como essa violência, assim, **o aviso da violência**, é forte pra gente. Então a gente tá sempre com **medo** em Alagoas. Eu cresci com medo de tudo [...] Tem uma **questão de saúde mental mesmo**, assim, das pessoas negras em Maceió (Larissa, em entrevista à autora, 2019).

Então, Maceió, do tempo que eu cheguei pra cá cresceu muito... é uma cidade que ainda tem uma **disparidade** muito grande em relação às **classes sociais**, né. Nós temos um acentuado de população ainda em situação de **extrema vulnerabilidade**, que é a população negra [...] A sociedade continua muito discriminadora, muito racista. E com uma grande dificuldade, né. Porque o brasileiro não aceita ser racista, né. E quando a gente sofre, a gente vê os depoimentos, eu também já sofri **racismo** dentro da universidade, a universidade é também racista por conta de suas próprias contradições. Mas essas contradições deixam as brechas pra que a gente possa ressignificar os significados dessas contradições (Maria Aparecida, em entrevista à autora, 2019).

5 A Serra da Barriga “para cujas matas milhares de negros escravizados rebelados fugiram durante o período de dominação holandesa” está situada a cerca de 88km de Maceió, no município União dos Palmares. Foi onde se instalou o “maior, mais duradouro e mais organizado quilombo já implantado nas Américas” (Parque memorial Quilombo dos palmares, [entre 2010 e 2014]. Disponível em: <http://serradabarriga.palmares.gov.br/?page_id=101>. Acesso em: 10 ago 2019).

6 Conhecido como Quebra de Xangô, trata-se do ocorrido entre 1 e 2 de fevereiro de 1912, quando houve, em Maceió, a invasão e destruição de diversos terreiros de religiões afro-brasileiras e a perseguição, espancamento e prisão praticantes, configurando um grande ato de intolerância religiosa. (LUNA, 2011).

Os dois [racismo e machismo], pra mim, eles acabam se cruzando, sabe... principalmente quando, no caso, a mulher ela é sempre... tem uma questão da **invisibilidade da mulher negra**, né. Então ela acaba pegando bem mais forte que isso. Mas a cidade, o modo de vivenciar ela, é realmente a **exclusão em alguns espaços**, acho que pelo olhar... as pessoas se comunicam pelo olhar. Então, às vezes nem é necessário falar alguma coisa, mas você já percebe a maneira que te tratam, a maneira como se você realmente fosse invisível, como se não tivessem te vendo ali. Ou quando você, no caso, mulher, eles desconsideram (Pâmela, em entrevista à autora, 2019).

Nota-se que as respostas transitam entre as opressões demonstrando que, há nas histórias e nas experiências, o constante enfrentamento às violências, diretas e indiretas. Quando questionadas sobre sua visão da cidade e a existência ou não de uma segregação, algumas das respostas foram as seguintes:

Eu presto muita atenção. Há uma **segregação**? Há. [...] Porque as castas, elas conseguem sobreviver onde elas acharem que devem. A casta é isso. Ela se mantém onde ela resolve se manter e ela se fecha ali. O resto é **periferia**. Entendeu? Então, assim, qualquer lugar que eles resolvam, eles vão fazer isso [...] Quando eles não tiram você por um motivo, eles tiram por outro. Eles fazem um comércio. É todo dia alguém chegar aqui e me oferecer 2 milhões nessa casa quando eu sei que ela vale 800, 1 milhão [...] você cede. E essa segregação, ela não é percebida por quem é segregado. A maioria, ela não é percebida. Você simplesmente está. Ninguém percebe porque é que esses espaços são feitos lá longe, para os pobres ficarem [...] é a opção que sobra (Vanda, em entrevista à autora, 2019).

“Essa disparidade, essa categoria populacional, ela está na periferia, né. E por estar na periferia, não existem **políticas eficazes e eficientes, políticas públicas**, no tratamento das questões. Da **água**, do **esgoto**, da **geração de emprego e renda**. Então a população está determinada pra morrer (Maria Aparecida, em entrevista à autora, 2019).

Referindo-se à geomorfologia da cidade de Maceió onde os moradores localizam-se e referem-se uns aos outros, comumente, como os que habitam a parte alta da cidade (situada em um tabuleiro) e a parte baixa (nas planícies lagunar e marítima), Pâmela ilustra como a exclusão na cidade se dá, também, através da ocupação de cada uma dessas partes:

Pessoal exclui a parte alta da cidade. Eu considero que Maceió são duas cidades dentro de uma. É... a parte alta, que é a parte mais periférica, não tem tanto **acesso** à parte baixa, que é a parte mais turística, né. Acho que já pra esconder um pouco dessa outra Maceió, dessa outra realidade (Pâmela, em entrevista à autora, 2019).

Não se conhece a cidade. Então, às vezes vai ter uma oportunidade de emprego essa mulher. Pode ter uma oportunidade vida do outro lado da cidade, mas ela não tem **conexão** com a cidade, então... falando, assim, das mulheres, né, de Alagoas, que a gente consegue sobreviver (Larissa, em entrevista à autora, 2019).

Para além desses tantos percalços que incidem negativamente sobre a população majoritariamente negra, há de se considerar que as dificuldades intensificam-se ainda mais quando falamos das inseguranças e violências vivenciadas pelas mulheres negras, uma vez que as opressões são duplamente vivenciadas por esse grupo social. O genocídio legitimado da população negra, as diversas violências e violações aos seus corpos e os casos de feminicídio, por exemplo, são problemáticas que assolam diretamente essas mulheres. No Brasil, em 2017, 66% da violência letal às mulheres ocorreu contra mulheres negras⁷.

A juventude negra da cidade de Maceió, ela está morrendo. Eu digo que há um **genocídio da juventude negra** em Alagoas, especificamente, da cidade de Maceió. [...] O estado de Alagoas, diante de todos os dados, é um **estado feminicida**. Além disso, essas mulheres, elas não estão aqui no lugar que eu estou. Elas estão na periferia e ainda tendo que suportar a **dor da perda dos seus filhos**. Porque não existe uma **política de acompanhamento** para essas mulheres que perdem seus filhos [...] E, também, o maior contingente das mulheres que estão em **situação prisional**, são as mulheres negras. Então, há uma disparidade muito grande (Maria Aparecida, em entrevista à autora, 2019).

Muitas **evitam ocupar certos espaços** e de transitar à noite, ou depois de certo horário, sozinha. E isso dificulta porque cria um sistema de pânico, assim. As pessoas têm medo. As mulheres, principalmente, **têm medo, de andar sozinha à noite**, porque elas sabem que vão ser assediadas. E não é, elas acham... elas vão ser. Se acontecer de encontrar algum outro homem na rua, por ela estar sozinha, dependendo da roupa que ela está vestida, eles acham que se sentem no direito de colocar um medo sobre elas. Só a presença dele já causa isso. Justamente só porque é uma mulher. Então, tem muitas que não saem, dependendo... deixam de usar roupa que elas gostam... deixam de fazer coisas que elas gostam, que elas gostariam de vivenciar. Coisas que gostariam de estudar, lugares que gostariam de ir pra dançar, por conta do **assédio** (Pâmela, em entrevista à autora, 2019).

É necessário pensarmos na forma como essas tantas violências incidem sobre essas mulheres e nos tantos medos que decorrem dessas práticas influenciando nas inseguranças nos deslocamentos pela cidade, na escolha de trajetos, horários e espaços de permanência, como visto nos relatos. As problemáticas e demandas são diversas e há uma série de especificidades que vem sendo negligenciadas pelas práticas de planejamento atuais das cidades.

Os regulamentos tácitos existentes são definidos pelas questões de classe, sexo, sexualidade e raça que controla onde se mora, onde se trabalha, onde se utiliza o serviço médico, o horário e o local que pode ocupar a rua, como se anda nessa rua... Todos os espaços são,

7 Atlas da violência 2019. Organizadores: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Fórum Brasileiro de Segurança Pública. Brasília: Rio de Janeiro: São Paulo: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Fórum Brasileiro de Segurança Pública.

de alguma forma, regulados socialmente. As normas estão tanto nos espaços privatizados-regulados pelo direito à propriedade privada e suas ferramentas, como shoppings centers que limitam ou intimidam grupos sociais de estarem ali, bares que não permitem o beijo entre duas pessoas do mesmo sexo e estão também nos espaços públicos, como praças, parques e ruas que excluem, que afastam, que utilizam da força policial, da violência e da legitimidade das ações do Estado para que a linha do ônibus da periferia para o centro seja cortada, ou a juventude negra seja constrangida e revistada nas praias, que o comércio informal, renda de grande parte das mulheres negras e periféricas, seja proibido e destruído pelo “rapa”, que ruas e avenidas de alta velocidade sejam construídas para servirem de muros entre as áreas de interesse e as marginalizadas (GARCIA, 2017, [s.p.]).

Sendo assim, planejar cidades e pensar em estratégias que busquem mitigar essas iniquidades faz-se de extrema urgência. Ainda, é pertinente ressaltar que ao desconsiderar a relevância das questões levantadas pelas entrevistadas, o planejamento urbano pode reforçar ainda mais as desigualdades e, portanto, influenciar diretamente na qualidade de vida de suas e seus habitantes.

3. DA UTOPIA ÀS POSSIBILIDADES

Ao final das entrevistas, uma última pergunta foi feita na qual foi incentivada a liberdade de deixar-se levar pelos sonhos e fugir da realidade já tão discutida durante as conversas. Foi perguntado às entrevistadas como deveria ser uma cidade ideal para suas filhas e/ou as futuras gerações viverem.

Poxa, eu queria uma cidade que a gente tivesse **tempo**. Mas que fosse um tempo que a gente faz as pazes com ele, sabe? Que não é o tédio. É tempo. De fazer as coisas que a gente quer fazer. Eu queria uma Maceió que desse isso a gente, assim... que não nos desgastasse com os obstáculos, sabe, assim... sair de casa e ir pro ponto de ônibus, pegar um ônibus e não sei o que... Queria que fosse uma **cidade que fluísse** [...] acho que tudo ia mudar se a gente tivesse um **sistema de transporte que realmente conectasse as pessoas**. Porque as pessoas de Maceió têm muitas ideias. A galera sabe muita coisa [...] Então eu queria Maceió pra minha filha que ela fosse pra **escola**, mas que ela fizesse uma atividade à tarde que ela gostasse, que eu ia ter tempo de fazer o rango dela também. Tempo. Tempo. Eu queria recuperar o tempo das pessoas conversarem, serem **saudáveis** mesmo. É isso (risos) (Larissa, em entrevista à autora, 2019).

Uma cidade ideal pra minha filha. Olha... eu queria que ela pudesse **usar bastante bicicleta**, de boa (risos). Se ela tivesse que usar o **transporte público**, pra **não se preocupar com questão do horário**. Que ela tivesse acesso às coisas perto, assim, mais básicas, principalmente a **saúde**, assim. Um hospital que eu soubesse que atenderia em caso de emergência perto... E a **escola que tivesse mais suporte**, assim, pro bairro, sabe? Que fizesse ela se sentir pertencente. E conseguisse compreender essas demandas deles. Acho que seria essa cidade mais, assim, que eu consigo planejar (risos) nesse momento. Sem preocupar com

saneamento básico. A questão da energia também, ter uma casa pra ela que ela conseguisse ter outros meios de **energias renováveis**, que não dependesse tanto de apenas um lugar. Eu acho que seria isso (risos) (Pâmela, em entrevista à autora, 2019).

Uma cidade ideal pra todo mundo, né. Porque quando a gente pensa em ideal, a gente pensa em abranger toda a população [...] porque a nossa teoria é essa, a nossa política é essa: a partir do momento que você começar a discutir o racismo, em que você começar a entender o que se passa com uma pessoa negra, então vai haver uma melhor **integração** entre negros e brancos e as pessoas não vão ser mais racistas [...] enquanto nosso povo não conhecer os fundamentos de ser negro, não vai rolar nenhuma cidade. Eles vão continuar matando negros, continuar achando que a mulher negra é objeto e cada dia tá mais difícil, viu... (Ângela, em entrevista à autora, 2019).

Uma cidade ideal pra mim, seria uma cidade, como diziam os gregos, seria uma Callipolis. E o que é uma Callipolis? É uma cidade **justa, bonita, solidária**. E pra que a gente consiga isso na sociedade brasileira, seria uma sociedade que fosse pautada nos princípios do **cuidado, da solidariedade, da responsabilidade e da ética**. Ou seja, uma **sociedade igualitária**. [...] E a gente sonha com uma sociedade igualitária, **sem racismo, sem homofobia, sem lesbofobia, sem transfobia**. Uma sociedade que todos e todas possam participar, efetivamente, dos processos sociais e políticos dessa sociedade. E que ela seja pautada no **bem viver**. [...] nós haveremos de resistir. E ir pra luta. Na busca de conservar aqueles direitos que conquistamos e ainda lutar por mais direitos (Maria Aparecida, em entrevista à autora, 2019).

Menina, uma cidade ideal é... eu digo que se você precisa saber como vivem as pessoas de uma cidade você tem que **olhar para as mulheres**, né? Pra mim, uma cidade ideal é onde as mulheres tenham **qualidade de vida, tenham acesso ao serviço, acesso à educação, saúde de qualidade pra seus filhos** e para ela e que tenha até como passear. Tenham **parque**, tenham **espaço de lazer**, tenham **acessibilidade de andar com os seus bebês no asfalto**, que tenham **todos os serviços no sentido amplo**, que ela não precise sair do seu bairro, que o mesmo seja estruturado, que tenha **saneamento básico que é saúde**, né? Que tenha **habitação digna** e que não precise pensar em habitação fora do padrão. **Acesso a água potável de boa qualidade, energia barata**, que tenha lazer. Isso porque pensam que pobre não tem direito à lazer, e lazer é **teatro**, é poder ir ao **cinema**, é poder **ir à praia com segurança e voltar**, é ter **circo, passear na cidade que tenha muito verde**, muita vegetação, muita **fartura**, fartura no bom sentido, de que seja **boa para os olhos** [...] como Caetano diz: “A gente não quer só bebida, a gente quer bebida, comida, diversão e arte”. Aonde a gente possa viver com todo o nosso potencial né. Ter direito a **esporte** para que os **nossos filhos possam correr na rua sem medo de uma bala perdida**, né. E eu acho que isso não é muito e é possível. Tranquilamente possível. [...] Para mim, só é possível **sem racismo, sexismo, homofobia...** Tudo é possível quando você consegue descolonizar, desconstruir um padrão instituído de forma centenária, quem sabe milenar... de que nós não somos, porque não existe coisa mais cruel saber que para o outro você não é, né? Acho que isso é nos tirar a humanidade. O racismo desumaniza o ser humano, mas eu acho que não é impossível. É urgente, é necessário e é possível fazer (Vanda, em entrevista à autora, 2019).

4. DISCUSSÃO, RESULTADOS CONSIDERAÇÕES FINAIS

As dinâmicas urbanas vivenciadas diariamente pelas mulheres negras são extremamente singulares.

Por não serem nem brancas, nem homens, as mulheres negras ocupam uma posição muito difícil na sociedade supremacista branca. Nós representamos uma espécie de carência dupla, uma dupla alteridade, já que somos a antítese de ambos, branquitude e masculinidade. Nesse esquema, a mulher negra só pode ser o outro, e nunca si mesma (KILOMBA, apud, RIBEIRO, 2016, p.102).

Nesse sentido é urgente e necessário que possamos subverter as lógicas impostas e partir do que tem dito essas mulheres. Que elas sejam, efetivamente, atuantes e agentes ativos e, mais do que isso, enquanto maioria populacional, protagonistas de uma possível revolução no planejamento tal qual ele se faz, uma vez, que este comumente reproduz e reforça o citado pensamento supremacista branco tendo em vista a subrepresentatividade negra e os tantos percalços que impedem a mudança desse quadro. Cabe, então, àquelas e àqueles que ocupam esses espaços de poder compreender a urgência de mudança nas próprias ferramentas utilizadas para planejar as cidades.

Destacados nos fragmentos apresentados, é possível notar nas falas das entrevistadas diversos caminhos e elementos que, de acordo com sua experiência de cidade, tornariam suas dinâmicas diárias mais agradáveis melhorando, conseqüentemente, sua qualidade de vida. Partindo do imaginário de uma cidade que, primeiramente, é tida como ideal, são evidenciadas diversas possibilidades de ações exequíveis que, na prática, demonstram uma possibilidade de cidade democrática e acessível, onde a pluralidade é atendida em todas as especificidades que demanda o bem viver de um grupo social.

As palavras em destaque ao longo das falas dizem muito sobre os anseios e necessidades dessas mulheres que transmitem, também, as narrativas de vivências de tantas outras pessoas, pertencentes a uma parcela que não só é significativa na sociedade maceioense, como também, majoritária e que, no entanto, ainda vê suas necessidades serem negligenciadas pelo poder público no que diz respeito à produção urbana e políticas públicas que visem a equidade racial e de gênero. Necessidades essas que em muitos casos referem-se, inclusive, a questões minimamente essenciais e básicas de infraestrutura.

Portanto, há grande potencialidade nessas narrativas reais de quem vivencia a cidade da maneira como a maior parte da população o faz. É extremamente importante que possamos passar a compreender, efetivamente, o que é apresentado e partir desses mesmos dizeres para pensar estratégias viáveis. Ademais, é válido destacar que ao compreendermos as vivências das mulheres negras, sobre as quais incidem, ao menos, opressões de raça e gênero, estão contempladas, conseqüentemente, necessidades da população negra que, no

contexto brasileiro, ocupa as classes sociais menos favorecidas economicamente, e mulheres como um todo nos permitindo, de fato, concluir que, só é possível uma cidade ideal, plenamente satisfatória e agradável à vida quando, para além de serem incluídas essas demandas no ato de pensar as cidades, sejam elas também o partido desse mesmo ato.

REFERÊNCIAS

GARCIA, Julia. **A cor dessa cidade sou eu?** A mulher negra na cidade, Salvador – BA. Disponível em: <<http://sengeba.org.br/artigo-a-cor-dessa-cidade-sou-eu-a-mulher-negra-na-cidade/>>. Acesso em: 12 ago 2019.

LUNA, Lenilda. **Quebra do Xangô:** pesquisadores avaliam a intolerância religiosa. Universidade Federal De Alagoas, 2011. Disponível em: <<https://ufal.br/ufal/noticias/2012/01/quebra-do-xango-pesquisadores-avaliam-a-intolerancia-religiosa>>. Acesso em: 10 ago 2019.

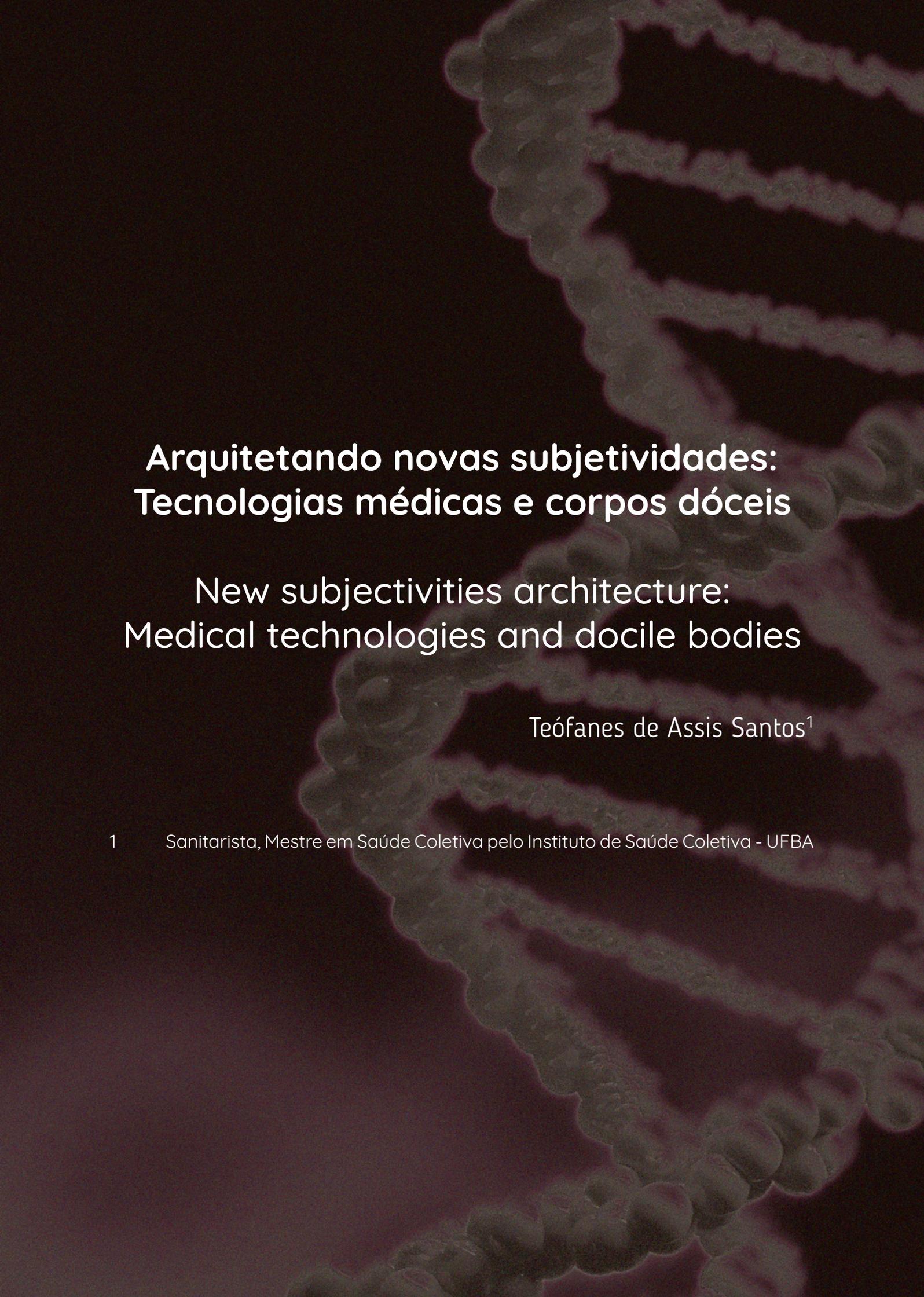
MANEO, Adriano; AMÂNCIO Thiago (Eds). Desigualdade no Brasil. **Revista da Folha:** Jornal Folha de São Paulo, jun 2015. Disponível em: <<http://temas.folha.uol.com.br/desigualdade-no-brasil/negros/com-metade-da-populacao-negros-sao-so-18-em-cargos-de-destaque-no-brasil.shtml>>. Acesso em: 23 jul 2019.

MARICATO, Ermínia. MetrÓpole, legislação e desigualdade. **Estudos avançados**, São Paulo, p. 2, 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v17n48/v17n48a13.pdf>>. Acesso em: 28 jul 2019.

MOASSAB, Andreia; BERTH, Joice; HOSHINO, Thiago. **As marcas urbanas da violência colonial.** Gazeta do Povo, 13 Maio 2016. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/futuro-das-cidades/as-marcas-urbanas-da-violencia-colonial-315mu8r6rx71knazvr9kk5d8m/>>. Acesso em: 25 set 2018.

RIBEIRO, Djamila. Feminismo negro para um novo marco regulatório. **Revista Internacional de Direitos Humanos**, v. 13, n. 24, 2016. Disponível em: <<https://sur.conectas.org/wp-content/uploads/2017/02/9-sur-24-por-djamila-ribeiro.pdf>>. Acesso em: 15 ago 2019.

TRUTH, Sojourner. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/sojourner-truth/>>. Acesso em: 10 ago 2018.



Arquitetando novas subjetividades: Tecnologias médicas e corpos dóceis

New subjectivities architecture:
Medical technologies and docile bodies

Teófanés de Assis Santos¹

1 Sanitarista, Mestre em Saúde Coletiva pelo Instituto de Saúde Coletiva - UFBA

Resumo: O presente artigo faz uma revisão bibliográfica com o objetivo de refletir criticamente sobre o avanço e o crescente aumento do uso de tecnologias médicas e as suas implicações na construção de subjetividades humanas. Desse modo, parte-se da tese que, embora o avanço das tecnologias médicas contribua sistematicamente para o progresso da ciência, para a erradicação de doenças e o conseqüente aumento na qualidade de vida de indivíduos, a medicalização da existência tem fomentado a busca pelo controle das funções orgânicas e promovido importantes alterações nas maneiras como as pessoas se relacionam com seus corpos, especialmente no que diz respeito ao manejo das capacidades intelectuais e cognitivas, assim como tem contribuído para aumentar a busca por corpos livres das insatisfações individuais que se tornam também coletivas. Assim, após as discussões tecidas, percebe-se que as tecnologias biomédicas, o ambiente, cultura e economia têm contribuído para a produção de novas subjetividades humanas.

Palavras-chave: cidade; Corpo; Tecnologias Médicas; Subjetividades

Abstract: This bibliographic article aims to critically reflect on the advancement and increasing use of medical technologies and their implications for the construction of human subjectivities. Thus, it is assumed that, although the advance of medical technologies systematically contributes to the progress of science, the eradication of diseases and the consequent increase in the quality of life of individuals, the medicalization of existence has fostered the search for control. of organic functions and promoted important changes in the way people relate to their bodies, especially with regard to the management of intellectual and cognitive capacities, as well as contributed to increase the search for bodies free from individual dissatisfaction that also become collective. Thus, after the discussions, it is clear that biomedical technologies, the environment, culture and economy have contributed to the production of new human subjectivities.

Key words: Body; Medical Technologies; Subjectivities

1. INTRODUÇÃO

Na sociedade contemporânea as subjetividades têm sido redesenhadas a partir de um corpo que se torna cada vez mais simbólico. O estudo sobre o corpo não é algo novo e historicamente esteve associado a diversas áreas do conhecimento, por ser o *locus* onde as dimensões físicas e simbólicas se manifestam ao longo do tempo e das experiências humanas.

Durante muito tempo, a partir de uma concepção cartesiana, o corpo foi tido como o espaço onde as reações orgânicas aconteciam e a matéria era o ente necessário para acessar o mundo exterior. Vive-se agora tempos de mudança desses paradigmas. Com o advento da contemporaneidade, com o aumento das tecnologias e a crescente virtualização dos espaços; o corpo, conforme reflete Le Breton (2003, p. 97-101), em seu livro “*Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*”, torna-se “acessório, modelado, fabricado, parceiro, administrado, marcado, rascunho, transexualizado e *body art*” e necessita de altos investimentos financeiros para ser funcional e gerar bons lucros.

Partindo desse pressuposto, busca-se nesse artigo refletir sobre as implicações do uso de tecnologias médicas como instrumentos de ‘edição do corpo’ – que tem se tornado um capital simbólico, social e econômico – que, na maioria das vezes, se apresenta como um reflexo de interesses públicos e privados, impactando nas subjetividades, como se percebe, por exemplo, no cotidiano das redes sociais onde parece haver uma espécie de molde que precisa ser seguido para se estar bem consigo e com o outro, para que a vida tenha sentido e a estada nesses ambientes seja notada, validada e legitimada.

Visto por esse ângulo, os termos “edição” e “arquitetura” trazidos neste trabalho partem da premissa que a lógica de um corpo coerente e suficiente em si mesmo já não é mais tão lógica. Trata-se agora de um corpo que precisa ser expressado, evidenciado, visualizado, (re)dimensionado e reconfigurado. Foucault (2015) desenvolve o conceito de biopoder que exerce gerência sobre a vida e que manipula os corpos, rejeitando a experiência da doença e afastando a possibilidade da morte enquanto elemento maior que a capacidade humana.

Nesse sentido, entende-se que o conhecimento biomédico e as biotecnologias surgem como alternativas viáveis de administração e controle das variáveis que circundam a manutenção do corpo e da vida dentro dos padrões sociais de normalidade, beleza e inteligência.

As funções orgânicas estão cada vez mais submetidas à análise e à interferência rigorosa de funcionalidades médicas como o uso de raios-x, equipamentos de ressonância magnética, *scanners*, melhoramento genético, transgenia etc., e aos poucos, aspectos psíquicos e biológicos vão sendo revelados e sintetizados em um conjunto de códigos e diagnósticos que confundem as experiências sociais e emocionais de cada indivíduo com o essencialmente orgânico gerando a necessidade de uma espécie de manual para serem compreendidos.

Nesse contexto, o presente artigo abordará os aspectos que perpassam os estudos sobre as tecnologias médicas e a arquitetura do corpo, conforme lógicas sociais, simbólicas e econômicas; fazendo uma análise crítica dos diferentes aspectos dessas tecnologias que se apresentam a serviço da saúde e da subjetivação humana.

Ressalta-se, ainda, que as discussões trazidas nesse artigo não são estanques e definitivas, mas se apresentam como um dos possíveis caminhos à reflexão e diálogo com estudos que vêm sendo desenvolvidos sobre a temática em foco, o que justifica, inclusive, a necessidade de ampliação e aprofundamento devido à sua relevância e implicações, especialmente no campo da saúde e suas múltiplas relações socioculturais.

A escolha dos referenciais teóricos selecionados para a escrita deste trabalho se dá em virtude das possibilidades de diálogos e interseções que viabilizam os estudos sobre o corpo, subjetividades, novas formas de sociabilidades e tecnologias médicas. Desse modo, para propor as articulações apresentadas, buscou-se fundamentação partir de autores do campo das ciências sociais como Francisco Ortega, David Le Breton, Nikolas Rose, Paula Sibilia, Paul Rabinow, Pierre Lévy, Michael Foucault, Wolfgang Heuer, entre outros.

2. MEDICALIZAÇÃO DA VIDA E REDIMENSIONAMENTO DOS CORPOS

Com o advento da Revolução Industrial e com o avanço do capitalismo, o surgimento de novas doenças tornou-se crescente por todo o mundo. A fim de atender às exigências da ordem capitalista que necessita de profissionais com vigor, disposição e boa saúde para fornecer sua força de trabalho em troca do salário, o desenvolvimento de tecnologias médicas mais aperfeiçoadas passou a se tornar urgente, tendo em vista o caráter empreendedor da biomedicina ocidental, ancorada na perspectiva de controle dos corpos e da vida.

O surgimento dessas tecnologias se tornou, então, uma maneira bastante útil na prevenção e cura de doenças que não seriam facilmente diagnosticadas sem o seu uso. Ainda que essas tecnologias não tivessem disponíveis a todos, como afirma Ortega (2006, p. 91), até séculos atrás, muitas pessoas sentiam suas privacidades invadidas quando tinham suas estruturas anatômicas expostas em películas de Raio X, por exemplo. Acreditavam que assim como esses poderosos raios conseguiam imprimir imagens do interior de seus corpos, poderiam também invadir as suas casas, suas rotinas e suas micro relações sociais, tornando-os públicos.

Somente após alguns anos, com o desenvolvimento social e econômico que as sociedades capitalistas passaram a apresentar, ainda que em condições desiguais, é que tomógrafos, ultrassons, aparelhos de ressonância magnéticas, PET SCAN e outras tecnologias médicas passaram a simbolizar a esperança do controle da saúde e da vida.

Nesse mesmo sentido do desenvolvimento e aprimoramento de tecnologias médicas,

o interesse pela máxima decodificação possível do código genético humano e dos elementos que constituem a vida se apresenta como um instrumento que procura possibilitar o equilíbrio que torna a vida estável e garantir que o corpo seja “criado e transformado” de acordo com interesses particulares e coletivos, buscando apartar a ideia de doença e morte, otimizando o rendimento do corpo e adequando-o às demandas sociais que se legitimam no intercâmbio das relações e das experiências de saúde e doença. Seguindo essa linha de pensamento, Heuer (2010, p. 543) aponta que “a pesquisa genética muda nossa imagem do corpo e da vida e com isso nossa imagem de saúde e doença”.

Dessa discussão trazida por Heuer (2010) acerca da relação entre pesquisa genética e imagem do corpo e da vida, pode-se depreender que a procura incessante por esse corpo controlado e socializado que se pretende criar antes mesmo do seu nascimento, de modo a superar biologicamente e cognitivamente os atuais exemplares humanos existentes, dá-se o nome de pós-humanismo, que apesar de ser uma denominação tomada emprestada da ficção científica e da futurologia, ganha destaque ao analisar o uso das atuais tecnologias médicas nas alterações do corpo e ao projetar gerações possivelmente desenhadas a partir de interesses próprios e alheios.

Partindo desse princípio, para Ortega (2006, p. 92), há uma obsessão por tornar explícito o que antes era invisível, através das novas técnicas médicas de visualização do interior do corpo. Na visão do autor, essas tecnologias levam a uma desincorporação da subjetividade e acarreta uma objetivação da corporeidade.

Logo, o corpo que se torna virtualizado apresenta um conjunto de informações que podem ser redefinidas digitalmente, entre outras maneiras, através de técnicas biomédicas que possibilitam a sua manipulação, a exemplo das realizadas através da engenharia genética e da robótica, que tornam o DNA manipulável. Assim, explica Sibília *apud* Monteiro (2004, p.112) que “o DNA é agora o novo foco do biopoder, em lugar do sexo”, uma vez que durante muitas décadas o sexo era o fator influenciável mais determinante. Atualmente, embora essa discussão envolvendo o sexo biológico na determinação dos corpos ainda seja uma questão que necessita de aprofundamento e debates, é a possibilidade de manuseio do corpo e de sua estrutura orgânica que exerce esse poder de atribuir valores e determinar espaços aos indivíduos.

As tecnologias que exteriorizam o que anteriormente era propriedade exclusiva do “*self*” de cada indivíduo – como, por exemplo, o uso de impressoras 3D que torna, não apenas visível, mas palpável o que até então era exclusividade indecifrável do interior – passam a atribuir um valor social que inclui ou exclui esses indivíduos em categorias que anteriormente não funcionariam como um sistema pré-dado e determinante, como através de laudos, diagnósticos, características físicas e cognitivas. Através dessas técnicas de imageamento, é possível mais que visualizar o orgânico; é exequível alterá-lo.

Dessa maneira, cabe ressaltar que, embora as tecnologias médicas se apresentem, sem dúvidas, como um conjunto de instrumentos e técnicas que possibilitam melhor conhecer o corpo humano e indicar os caminhos a serem percorridos a fim de que possam agregar qualidade de vida aos indivíduos; por outro lado, essa mesma tecnologia traz consigo uma espécie de violência simbólica, quando, por exemplo, antecipa o sofrimento do indivíduo por conta de um diagnóstico - sob a justificativa de maior controle sobre as doenças - de algo que não seria um problema até que surgisse, caso surgisse.

Essa violência simbólica também é igualmente percebida nos casos em que a máxima aproximação e domínio das técnicas rotulam previamente os indivíduos em grupos sociais aos quais não pertenceriam, *a priori*, sem a existências dessas tecnologias de (ante) visualização e manipulação da vida. Por exemplo, ao diagnosticar pessoas com deficiência e ao atribuir a uma sequência gênica específica a responsabilidade por condutas morais e sociais inadequadas. Esse sujeito estaria, portanto, submetido às definições de “autoridades políticas, pessoal médico, profissionais legais e penais, empregadores potenciais ou companhias asseguradoras – em termos de categorias tais como: doente crônico, deficiente, cego, surdo, pedófilo” (ROSE; NOVAS *apud* Heuer, 2010, p. 542).

Na perspectiva de Heuer (2010), tomando como referência a análise de Hannah Arendt sobre a modernidade científica, o cidadão biológico - aquele que exerce a sua cidadania a partir de uma lógica saudável da vida, segundo regras médico-biológicas - passa a adquirir “‘bio-valores’ que giram em torno da saúde e da vida, e que, como se fossem os valores mais importantes, governam moral, economia e política” (HEUER, 2010, p. 542).

Assim, os valores pessoais estariam intrinsecamente relacionados a uma série de condições médicas, de engenharia e de informática e quem não estivesse de acordo com essas condições não estaria apto a viver. O corpo passa, então, a ocupar centralidade na cultura e sociedade, influenciando e sendo influenciado por interações ambientais, sociais e tecnológicas.

Essa centralidade nos dias atuais, sob a perspectiva tecnológica, está voltada para um esforço em redimensionar a lógica do corpo para o campo das relações sociais, políticas, ideológicas e econômicas, tendo como principal meio o uso das tecnologias que reconfiguram as relações dos indivíduos com seus corpos. Assim, o corpo se adapta ao meio que interage, utilizando-se de tecnologias médicas para isso, a fim de tornar-se coerente com a subjetividade do sujeito que o ocupa bem como o ambiente em que está imerso.

Desse modo, embora não se possa perder de vista que o indivíduo está comumente inscrito em um imaginário social, sujeito a normas, padrões e situações que o valoram de acordo com altura, peso, idade, ausência ou presença de doenças, aparência *etc*, é o empenho pela superação dessas normas, através do que Ortega (2008, p.32) denomina como

autoperitagem que o faz recorrer, entre outras técnicas, às tecnologias médicas, restringindo, muitas vezes, o corpo e a saúde à sua aparência.

3. IMPLICAÇÕES TECNOLÓGICAS NOS CORPOS

Hormônios, próteses e alimentos fortificados são alguns dos recursos disponíveis na ávida procura pelo corpo perfeito que represente o “eu” que almejo, enquanto sujeito e que dá sentido à experiência de vida. A esse corpo dotado de componentes orgânicos e cibernéticos, com a finalidade de melhorar suas capacidades utilizando tecnologias artificiais, dá-se o nome de ciborgue; cujo termo deriva da junção das palavras inglesas *cyber(netics)* e *organismo* (KUNZRU, 2009, p. 211).

Por esse ângulo interpretativo, seria possível concluir que todas as pessoas são ciborgues, pois de alguma maneira o uso de tecnologias que visam o melhoramento faz parte de suas vidas. Porém, aqui não se trata do uso terapêutico e indispensável das tecnologias médicas, mas do uso intencional que visa modificar o corpo e atribuir a ele uma nova identidade.

Aos ciborgues que até pouco interessava, por exemplo, o uso de técnicas que expusessem seus músculos e demonstrassem boa forma, lhes dando o status de indivíduo determinado, que estruturou seu corpo com trabalho e disposição, agora interessa o lugar das tecnologias médicas mais sofisticadas, que catapultam o corpo mais rápido e com menos dispêndio de energia a outra dimensão, associada a um *lifestyle* considerado *fitness*.

Os recursos mais invasivos como as cirurgias plásticas estéticas e a colocação de próteses também se configuram enquanto possibilidades a serem recorridas na busca por esse corpo a ser arquitetado. Conforme afirmam Strey e Lisboa (2004, p. 125), “muitas pessoas querem ser mais altas, esguias, com pouca gordura, com uma musculatura bem definida, mas sem aparência biônica. Em poucas palavras, os contornos devem ser sutis, leves, graciosos”.

Na perspectiva de Foucault (2015, p.116), esses corpos têm se docilizado na medida em que são moldados e “aperfeiçoados” pelo biopoder que, por intermédio do acesso às biotecnologias, ao mesmo tempo em que o distingue e atribui características exclusivas, projetando-o enquanto unidade, o confunde com um corpo coletivo, descontextualizado e desterritorializado, com pouca ou nenhuma identidade.

A esse respeito, o referido autor enfatiza que

houve, durante a época clássica, uma descoberta do corpo como objeto e alvo de poder. Encontraríamos facilmente sinais dessa grande atenção dedicada então ao corpo — ao corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam (FOUCAULT, 2015, p.117).

A partir de Foucault (2015), é possível inferir no campo das ciências sociais em saúde que as tecnologias que visam o “aperfeiçoamento” genético, molecular e orgânico, por meio do avanço da tecnobiomedicina, da manipulação do DNA e da estrutura orgânica que compõe o indivíduo, levantam questões éticas como a comercialização de órgãos e tecidos, que levariam à fragmentação do corpo e à perda das experiências subjetivas que foram historicamente impressas nesse corpo, dentro de uma lógica fenomenológica merleau-pontyniana - em que o corpo é dado em movimento-, além de excluir a possibilidade de grande parte da população que não tem acesso às tecnologias nem ao capital necessário para acessá-la; bem como suscita o debate sobre o ressurgimento da eugenia.

Rabinow (2006, p. 213) acredita, inclusive, que essas técnicas de melhoramento e o avanço das biotecnologias poderiam dar origem ‘a uma nova sociedade’ de homens com bioidentidades². A construção das bioidentidades, por sua vez, dá às tecnologias médicas centralidade, uma vez que estas passam a ser vistas como canais que possibilitam não apenas viver mais, mas viver de acordo com as características que se pretende ter.

É importante registrar que as tecnologias médicas têm contribuído significativamente para o avanço da ciência e para remissão e cura de diversas enfermidades. As nanotecnologias, por exemplo, demonstram como é promissora essa “nova maneira” de fazer ciência e saúde. Visando a construção de nanopartículas que possam ser usadas para diferentes utilidades como remodelação tecidual, ativação e inativação de genes, armazenamento de substâncias tóxicas pelo corpo e liberação de drogas, essa técnica promete aumentar a longevidade e estabelecer um novo padrão de saúde e de vida para o corpo que a ela se submeta.

As cirurgias plásticas estéticas são outro exemplo de como as tecnologias médicas têm ajudado a melhorar além da aparência - uma promessa já antiga da técnica - a autoestima; promovendo uma espécie de blindagem do cérebro aos problemas relacionados à autoimagem, à depressão e ajudando na recuperação de outras doenças.

Numa perspectiva mais antropológica, as pessoas que recorrem às cirurgias plásticas, entre outros motivos, pretendem mais do que mudar as suas aparências, mas romper com sua imagem, criar um novo “*self*”, uma nova identidade, operando desse modo uma nova relação consigo mesmo e com o mundo. Sendo assim, as cirurgias plásticas estéticas têm se apresentado como mais uma possibilidade de posicionar-se no mundo, distinta daquela que o indivíduo já não se identifica mais.

De acordo com Le Breton (2008, p. 30),

² Termo usado por Francisco Ortega para designar a identidade de indivíduos que tomam o corpo como eixo norteador da sua subjetividade.

[...] muitas vezes os que usam a cirurgia estética são indivíduos em crise (por divórcio, desemprego, envelhecimento, morte de um próximo, ruptura com a família) [...] ao mudar o corpo, o indivíduo pretende mudar sua vida, modificar seu sentimento de identidade.

Desse modo, o autor pontua que, seja atuando ou sendo influenciado por circunstâncias externas ao indivíduo, o corpo tanto é produtor de sentidos quanto é produzido através dos sentidos que a ele são atribuídos e cuja finalidade é conferir ao indivíduo uma identidade coerente com a que ele tem de si e inseri-lo no meio social e cultural da maneira como se projeta estar.

Paralelamente à discussão trazida por Le Breton (2008), apontam-se os hormônios bioidênticos como uma das tecnologias que se apresentam como potencialidades para o tratamento e manutenção da saúde em níveis orgânicos e psíquicos dentro de padrões de regularidade. O uso desses fármacos, por exemplo, está associado à redução do envelhecimento e à consequente postergação da juventude: ideal desejado e valorizado socialmente.

Associado à redução do envelhecimento, esses químicos também se processam no corpo alterando o humor e promovendo uma situação de permanente bem-estar que também é condição *sine qua non* para fazer parte desse enquadramento midiático e social que valoriza a aparência, o bom humor e que normatiza as relações.

Quanto a este aspecto, Lévy (2014, p. 27) chama a atenção que da socialização das funções somáticas ao autocontrole dos afetos ou do humor pela bioquímica industrial, nossa vida física e psíquica passa cada vez mais por uma ‘exterioridade’ complicada na qual se misturam circuitos econômicos, institucionais e tecnocientíficos.

Considerando o posicionamento de Lévy (2014), pode-se afirmar que as tecnologias médicas apresentam uma nova lógica de se pensar e exteriorizar o corpo que está além das suas funções orgânicas, mas que se modela continuamente enquanto constructo social, histórico e cultural. Assim, a tecnociência tem se constituído como campo de produção simbólica dos corpos; nela e por meio dela, os sentidos e significados do corpo são, também, forjados, sistematizados e projetados, a fim de que o corpo seja cultural e socialmente aceito.

Nesta perspectiva, as análises das teorias sociais buscam deslocar a concepção de corpo enquanto arquétipo natural e passam a concebê-lo como campo em que se articulam certos modos de ser e estar no mundo permeado por aspectos tanto biológicos quanto sócio-culturais. Daí que o próprio desdobramento da ciência no tocante à criação e intensificação do uso de tecnologias médicas traz em sua interpretação a ideia de que não existe um corpo, essencialmente, natural; visto que o corpo biológico, desde a sua formação à sua concepção, está em constante interação com o universo social, econômico, político e cultural.

É nesse campo de consensos e dissensos entre o natural e cultural que são atribuídos sentidos à formação e edição do corpo na contemporaneidade, o que por sua vez implicará na maneira como os indivíduos constituirão suas subjetividades, tendo em vista que o corpo passa a ser compreendido como um objeto tecnológico carregado de representações socioculturais e simbólicas.

Pensar acerca dos impactos das tecnologias médicas na subjetividade humana significa partir da premissa que a revolução tecnológica tem, cada vez mais, interferido nos rearranjos da organização social no campo material e simbólico e isso, por sua vez, vem gerando novas tessituras nas relações dos indivíduos com seus próprios corpos, o que acaba – de certa forma – impactando a maneira como os indivíduos e a sociedade se comportam, bem como veem e projetam o corpo enquanto objeto tecnocientífico sobre o qual penetra-se a lógica da sociedade digital.

Logo, a subjetividade passa a ser afetada pelos preceitos da cultura tecnológica/digital ao tempo em que vai sendo reconfigurada, surgindo daí novos moldes de subjetividade. Nesse sentido, Guattari (1990, p. 48) afirma que “na era das revoluções informáticas, do surgimento das biotecnologias, da criação acelerada, de novos materiais de uma ‘maquinização’ cada vez mais fina do tempo, novas modalidades de subjetivação estão prestes a surgir”.

Seguindo linha de raciocínio semelhante, Ortega (2005, p. 246) pontua que o avanço e o sucesso das tecnologias médicas na contemporaneidade refletem o desenvolvimento epistêmico e científico no campo da saúde quando ultrapassa a ideia de corpo restrita às noções biomédicas e passa a integrar o corpo numa conjuntura maior que, agora, não deve se limitar à parte exterior do corpo, mas questionar e compreender as concepções antropológicas e socioculturais impressas nos corpos que configuram e reconfiguram suas subjetividades.

Assim, para o autor, a reflexão sobre a construção da subjetividade humana não pode ficar à margem dos estudos acerca dos avanços e benefícios tanto terapêuticos quanto clínicos via tecnologias médicas, uma vez que

a medicina sempre nos forneceu modelos do corpo bom e ruim, de um corpo ideal, o corpo do outro como ‘o corpo’, ou seja, o corpo que todos temos: o corpo cadáver da tradição anatômica, o corpo transparente das novas tecnologias de visualização médica, ou o corpo-imagem da medicina virtual [...] A história da anatomia e das tecnologias de visualização médica do corpo testemunham a forte relação do visual com a verdade científica (ORTEGA, 2005, p. 241,242).

O pensamento do autor remete à compreensão de que o corpo arquitetado e editado pelas tecnologias médicas é fruto e reflexo, sobretudo, das práticas de saúde que acabam por incidir tanto na constituição das subjetividades como das identidades pessoais dos

indivíduos; onde a relação singular (identitária) que o indivíduo constrói com o seu corpo passa a ser alvo de críticas e questionamentos quando o indivíduo começa a olhar para si a partir das lentes das tecnologias médicas, através das quais o corpo é visualizado como campo de manipulação e reprodução das bioidentidades, convencionalmente construídas e aceitas.

Isto, por sua vez, reflete a busca pelo controle das funções orgânicas e o domínio dos metabolismos individuais por essas tecnologias, pela indústria farmacêutica e pela indústria da mídia, que constroem e remodelam o corpo de modo a adquirir e potencializar características, habilidades e capacidades que não conseguiriam sem o uso dessas tecnologias que precisam evidenciar para legitimar.

Neste caso, muito mais do que instrumentos técnico-científicos, as tecnologias médicas se consolidam, também, como canais que estabelecem e legitimam parâmetros de subjetividades humanas por meio dos variados procedimentos e intencionalidades, que expressam o jogo de interesses públicos e privados com o objetivo de “ajustar” o corpo a determinados modos de ser, comportar-se, viver e estar no mundo que orientam esta ou aquela sociedade, sobre a qual as tecnologias médicas se debruçam para produzir, moldar e editar os corpos.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo das reflexões e discussões até aqui levantadas, em consonância com os pressupostos teóricos trazidos ao longo desse artigo, o desenvolvimento das tecnologias médicas encontra no mundo capitalista as bases para o estabelecimento de um novo padrão de corpo como um elemento central e determinante nas relações sociais, econômicas e culturais.

Mesmo tendo claro a inegável colaboração dessas tecnologias no avanço das questões relacionadas à saúde, é perceptível que as tecnologias médicas têm alterado, intensificado e apartado as experiências subjetivas dos indivíduos que têm seus corpos modificados pela dinâmica dos fluxos sociais, gerando um reforço ao individualismo e projetando um ambiente de ruptura e descontinuidades.

Ainda que se considere que as tecnologias médicas sejam fundamentais para a evolução da ciência e que através delas seja possível encontrar um norte que aponte para a erradicação de doenças e melhoramento da qualidade de vida, não se pode deixar de observar que essas tecnologias estabelecem e reforçam padrões de desigualdade que reverberam nas subjetividades e nos comportamentos sociais, criando um *ethos* seletivo.

Diante do caráter múltiplo dos contextos culturais e da dinamicidade dos processos sociais, torna-se necessário que novas investigações sejam realizadas, de forma a considerar outras perspectivas e abordagens que privilegiem a discussão entre tecnologias médicas e

subjetividades, de forma a garantir que perspectivas interseccionais possam contribuir para o maior aprofundamento dessa relação em outros contextos.

5. REFERÊNCIAS

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramalhete. 35. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

GUATTARI, F. A subjetivação subversiva. In: **Teoria e Debate**, n. 12, 1990, p. 60-65.

HEUER, Wolfgang. Corpo e vida: a crítica de Hannah Arendt à modernidade científica. **Physis**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 2, p. 533-549, 2010. Disponível em : <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103=73312010000200011-&lng=en&nrm=iso> Acesso em: 27 ago. 2017

KUNZRU, Hari. Genealogia do Ciborgue. In: TADEU, T. (Org.) **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p.119-126.

LE BRETON, D. **Adeus ao corpo: antropologia e sociedade**. São Paulo: Papiрус, 2008.

LÉVY, Pierre. **O que é virtual?** Rio de Janeiro: Editora 34, 2014.

MONTEIRO, Marko Synésio Alves. **A política do corpo na tecnociência fáustica**. Visualidades, v. 2, n. 2, 2004.

ORTEGA, Francisco. Do corpo submetido à submissão ao corpo. In: _____. **O corpo incerto: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea**. Rio de Janeiro: Garamond, 2008, p. 18-53.

_____. Corpo e tecnologias de visualização médica: entre a fragmentação na cultura do espetáculo e a fenomenologia do corpo vivido. **Physis**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 237-257, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73312005000200004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em : 28 ago. 2017.

_____. O corpo transparente: visualização médica e cultura popular no século XX. **Hist. cienc. saude-Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 13, p. 89-107, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702006000500006&lng=en&nrm=iso> Acesso em : 28 ago. 2017.

_____. **O corpo incerto:** corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

RABINOW, Paul; ROSE, Nikolas. Biopower today. In: **BioSocieties**, v.1, n. 2, p. 195-217, 2006.

SIBILA, Paula. Tecnociência. In: _____. **O homem pós-orgânico:** corpo, subjetividade e tecnologias digitais. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002, p. 41-61.

STREY, M. N.; CABEDA, S. T. L. **Corpos e subjetividades em exercício interdisciplinar.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

Os valores no cuidado em saúde de mulheres do campo

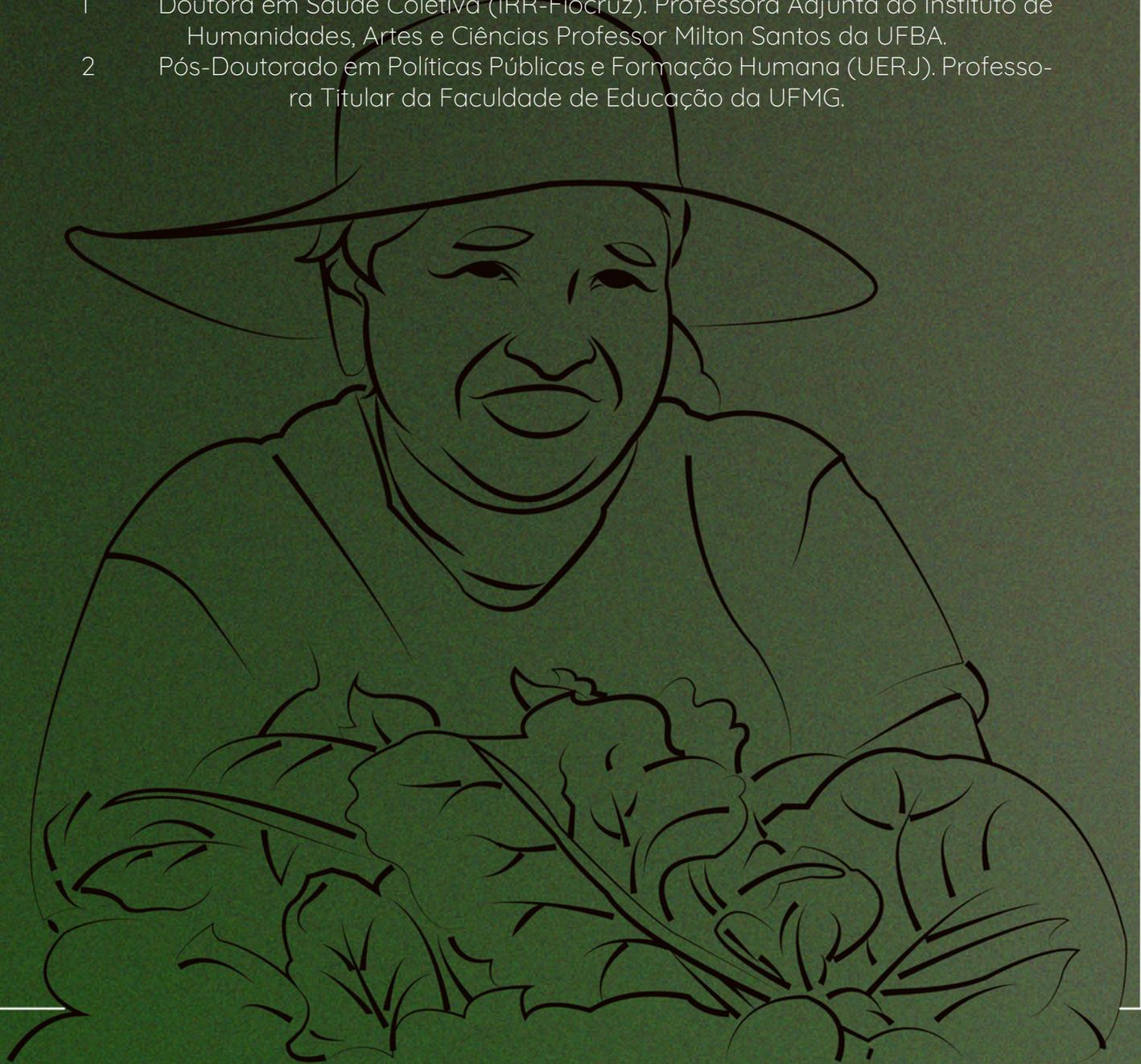
Values in the health care of rural women

Bianca Rückert ¹

Antônia Vitória Soares Aranha²

1 Doutora em Saúde Coletiva (IRR-Fiocruz). Professora Adjunta do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos da UFBA.

2 Pós-Doutorado em Políticas Públicas e Formação Humana (UERJ). Professora Titular da Faculdade de Educação da UFMG.



Resumo: Este trabalho objetivou investigar os valores que atravessam a atividade do cuidado em saúde de mulheres do campo. Trata-se de uma pesquisa qualitativa envolvendo um grupo de cinco mulheres da região do Vale do Rio Doce, Minas Gerais, Brasil. A produção dos dados ocorreu através de observação participante e entrevistas semiestruturadas. O referencial teórico fundamentou-se na abordagem ergológica sobre o trabalho como atividade humana em diálogo com a Saúde Coletiva. Para análise dos dados, utilizou-se análise de conteúdo construtiva interpretativa. O estudo aponta para valores relacionados ao cuidado como relação intersubjetiva, ao reestabelecimento da dimensão normativa do ser, à integração homem-natureza e à solidariedade entre as mulheres cuidadoras. Ressalta-se o desafio de se incorporar as especificidades dos modos de fazer saúde das mulheres camponesas nas políticas públicas de saúde.

Palavras-chave: Conhecimentos, Atitudes e Práticas em Saúde; Cuidado Informal, População Rural; Terapias Complementares.

Abstract: This study aimed to investigate the values that cross the health care activity of women of the field. This is a qualitative research involving a group of five women from the Rio Doce Valley region, Minas Gerais, Brazil. Data production occurred through participant observation and semi-structured interviews. The theoretical framework was based on the ergological approach to work as a human activity in dialogue with Public Health. For data analysis, it was used interpretative constructive content analysis. The study points to values related to care as an intersubjective relationship, the reestablishment of the normative dimension of being, man-nature integration and solidarity between female caregivers. It is highlighted the challenge of incorporating the specificities of the ways of doing health to peasant women in public health policies.

Key words: Health Knowledge, Attitudes, Practice; Informal Care; Rural Population; Complementary Therapies.

1 INTRODUÇÃO

Na sociedade contemporânea, a saúde é comumente associada à ausência de doença e ao bom funcionamento dos órgãos. Tal ideia origina-se da concepção biomédica, que tem como principais pressupostos as noções de localização, especificidade e intervenção na doença (BATISTELLA, 2007). Para tanto, a Biomedicina oferta um cuidado médico fragmentado, capaz de intervir no corpo humano e consertá-lo, alienando o sujeito do seu contexto de vida. Nessa perspectiva, o corpo é compreendido como espaço da doença, e não da vida (MINAYO, 1997).

Por manipular um conjunto de instrumentos técnicos e científicos, a Biomedicina se autoproclama como uma prática “neutra”. Entretanto, esta análise desconsidera as condições econômicas, políticas e ideológicas às quais a prática médica se propõe a responder (DONNANGELO, PEREIRA, 1979). Assim, como toda atividade humana, o trabalho em saúde também é atravessado por aspectos políticos, sociais e culturais que se expressam no âmbito dos valores.

Mas, por maior que seja a influência da Biomedicina nas concepções de saúde da sociedade contemporânea, outros valores atravessam os saberes e as práticas de saúde difundidas na população, em especial, das camadas populares. Luz e Barros (2012) destacam que tais saberes e práticas apresentam concepções de adoecimento e cura que divergem, em maior ou menor medida, da concepção biomédica. Gomes e Merhy (2011, p. 14) reconhecem que essas práticas podem contribuir na “constituição de sujeitos que tenham capacidade de definir os rumos de suas próprias vidas, de ampliar sua autonomia” e, por isso, ressaltam a importância de se conhecer e se valorizar as formas de fazer saúde desses grupos populacionais na construção de um cuidado integral em saúde.

Nesse contexto inserem-se as práticas e sistemas médicos também denominados como práticas populares de cuidado e medicina tradicional e complementar. A Organização Mundial de Saúde (OMS) utiliza o conceito de Medicina Tradicional e Complementar (MTC), a partir de uma fusão dos termos Medicina tradicional e Medicina complementar. O primeiro refere-se aos saberes e práticas fundamentados em teorias e crenças de variadas culturas, orientadas ou não por uma racionalidade médica (LUZ, 2012a) e utilizadas com o objetivo de promoção e reabilitação à saúde e prevenção, diagnóstico e cura de doenças. Já o segundo conceito relaciona-se a um rol de práticas que não integram a Medicina convencional de certo país e nem estão integralmente inseridas no sistema de saúde hegemônico. Em todo o mundo, os cuidados com base na MTC configuram a principal, ou mesmo única, forma de cuidado disponível para milhões de pessoas. Por outro lado, tais recursos têm sido constantemente ressaltados por sua eficácia e baixo custo, especialmente no que tange ao cuidado às condições crônicas não transmissíveis (OMS, 2013).

As populações do campo, em especial, são marcadas pela diversidade de saberes e práticas de saúde, que pode ser observada no uso das plantas medicinais, nas ações de segurança alimentar e nutricional, na espiritualidade e religiosidade, nas ações de apoio social, ou mesmo em outras práticas da Medicina tradicional e complementar, como a terapia floral, o reiki e a homeopatia. Vale ressaltar que este é um saber que envolve principalmente as mulheres e as gerações mais velhas. (RÜCKERT, CUNHA, MODENA, 2018).

Para Pulga (2013), as mulheres camponesas apresentam uma forma singular de cuidar da vida e da saúde, que articula práticas populares de cuidado às lutas pelo direito à saúde e por um novo modelo de desenvolvimento para o campo. De acordo com esta autora, essas formas de cuidado são produzidas a partir de um processo educativo-terapêutico estruturado no trabalho coletivo e comunitário. Nessa mesma perspectiva, Marques e colaboradores (2015) reconhecem a contribuição dos grupos de mulheres agricultoras na saúde comunitária e planetária, uma vez que são elas as principais cuidadoras da biodiversidade e das relações sociais.

Partindo dessas reflexões, neste artigo abordamos os valores relacionados ao cuidado em saúde de mulheres de assentamentos e acampamentos rurais da região do Vale do Rio Doce, Minas Gerais, Brasil. Para tal, contamos com o aporte teórico e metodológico sobre o trabalho como atividade humana da Ergologia, em diálogo com a Saúde Coletiva.

A Ergologia é um referencial teórico e metodológico que possibilita construir um olhar clínico sobre o trabalho e considerá-lo a partir dos debates de normas e valores que se inscrevem na atividade humana, assim como expresso por Schwartz e Durrive:

[...] uma das bases do que nós podemos chamar de perspectiva ergológica, [...] é a constatação de que *somos sempre apanhados pela retaguarda, no que tange à atividade humana*. Ela está sempre, em um dado meio, em negociação de normas. Trata-se de normas anteriores à própria atividade: a atividade negocia essas normas em função daquilo que são suas próprias. Qualquer que seja a situação há sempre uma negociação que se instaura. E cada ser humano – e principalmente cada ser humano no trabalho – tenta mais ou menos (e sua tentativa nem sempre é bem sucedida) recompor, em parte, o meio de trabalho em função do que ele é, do que ele desejaria que fosse o universo que o circunda. [...] Esta recomposição pode ser mínima ou mais significativa (SCHWARTZ; DURRIVE, 2010, p. 31).

Trinquet (2010, p. 96) afirma que atividade “é o que se passa na mente e no corpo da pessoa no trabalho, em diálogo com ela mesma, com o seu meio e com os ‘outros’; [...] é o que faz com que o trabalho possa se realizar e de fato se realiza”. Por isso, o trabalho enquanto atividade humana não pode se restringir à sua dimensão técnica ou mecânica, pois pressupõe uma estreita relação com o homem.

Nas origens da Ergologia destaca-se a contribuição da Filosofia da Vida de Georges Canguilhem (2009). De acordo com este autor, a vida é um debate de normas, que ocorre entre a normatividade vital, fundada nos valores próprios do ser, e a normatividade social, fundada nos valores do meio. Por isso, o ser humano é um ser normativo, capaz de criar novos padrões para si a todo o momento que se fizer necessário. Mas a normatividade não pode ser pensada a partir do indivíduo isoladamente, pois é a dinâmica da vida que traz o sentido normativo do homem (CANGUILHEM, 2009). Nas palavras desse autor:

A vida não é, a bem da verdade, segundo nós, senão a mediação entre o mecânico e o valor, é dela que se tiram por abstração, como termos de um conflito sempre aberto, e por isto mesmo gerador de toda experiência e de toda história, o mecanismo e o valor. O trabalho é a forma que toma para o homem o esforço universal de solução do conflito. As normas do trabalho têm, portanto, inevitavelmente um aspecto mecânico, mas só são normas pela sua relação com a polaridade axiológica da vida, da qual a humanidade é a tomada de consciência (CANGUILHEM, 2001, p. 120-1).

Assim, partindo das contribuições da Ergologia acerca da atividade humana como debate de normas, analisamos os valores que atravessam o cuidado em saúde desenvolvido por mulheres camponesas. Para tanto, desenvolvemos três reflexões. A primeira reflexão refere-se ao cuidado como relação intersubjetiva, escuta qualificada e diálogo. A segunda diz respeito à concepção de terapêutica expressa na atividade do cuidado, para a qual as mulheres utilizam os recursos da Medicina Tradicional e Complementar. A terceira, por fim, relaciona-se aos valores de cooperação e solidariedade entre as mulheres que permeiam o trabalho coletivo de cuidado.

2 ASPECTOS METODOLÓGICOS

Nesta pesquisa, baseamo-nos na metodologia de investigação qualitativa (REY, 2005). Esta abordagem parte do pressuposto do conhecimento enquanto construção humana e objetiva acessar as dimensões históricas e culturais da realidade por meio de abordagens interpretativas.

Este estudo também se define como um estudo de caso, que visa à investigação das singularidades dos objetos investigados em detrimento da noção de quantidade e generalidade. Entretanto, no estudo de caso, as singularidades são investigadas considerando-as parte de uma tensão permanente que se instaura entre a subjetividade individual e o meio social (REY, 2005). Por isso, o estudo de caso adota uma perspectiva dialética, assim como a desenvolvida pela Ergologia. Esta pressupõe o trabalho da dialética entre o singular e o geral na atividade humana. O singular pode ser observado no âmbito das variabilidades da

atividade, e o geral, por sua vez, ao considerarmos que toda subjetividade reflete escolhas sociopolíticas (SCHWARTZ, DURRIVE, 2010).

O trabalho de campo foi desenvolvido no período de julho de 2011 a março de 2012. Para o trabalho de campo realizamos observação participante e entrevista semiestruturada. Na observação participante, buscou-se evidenciar os contextos das práticas de cuidado, a forma de participação das pessoas, as relações interpessoais e os principais impactos das práticas. Já o roteiro de entrevista buscou contemplar questões acerca do histórico das práticas de cuidado e suas motivações, e das técnicas e dos saberes mobilizados.

A pesquisa foi conduzida de acordo com os padrões éticos, submetida ao Conselho de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) Protocolo CAAE-0114.0.203.000-11 e aprovada em 14 de junho de 2011. Todas as participantes assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Suas identidades foram preservadas e seus nomes alterados para correspondentes fictícios.

Para a produção teórica realizou-se análise de conteúdo construtiva interpretativa (REY, 2005). Nesse método de análise, busca-se construir eixos de produção teórica, considerando-se as singularidades e as generalidades dos resultados. Estes foram confrontados com referenciais teóricos da Ergologia e da Saúde Coletiva.

Participaram da pesquisa cinco mulheres provenientes de assentamentos e acampamentos rurais da região do Vale do Rio Doce, em Minas Gerais, localizados nos seguintes municípios de Frei Inocência, Governador Valadares, Jampruca e Mathias Lobato. Esses acampamentos e assentamentos integram o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra do Brasil, um movimento social de caráter sindical e político que se encontra presente em 23 estados e no Distrito Federal.

No momento de realização do trabalho de campo, as mulheres possuíam entre 41 e 60 anos de idade e integravam o Coletivo de Mulheres Cuidadoras, organizado para desenvolver ações de cuidado comunitárias, bem como socializar saberes e práticas de saúde. Embora este Coletivo tenha como referência o ano de 2010, momento em que elas passaram a se organizar de forma mais efetiva em torno das ações de saúde na região, é difícil demarcar o momento exato do seu surgimento. Os primeiros registros de ações de educação e saúde na região são do final dos anos 1990. Mas foi a partir de 2010 que elas passaram a se encontrar regularmente nos finais de semana de lua cheia, para discutir a organização do Coletivo, socializar seus conhecimentos, produzir remédios e cuidar umas das outras. Paralelamente, diversas pessoas passaram a procurar o Coletivo para atender suas necessidades de saúde. Geralmente realizavam o trabalho de cuidados de forma coletiva.

Inicialmente, utilizavam recursos terapêuticos como plantas medicinais e fitoterapia, geoterapia, radiestesia e alimentação saudável. Posteriormente, passaram a incorporar o

uso dos florais, da homeopatia, do reiki e da aromaterapia. Vale destacar que a maioria desses recursos engloba o rol de práticas reconhecidas pela Política Nacional de Práticas Integrativas e Complementares (PNPIC) no Sistema Único de Saúde (SUS)³. Ademais, desenvolviam o acompanhamento às pessoas de suas comunidades nos serviços de saúde, nas internações hospitalares, além do cuidado às gestantes e puérperas. Ressalta-se que cuidados espirituais também eram ofertados como parte deste trabalho.

Na próxima seção apresentaremos os principais resultados e reflexões que emergem a partir do estudo sobre os valores que atravessam a atividade do cuidado em saúde dessas mulheres.

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

3.1 O cuidado como encontro com o outro

As ações de cura e cuidado realizadas pelas mulheres do Coletivo desenvolviam-se de forma processual, a partir de um acompanhamento permanente. Nesse processo, observamos que elas buscavam conhecer melhor a pessoa, seus hábitos de vida e recursos disponíveis para então propor cuidados com base na MTC. Algumas pessoas que demandavam um cuidado mais intensivo eram hospedadas em suas casas. Ao cuidado incorporava-se alimentação saudável, geoterapia, cuidado espiritual e momentos de escuta sensível e qualificada. Assim, na atividade do cuidado, elas desenvolvem o que estiver ao alcance, seja como terapeutas, seja como acompanhantes:

Se a pessoa precisar, eu tenho disponibilidade pra ajudar. Eu acho que a saúde é o principal. Se você precisar de mim hoje e eu falar que amanhã vou te ajudar, não vai resolver... Ou é hoje ou não é (Clara)

Não pode ser comum você ver uma pessoa doente e achar que não tem mais jeito. Sempre tem um jeito... Sempre tem que ter. A gente tem que buscar esse jeito, né... (Rosa)

Ao nos depararmos com os valores que circulam a atividade do cuidado desenvolvido pelas mulheres do Coletivo de Cuidadoras, percebemos um cuidado que se expressa na forma de uma atitude perante o outro que integra atenção, zelo, escuta e diálogo. Trata-se de uma atitude desenvolvida em diferentes tempos e espaços, visando a minimizar o sofrimento do outro e a contribuir para a promoção da vida. Nessa forma de cuidar, observa-se uma busca pelo encontro com o outro, no sentido mais humanizador e emancipador da atividade, assim como demonstrado por Olga:

³ A PNPIC foi instituída em 2006, por meio das Portarias Ministeriais nº 971 em 03 de maio de 2006, e nº 1.600, de 17 de julho de 2006.

Tem um caso de um moço [...] É um senhor, e ele tem muitas dificuldades e ele apanha muitos bichos no pé. Eu falo com você que eu tinha uma alegria, mas não é prazer de tirar os bichos, mas o prazer dele me procurar pra eu cuidar dos pés dele (Olga).

Nesse processo, o diálogo e a escuta qualificada assumem papel central e possibilitam compreender o sujeito a partir do seu sofrimento e das suas necessidades de saúde (BOFF, 1999):

O tratamento é muito bom e recupera as pessoas, principalmente quando a pessoa tem depressão, e quando você conversa com ela, desabafa tudo. Costuma melhorar só com conversa (Clara).

Esta escuta está relacionada a um interesse por compreender o contexto de vida das pessoas, como expresso no depoimento abaixo:

Outra coisa que me marcou também foi o convívio com as famílias pra saber o que elas comem, o que bebem, como vivem, como é a casa, o ambiente em que elas estão vivendo, com quem elas convivem, qual o meio social delas ali, qual a convivência social... Porque isso ajuda no tratamento, na recuperação (Rosa).

Assim, observamos que as práticas de saúde das integrantes do Coletivo de Cuidadoras contribuem para o resgate do sentido do *cuidado* como encontro com o outro, compartilhamento, desvelo e atenção, preocupação e inquietação, envolvimento e afetividade (BOFF, 1999) e como forma de aproximação das práticas de saúde aos projetos de felicidade humana (AYRES, 2004a, AYRES, 2004b). Na citação abaixo, este sentido de cuidado torna-se evidente:

[...] no campo das práticas populares de saúde, o cuidar do Outro mostra-se como o verdadeiro sentido dessas práticas. É visível no trabalho das parteiras tradicionais, nas práticas de saúde que ocorrem nos terreiros de candomblés, no acolhimento e na escuta que os erveiros e raizeiros dispensam a quem os procuram, nos benzedores, na religiosidade, enfim, o cuidar do Outro é um constante exercício de solidariedade que afirma cotidianamente a possibilidade de afirmação da vida (PEDROSA, 2007, p. 97).

Nesse processo, faz-se presente a tecnologia do acolhimento enquanto dispositivo que possibilita que o usuário esteja presente na relação terapêutica e faça suas demandas serem ouvidas (AYRES, 2004b). Isto é, o cuidado das mulheres camponesas pressupõe o diálogo e a escuta qualificada, que se faz presente a todo o momento que houver esta necessidade. Por isso, Pinheiro (2009, p. 113) caracteriza o cuidado como “atitude interativa, que inclui o envolvimento e o relacionamento entre as partes”, ou seja, como relação intersubjetiva.

Assim, este estudo reforça os achados de Pulga (2013) sobre as contribuições político-pedagógicas que emergem das práticas de cuidado de mulheres camponesas. Esta autora reconhece que tais práticas são caracterizadas por aspectos como acolhimento, escuta, respeito e diálogo. Este, por sua vez, possibilita problematizar as possíveis causas do adoecimento.

Ademais, chama atenção a história de Olga, marcada pelo sofrimento mental, adoecimento, internações e dor, mas também pela resistência, superação e crescimento. Esta cuidadora relata a sua experiência da internação psiquiátrica, do enclausuramento e de ser cuidada de maneira agressiva:

Eu sentia essa rejeição dos outros cuidarem de mim. [...] aquele cuidado agressivo, de levar para o hospital, de batalhar uma clínica, de fechar dentro do quarto, de que não podia isso (Olga).

Através dos cuidados do Coletivo, no entanto, ela aprendeu a se cuidar e a conviver com seu sofrimento. Ressalta, com frequência, a melhora da sua saúde após a entrada no grupo, a qual se deve, principalmente, ao diálogo e ao cuidado entre as integrantes do Coletivo:

[...] A gente tem a confiança na Rosa, na Dorcelina, de começar daí a pedir ajuda e a contar que hoje eu vejo meus psicólogos, as minhas psicólogas, eu sempre falo isso, mas foi através do diálogo. Enquanto eu estava me entupindo dos outros medicamentos, não me abria. (Olga).

Assim, como toda atividade humana do trabalho, o cuidar para Olga e para as mulheres do Coletivo pressupõe uma “maneira certa”, um fazer correto, segundo valores que lhe são próprios. Aqui presenciamos o debate de normas da Ergologia, no qual as mulheres buscam renormalizar as normas vigentes na sociedade (SCHWARTZ, 1996). Nesse debate, ao adotar o cuidado como elemento central da assistência em saúde, elas extrapolam os limites da Biomedicina, por meio do diálogo, da afetividade e da alteridade.

De acordo com Pereira (2007) a ação assistencial em saúde pode apresentar um sentido acrítico, orientado pela perspectiva biomédica, cujo caráter instrumental é privilegiado; ou um sentido crítico, que favorece o potencial humanizador da atividade. Canguilhem (2001), por sua vez, critica as visões tecnicistas acerca da atividade humana ao afirmar que: “se se pudesse estabelecer que na raiz dos valores sociais não se encontra elemento da natureza de escolha [...] então os problemas da organização do trabalho poderiam ser tomados integralmente pela ciência” (2001, p. 113).

Assim, na Saúde Coletiva o cuidado é debatido como possibilidade de superação da perspectiva reducionista e tecnicista das ações assistenciais de saúde. Para Ayres (2004a), a assistência em saúde caracteriza-se por um misto de ciência e arte, ainda que a Biomedicina privilegie aquela em detrimento desta. Por isso, observamos um afastamento das ações

assistenciais em saúde dos projetos existenciais que conferem sentido a esta atividade. Nas palavras deste autor, “é como se a terapêutica estivesse perdendo seu interesse pela vida, estivesse perdendo o elo de ligação entre seus procedimentos técnicos e os contextos e finalidades práticos que o originam e justificam” (AYRES, 2004a, p. 83). Contudo, ressalta Ayres, o cuidado não significa renúncia aos recursos tecnológicos na atividade assistencial, mas sim uma prática que se reveste de uma postura de escuta e diálogo. A tecnologia serve de apoio a esse cuidado, mas não se resume ao cuidado em si.

Diante do exposto, destacamos que a atividade do cuidado, assim como desenvolvida pelas mulheres do Coletivo de Mulheres Cuidadoras, propõe justamente o resgate dessa dimensão intersubjetiva, da circulação de valores, da participação na construção de projetos humanos. Isto é, as mulheres integrantes do Coletivo de Cuidadoras resistem à racionalização cientificista na saúde e criam novos saberes e valores, revelando uma resistência às medidas impostas pela racionalização cientificista, como recusa e como criação (BARROS, 2007).

3.2 A terapêutica inscrita na atividade do cuidado

Realizadas as devidas considerações acerca dos valores relacionados à escuta qualificada, ao acolhimento e ao diálogo inscritos nas práticas de saúde das mulheres do Coletivo de Cuidadoras, nesta seção abordaremos os valores relacionados à terapêutica e ao uso dos recursos técnicos. Observamos que nas práticas de cura e cuidado dessas mulheres inscreve-se um olhar para o corpo humano na sua singularidade, o qual repercute na individualização do tratamento, como nos conta a cuidadora abaixo:

Uma coisa que me marcou foi a gente ver que, com todo esse pessoal que a gente atendeu até hoje, não tem nenhum chá que foi repetido. As pessoas podem ter a mesma doença, o mesmo problema, porém o tratamento precisa ser diferenciado. Por exemplo, uma dor de cabeça de duas pessoas você não cura com o mesmo remédio (Rosa).

Em outra passagem do seu depoimento, Rosa nos conta como foi possível individualizar o cuidado para cada paciente, a partir da apropriação de alguns recursos, como a radiestesia e a destilação das plantas medicinais. Assim, a singularização da terapêutica é permitida pela apropriação de certas tecnologias que proporcionam maior eficácia no recurso terapêutico adotado, conforme essa mesma cuidadora nos conta:

A princípio, as experiências com chás a gente via que não dava muito resultado por conta que as pessoas não tinham muito cuidado de tomar o chá todo dia do jeito que tinha que ser feito. [...] daí a gente foi criando outras formas. Isso tudo pra facilitar o tratamento porque a

gente percebia quando o tratamento era feito direitinho, com orientação, a pessoa recuperava mais depressa. [...] Então nós resolvemos fazer assim... Vamos destilar. Aí veio um padre, amigo nosso e que já trabalhava com destilador [...] Aí ele veio e passou essa experiência do destilador. [...] Foi muito bom pra gente ter ganhado esse destilador, porque foi daí que começou a entrar mesmo no tratamento (Rosa).

Além disso, observa-se uma compreensão do adoecimento em uma perspectiva dinâmica e processual, que caminha dos níveis mais profundos aos níveis mais externos do corpo humano, evidenciando uma visão integral sobre o ser humano:

Geralmente é assim... A pessoa começa a ter um problema, e começa com stress, com depressão, e de repente tem um nódulo, tem uma inflamação no útero... É sempre assim, entendeu? [...] À medida que vai curando uma, vai aparecendo a outra... (Roseli).

Como consequência desta visão dinâmica do adoecimento, é possível observar uma conduta de respeito à natureza humana, isto é, de deixá-la agir por conta própria. Nessa perspectiva, a terapêutica visa a fortalecer o organismo e sua capacidade de reagir perante a doença, buscando atuar nas causas dos adoecimentos:

Aí a gente tem que começar primeiro no estado mental, e a questão do floral... Eu passei pra ela o floral e umas tinturas antidepressivas. Aí, na segunda vez que ela veio cá, ela já veio bem demais, aí eu já passei um remédio para o problema de infecção que ela tinha no útero. Ela também estava com problema no estômago, mas agora eu acredito que, na volta dela aqui... (Roseli).

Perspectivas semelhantes foram encontradas no estudo de Pulga (2013) acerca do cuidado realizado pelas mulheres camponesas como busca de equilíbrio energético e de promoção da saúde a partir da complexidade das relações que compõem a dinâmica da vida.

Dessa forma, enquanto a Medicina científica ocidental possui como objeto a doença e como objetivo o embate e a supressão das doenças, as práticas da Medicina Tradicional e Complementar possuem como objeto de intervenção a pessoa “desequilibrada” ou “desarmonizada” e como objetivo a instauração ou amplificação da saúde. Observa-se, portanto, um paradigma transcultural que pode ser denominado de bionérgico ou vitalista, compartilhado por essas práticas, que percebe a saúde como vitalidade e reconhece o corpo como campo de energia, em contraposição ao paradigma biomecânico, que percebe o organismo humano como a soma das partes e se volta para o confronto com as doenças. Na perspectiva do paradigma vitalista, a doença é considerada um processo mais complexo de mudança do estado de saúde (ANDRADE, COSTA, 2010; LUZ, 2012b).

Canguilhem (2009) defende que o normal deve ser concebido como um conceito dinâmico, ao invés de estático e pacífico. Já a doença deve ser concebida também como uma norma de vida, ainda que inferior, pois tolera menos desvios impostos pelo meio. Esta aparece à medida que o organismo não suporta mais as imposições do meio e precisa se modificar ao ponto de produzir reações patológicas em si mesmo. Por isso, a patologia, para Canguilhem, manifesta-se não de forma localizada, mas generalizada. Partindo dessa perspectiva, a ação curativa deve ter como objetivo restabelecer a dimensão normativa do ser, isto é, favorecer o surgimento de uma nova ordem a ser criada pelo próprio organismo (CANGUILHEM, 2009).

No entanto, a ciência médica ocidental, ao observar a ação da natureza na restauração do adoecimento, visa, por meio da técnica, a intervir no corpo humano, imitando a ação médica natural. Para Canguilhem, tal prática expressa uma noção de que o corpo doente deve ser passível às manipulações externas, pois, um corpo inerte e dócil exige uma medicina ativa. Este autor acrescenta que, se delegamos à técnica a tarefa de restaurar a normalidade afetada pela doença, “é porque nada esperamos de bom da natureza por si própria” (CANGUILHEM, 2009, p. 10). E assim, a Medicina científica ocidental é uma racionalidade que se estrutura em uma concepção de ser humano cuja natureza pode-se manejar segundo seus desejos normativos (CANGUILHEM, 2005).

Uma medicina espectadora, por sua vez, compreende os limites do seu poder e atribui ao corpo vivo “uma capacidade espontânea de conservação de sua estrutura e regulação de suas forças”. Trata-se de respeitar a sabedoria que advém da própria natureza (CANGUILHEM, 2005, p. 12).

É nesse sentido que as mulheres do Coletivo de Cuidadoras fazem uso das plantas medicinais e demais práticas populares e tradicionais de cuidado como dispositivos técnicos que promovem autonomia diante da medicalização inerente à Medicina científica ocidental:

Eu penso que o que me motivou [a trabalhar com as plantas medicinais] foi a gente ver que as pessoas estão sempre doentes. É um ciclo vicioso. As pessoas vão lá comprar um remédio pra dor de cabeça, daí o balconista já empurra um pra dor no estômago, e daí a pouco um pra pressão, e outro pra depressão. O que me motivou é saber que, só com as plantas, a gente consegue não entrar nesse ciclo vicioso (Rosa).

As pessoas, às vezes, chegam perto de você, pessoas já com idade, e falam que engolem tanto comprimido... “- Ah, eu engulo cinco”... “- Ah, eu engulo seis por dia”. [...] e a gente saber que os mesmos remédios que eles estão engolindo, estão aqui no mato, e a gente não se dá conta disso (Dorcelina).

Ademais, constatamos que a preferência pelas práticas populares e tradicionais de cuidado é influenciada por uma relação diferenciada que as cuidadoras possuem com a

natureza. Sentimentos como fortalecimento, respeito, admiração e gratidão se expressam e se traduzem em gestos como aprender a ouvir e a observar a natureza em sua sabedoria e sua beleza:

[...] sinto gratidão também em ter oportunidade de estar trabalhando com a natureza. A gente fica alegre... Parece que não é a gente que vai. É ela que puxa a gente (Roseli).

[...] você começa a ter essa relação com as plantas, relação de carinho, de companheirismo, né? E quando você começa a ter esse respeito por elas, elas entram na sua porta, começam a nascer na sua casa [...] Elas vêm procurar a gente, as plantas vêm (Rosa).

Nessa relação diferenciada com a natureza, destaca-se a simbologia ocupada pelo elemento *terra*, inerente ao ofício de agricultoras:

[...] nós, agricultoras, e principalmente as mulheres agricultoras, a gente sente muita necessidade dessa energia da terra (Rosa).

[...] a terra é nossa mãe, é nossa vida. É ela que dá vida pra nós, é ela que nos sustenta (Dorcelina).

De acordo com Boff (1999), o cuidado pressupõe uma visão de respeito à natureza e de questionamento do modelo de desenvolvimento científico dominante, marcado por uma relação de dominação e controle do homem sobre a natureza. Para este autor, através do cuidado é possível construir uma relação sujeito-sujeito, ou seja, uma relação de convivência, interação e comunhão horizontal entre o homem e a natureza.

Assim, no cuidado em saúde desenvolvido pelas mulheres do Coletivo de Cuidadoras, observamos valores que expressam a saúde como dimensão normativa, o fortalecimento do organismo e uma visão integral de ser humano. No âmbito da atividade do cuidado, elas mostram que outras racionalidades podem estar presentes (SCHWARTZ, DURRIVE, 2010).

Finalizamos, portanto, a reflexão acerca dos valores inscritos na terapêutica da atividade do cuidado com o depoimento de uma cuidadora que nos lembra que “a vida é polaridade e, por isso mesmo, posição inconsciente de valor, [...] uma atividade normativa” (CANGUILHEM, 2009, p. 86):

“Ah... Eu acho que está faltando um tiquinho de esforço nosso. É pegar com Deus e chegar lá. Um dia nós seremos livres dessas farmácias...” (Clara).

3.3 A socialização do trabalho de cuidado e a solidariedade entre as mulheres

Visto novamente sob a perspectiva do cuidado como relação intersubjetiva, observamos que o trabalho em saúde se apresenta como possibilidade de as mulheres encontrarem seu valor como ser humano, a partir de suas identidades como cuidadoras:

É muito satisfatório quando você vê essa reação [das pessoas se sentirem bem ao serem cuidadas por ela], porque teve certo tempo na minha vida que eu me senti incapaz de muita coisa. Eu fiquei no chão mesmo (Olga).

Considerando-se o cuidado como uma atitude de responsabilidade, envolvimento e dedicação, Ayres (2004b) discute o processo de construção de identidades a partir deste ofício. Para este autor, o cuidado, ao se constituir como relação intersubjetiva, permite uma reformulação permanente de “identidades no e pelo cuidado” (AYRES, 2004b, p. 24).

Entretanto, ainda que essas mulheres possam resgatar seu valor e sua dignidade por meio do trabalho de cuidados, elas reconhecem o peso deste ofício. Seja no preparo dos remédios, nos atendimentos, no acompanhamento aos serviços de saúde, nos momentos de escuta e amparo, nas atividades de formação e reuniões, o cuidado é uma atividade que demanda tempo e dedicação:

Se tiver uma pessoa doente aqui pra eles darem um banho, quantos homens aparecem pra dar um banho? Se é mulher, ela dá banho em mulher, dá banho em homem, dá banho em criança, dá banho em tudo, em todo mundo. Sai daqui pra dar banho numa vizinha. Nós temos mulheres daqui que ficam no hospital um mês inteiro com a pessoa daqui do assentamento, acompanhando. A Clara saiu da casa dela pra ficar com a Vozinha no hospital, quando quebrou o fêmur. Daí eu fui lá e troquei com ela. Nós ficamos revezando. Depois ela ficou internada, ficou 18 dias internada, e a gente teve que revezar. E quem faz isso? São as mulheres (Rosa)

Como apontado por Rosa, a atividade do cuidado não se dá distante dos conflitos que se instauram por causa da divisão sexual do trabalho, a qual, segundo Kergoat (2009) consiste em uma:

[...] forma de divisão do trabalho social decorrente das relações sociais de sexo; essa forma é historicamente adaptada a cada sociedade. Tem por características a destinação prioritária dos homens a esfera produtiva e das mulheres à esfera reprodutiva e, simultaneamente, a ocupação pelos homens das funções de forte valor social agregado (políticas, religiosas, militares, etc.) (KERGOAT, 2009, p. 67).

Assim, a divisão sexual do trabalho possui uma base material, para além de ideológica, e apresenta como princípios organizadores a separação entre trabalhos “de homem”

e trabalhos “de mulher” e a hierarquização, que confere aos trabalhos dos homens maior valor (KERGOAT, 2009).

O cuidado é uma dessas práticas que, conforme assinalado por Pinheiro (2009), configura-se como uma tarefa historicamente relacionada ao feminino e, portanto, de menor visibilidade e valorização. Ainda de acordo com esta autora:

Não é à toa que a prática de cuidar está histórica e culturalmente conectada ao feminino, pois, ao longo dos anos, esta atividade esteve atrelada à trajetória desenvolvida pelas mulheres nas sociedades modernas. Por outro lado, a prática de pesquisar, ou seja, de criar novos conhecimentos, historicamente tem sido concebida como prática masculina (PINHEIRO, 2009, p. 112).

Carol Gilligan (1982) problematiza esta relação histórica entre o cuidado e o feminino, ao reconhecê-lo como inerente ao ser humano, pois somos seres que estabelecemos vínculos. De acordo com esta autora, o sistema patriarcal prejudica a formação com base no altruísmo em favor do egoísmo e atribui as atividades do cuidado à vida privada (portanto, não remuneradas) e às mulheres. Para a autora, esta divisão de papéis entre homens e mulheres fundamenta-se, não numa diferença biológica ou essencial entre homens e mulheres, mas sim no marco conceitual imposto pelo patriarcado.

Ademais, no depoimento de Rosa observa-se como o cuidado atravessa a vida das mulheres, demandando tempo, dedicação e gerando sobrecarga de trabalho. Garcia-Cavalcante, Mateo-Rodríguez e Eguiguren (2004) ressaltam que a complexidade do trabalho de cuidado, seus limites pouco definidos e a simultaneidade das tarefas geram dificuldades para mensurar o tempo dedicado ao cuidado. Afinal, não se trabalha como, mas se *é* cuidadora. Consequentemente, o cuidado gera impactos na saúde, na esfera do trabalho e na restrição da vida social.

Por outro lado, observamos que o cuidado, na sua esfera coletiva assim como assumido pelas mulheres participantes dessa pesquisa, proporciona a construção de relações de cooperação e solidariedade. Ao socializarem o trabalho de cuidado entre elas e com as demais mulheres assentadas, socializam também a sobrecarga do trabalho. Vale lembrar que o objetivo do Coletivo é não só cuidar das famílias assentadas, como também cuidar uma das outras e favorecer processos auto-organizativos:

Essa necessidade desse grupo já vem há um bom tempo, porque era muito isolado... Um aqui, um cuidava ali, uns sem saber de algumas coisas, e a gente nem tinha descoberto Roseli... E foi aí que a gente começou, e o grupo começou a juntar... [...] A gente estava reunindo todo mês na lua cheia... Foi uma data que escolhemos pra estarmos sempre reunidas na lua cheia, e a questão daquela reflexão... Que as mulheres estão mais alvoroçadas com as coisas. Parece que temos mais vontade de fazer as coisas... Cuidamos

umas das outras, e também pra provocar os homens, porque nós estamos ali reunidas e dali podem sair coisas, e sai mesmo, e é mais uma conversa da luta das mulheres, também (Olga).

Ademais, conforme podemos perceber na fala de Olga, o grupo tem um valor imensurável e cumpre importante contribuição para o seu estado psicológico. Identificamos, portanto, que a cooperação em torno do cuidado contribui para a promoção da saúde das integrantes do Coletivo. Através do cuidado, as mulheres mobilizam valores como solidariedade, cooperação e valorização da vida, articulados à construção de novas relações sociais. Tais valores se efetivam por meio da auto-organização das mulheres e do trabalho coletivo.

Assim como também observado por Lima e colaboradoras (2014), o Coletivo de Cuidadoras promove certa visibilidade do trabalho de cuidado, ao ser ampliado para os espaços comuns dos assentamentos. A literatura destaca a contribuição dos grupos de cuidado de mulheres agricultoras para a auto-organização, o companheirismo, o diálogo, o aumento da autoestima e a formação da cidadania, além de contribuir para se repensar os papéis das mulheres em suas comunidades e organizações sociais (MARQUES ET AL, 2015; PULGA, 2013; TEIXEIRA E OLIVEIRA, 2014). Em especial, Pulga (2013) caracteriza as experiências dos grupos de mulheres como processos educativo-terapêuticos que:

[...] trazem a visibilidade de setores excluídos e os incluem de forma organizada; trazem novas formas de se organizar e de exercício do poder; trazem novos conteúdos e novas metodologias, que desafiam os educadores em relação tanto aos processos formais de educação quanto às formas específicas de cada organização. Essas experiências que as mulheres vivenciam trazem como elementos pedagógicos o processo educativo como um todo, e não apenas atos isolados, a participação ativa, a capacidade de ouvir, de fazer, de construir juntos, de enfrentar conflitos e contradições (PULGA, 2013, p. 585).

Ademais, os grupos de cuidados foram destacados por diversas autoras como importante espaço de socialização de conhecimentos entre as mulheres camponesas, possibilitando maior segurança em suas escolhas terapêuticas (LIMA et al, 2014; MARQUES et al, 2015; PULGA, 2013, TEIXEIRA, OLIVEIRA, 2014, THUM et al, 2011). Marques e colaboradoras (2015), no entanto, chamam a atenção para o fato de que o cuidado na sua forma coletiva pode implicar, ainda, maior sobrecarga, uma vez que as mulheres passam a incorporar novos objetos de cuidado em seus cotidianos sem que possam se despreocupar do que já cuidavam antes.

E assim, finalizamos a nossa análise acerca dos valores inscritos na atividade do cuidado desenvolvida pelas mulheres do Coletivo, ressaltando que, entre estes, encontramos valores como solidariedade e cooperação das mulheres, ainda que o trabalho de cuidados apresente-se como potencial de desgaste e sobrecarga e continue restrito à esfera feminina. As experiências dessas mulheres no cuidado nos mostram que, assim como afirmado pela

Filosofia da Vida de Georges Canguilhem (2009), o ser humano é um ser inacabado, em permanente construção.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho objetivou, a partir da fundamentação da Ergologia acerca do trabalho como atividade humana e dos estudos no âmbito da Saúde Coletiva, investigar os valores que atravessam o cuidado em saúde de mulheres camponesas, assentadas e acampadas na região do Vale do Rio Doce, Minas Gerais, Brasil.

Observamos que o cuidado desenvolvido pelas mulheres camponesas é atravessado por valores relacionados ao cuidado como atitude, isto é, como relação intersubjetiva desenvolvida a partir da escuta sensível e qualificada que se vincula à construção de projetos de felicidade humana. Por meio das práticas de cura e cuidado, as mulheres do Coletivo consideram o sujeito no seu contexto e a partir das suas necessidades, levando em conta a complexidade dos aspectos que integram a saúde. Percebem os processos de adoecimento do corpo na sua relação com a dimensão mental e espiritual e é nesse sentido que buscam utilizar recursos que possibilitam a construção de um cuidado integral. Observamos, ainda, que os valores que atravessam o cuidado em saúde perpassam por uma visão de totalidade ser humano-natureza, cuja função da terapêutica é propiciar com que a natureza atue por conta própria, considerando a complexidade dos processos de adoecimento. Por fim, ao assumir sua forma de trabalho coletivo, a atividade do cuidado proporciona a circulação de valores como solidariedade e cooperação das mulheres, ainda que este trabalho apresente-se como potencial de desgaste e sobrecarga e permaneça restrito à esfera feminina.

Assim, observamos que os valores que circulam na atividade do cuidado perpassam por uma concepção de ser humano normativo, para quem é possível criar novas normas em saúde em contraposição ao ser humano passivo da medicina convencional. As mulheres camponesas nos mostraram que no micro da atividade, elas fazem uso de si, de seus valores e saberes, isto é, fazem escolhas. Vale ressaltar que, à medida que a atividade atingiu um coletivo, a capacidade de renormalização se mostrou mais potente.

Ademais, os valores que circulam no trabalho em saúde das mulheres camponesas nos mostram que o direito à saúde não se resume à dimensão do acesso, mas implica, também, incorporar os modos de cuidado em saúde dos diferentes grupos populacionais. Destaca-se o desafio de se incorporar os saberes e as práticas em saúde da população do campo nas políticas públicas de saúde. Nessa perspectiva, reforçamos a importância de se propor estratégias de fortalecimento da Política Nacional de Saúde Integral das Populações do Campo, da Floresta e das Águas, uma vez que tal proposta congrega estas e outras reflexões sobre a saúde do campo. Reforça-se, também, a importância de se criar estratégias

de efetivação da Política Nacional de Práticas Integrativas e Complementares, pois tais práticas mostraram-se próximas do contexto cultural dessas populações.

5 REFERÊNCIAS

ANDRADE, João Tadeu; COSTA, Liduina Farias Almeida. Medicina Complementar no SUS: práticas integrativas sob a luz da Antropologia Médica. **Saúde Sociedade**, São Paulo, v. 19, n. 3, p. 497-508.

AYRES, José Ricardo Carvalho de Mesquita. Cuidado e reconstrução das práticas de saúde. **Interface – Comunic. Saúde Educ.**, Botucatu, v.8, n. 14, 2004a, p. 73-92.

AYRES, J. R. C. M. O cuidado, os modos de ser (do) humano e as práticas de saúde. **Saúde e Sociedade**, São Paulo, v. 13, n. 3, 2004b, p. 16-29.

BARROS, Maria Elizabeth Barros de. Seria possível uma prática do cuidado não reflexiva? O cuidado como atividade. In: PINHEIRO, Roseni; MATTOS, Ruben Araujo (org). **Razões públicas para a integralidade em saúde: o cuidado como valor**. Rio de Janeiro, IMS/UERJ: CEPESC: ABRASCO, 2007. p. 113-126.

BOFF, Leonardo. **Saber cuidar: ética do humano – compaixão pela terra**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999. p. 27-96

CANGUILHEM, Georges. **O normal e o patológico**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. **Escritos sobre a Medicina**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. Meio e normas do homem no trabalho. **Pro-posições**, v. 12, n. 2-3, 2001, p. 35-46.

DONNANGELO, Maria Cecília Ferro; PEREIRA, Luiz. **Saúde e Sociedade**. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1979. p. 13-28.

GARCÍA-CAVALCANTE, Maria; MATEO-RODRIGUES, Inmaculada; EGUIGUREN, Ana P. El sistema informal de cuidados em clave de desigualdad. **Gaceta Sanitaria**, vol. 18, n. 4, 2004.

GILLIGAN, Carol. **Uma voz diferente: psicologia da diferença entre homens e mulheres da infância à idade adulta**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1982.

GOMES, Luciano Bezerra; MEHRY, Emerson Elias. Compreendendo a Educação Popular em Saúde: um estudo na literatura brasileira. **Cad. Saúde Pública**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, 2011, p. 7-18.

KERGOAT, Danièle. Divisão sexual do trabalho e relações sociais de sexo. In: HIRATA, Helena; LABOIRE, Françoise; LE DOARE, Hélène; SENOTIER, Danièle. **Dicionário Crítico do Feminismo**. São Paulo: Editora da Unesp, 2009. p. 67-75.

LIMA, Ângela R. A. et al. Ações de mulheres agricultoras no cuidado familiar: uso de plantas medicinais no sul do Brasil. **Texto Contexto Enfermagem**, Florianópolis, v. 23, n. 2, 2014, p. 365-72.

LUZ, Madel Terezinha; BARROS, Nelson Filice. Racionalidades Médicas e Práticas Integrativas em Saúde: Uma análise sócio-histórica e suas relações com a cultura atual. In: CAMPOS, Gastão Wagner et al. **Tratado de Saúde Coletiva**. 2. ed. rev. aum. São Paulo: Hucitec, 2012. p. 317-340.

LUZ, Madel Terezinha. Contribuição do conceito de racionalidade médica para o campo da saúde: estudos comparativos de sistemas médicos e práticas terapêuticas. In: LUZ, Madel Terezinha; BARROS, Nelson Filice. (Org.). **Racionalidades e práticas integrativas em saúde**: Estudos teóricos e empíricos. Rio de Janeiro: UERJ / IMS / LAPPIS, 2012a. p. 15-24.

LUZ, Madel Terezinha. Estudo comparativo de racionalidade médicas: medicina ocidental contemporânea, homeopática, chinesa e ayurvédica. In: LUZ, Madel Terezinha; BARROS, Nelson Filice. (Org.). **Racionalidades e práticas integrativas em saúde**: Estudos teóricos e empíricos. Rio de Janeiro: UERJ / IMS / LAPPIS, 2012b. p. 25-47.

MARQUES, Flávia Charão; BENVENEGNÚ, Vinícius Cosmos; ERICE, Adriana Samper; DE CARLI, Ana Paula. As mulheres e as plantas medicinais: reflexões sobre o papel do cuidado e suas implicações. **Revista Retratos de Assentamentos**, v.18, n.1, 2015, p. 155-182.

MINAYO, Maria Cecília Souza. **Saúde e doença como expressão cultural**. In A. A. Filho, & M. C. G. B. Moreira (Orgs.). Saúde, trabalho e formação profissional. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 1997. p. 31-39.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DE SAÚDE. **Estratégia de la OMS sobre medicina tradicional 2014-2023**. Ginebra: OMS, 2013.

PEDROSA, José Ivo dos Santos. Cultura popular e identificação comunitária: práticas populares no cuidado à saúde. In: MARTINS, Carla Macedo; STAUFFER, Anakeila de Barros (Org.) **Educação e saúde**. Rio de Janeiro: EPSJV / Fiocruz, 2007, p. 71-100.

PEREIRA, Isabel Brasil. A educação dos trabalhadores: valores éticos e políticos do cuidado em saúde. In: PINHEIRO, Roseni; MATTOS, Ruben Araújo. **Razões públicas para o cuidado em saúde**: o cuidado como valor. Rio de Janeiro. IMS/UERJ: CEPESC: ABRASCO, 2007. p. 144-164

PINHEIRO, Roseni. Cuidado em Saúde. In: PEREIRA, Isabel Brasil; FRANÇA LIMA, Júlio César (org.). **Dicionário de Educação Profissional em Saúde**. 2 ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: EPSJV, 2009. p. 110-114.

PULGA, Vanderléia L. Contribuições do movimento de mulheres camponesas para a formação em saúde. **Trabalho, Educação e Saúde**, Rio de Janeiro, v.11, n. 3, 2013, p. 573-90.

REY, Fernando Luis González. **Pesquisa qualitativa em psicologia: caminhos e desafios**. Tradução de Marcel Aristides Ferrada Silva; Revisão técnica de Fernando Luis González Rey. São Paulo: Pioneira Thonson Learning, 2005. 188p.

RÜCKERT, Bianca; CUNHA, Daisy Moreira; MODENA Celina Maria. Saberes e Práticas de cuidado em saúde da população do campo: revisão integrativa da literatura. **Interface Comunicação, Saúde, Educação**. v. 22, n. 6, 2018, p. 903-14.

SCHWARTZ, Yves. DURRIVE, Louis (Org.). **Trabalho e Ergologia: Conversas Sobre a Atividade Humana**. Coord. da tradução e revisão técnica: Jussara Brito e Milton Athayde, 2º edição, Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010. 318p.

SCHWARTZ, Yves. Trabalho e valor. **Tempo Social**. Revista de Sociologia. 1996, p. 147-58.

TEIXEIRA, Iraí Maria de Campos; OLIVEIRA, Maria Waldenez. Práticas de cuidado à saúde de mulheres camponesas. **Interface: Comunicação, Saúde, Educação**, Botucatu, v. 18, supl. 2, 2014, p. 1341-54.

THUM, Moara A. et al. Saberes relacionados ao autocuidado entre mulheres da área rural do sul do Brasil. **Revista Gaúcha de Enfermagem**, Porto Alegre, v. 32, n. 3, 2011, p. 576-82.

TRINQUET, Pierre. Trabalho e Educação: o Método Ergológico. **Revista HISTEDBR On-line**, Campinas, número especial, 2010, p. 93-113.

Aquilombar-se: Insurgências negras na gestão cultural contemporânea

Black insurgencies in contemporary
cultural management

Stéfane Souto¹

1 Mestranda do Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e
Sociedade (Pós- Cultura - IHAC/UFBA)



Resumo: O presente artigo tem como proposta refletir sobre como narrativas insurgentes atuais podem apontar um novo caminho para a organização da cultura na contemporaneidade. Para tanto, busca-se situar o campo da cultura como território de disputas simbólicas, do qual emergem epistemes diversas. A partir dessa compreensão, defende-se a necessidade de uma atuação politicamente mais engajada na gestão cultural, apresentando como exemplo o fenômeno do quilombamento artístico e da produção cultural negra como prática e narrativa insurgente.

Palavras-chave: Cultura; gestão cultural; insurgências; quilombamento.

Abstract: This essay aims to reflect upon the ways insurgent current narratives can point to new paths in the realm of cultural administration in contemporaneity. For this purpose, it is necessary to situate the field of culture as a terrain of symbolic contests, from which diverse epistemes emerge. From this understanding, we advocate then the need for a more politically engaged practice within cultural management, by presenting the experience of quilombamento negro (marronage) in the artistic and cultural production field as an example of insurgent narratives and practices.

Key words: Culture; cultural administration; insurgencies; quilombamento.

I. INTRODUÇÃO

Partindo de uma reflexão sobre os tempos atuais, entendemos que estamos vivendo uma reorganização das ordens vigentes ou, ao menos, um tensionamento sobre essas ordens, seja no aspecto político, econômico ou social. Tudo está em jogo e em processo, até mesmo a construção das epistemes que buscam refletir sobre esse tempo. Nesse contexto, o campo cultural desempenha papel fundamental.

Seja em uma perspectiva pós-moderna, pós-colonial, decolonial ou ainda anticolonial², algumas questões se fazem urgentes: quais deslocamentos se produzem nas ordens de poder e saber globais e locais? Quais narrativas estão em disputa? Quem são os sujeitos protagonistas? O que provoca tais deslocamentos? Para todas essas questões, a insurgência de narrativas contra-hegemônicas ancoradas na afirmação das subjetividades e identidades dissidentes é o que se mostra emergente.

Ao considerarmos o contexto político brasileiro atual, percebe-se nitidamente o desenho de um campo de batalha: na mesma medida em que assistimos, nas últimas décadas, a um avanço no que tange à conquista e instituição de direitos por grupos subalternizados, vivemos agora uma reação contra esses avanços, na tentativa de manter o *status* de privilégios e desigualdades que historicamente estrutura a sociedade brasileira, protagonizada por setores sociais conservadores do país. Na linha de frente, em defesa desses direitos, encontram-se grupos identitários identificados como subalternos ou minoritários. São eles os movimentos negros, LGBTQI+, indígenas e de mulheres, coletivamente organizados através do que chamamos de movimentos sociais. A partir da afirmação de suas identidades, tais grupos sociais vêm disputando territórios até então ocupados por narrativas hegemônicas, como os campos do conhecimento e da produção cultural, na mesma medida em que reivindicam também novos regimes de representação e visibilidade.

A partir da compreensão de cultura como terreno de embates, negociações e deslocamentos, território de disputas simbólicas no qual são elaboradas epistemes diversas, propõe-se no presente artigo, inicialmente, uma reflexão sobre como as narrativas insurgentes podem provocar novos posicionamentos no que tange ao papel da cultura e como a gestão cultural, enquanto campo profissional organizativo, pode responder a questões próprias do momento no qual estamos vivendo. Em seguida, propõe-se a adoção

2 O emprego frequente de terminologias como pós-colonial, decolonial, anticolonial ou ainda descolonização pode remeter erroneamente ao entendimento de que se tratam de diferentes termos para uma mesma definição. No entanto, ainda que todos façam referência direta à questão colonial partindo do ponto de vista do sujeito colonizado/subalternizado, tais terminologias são conceitualmente diferentes. Enquanto a anticolonialidade pode ser designada como uma tomada de posição crítica frente aos processos de colonização e efeitos da colonialidade, o conceito de decolonialidade está relacionado à teoria crítica latino-americana desenvolvida pelo movimento Modernidade/Colonialidade, que tem como objetivo evidenciar os mecanismos através dos quais a colonialidade se perpetua na atualidade e promover a descolonização – no sentido de libertação – do poder, do saber e do ser.

de uma prática politicamente engajada como perspectiva de atuação para o campo da gestão da cultura, dado o contexto atual.

Nesse sentido, daremos destaque aos movimentos insurgentes negros, considerando a experiência da diáspora no contexto brasileiro e seus efeitos sobre a construção de uma identidade cultural marginalizada. Adotaremos como referência o que vamos chamar de aquilombamento no campo das artes e da cultura, com o objetivo de compreender o que a identidade negra afrodiaspórica, como categoria social dissidente, pode propor em termos de tecnologia de organização e insurgência cultural anticolonial.

II. CULTURA: TERRITÓRIO DE INSURGÊNCIAS

Diversos são os esforços para desenvolver e instituir um conceito de cultura que dê conta dos anseios de uma sociedade em diferentes tempos e espaços. Embora a cultura seja anterior e independa de qualquer conceito a ela atribuído para acontecer, as contínuas tentativas de significação justificam-se pela necessidade que, em geral, as instituições encontram de constituir um arcabouço de significados que possa balizar ações, políticas e mecanismos pensados com o objetivo de intervir nesta dimensão da vida social. Toda política cultural e os mecanismos e ferramentas a ela relacionados partem de uma compreensão prévia do que é cultura que lhes justifique a existência e norteie os objetivos que devem ser desenvolvidos e alcançados nesse âmbito. Por esse motivo, o conceito de cultura é mutável e vem sendo reelaborado e adaptado de acordo com as condições sociais e históricas. Consequentemente, as políticas e ações que dele derivam também refletem o que se entende como prioridade no contexto que lhes compreende.

Considerando uma longa trajetória da cultura e seus conceitos, desde visões instrumentalistas, excludentes ou até mesmo percepções demasiadamente amplas e abstratas, partimos de um entendimento enunciado pela autora Eneida Leal Cunha (2009) de que já não se trata mais de providenciar um conceito plausível de cultura, uma vez que definir ou conceituar alguma coisa é, na verdade, um ato de restrição. Ou seja, mais do que entender o que é ou não é cultura, neste momento torna-se urgente compreender de que forma e para que fins a cultura vem sendo apropriada e que papel desempenha no contexto contemporâneo. No entanto, quando nos propomos a pensar o lugar ocupado pela cultura na contemporaneidade, uma questão é inevitável: Que contemporaneidade é essa? Quais especificidades marcam esse momento e de que forma a cultura é capaz de produzir respostas?

Para refletir acerca do presente se faz imprescindível considerar a corrente pós-colonial de pensamento, que tem apontado perspectivas interessantes no que tange ao período histórico em curso. Stuart Hall, por exemplo, considera que “o pós-colonial

sinaliza a proliferação de histórias e temporalidades, a intrusão da diferença e das especificidades nas grandes narrativas generalizadoras do pós-iluminismo eurocêntrico” (HALL, 2003, p. 103). Ou seja, independente das críticas feitas à teoria pós-colonial, acerca de esta demarcar ou não um suposto fim e, conseqüentemente, a superação da colonização, a epistemologia pós-colonial busca desenvolver uma teoria crítica sobre os embates culturais contemporâneos considerando os deslocamentos das noções de centro e periferia em curso e os questionamentos a qualquer corrente de pensamento universalizante. É por se apresentar como uma ferramenta de análise das narrativas que insurgem na fronteira que separa hegemonias e subalternidades que tal abordagem nos interessa.

Homi Bhabha é outro autor que reflete sobre o aspecto fronteiriço dos tempos atuais quando, na introdução do seu livro “O Local da Cultura”, declara que:

Nossa existência hoje é marcada por uma tenebrosa sensação de sobrevivência, de viver nas fronteiras do presente, para as quais não parece haver nome próprio além do atual e controvertido deslizamento do prefixo ‘pós’: pós-modernismo, pós-colonialismo, pós-feminismo... O ‘além’ não é nem um novo horizonte, nem um abandono do passado (2001, p. 19).

Ou seja, a partir da perspectiva pós-colonial, podemos entender o momento histórico presente como um espaço de significantes abertos, um *entre-lugar*, onde os efeitos de um passado colonial recente ainda perduram e se desdobram, ao mesmo tempo em que coexistem com formas emergentes de existir no mundo. Seja de forma gradativa ou a partir do acirramento de conflitos, o fato é que, nesse tempo-espaço contemporâneo, encontram-se em constante negociação o velho e o novo, o conservador e o progressista, o tradicional e o inovador, sendo a cultura a dimensão social que melhor compreende as disputas e embates de ordem simbólica.

Nesse contexto, a ideia de diferença se destaca como marcador fundamental do período pós-colonial e pode ser entendida como pano de fundo das principais narrativas que insurgem e que provocam tensões. Vladimir Safatle (2015) explica que é com o esvaziamento do proletariado enquanto ator histórico de transformação social revolucionária e da luta de classes como dispositivo político central e chave de leitura para os conflitos sociais que, a partir da década de 90, a afirmação cultural das diferenças passa a ocupar esse lugar de centralidade, através das lutas por reconhecimento protagonizadas por grupos historicamente vulneráveis e espoliados de direitos (como negros, gays e mulheres). Uma vez que a luta de classes restringia as problemáticas dos conflitos sociais à questão da distribuição de riquezas e entendia o proletariado como categoria social universal e genérica, eram ignoradas dimensões morais e culturais que não poderiam ser compreendidas como meros reflexos de estruturas de classe (SAFATLE, 2015). Na contemporaneidade, as singularidades

negam qualquer perspectiva universalizante e reivindicam autoridade para se expressar a partir das periferias que ocupam. Dessa forma, o autor afirma que:

Estavam dadas as condições gerais para que a compreensão filosófica das lutas políticas passasse necessariamente de uma abordagem centrada na redistribuição de riquezas a outra mais ampla, centrada em múltiplas formas de reconhecimento no campo da cultura, da vida sexual, das etnias e no desenvolvimento das potencialidades individuais da pessoa (SAFATLE, 2015).

É importante ressaltar que o embate cultural e a articulação da diferença resultam numa consciência das posições do sujeito, como denomina Bhabha (2001), e na descentralização de uma suposta universalidade, o que confere às margens a chance de se autorrepresentar. No entanto, tais identidades não podem ser lidas enquanto categorias fixas e sim como representações instáveis da diferença, produto dos processos de hibridização, o “cruzamento de fronteiras” (SILVA, 2000). Segundo Bhabha, “a articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica” (2009, p. 21). As lutas pela afirmação das identidades empreendidas no campo do simbólico se destacam como movimentos culturais insurgentes à medida que assumem uma posição de enfrentamento a uma ordem pré-estabelecida, reivindicando novos regimes de visibilidade e autonomia para se expressar a partir das periferias que ocupam.

Na perspectiva das periferias e das insurgências que a partir delas são inauguradas, Grada Kilomba (2019), escritora e artista interdisciplinar portuguesa, recorre ao pensamento de bell hooks, teórica feminista estadunidense, para discorrer sobre a margem e o centro. Kilomba afirma que, segundo bell hooks, “estar na margem é ser parte do todo, mas fora do corpo principal” (2019, p. 67) e complementa afirmando que a margem não deve ser vista apenas como um espaço periférico, um espaço de perda e privação, mas sim como um espaço de resistência e possibilidade (2019, p. 68). Ou seja, a situação de escassez de recursos das mais diversas ordens é também lugar de potência, pois, como resume a autora, a opressão forma as condições de resistência.

Compreendendo a relevância das lutas pelo reconhecimento, das insurgências identitárias e da afirmação das diferenças no contexto do entre-lugar contemporâneo, este espaço intermediário, podemos entendê-lo então não apenas como um “meio do caminho” entre o passado, presente e futuro, mas como espaço no qual é possível reinscrever nossa existência e intervir. É certo que a fronteira é um espaço de conflito e negociação e que estamos vivendo um momento especialmente crítico no que se refere às bordas que separam o centro da periferia, sendo também um espaço favorável para o ato insurgente da

invenção criativa, à beira e sob as vistas do projeto central- hegemônico, pois, como declara Bhabha, a fronteira “é o espaço da intervenção que emerge nos interstícios culturais que introduz a invenção criativa dentro da existência.” (2009, p. 29).

Considerando a profunda imbricação entre os aspectos políticos e culturais no que se refere a (re)organização geopolítica global, fica evidente o papel da cultura enquanto território de fronteira, de tensionamento político, onde ocorre a elaboração, expressão, negociação e disputa entre as narrativas em jogo. Sendo a cultura compreendida enquanto campo de insurgência política, operante no deslocamento de estruturas sociais, é necessário que todo o aparato que se desdobra, como a formulação de políticas, mecanismo e instituições, ampliem seus escopos de atuação no sentido de atentarem-se às transformações em curso. Tal formulação nos leva a compreender a urgência em provocar um deslocamento da cultura, distanciando-a dos debates estritamente culturalistas e lhe conferindo a função de agente de transformação social (VICH, 2015).

No entanto, se é no âmbito da cultura que a fronteira se realiza, de que forma essa situação limite que vivemos pode incidir na prática e atuação da gestão da cultura, enquanto setor responsável por traduzir as demandas sociais em políticas e estratégias práticas que intervenham na dimensão cultural? Encontramos um horizonte para essa questão no pensamento de Bhabha, quando este diz que “o trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com o novo que não seja parte do *continuum* de passado e presente, ele cria uma idéia do novo como ato insurgente de tradução cultural” (2009, p. 27). Ou seja, se é urgente elaborar novos sentidos para a atuação da cultura em meio aos embates que estão em curso, esta resposta não virá de práticas pensadas em um tempo anterior a este. Para ocupar o seu devido lugar no enfrentamento às estruturas hegemônicas, é necessário que o campo cultural seja pensado de forma a refletir as demandas atuais enunciadas a partir das margens, incorporando os discursos insurgentes no intuito de deslocar fronteiras e criar projetos de organização social. Nesse sentido, a perspectiva negra no contexto diaspórico brasileiro pode fornecer pistas no que se refere a formas outras de apropriação política da cultura.

III. IDENTIDADE CULTURAL NA DIÁSPORA NEGRA

Considerando uma trajetória de lutas e resistências que quase equivale à idade da história nacional brasileira, se contarmos o tempo a partir da invasão colonial europeia até hoje, a cultura popular negra pode ser considerada como o exemplo mais expressivo de narrativa cultural insurgente que conhecemos. Sendo marcada por rupturas, descontinuidades, pela escassez e pelo estigma da diferença, a identidade negra está localizada nas margens sociais anteriormente mencionadas e, desta posição periférica, é essencialmente rica na criação de contranarrativas.

Designada pela experiência diaspórica e nunca tendo feito parte dos circuitos culturais dominantes, seus repertórios são formados, simultaneamente, tanto a partir de uma herança cultural anterior ao trânsito atlântico quanto determinados pelas condições da diáspora, onde novas conexões se dão. Esta sobredeterminação faz com que as culturas negras sejam, por definição, um espaço contraditório, contra-hegemônico e de contestação estratégica (HALL, 2003, p. 323-324).

Segundo Hall, na situação da diáspora as identidades se tornam múltiplas. Ao refletir sobre a relação do negro entre o local de origem e a diáspora no contexto caribenho, o autor destaca “a dificuldade sentida por muitos dos que retornam em se religar às suas sociedades de origem, (...) pois muitos sentem que a ‘terra’ tornou-se irreconhecível” (2003, p. 27). Nesse mesmo sentido, Franz Fanon, em “Pele Negra, Máscaras Brancas” também reflete sobre a experiência diaspórica do negro antilhano imigrante na França, que se torna um estrangeiro universal, preso em um não-lugar eterno, uma vez que a experiência da diáspora o afasta tanto dos seus compatriotas nativos quanto do país que o recebe na condição de imigrante (FANON, 2008, p. 35). Ou seja, ao tratar da construção e afirmação das identidades culturais negras no Brasil ou em outros países em contexto similar de colonização, é impossível ignorar a diáspora enquanto marcador fundamental dessas identidades.

Dessa forma, concordamos com o entendimento de Hall sobre a experiência da diáspora como uma questão conceitual, epistemológica e empírica e conseqüentemente com o seu questionamento: O que a experiência da diáspora causa aos modelos de identidade cultural estabelecidos? Sabemos que o tráfico atlântico de pessoas africanas escravizadas foi responsável pela destruição de estruturas socioeconômicas (SODRÉ, 2017, p. 91) e que o termo “África” é uma construção moderna que se refere a uma variedade de povos, tribos, culturas e línguas (HALL, 2003, p.30-31). Em terras brasileiras, nações africanas distintas, como Ijexá, Ketu, Fon, Bantu, Iorubá e diversas outras foram pulverizadas no território continental a partir do litoral e impelidas a elaborar estratégias coletivas de subjetivação que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação (BHABHA, 2001, p. 20).

Desde então, a produção cultural negra, na contingência da diáspora, a todo momento esteve empenhada em inventar e fundar seus próprios referenciais, sua ideia de pertencimento e até mesmo sua noção de origem e ancestralidade com o objetivo de garantir a continuidade de suas memórias e existências. Ou seja, como coloca Hall, na cultura popular negra, em termos etnográficos, não existem formas puras. Todas essas formas são sempre o produto de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural (2003, p. 325). Na formação da identidade cultural negra em diáspora, ancestralidade e inovação são dimensões complementares.

Hoje, considerando o contexto brasileiro, as narrativas insurgentes negras têm sido protagonistas nos tensionamentos que se dão nas margens da nossa sociedade. Uma vez que a ancestralidade imaginada em contexto de desterritorialização e ruptura é potencialmente um lugar de criação, a contínua sincronização entre memórias e lacunas é também responsável pela produção de estéticas diáspóricas. Nesse sentido, a trajetória de resistência empreendida pela população negra brasileira contra a expropriação material e imaterial promovida pelo colonialismo europeu nos mostra a capacidade inventiva de grupos marginalizados, no sentido de desenvolver, nas brechas do sistema dominante, táticas que possibilitam formas alternativas de existência e produção de cultura.

Para melhor compreender o acontecimento da diáspora a partir da ruptura causada pelo regime colonial escravocrata e seus efeitos no que se refere a produção de cultura, podemos nos apropriar da noção de “organização do acontecimento” cunhada pelo filósofo francês Alain Badiou e utilizada pelo sociólogo brasileiro Muniz Sodré. Segundo Sodré, o *acontecimento* comporta a ideia do trauma (da diáspora escrava, a desterritorialização imposta pelo imperialismo europeu sobre o continente africano) e da restauração (a continuidade da ideia de origem), enquanto a *organização* é a tentativa de guardar as características do acontecimento através da combinação de *coletivismos* (uma visão sinóptica das memórias individuais), de *presenteísmo* (a representação da origem segundo as circunstâncias do presente) e de *espacialidade* (as representações são localizadas em um território específico), o que implica em uma memória grupal e a criação de espaços nostálgicos, onde a potência do acontecimento é transformada em temporalidade (SODRÉ, 2017, p.91-92).

O fenômeno acima denominado como “organização do acontecimento” pode ser melhor compreendido quando destacamos a criação dos quilombos, territórios de organização social alternativa à sociedade colonial escravocrata que, ainda nos dias de hoje, inspira estratégias de articulação de comunidades e núcleos de resistência articulados por homens e mulheres negras. Embora o termo “quilombo”, de origem bantu, tenha assumido significações diversas no território angolano pré-colonial, no Brasil instituiu-se a definição de “quilombo” como estabelecimento de pessoas negras escravizadas fugidas, paralelo ao sistema dominante. Nesses territórios, reuniam-se pessoas escravizadas provenientes do continente africano e seus descendentes nascidos/as em território brasileiro, expropriadas de qualquer bem além da memória e do corpo, de forma que diferentes identidades e suas tradições, cultos e línguas criaram no Brasil culturas híbridas, constituídas parcialmente pelos símbolos recriados de África e pelas condições de existência encontradas na diáspora. Já no final do século XIX, com o fim do regime escravocrata, a ideia de quilombo enquanto refúgio permanece no imaginário brasileiro e recebe o significado de instrumento ideológico contra as formas de opressão, passando de instituição clandestina a símbolo de resistência (NASCIMENTO, 2006).

Se admitirmos o mecanismo do quilombo enquanto tecnologia que possibilitou a sobrevivência da identidade e culturas negras e considerarmos a continuidade do ato de se aquilombar como dispositivo de resistência e embate cultural, é possível identificar as experiências que se dão no campo das artes e da cultura e encontrar nesses casos exemplos de agenciamento político da cultura e seus mecanismos de gestão.

IV. AQUILOMBAMENTO: TECNOLOGIA ANCESTRAL DE GESTÃO CULTURAL

Segundo a historiadora Beatriz Nascimento, no documentário “Ôrí”, de 1989, “quilombo” não é uma ideia localizada no passado e sim um *continuum* cultural de aglutinação, compreendendo quilombo em seu sentido ideológico, no sentido de agregação, comunidade e resistência pelo reconhecimento da humanidade e preservação dos símbolos culturais do povo negro.

Ao longo de sua pesquisa, Nascimento busca demonstrar como este fenômeno se perpetua até hoje em todos os sistemas sociais alternativos fundados por negros e negras, como as escolas de samba, os terreiros de candomblé e as favelas. Ela destaca também que, embora a República de Palmares tenha sido a experiência mais expoente de quilombo no Brasil, os quilombos assumiram diferentes formas de constituição e organização de acordo com as condições encontradas pelas comunidades que neles residiam, sendo possível entendê-los enquanto assentamentos de negros e outros sujeitos étnicos marginalizados, que possibilitavam a prática e preservação dos modos de vida dessas comunidades.

Se o quilombo não é uma ideia localizada no passado, mas sim um espaço de agregação que se reconfigurou diversas vezes na história da diáspora afro-brasileira, constituindo-se a partir do assentamento de comunidades negras e fortemente ligado aos aspectos territoriais, pedimos licença para desdobrar a enunciação feita por Beatriz Nascimento e desembocar na ideia de “aquilombamento” enquanto dispositivo derivado da instituição quilombo, porém destituído do seu caráter territorial, no intuito de demonstrar a continuidade do ato de aquilombar como estratégia de resistência e coletividade e designar experiências de organização e intervenção social protagonizadas pela população negra na atualidade.

A prática do aquilombamento é atravessada pelo princípio filosófico africano *Sankofa*, uma vez que diz respeito a acessar um legado fundado no início da experiência diaspórica, adaptá-lo às condições do presente e, com isso, criar a possibilidade de futuros pluriversais. Se “cada cabeça é um quilombo”, como anuncia Nascimento (1989), aquilombar-se é o movimento de buscar o quilombo, formar o quilombo, tornar-se quilombo. Ou seja, aquilombar-se é o ato de assumir uma posição de resistência contra-hegemônica a partir de um corpo político. No entanto, de que forma tais experiências podem apresentar novas referências de atuação no campo da cultura?

Embora sejam diversos os agentes que atuam no universo da cultura, destaca-se a área da gestão cultural como responsável por gerir espaços, projetos e programas e garantir a execução de políticas culturais que intervêm na dinâmica social. Essa compreensão de gestão cultural está diretamente ligada a um discurso fundado na modernidade, responsável por segmentar o conhecimento e categorizar a cultura como setor especializado. Dado o aspecto transversal da cultura no contexto contemporâneo e sua posição estratégica no que se refere às transformações sociais em curso, é coerente que a função desempenhada pela gestão cultural hoje seja deslocada de um papel de caráter mais administrativo para assumir um posicionamento mais engajado no embate político e cultural.

Sejam eventos, projetos, coletivos, grupos ou espaços culturais engajados em pautar questões relevantes para as comunidades negras, as experiências de aquilombamento no campo da cultura podem ser entendidas na perspectiva de uma gestão cultural que desenvolve sua prática a partir de uma agenda política, uma vez que, através das ações culturais desenvolvidas, articula-se também a desconstrução de imaginários hegemônicos e a construção de novas políticas de representação social, como sinaliza o autor Vitor Vich. Segundo ele, “trata-se, sem nenhuma dúvida, de continuar fomentando a livre produção cultural em suas múltiplas expressões, mas de tentar organizá-la de acordo com os propósitos envolvidos com a dinâmica social” (2015).

Considerando que a produção da cultura está fundamentada em um conjunto de saberes atravessados por relações de poder e seus regimes de visibilidade e verdade (LIMA, 2018), a experiência do aquilombamento se confirma de modo insurgente uma vez que é capaz não só de criar e visibilizar referências não contempladas nos circuitos culturais e artísticos de representação tradicionais, mas principalmente de construir estratégias que operem a favor das transformações das estruturas sociais.

A curadora Diane Lima contribui nesse sentido ao afirmar que:

Diante da sistemática opressão e da condição cativa, negociava-se os sopros de vida para agir às escondidas e organizar formas de comunicação que, codificadas nas manifestações, estavam a serviço de resistir à violência, expressar sentimentos e criar táticas de levante e rebelião. Assim se fez o samba, a capoeira, os reinados, os congados, os batuques, os sistemas mítico-religiosos, as danças, os folguedos, as brincadeiras e todo um rico sistema cultural que continua a se atualizar de diversas formas no contemporâneo (LIMA, 2018).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar um novo lugar de enunciação da gestão cultural a partir de um posicionamento engajado não é inaugural no sentido de entender a cultura na atualidade como agente político. Ao contrário, tal proposição apoia-se em um cenário emergente no que se refere

à produção do conhecimento na área da cultura. Lima (2018) nomeia como “prática curatorial em perspectiva decolonial” por exemplo, aquela que leva em consideração outras perspectivas de conhecimento, performando seu discurso no campo estético, mas também instaurando uma ética nas estruturas institucionais. No campo das políticas culturais, Vich defende a desculturalização da cultura e declara que “uma política cultural verdadeiramente democrática deve propor-se a abrir espaços para que as identidades excluídas acessem o poder de representar-se a si mesmas e de significar sua própria condição política participando como verdadeiros atores na esfera pública” (2015). Ao nos aproximarmos deste debate, destacam-se alguns aspectos presentes nas experiências de aquilombamento que contribuem na reflexão sobre uma atuação engajada da gestão cultural.

Em primeiro lugar, consideramos que atuar nessa perspectiva significa desenvolver práticas a partir de um determinado ponto de vista. Na experiência do aquilombamento, o ponto de vista adotado é o da subjetividade negra diaspórica, constituindo-se então uma prática de gestão em primeira pessoa, na qual a vivência do/a gestor/a está inscrita nas ações que desenvolve. No contexto da diáspora negra, falar do mundo a partir de si, como expressa Lima, é, por si só, uma prática de resistência, pois é a partir dessa perspectiva que o corpo negro criou condições para estar no mundo como sujeito.

Dessa forma, e em segundo lugar, uma vez que essa perspectiva leva em consideração o lugar de fala de quem é submetido à violência da invisibilidade, o ato de criar sentidos de aquilombamento através de signos culturais produz novas lógicas de representação e, conseqüentemente, uma relação direta de pertencimento e de identificação é criada com o público envolvido. Ao criar novas políticas de representação, redistribui-se a lógica de poder, pois a categoria que tradicionalmente entendemos como público é deslocada para a posição de produtora de cultura uma vez que, neste modelo, a prática da gestão se aproxima muito mais de um desenho circular do que de uma estrutura vertical.

Em terceiro lugar, destaca-se o caráter autônomo e autogerido das experiências culturais de aquilombamento, assim como foram estruturados os quilombos pelas insurgências ancestrais. Segundo a pesquisadora Ana Luisa Lima, no manifesto “Política como Liberdade”:

A idéia de autonomia é, nesse contexto, a tomada política de um modo de se organizar que não se deixa sucumbir às velhas maneiras hierárquicas e alienadoras que visam unicamente uma inserção mercadológica. É preservar, para esse pequeno organismo social, a possibilidade de reinvenção de si mesmo (LIMA, 2014).

Por fim, destacamos o aspecto anticolonial associado a esta perspectiva de atuação na cultura, evocando um posicionamento urgente e ativo da gestão cultural no que se

refere ao tensionamento e transformação das estruturas sociais vigentes, o que somente será possível com a adoção de novos referenciais, como é o caso da tentativa aqui realizada de visibilizar a produção cultural negra e a pertinência que o ato de se aquilombar representa neste contexto de desconstruções e deslocamentos.

Desse modo, reivindica-se o abandono de qualquer posição de suposta neutralidade política por parte da gestão da cultura. No seu lugar, é hora assumir um posicionamento estratégico e responsável no que se refere ao fortalecimento de narrativas que inaugurem novos modelos ou modos culturais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBINATI, Mariana Luscher. Espacialização das Diferentes Expressões Culturais na Cidade. In: KAUARK, Giuliana; RATTES; Plínio; LEAL, Natalia (orgs.). **Um lugar para os espaços culturais: gestão, territórios, públicos e programação**, Salvador, Edufba, 2019. Páginas 135 – 156;

BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001;

CUNHA, Eneida Leal. A emergência da cultura e da crítica cultural. **CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS**, v. 1, 2009, p. 73-82;

FANON, Franz. O negro e a linguagem. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2018. p. 33-54;

GERBER, Raquel. NASCIMENTO, Beatriz. (1989). **Ôrí** [Arquivo de vídeo – documentário]. Recuperado de <https://negrasoulblog.wordpress.com/2016/08/25/309/>;

HALL, Stuart. Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. In: SOVIK, Liv (Org.), **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 25-48;

_____. Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite. In: SOVIK, Liv (Org.), **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 95-122;

_____. Que “negro” é esse na cultura negra? In: SOVIK, Liv (Org.), **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 317-332;

KILOMBA, Grada. Quem pode falar? In: **Memórias da Plantação: Episódios do racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. p. 47-70;

LIMA, Ana Luisa. Política como liberdade. In: TOLEDO, Daniel. Indie. **Gestão – Práticas para artistas/gestores ou Como Assobiar e Chupar Cana ao Mesmo tempo**. Belo

Horizonte: JA.CA, 2014, p. 153-156;

LIMA, Diane. **Não me aguarde na retina:** a importância da prática curatorial na perspectiva decolonial das mulheres negras. SUR 28, 2018;

MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. **Estudos Afro-Asiáticos**, n. 1, 2001, p. 172-209;

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. In: RATTS, Alex. **Eu sou atlântica:** sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. SP: Instituto Kuanza, 2006, p. 117-125;

SAFATLE, Vladimir. **Por um conceito “antipredicativo” do reconhecimento.** SP: Lua Nova, 2015, p. 79-116;

SILVA, Tomaz Tadeu da. **A produção social da identidade e da diferença.** Identidade e Diferença. Rio de Janeiro: Vozes, 2000. p. 73-102;

SODRÉ, Muniz. Filosofia a toque de atabaques. In: **Pensar Nagô.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2017. p: 88-170;

VICH, Victor. Desculturalizar a cultura: desafios atuais das políticas culturais. **PragMATIZES – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura**, ao 5, n. 8, 2015.



MANIFESTA CoMA

Hoje fundamos a Cooperativa de Mulheres Artistas. Somos mulheres, artistas, professoras, curadoras, pesquisadoras, estudantes, ativistas, _____, mães, não-mães.

1. O mercado da arte, como todos os sistemas não solidários, é construído sobre a exclusão e a especulação dos valores do que é vivo. É masculino, patriarcal, racista e elitista. Não nos contempla, não é suficiente.

Criar é enorme. Tratamos do cuidado. Estamos com o peito inchado.

1. Cooperativa, colaboração ativa, experiências e resultados compartilhados. Nossa proposta é construir, acolher, distribuir, mas principalmente criar fissuras no modo de operação do mercado. Nosso corpo coletivo é uma estratégia de transformação para um novo modo de economia artística. A Cooperativa é uma metodologia de ação. Cooperar em seu caráter performático. Trabalhar a partir da não-competitividade, buscando uma estética conectiva.

A Cooperativa é uma obra.

1. Não temos pretensão de unificar, responder ou solucionar todos os problemas que se colocam às mulheres. Buscamos desvelar os mecanismos de operação da arte e instaurar outras possibilidades. Habitamos o fazer artístico em experiência compartilhada. A arte não pode ser um monólogo.

Não dou conta. A conta não fecha. Eu faço de conta. Todas somos muitas. Morte ao patrão.

Vamos colocar a banca. O corpo é próprio, mas não estou sozinha.

1. A casa não será mais um espaço de confinamento. A louça, as crianças, o cuidado, o conflito, a limpeza, a comida, a roupa suja, o aluguel, a dúvida: tudo é desejo e também fardo, informa e forma o fazer artístico. Todos esses trabalhos não estão refletidos nas valorações econômicas que a sociedade patriarcal organiza. A autonomia financeira é uma parte chave da emancipação da mulher. O doméstico e a manutenção da vida também são partes do processo artístico.

Devorar a casa. Habitar é demorar-se. Nossas mãos e mesas estão cheias de roupas e livros. Gotas de angústia. Todo sintoma é acolhido; toda dor é compartilhada. Os filhos são mal vistos nas vernissages. Como continuar o trabalho quando a criança está com febre?

1. Nosso prazer é político. O nosso gozo é um grito. Estamos e não estamos mães. Estamos no estado de cuidar e de sermos cuidadas. Cuidar para não desistir. Cuidar do desistir. Sinto culpa. Chega do romantismo e da obrigatoriedade da maternidade. Eu me masturbo, tu te masturbas, nós nos masturbamos.

O corpo feminino pressupõe riscos. Roupa suja se lava fora de casa. Nossa presença modifica o espaço público. Nenhuma violência é só doméstica. Coragem é acolher o medo. Ser mulher é uma multiplicidade. Invocamos outros imaginários: foram muitas antes de nós, as lutas feministas nos formam e alimentam.

1. Provocar o curto circuito: outros modos de operação produtivos e reprodutivos. A exposição é uma tática, mas não é a única. A experiência, seus sujeitos e objetos, convivências, o estar continuamente contaminado. Complexificar os ideais de sucesso. Complexificar o ser mulher, do biológico ao corpo social. Compreendemos a mutabilidade do corpo físico como uma construção de identidades e encontros. Pelo direito ao corpo em sua estranheza. Desgenitalizando o binário, desbinarizando o gênero.

A vulnerabilidade é necessária para a transformação. Não há empatia sem vulnerabilidade. Juntas, nossas loucuras encontram abrigo. E só cabe a nós nomear nossas próprias loucuras.

Precárias venceremos.

Janeiro de 2019

O dildo nosso de cada dia e outros deslocamentos

Our daily dildo and other displacements

Poliana Paiva de Araujo¹

1

Mestre em Artes da Cena pela UFRJ, atriz e roteirista focada em comicidade.



Resumo: Parte-se, no presente ensaio, do desejo de, literalmente, “tirar do armário” o dildo, brinquedo destinado basicamente à penetração sexual. Para tanto, é promovido tanto um deslocamento da função para a qual este objeto foi fabricado, quanto, também, a retirada do mesmo dos cantos obscuros de nossa intimidade. Para tanto, são elencadas as obras de três artistas contemporâneas que fizeram tais manobras com maestria: a artista visual e performer brasileira Márcia X., a performer, ativista e ex-atriz pornô estadunidense Annie Sprinkle e a artista visual mexicana Maris Bustamante.

Palavras-chave: Dildo; feminismo; deslocamento; objeto

Abstract: The aim of this essay is to take the dildo, basically known as a sex toy, out of the closet. To achieve this goal, a displacement in the function of this object is made, pulling it out of the drawers and the dark places of our intimacy. Therefore, three contemporary female artists, which made this displacement shrewdly, are analyzed: the brazilian visual artist and performer Márcia X., the North American performer, feminist activist and former porn actress, Annie Sprinkle, and the Mexican visual artist Maris Bustamante.

Key words: Dildo; feminism; displacement; object

. O INBOX

Chamar a um homem de animal é lisonjeá-lo; ele é uma máquina, um vibrador com pernas.

Valerie Solana²

- Oi, Poliana, tudo bem? Vi seu Instagram outro dia e fiquei assustado com aquelas fotos.
- Que fotos?
- Aquelas (...) com um pau.
- Ah, o dildo!
- O nome daquilo é dildo?
- Sim. É o dildo que te assusta?
- Claro, né?
- Claro por quê?
- Porque aquilo passa uma imagem de mulher desesperada.
- Então não é o dildo que te assusta e sim a possibilidade de eu estar desesperada?
- Não é bem isso, na verdade o que eu acho feio é uma mulher postar esse tipo de coisa.
- Se fosse um homem, você acharia aceitável?
- Sim, homem tem pau, né? Ainda assim, acho que ninguém postaria algo daquele tamanho.
- Então o problema é o tamanho?
- Você não percebe isso?
- Não, ora bolas, quem está apontando o problema é você.
- Veja bem, eu te seguia porque achava que você era uma artista, mas isso não é arte, é pornografia!
- Na verdade, a ideia é justamente brincar com essa fronteira...
- Olha, vou te falar uma coisa: mulher assim morre sozinha, homem nenhum aguenta!
- Poxa, obrigada pelo toque!
- De nada! Aproveito para avisar que você perdeu um seguidor, ok?
- Ok!

O diálogo acima é resultado de uma compilação de várias abordagens recebidas de homens heterossexuais cisgênero no chat de minha conta do *Instagram*, @romanticuzinhos, desde que comecei, em junho de 2018, a postar fotos com dildos em situações cotidianas. Alguns exemplos dessas fotos são: o dildo dentro de um *scanner*, acompanhado da legenda “passando uma imagem do caralho”; o dildo preso entre meus cotovelos, acompanhado da legenda “falo pelos cotovelos”, ou, ainda, o dildo portando um nariz de palhaço, acompanhado da legenda “palhaço pra cacete³”.

2 Escritora, feminista radical e lésbica, Valerie é autora do manifesto SCUM, que propunha acabar com a existência dos homens. Ficou também conhecida por tentar matar Andy Warhol.

3 Disponível em <https://www.instagram.com/romanticuzinhos/>. Acesso em 04 de novembro de 2019.



Figura 1. Foto “Palhaço pra cacete”, integrante do Instagram @Romanticuzinhos.

. TRÊS ARTISTAS OUT OF THE BOX

O incômodo que esse tipo de imagem gera não é algo inédito. A artista visual e performer brasileira Marcia X., em 2006, teve sua obra *Desenhando com terços*⁴, parte integrante da exposição *Erótica, os sentidos da arte*, sediada no CCBB/RJ, censurada e alvo de investigação criminal, pois, na mesma, desenhava vários pênis, utilizando-se, para tal, de terços como matéria prima. Na época, a obra foi ainda denunciada por representar uma afronta à religião. À religião católica, naturalmente. Afinal, conforme coloca o poeta e crítico espanhol Adolfo Navas (2005), um objeto simbólico, o terço, executou um salto a partir de um deslocamento estético, perdendo sua função original (a de acompanhar momentos de oração) e passando a servir ao visionamento de outro local semântico. Para o autor, essa obra promove uma varredura dos códigos e estereótipos vigentes. Afrontas e varreduras à parte, o fato é que *Desenhando com terços* não foi a primeira nem a última vez em que Marcia X. esfumou as fronteiras entre arte e pornografia.

4 Disponível em <http://marciax.art.br/mxObra.asp?sMenu=1&sObra=26> Acesso em 04 de novembro de 2019

Em sua instalação, os *Kaminhas Sutrinhas*⁵, de 1995, 28 caminhas de boneca decoradas com motivos infantis são postas em uma sala. Dessas bonecas, três estão sem cabeça, articuladas com um cabo de aço. Desta forma, por meio de um pedal, o espectador podia ativar a movimentação dos bonecos, que se encontravam em diversas posições sexuais, bem como a música *It's a small world*, tema da Disneylândia.

Já em sua série *Fábrica Falus*⁶ (1992-2004), a artista ornou dildos das mais diversas e inventivas formas, associando-os, com muita ironia, a símbolos religiosos e a ícones femininos, como a “coelhinha da playboy”. Tudo isso intensificava o deslocamento desse objeto da função para a qual a priori ele foi fabricado: a do prazer sexual, fazendo, com isso, que irrompessem parques semânticos inusitados e, por vezes, perturbadores. Importante lembrar, ainda, que tal deslocamento se refere também aos espaços sociais e psíquicos a ele reservados – afinal, o dildo, supostamente, fica na caixa, no armário, na gaveta, na cama, no quarto, configurando-se como um segredo, uma intimidade.

Sobre isso, Tales Frey (2006), artista transdisciplinar e ensaísta brasileiro, lembra que Marcia X. tinha um desprezo por essa sociedade robotizada, mergulhada em uma “fé cega”, que não questionava o próprio entorno. Por isso, a artista incitava, sem economizar na acidez, uma espécie de intranquilidade generalizada, pois era necessário, a seu ver, “puxar tapetes”, desestabilizar verdades absolutas, quebrar padrões estabelecidos.

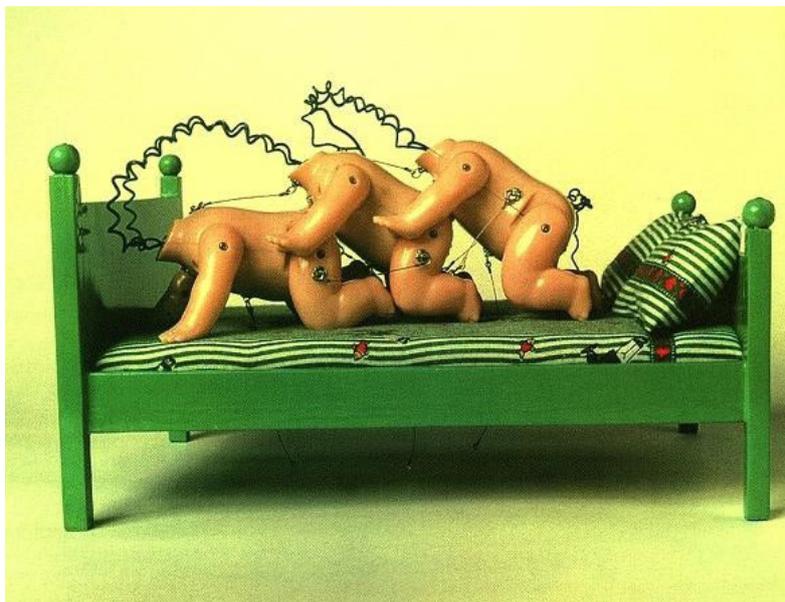


Figura 2. Instalação “Os Kamasutrinhas”, de Márcia X. 1995. Coleção Gilberto Chateaubriand. Rio de Janeiro.

5 Disponível em <http://marciax.art.br/mxObra.asp?sMenu=1&sObra=18> Acesso em 04 de novembro de 2019

6 Disponível em <http://marciax.art.br/mxObras.asp?sMenu=1&sTipo=1> Acesso em 04 de novembro de 2019

Outra artista hábil no deslocamento de códigos e sentidos sexopornoeróticoesteticopolíticos é a estadunidense Annie Sprinkle, performer, ativista feminista, ex-prostituta, ex-atriz pornô, diretora e autora de revistas e livros⁷. Sprinkle é uma das protagonistas do movimento feminista pró-sexo dos anos 80, uma das vertentes do feminismo que acredita que a liberdade sexual é essencial para as mulheres.

Como dínamo que sempre foi, Sprinkle não parou por aí e persistiu na expansão de seus limites, tanto que, desde 2007, incorporou, juntamente com sua parceira, Beth Stephens, a *Sexecology/Ecologia Sexual*⁸ ao seu ativismo. Na ecologia sexual, a natureza é vista como amante e não como uma mãe, que tudo aguenta. Como prova desse amor, as duas iniciaram um projeto de sete anos de rituais públicos de casamento e, desde então, casaram-se com a Terra, com as montanhas Apalaches, com o mar em Veneza, com o carvão na Espanha etc. Através desses casamentos elas se afirmam como amantes literais da terra, reerotizando o planeta, questionando a hierarquia das espécies, as definições de sexualidade e as estratificações do corpo.



Figura 3. Annie Sprinkle e Beth Stevens na performance “Dirty Sexecology”. 2007. Boston.

7 Destaque para o best seller Planet Orgasm, um guia para o orgasmo feminino.

8 Disponível em <http://sexecology.org/> Acesso em 04 de novembro de 2019

Além de tudo isso, Sprinkle é, segundo a artista e escritora espanhola Diana Torres (2011), uma pornoterrorista, que, segundo a autora, não se trata de um conceito nem de uma tendência, mas, sim, de uma menção a todos aqueles que trabalham com a sexualidade de forma subversiva e guerrilheira. Bem que sua performance, *30 anos de uma puta multimídia*, resultante de suas múltiplas experiências, tem um quê de guerrilha epistemológica aplicada à fronteira entre arte e pornografia. Nela, Sprinkle (2004), usando como aparato tecnológico somente um simples projetor de slides, discorre sobre diversos assuntos concernentes à sexualidade humana, sempre com um tom didático e divertido.

Numa passagem para lá de emblemática, ao referir-se à quantidade de parceiros sexuais que teve em suas mais de duas décadas como prostituta, ela atribui um tamanho médio aos pênis de seus clientes, bem como arbitra uma quantidade de atendimentos semanais⁹. Com uma fala suave, ela conclui, após uma sequência de cálculos muito simples (acompanhados dos respectivos slides) que, caso tivesse a oportunidade de empilhar todos os pênis com os quais teve contato via sexo oral, ela teria, ao longo da vida, chupado uma altura equivalente à do *Empire State Building*. Nessa manobra, Sprinkle parece nos sugerir que os falos em si importam mais do que seus donos, aproveitando, com isso, para problematizar de forma sutil a máxima de que “tamanho não é documento”, o que, de quebra, inverte, nem que por um instante, a perversa lógica da objetificação que massacra os corpos femininos.

Ao fim da performance, Sprinkle pergunta para a plateia quem ali gostaria de ganhar um diploma de suas mãos. Imediatamente todos levantam os braços. Porém, quando ela informa que o diploma é referente à prestação de serviços sexuais para a comunidade, um silêncio retumbante toma o recinto. Para quebrar o gelo, Sprinkle lembra que um serviço sexual para a comunidade pode ser simplesmente a distribuição de preservativos entre amigos em uma festa. Em segundos, várias pessoas levantam os braços, colocando-se em fila para levar para casa seus diplomas. Assim, de forma lúdica e aparentemente despreziosa, a performer levanta uma fagulha de questionamento sobre nossos preconceitos e, quiçá, sobre a forma com a qual acessamos, observamos e entendemos nossa própria sexualidade.

Completando a tríade das artistas *out of the box*, a mexicana Maris Bustamante é outra que aproxima o sexo das situações cotidianas para escancarar o machismo. Com a obra *Patente del Taco*¹⁰, de 1984, a artista patenteou o taco, símbolo culinário de sua terra natal, o México, com o fim de usá-lo como “arma cultural”. Na obra, imagens de tacos em ângulos e posições eróticas acompanham slogans como “cometa um ato erótico, coma um taco”.

9 Durante a performance, Annie Sprinkle arbitra que cada pênis tem em média 15 cm e que o Empire State Building tem 380 metros de altura.

10 Disponível em <http://www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=23&e=t> Acesso em 04 de novembro de 2019

Fora o trabalho solo, Bustamante desenvolveu uma importante parceria com a artista Mónica Mayer, com quem criou o primeiro coletivo feminista do México, o *Polvo de Gallina Negra/ Pó de Galinha Preta*¹¹. O nome do coletivo, na verdade, é o de um remédio contra mau olhado, pois, para elas, naquele momento, em 1983, isso era essencial para a sobrevivência das mulheres, em especial das artistas feministas.



Figura 4. Auto retrato de Maris Bustamante. 1984. México.

Juntas, Bustamante e Mayer performaram várias ações, entre elas a emblemática *¡MADRES!*, uma intervenção social de longa duração onde elas combinaram (e conseguiram!) engravidar na mesma época. Ainda dentro de *¡MADRES!*, havia outras performances, que aconteciam em programas de TV local. Uma das mais interessantes é a *Mother of the day/ Mãe por um Dia*, uma performance que convidava dez homens importantes do México para uma competição onde, entre outras coisas, eles escreviam cartas para as suas mães. Certa vez, no mesmo programa, a dupla convidou um popular âncora do noticiário televisivo, que topou vestir-se como uma mulher grávida e, desta forma, discutir assuntos relativos à maternidade e aos arquétipos atribuídos às mulheres.

11 Disponível em <http://www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=132&e=> Acesso em 04 de novembro de 2019

Afinal, conforme lembra Preciado (2011), filósofo e curador espanhol, no capitalismo, o sexo do ser vivo é objeto de política e de governabilidade. Assim, sob o domínio de um pensamento heterocentrado, os órgãos sexuais ficam vinculados à produção de identidade de gênero e à reprodução, num sistema proposto pelo autor como de “divisão de trabalho da carne”.

. O MANIFESTO

Uma outra sugestão de Preciado (2014) a respeito do pensamento heterocentrado e suas variantes é que, em lugar de observarmos a sexualidade pelo viés da natureza, passemos a observá-la sob a perspectiva de um pensamento baseado num contrato “contrassexual”. Nele, os corpos não mais obedeceriam à lógica de uma identidade sexual predeterminada identificada como “natural”, pois a contrassexualidade é também uma teoria do corpo que se situa fora das oposições homem/mulher, masculino/feminino, heterossexualidade/homossexualidade. Ele define a sexualidade como tecnologia e considera que os diferentes elementos do sistema sexo/gênero denominados “homem”, “mulher”, “homossexual”, “heterossexual”, “transexual”, bem como suas práticas e identidades sexuais, não passam de máquinas, produtos, instrumentos, aparelhos, truques, próteses, redes, aplicações, programas, conexões, fluxos de energia e de informação, interrupções e interruptores, chaves, equipamentos, formatos, acidentes, detritos, mecanismos, usos, desvios. A contrassexualidade afirma que no princípio era o dildo. O dildo antecede ao pênis. É a origem do pênis. (PRECIADO, 2014, p.22-23)

Com essa afirmação, o autor imputa a um objeto um status acima do pressuposto biológico, afinal, um dildo pode ser comprado por qualquer pessoa, independente da mesma ser possuidora de um pênis ou de uma vagina. De fato, dildos estão à venda. Um dildo pode ser comprado inclusive por um hermafrodita ou por uma pessoa de genitália indefinida. Fora isso, ter posse de um dildo também não está associado à orientação sexual de seu dono (ou dona). Se o dildo antecede ao pênis, sexo é tecnologia.

A esse respeito, a bióloga, filósofa e escritora estadunidense, Donna Haraway (1995), sugere que o que chamamos de “história da humanidade” passasse a ser chamado de “história das tecnologias”. Segundo essa atribuição, “a “natureza humana” não é senão um efeito de negociação permanente das fronteiras entre humano e animal, corpo e máquina, mas também entre órgão e plástico” (HARAWAY apud PRECIADO, 2014, p. 23).

. NO FINAL SERÁ O DILDO?

Sem querer fazer uma grande digressão, é notório que uma das consequências da “história das tecnologias” é o mau direcionamento dos detritos, em especial do plástico, que leva muito tempo para se decompor e, por conta disso, vem causando danos ao ecossistema planetário, em especial ao marinho. Esse fato torna mais que premente o surgimento de soluções. Pois bem, em minha busca preliminar sobre dildos, para fins desta pesquisa, me deparei com a notícia de que, em 2017, a MTV produziu uma série limitada de dildos feitos com plástico retirado dos oceanos, numa campanha chamada *Don't Fuck the Ocean. Do it with Yourself / Não foda o oceano. Faça isso consigo mesmo*¹². Uma curiosidade é que cada exemplar tem padrões únicos, formados pelo movimento do próprio plástico quando derretido.

Lembrei-me logo da proposição do escritor e curador brasileiro, André Lepecki (2012), a respeito da contra-força dos objetos, que reside exatamente no fato deles serem (e quererem ser) mera coisa. Podemos pensar, a partir daí, que essa seria uma mensagem subliminar da campanha? A de mostrar que se continuarmos não cuidando dos objetos que descartamos, continuaremos, como propõe a música *Exu nas escolas*¹³, da cantora brasileira Elza Soares, “a não ouvir os recados que as baleias têm para dar a nós, seres humanos, antes que o mar vire uma gosma?” (SOARES, 2018, In: Deus é mulher, Deck).



Figura 5. Campanha Don't fuck the ocean do it with yourself, 2017, promovida pela MTV.

12 Disponível em <https://exame.abril.com.br/marketing/mtv-lanca-vibradores-feitos-com-lixo-do-oceano/> Acesso em 04 de novembro de 2019

13 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=NmDsmHtOgyw> Acesso em 04 de novembro de 2019

. CONCLUSÃO?

- Oi, Poliana, tudo bem?
- Sim, e você?
- Tranquilo. Passando só pra te falar que adorei aquela foto com o pau dentro de uma tapioca, com a legenda “glúten free pra caralho”. Ri muito, gata, esse dildo deve se divertir contigo, é tanta situação inusitada...
- Ele é tipo um companheiro de trabalho, levo na bolsa sempre que acho que pode pintar uma situação bacana, que gere uma boa foto.
- Pra tirar uma foto boa pra caralho, né?
- Tipo isso.
- Mas me fala, você usa ele pra outros fins?
- Ele é meu companheiro de trabalho, não meu escravo.
- Mas ele não é só um objeto que você comprou? Ou ganhou, sei lá.
- Sabia que cabe um monte de observações em cima disso que você disse?
- Ah, cabe, é? Tipo o quê?
- Por exemplo, quando libertos de utilidade, valor de uso, de troca, de significado, os objetos revelam a sua capacidade liberadora, a sua capacidade de escapar totalmente de quaisquer dispositivos de captura.
- Tipo uma resistência do objeto, algo assim?
- Exatamente!
- Bacana...De onde você tirou isso?
- De um texto que li pro mestrado. Se quiser te passo o pdf.
- Quero, sim. Depois a gente toma uma pra debater essa parada aí.
- Massa. Valeu, um beijo.
- Pera aí.
- Diga.
- Depois que o objeto resiste ele vira o quê?
- Provavelmente uma coisa. Tem todo um papo de devir coisa também, enfim, te passo o texto, é pequeno, dá pra ler no BRT.
- Show. Beijão.
- Beijão.

O diálogo acima é uma compilação de fatos e fantasias ocorridos (ou não) ao mesmo tempo em que gotas de suor (provocadas por objetos por mim utilizados - e que de mim fizeram uso) pingavam no meu teclado, em meio a abordagens inteligentes de homens heterossexuais cisgênero via inbox. As gotas de suor quase me fizeram perder a letra “C”. “C” de caralho, de cacete, mas também de coisa. Coisa mesmo. Não objeto.

Objeto, não. Nem mercadoria. Mercadoria, não, porque:

Mesmo sendo a mercadoria um objeto material, seu poder se constitui por impedir que *as coisas sejam deixadas em paz*. Ou seja, que coisas possam existir fora de regimes de instrumentalidade, de uso, e de mercantilização total do mundo (incluindo afetos). (LEPECKI, 2002, P.95)

A explicação do diálogo que acabo de fazer acima é só mesmo para afirmar que, mesmo com o risco de parecer “Poliana demais”, considere interessante alinhar essa conclusão com uma mensagem positiva, onde aproximei a ideia de caralho e de dildo à ideia de coisa. E onde citei André Lepecki numa fala de um diálogo agradável com um homem hetero cisgênero.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FREY, Tales. Diretrizes Profanas nos Trajes e Acessórios de Flávio de Carvalho e de Márcia X. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 1 , n. 4 , mai. 2013. ISSN: 2316-8102.

HARAWAY, Donna. In: PRECIADO, Beatriz, Paul. **Manifesto Contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual**. São Paulo: n-1, 2014.

LEPECKI, André. 9 variações em coisas e Performance. In: **Revista Urdimento** n.19. Florianópolis: UDESC, 2012, P.93-99.

NAVAS, Adolfo Montejo In: FUNARTE. **Marcia X**. Compilação das obras da artista, 2005. Disponível em <<http://marciax.art.br>> Acesso em 14/12/2018

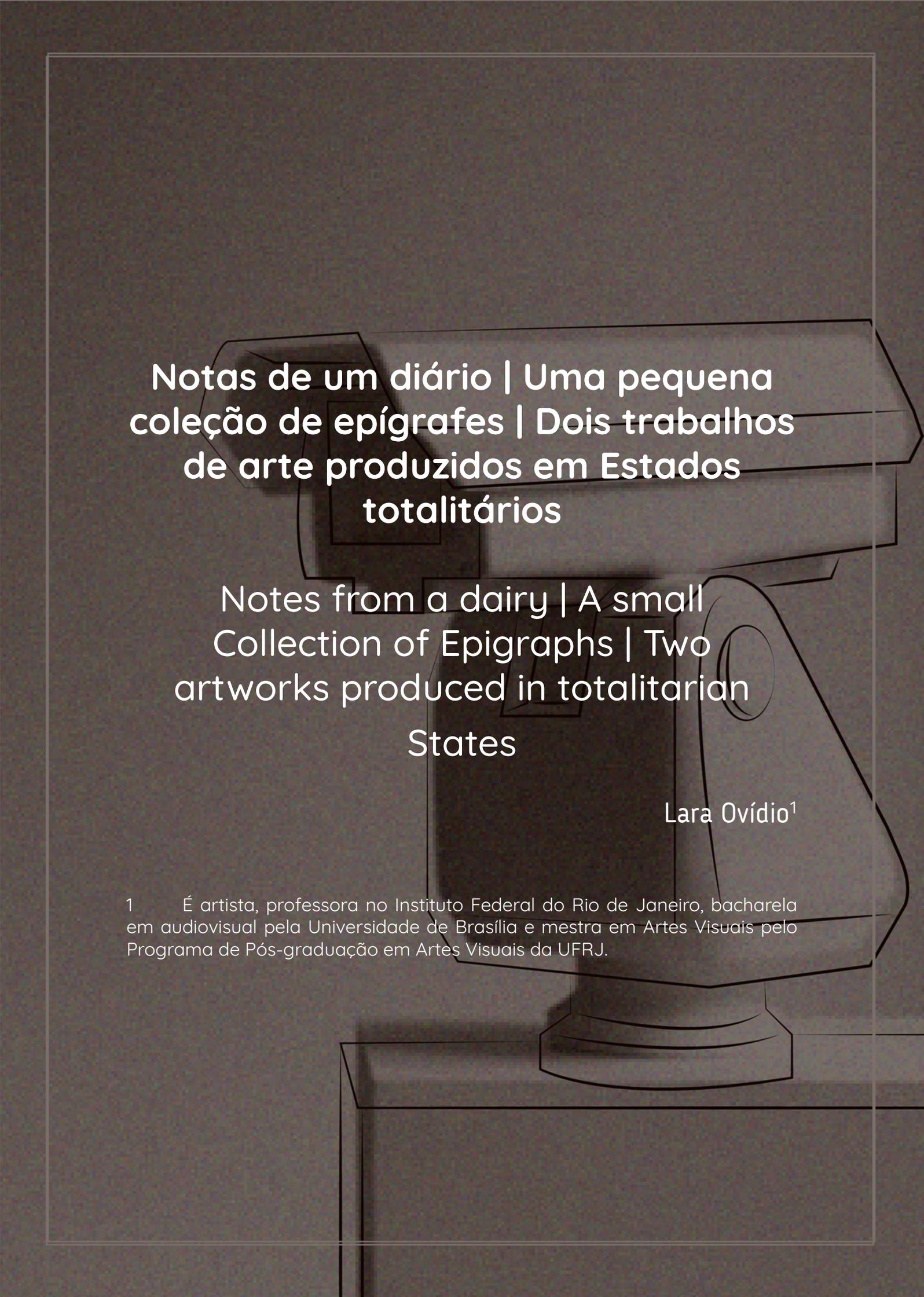
OS Kaminhas Sutrinhas. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra32689/os-kaminhas-sutrinhas>>. Acesso em: 14 de Dez. 2018.

PRECIADO, Beatriz, Paul. **Manifesto Contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual**. São Paulo: n-1, 2014.

PRECIADO, Paul B. Multidões Queer: Notas para uma política dos ‘anormais’. In: **Revista Estudos Feministas**, vol.19, n.1, Florianópolis: UFSC, 2011.

SOARES, Elza. Exu nas escolas. In: **Deus é Mulher**. Rio de Janeiro: Deck, 2018.

TORRES, Diana J. **Pornoterrorismo**. Tafalla: TXALAPARTA, 2011.



**Notas de um diário | Uma pequena
coleção de epígrafes | Dois trabalhos
de arte produzidos em Estados
totalitários**

**Notes from a dairy | A small
Collection of Epigraphs | Two
artworks produced in totalitarian
States**

Lara Ovídio¹

¹ É artista, professora no Instituto Federal do Rio de Janeiro, bacharela em audiovisual pela Universidade de Brasília e mestra em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ.

Resumo: Para resistir à vigilância, à opressão e silenciamento impostos pelos Estados totalitários, Ai Weiwei e Tania Bruguera experimentam diversas estratégias de trabalho. Provocados, os Estados entram no jogo, não para jogar, mas para impedir de alguma forma os jogadores e seus artifícios. Em meio a essa tensão, os espectadores são convocados a ocupar novos papéis porque a separação entre realidade e ficção já não faz sentido. Arte e vida são uma coisa só. Vou tomando notas de tudo que possa parecer útil, enquanto o Brasil flerta com um estranho fascismo liberal: estratégias de denúncia, estratégias de sobrevivência, mas, sobretudo, estratégias para não perder a esperança. Percebo que o jogo nunca acaba e também vou falar disso.

Palavras-chave: Arte e vida, Ai Weiwei, Tania Bruguera, Arte e política.

Abstract: To resist surveillance, oppression and silencing of totalitarian States, Ai Weiwei and Tania Bruguera experience different working strategies. Triggered, states participate in the game: not to play, but to restrain players. Spectators need to occupy new spaces because the boundary between fiction and reality no longer applies. Art and life are one element. Thus, I keep mapping everything that seems to be useful while Brazil flirts with fascist ideas: combat strategies, denunciation strategies, and, above all, strategies not to lose hope. This game never ends and that is what we are going to explore in the present study.

Key words: Art and life, Ai Weiwei, Tania Bruguera, Art and politics.

QUANDO A ARTE É IDÊNTICA À VIDA

Em 2008, um terremoto derrubou escolas feitas de materiais de construção duvidosos na China, essas construções ficaram conhecidas como “prédios tofu”. O governo se esquivou da responsabilidade de quantificar a tragédia. Nesse momento, Ai Weiwei e um grupo de 100 voluntários ocuparam o lugar do Estado e bateram de porta em porta até chegarem ao número de mais ou menos 5000 crianças mortas. Em 2011 o artista foi preso e ficou desaparecido por 81 dias, sob a suposta acusação de sonegação de impostos. O artista foi tido por todo esse tempo como desaparecido. Quando foi libertado, o artista descobriu microfones escondidos em seu estúdio e 15 câmeras de vigilância ao redor de sua casa. O que o caracterizaria, supostamente, como a pessoa mais vigiada de Pequim. Um ano depois de sair da prisão, em abril de 2012, o artista instalou 4 câmeras dentro de sua própria casa transmitindo imagens 24h por dia para o site *weiweicam.com*. O projeto durou 46h e teve aproximadamente 5,2 milhões de espectadores. Foi interrompido pelo Estado.

EPÍGRAFE 1

Para quem se dedica à produção de documentação de arte e não às obras de arte, a arte é idêntica à vida, por que esta é, em essência, uma atividade pura que não tem resultado final. A apresentação de qualquer que seja o resultado final – na forma de obra de arte – implicaria num entendimento da vida como mero processo funcional cuja duração é negada e extinta pela criação do produto final – o que equivale à morte².

20.10.2018 | RIO DE JANEIRO, PERÍODO PRÉ-ELEITORAL

A violência nas ruas contra qualquer opinião dissidente aumentou ainda no primeiro turno das eleições presidenciais. O fascismo já se levantou. Não fomos capazes de impedir que os mortos retornassem, falhamos ao vigiar as tumbas³.

30.10.2018 | RIO DE JANEIRO, PERÍODO PÓS ELEITORAL

Os manuais de sobrevivência estão por todos os lados e não param de se multiplicar. Tentam explicar como as minorias devem se comportar para não serem alvos fáceis de grupos de extermínio. Uma das medidas de segurança já faz parte do meu cotidiano: compartilhar caminhos. Sempre compartilho a volta de Belford Roxo à noite na van. Um dia meu

2 GROYS, Boris. Arte, poder. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015, p. 75

3 Menção a José Fernando Azevedo: “Um passado que insiste em não passar. Vemos nas ruas mortos-vivos clamando por retornos que são também horrores. E quanto a nós, permita-me supor, ainda que provisoriamente, um vínculo entre o que escreve e o que lê: nosso trabalho consiste em impedir que esses mortos retornem. Como coveiros vigiando tumbas”. AZEVEDO, José Fernando. Eu, um crioulo. In: Caixa de Pandemia. São Paulo: n-1 Edições 2017/2018. p. 3-30, p. 24.

caminho é assistido, no outro, assisto os caminhos⁴. Cada vez que partilho meu caminho em tempo real sou obrigada a lembrar que a qualquer minuto pode acontecer qualquer coisa que não me permita chegar em casa. Troco um pouco de autoexposição por alguma sensação de segurança.

AUTOEXPOSIÇÃO | N.1

Ai Weiwei, o-homem-mais-vigiado-de-Pequim, ao invés de fugir da vigilância escolhe intensificá-la de maneira consciente colocando câmeras de segurança dentro de casa. O gesto subversivo talvez seja pactuar com o espectador contra a vontade do Estado. O gesto subversivo talvez seja responsabilizar o espectador pela vida do artista.

EPÍGRAFE 2

Valorizamos a própria vida em função da sua capacidade de se tornar, de fato, um verdadeiro filme⁵.

07.12.2018

Acabo de ser identificada como potencial terrorista na entrada do consulado francês. Saindo de casa para escrever na Maison de France, trouxe além de livros e computador, marmita, garfo e faca. A faca não possuía ponta nem serra, no entanto, não pode evitar pertencer à categoria faca.

AUTOEXPOSIÇÃO | N. 2

As câmeras estão por todos os lados e em todos os aparatos. Se antes tomavam conta das ruas e dos espaços públicos, agora também invadem as salas das escolas e dos lares. Finalmente, a classe média pode atender o desejo, no mínimo estranho, de acompanhar cada movimento dos filhos, das coisas e dos empregados. As câmeras de vigilância não desejam gravar a desordem, mas prevenir, ou impedir através de sua própria imagem que a desordem aconteça. Nesse sentido, me parece encantador o totem de mármore⁶ de Ai Weiwei que imita uma dessas câmeras, assim como o papelão que Marcelo Cidade⁷ arranja também nesse formato.

4 Refiro-me aqui ao recurso disponível em alguns aplicativos de conversa que permite compartilhar a localização do usuário em tempo real. Através desse recurso outras pessoas em qualquer lugar do mundo podem acompanhar no mapa o deslocamento de quem compartilha a localização.

5 Sibília, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Fronteira, 2008, p.49.

6 Ai Weiwei. *Câmera de Segurança*. 2010.

7 Marcelo Cidade. *Direito a imagem*. 2004. Objeto de papelão.

As câmeras são indicadas em diversas situações por uma placa de um *Smiley* com os dizeres: sorria você está sendo filmado. Esses dizeres que parecem uma ameaça doce, se baseiam em vários comportamentos contemporâneos de autoexposição. “Milhões de usuários de todo o planeta – gente ‘comum’, precisamente como *eu* ou *você* – têm se apropriado das diversas ferramentas disponíveis on-line, que não cessam de surgir e se expandir, e as utilizam para expor publicamente a sua intimidade” (SIBILIA, 2008, p.27). Nenhuma novidade: as “selfies já matam mais humanos que ataques de tubarão⁸” e essa não é uma notícia engraçada. Vivemos, então, em uma mistura estranha e complexa entre o gosto por expor publicamente a própria intimidade – o que se come, por onde se anda, o que se faz – e a sensação de segurança que as câmeras de vigilância parecem ser capazes de proporcionar. Essas câmeras não são as mesmas: a câmera do celular que permite uma partilha quase instantânea de cada momento da vida é bem diferente de uma câmera de segurança. Talvez os *reality shows*, dêem um fim a essa separação, propondo uma câmera de segurança capaz de atender ao desejo de mostrar-se a si mesmo que costuma estar diante das câmeras de celular. O *weiveicam.com* lembra muito um *reality show*.

12.12.2018

Escrevo em uma sala com seis câmeras de segurança. Apenas duas ou três delas devem produzir imagens de mim. Pode parecer que não tenho escolha sobre isso, mas não deixo de ter: aceito esse acordo de maneira tácita cada vez que ingresso nesse salão de estudos. Os acordos⁹ são de todo tipo, nada parece fácil.

8 Selfies já matam mais humanos que ataques de tubarão. ÉPOCA. <https://epoca.globo.com/vida/experiencias-digitais/noticia/2015/09/selfies-ja-matam-mais-humanos-do-que-ataques-de-tubaroes.html> acessado em: 11.12.2018.

9 Menção à fala de André Lepecki no Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica dia 30.11.2018. Convidado do curso Performance, Arte e Política ministrado pela profa. Eleonora Fabião. Nessa ocasião o autor explica que para estar de pé é preciso aceitar uma série de acordos que não necessariamente coincidem com as crenças do indivíduo.

SORRIA, VOCÊ ESTÁ SENDO FILMADO



Figura 1. Ai Weiwei. Câmera de Segurança. 2010

13.11.2018 | 5H

Algumas horas antes da apresentação do resumo deste artigo na aula de Eleonora¹⁰

Demorei bastante tempo para descobrir se o *weiweicam.com* poderia ser considerado obra de arte. Ou se, na verdade, seria um evento da vida “privada” do artista. Fiquei bastante satisfeita de encontrar as galerias em que o trabalho fora exibido¹¹. Isso que não deveria significar nada, foi bastante apaziguador.

O PAPEL DO ESPECTADOR NÃO É QUALQUER PAPEL

Marina Abramovic em “*Lips of Thomas*” desenvolve a seguinte sequência de ações: toma um litro de mel a colheradas, bebe uma garrafa de vinho a pequenos goles, rompe a taça que usara para tomar o vinho com a mão esquerda cortando-se, rasga uma estrela no próprio ventre vendo brotar sangue, chicoteia-se até que o sangue escorra e, por fim, se deita em uma cruz feita de blocos de gelo. Os espectadores, de acordo com Fischer-Lichte¹², não suportam tanto sofrimento, interferem no trabalho e tiram a artista da cruz.

10 Menção à disciplina Performance: Arte, Política e Vida, que motivou a escrita deste artigo. Ministrada pela professora e performer Eleonora Fabião, no Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica.

11 A obra participou da exposição “What we Watch?” na COFAspace Gallery, UNSW College of Fine Arts, EUA e da exposição Freedom no Kunstpalais Erlangen, Alemanha.

12 FISCHER-LICHTE, Erika. “Fundamentos para uma estética de lo performativo” In: Estética de lo performativo (Madrid: Abada Editores, 2013), p.23-46.

Erika Fischer-Lichte (2013) no texto “*Estética de lo performativo*” tentando compreender o espectador da performance chama atenção para a diferença entre os espectadores do teatro – aos que mesmo nas cenas mais violentas não lhes ocorre intrometer-se na cena – e às pessoas comuns que na vida cotidiana intervêm em situações de risco e de violência tentando proteger ou mesmo salvar o desconhecido daquela situação. O espectador da performance estaria mais próximo do cotidiano compreendendo o tempo todo que o que vê é parte da realidade, que o sangue que escorre da artista é real e escapa por um corte que de fato cortara. Quando os espectadores decidem interromper o sofrimento da artista e cuidar de sua integridade física interrompendo a performance, se transformam, de acordo com Fischer-Lichte (2013, p.29), em atores.

Mas essa separação entre realidade e ficção está se tornando cada vez mais complexa. “[...] A realidade começa a impor suas próprias exigências: para ser percebida como plenamente real, deverá ser intensificada e ficcionalizada com recursos midiáticos”. (SIBILIA, 2008, p.198). Paula Sibilia escreve sobre isso 8 anos antes de entramos na era da pós verdade, que tornaria essas separações ainda mais complicadas. Mas voltando ao espectador da performance: e agora?

11.12.2018 | 14H51

Explorar a produção de imagens a partir das situações de risco faz parte da estratégia de trabalho de Ai Weiwei desde aquela selfie tirada no elevador no momento em que foi preso pela primeira vez pela polícia chinesa. A repressão do Estado Chinês, que em princípio não era seu tema de trabalho, tornou-se, à medida em que passou a ser parte de sua própria vida. “A arte torna-se uma forma de vida, enquanto a obra de arte torna-se não arte, mera documentação dessa forma de vida” (GROYS, 2015, p.75). As imagens permitem ao artista habitar simultaneamente esse lugar entre a denúncia e a autoproteção.

Por outro lado, é importante lembrar que tais estratégias de geração de conteúdo se adequam com perfeição à *Web 2.0*, quando os usuários deixam de ser consumidores para se tornarem co-desenvolvedores. “Essa peculiar combinação do velho slogan **faça você mesmo** com o novo mandato **mostre-se como for**, porém, vem transbordando as fronteiras da internet” (SIBILIA, 2008, p.14, grifo meu). Enquanto produto, Ai Weiwei é uma mistura incrível de vida comum, celebridade e risco iminente. E para espectadores ocidentais, é a imagem mesma da defesa dos ideais de liberdade e liberdade de expressão.

O que será que esperavam aqueles que assistiam as câmeras que transmitiam o cotidiano do homem-mais-vigiado-de-Pequim?

Preciso levantar a hipótese que talvez os 5,2 milhões de espectadores ao redor do mundo¹³, não fossem movidos apenas pelo desejo de proteção ao outro, mas pela sensação tensa e eletrizante de que a qualquer momento, alguma coisa (terrível) pudesse acontecer.

Por fim, compartilho uma dúvida que não fui capaz de mapear (ainda): como será que flutuou o preço de mercado da obra de Ai Weiwei à medida que o governo Chinês aumentou a violência contra o artista?

EPÍGRAFE 3

A reação negativa de um artista diante do poder repressivo e controlador do Estado é algo que praticamente nem precisa ser dito. (GROYS, 2015, 156)

SUSSURRO[S] DE TATLIN

Na performance *O sussurro de Tatlin #6* (Versão de La Havana) Tânia Bruguera preparou um cenário com “uma tribuna, dois microfones e uma cortina dourada”. De acordo com Gerardo Mosquera¹⁴, esse cenário fazia lembrar o que Fidel utilizara em seus discursos. Havia também dois atores vestidos do uniforme do exército cubano, um de cada lado da tribuna, uma mulher, que segurava uma pomba branca, e um homem. O público foi convidado a falar com franqueza por um minuto e aceitou o convite. O som do microfone era transmitido por caixas de som para a rua e para o salão de entrada da Bienal.

Mosquera (2009) deixou claro que esse é um trabalho simples que quase não teria força/sentido se realizado em outro lugar. Mas em Cuba foi a primeira vez em 50 anos que as pessoas puderam falar abertamente o que pensavam. Um ato político radical que criou um espaço de liberdade em um estado totalitário.

O trabalho se completou no dia seguinte quando o Comitê Organizador da Décima Bienal de Havana publicou uma nota oficial condenando a performance. Essa nota caracterizou o trabalho como uma afronta ao sistema, como um “Cavalo de Tróia”, um discurso que conseguiu se infiltrar e se amplificar enquanto os que vigiavam estavam distraídos.

Sete anos depois, em 30 de dezembro de 2015, Tania Bruguera seria presa depois de anunciar que realizaria o *Sussurro de Tatlin #6* na Praça da Revolução.

Não mencionei até aqui que pouco antes da realização da performance 200 câmeras descartáveis foram distribuídas ao público. De acordo com Mosquera (2009) para

13 As imagens não podiam ser vistas na China por políticas de restrição do uso de internet impostas pelo Governo Chinês.

14 MOSQUERA, Gerardo. Cuba in Tania Bruguera's work: the body is the social body. Tania Bruguera: on the political imaginary, Ed. Charta, Milán, Italia, 2009. Em espanhol: “Cuba en la obra de Tania Bruguera: El cuerpo es el cuerpo social”. Disponível em: <http://www.taniabruquera.com/cms/210-1-Cuba+en+la+obra+de+Tania+Bruguera+El+cuerpo+es+el+cuerpo+social.htm> Acessado em: 26.10.2019.

documentar o evento. Mas eu queria chamar atenção para o fato de que até o começo da performance não era possível prever se o público aceitaria o convite à fala, e tampouco era possível saber o que aconteceria caso o público aceitasse o convite como aceitou. Por isso, somo minha hipótese à de Mosquera: talvez as câmeras apostassem que, caso a performance acontecesse, ela seria dispersada pela polícia cubana. As técnicas de dispersão já haviam sido tema do *Sussurro de Tatlin #5*, que acontecera no ano anterior – 2008 – no *Tate Modern*. Neste trabalho “dois agentes da Polícia Montada Anti-Motim Metropolitana de Londres são contratados para usar as suas técnicas de controle de massas no espaço do museu”¹⁵. As técnicas de controle e dispersão de massas foram utilizadas contra o público do *Tate Modern*.

Voltando então às câmeras distribuídas em Havana, consideramos a hipótese de que se havia interesse em documentar algo, seria a dispersão violenta do público e não a realização da performance em si, uma vez que a parte mais importante da performance – as falas dos participantes – não seria registrada em fotografias. Outra vez, o espectador aguarda a tragédia iminente e protege o artista de desaparecer sem deixar rastro. Protege não só o artista, mas a si mesmo de desaparecer sem deixar rastro, já que aqui, o risco arisca também a audiência.

11.11.2018

Encontrei uma matéria do *The Guardian*¹⁶ em que Tânia Bruguera dizia que quanto mais a polícia a tortura, melhor se torna sua arte. É absolutamente possível que a qualidade do trabalho da artista tenha crescido motivada por sentimentos de raiva, indignação, injustiça, urgência, medo da própria morte e todos os outros sentimentos que a tortura pode evocar. Por outro lado, dentro desse contexto, a tortura sofrida por Bruguera opera de maneira bastante semelhante à nota do Comitê da Bienal: dá sentido, força, potência e urgência ao trabalho da artista. A tortura sofrida pela artista apaga absolutamente qualquer possibilidade de separação entre arte e vida. De forma que ainda que o trabalho de Bruguera não tenha mudado radicalmente nos últimos anos, mudou. O mesmo vale para o trabalho de Ai Weiwei, evidentemente. Ambos artistas fazem chamamentos ao Estado Totalitário e a obra só se completa se esse chamado é atendido. O que quer dizer também que cada vez que o totalitarismo do estado é posto a prova é confirmado e reafirmado.

15 LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. In: ilha v.13 n.1. Santa Catarina, UDESC, 2012, p. 52.

16 Tania Bruguera: the more the secret police torture me, the better my art gets. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/oct/13/frieze-tania-bruguera-artist-cuba-torture-interview> Acessado em: 13.12.2018.

LANCHONETE <> LANCHONETE - OCUPAÇÃO BAR DELAS

programa NO
MEIO
DISSO TUDO
ALGO DE BOM
ACONTECE

de julho a novembro
de 2018

terças e quintas feiras

**14h às 16h A lanchonete é das
crianças - gratuito para comu-
nidade / visitantes R\$ 25,00**
Ativação da cozinha da L<>L
onde as crianças preparam uma
refeição, preferencialmente com
alimentos naturais.

**17h às 19h Oficinas Livres - gratui-
to para comunidade / visitantes R\$
40,00**
Práticas artísticas diversas para crian-
ças e adultos.

**19h Conversas na calçada - Aberto ao
público**
Debates sobre temas da atualidade e de
interesse da comunidade com convida-
dos especiais.

**16h e 20h Mostra (Re)Programe a TV -
Aberto ao público**
Mostra de filmes, vídeo arte e desenho de
animação na televisão do Bar Delas.

ACOMPANHE A PROGRAMAÇÃO
facebook.com/lanchonetelanchoneteocupacaobardelas
instagram: lanchonete.lanchonete

Rua Pedro Ernesto 5 Gamboa Rio de Janeiro
CEP 20220 350

+55 21 967819662
lanchonetelanchonetebardelas@gmail.com

**– criançaçada,
cuidado
com isso
de passar
spray de
espuminha
no vlt
quando
ele passa
pq vcs
podem se
machucar
– aaa a
gente tá
acostumado!
– e se vierem
dar bronca?
– a gente fala
que é arte**

CARTAZ LANCHONETE <> LANCHONETE OCUPAÇÃO BAR DELAS

- Criançada, cuidado com isso de passar spray de espuminha no VLT quando ele passa porque vocês podem se machucar.
- Aaaa, a gente tá acostumado.
- E se vierem dar bronca?
- A gente fala que é arte.

Me chama muito a atenção como estas crianças que moram na região portuária e frequentam a Lanchonete <> Lanchonete Ocupação Bar Delas pensaram, em alguma medida, na mesma estratégia de Tania Bruguera, em *Sussurros de Tatlin #6* (Versão La Havana), e de Ai Weiwei, em *aiweiwei.com*: a arte como possibilidade de se proteger das estruturas de repressão.

TUDO SERIA PERMITIDO SE FOSSE

Tania Bruguera afirmou em sua conferência-performance *acerca de la política* que “a arte é uma plataforma segura de onde dialogar sobre ideias políticas e até mesmo tentar novas estruturas políticas” (BRUGUERA, *apud* MOSQUERA, 2009, online, tradução minha). Depois de me inteirar do traumatismo craniano de Ai Weiwei provocado por uma abordagem ultra violenta da polícia chinesa, fico me perguntando o que será que **seguro** pode querer dizer. Ou mesmo se Tania Bruguera ainda concorda com isso que disse. Os corpos que se arriscam são corpos reais, mortais. O jogo envolve risco. Não queremos mais mártires. O que é possível fazer? Não sei. Estamos juntxs, mas alguns corpos se antecipam a outros no fronte de batalha. O corpo que se antecipa talvez corra menos risco se nos mantivermos juntxs. Mas isso é suficiente?

EPÍGRAFE 4

Sim, algo parece ter se esgotado nas formas de vida que pareciam inevitáveis.¹⁷

EPÍGRAFE 5

[...] uma coisa é designar a máquina totalitária, outra é atribuir-lhe tão rapidamente uma vitória definitiva e sem partilha. Será que o mundo está a tal ponto totalmente escravizado quanto o sonharam? [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 36, *apud* PELBART, 2014, p.259)

13.12.2018 – 26.10.2019 | FIM

Quase caí na tentação nessa manhã de terminar o texto com um final mais encurralado, mais beco sem saída, como me costumam sair os finais. Mas aprendi de Eleonora¹⁸ um certo gosto pelas linhas de fuga. Em 2016 eu escrevi em um caderno inteiro: nós não estamos vencendo. Ainda não estamos. Mas o fato de não estarmos vencendo não é tampouco sinônimo de que eles estejam. Esse texto surgiu no momento em que a força tarefa de inteligência¹⁹ foi assinada pelo presidente Michel Temer. A notícia de que haveria uma espécie de inteligência pronta a vigiar comportamentos desviantes e condutas outras foi

17 PELBART, Peter Pál. *Por uma arte de instaurar modos de existência que não existem*. In: Laboratório de sensibilidades, 2014, p. 260. Disponível em: <https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2017/05/02/por-uma-arte-de-instaurar-modos-de-existencia-que-nao-existem-peter-pal-pelbart/>

18 Menção à artista e professora Eleonora Fabião.

19 Força tarefa de inteligência é uma cúpula formada por civis e militares cujo objetivo é “combater” o “crime organizado” através da análise e do compartilhamento de dados. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2018/10/15/temer-cria-forca-tarefa-de-inteligencia-para-reforcar-combate-ao-crime-organizado.ghtml> Acessado em: 13.12.2018.

avassaladora. Talvez esse texto tenha surgido só no dia seguinte, quando uma aluna me *filmou* em sala mostrando o trabalho de Cildo Meireles “Inserções em circuitos ideológicos” sem minha permissão. Eu percebi que estava sendo filmada no preciso momento em que eu falava das garrafas de coca-cola que levavam instruções de como fazer um coquetel molotov. Nada demais ou coisa demais? Pode ser ainda que esse texto tenha surgido um pouco antes, antes mesmo do primeiro turno das eleições presidenciais quando eu soube que um professor de história de Natal fora ameaçado de morte por falar do cinema brasileiro e das leis de incentivo à cultura em sala. Falar de maneira apocalíptica ou mesmo usar o tom fúnebre sarcástico que usei até hoje, me pareceu de repente antiquado, burguês, fora de hora e de lugar. Eleonora me ensinou a importância das linhas de fuga nos textos. Todo pessimismo é um luxo que apenas alguns podem se dar. Eu não posso mais. Então a linha de fuga que se desenha até aqui, tem algo a ver com o que as crianças que jogavam espuminha no VLT entenderam, que em alguma medida responde a Didi-Huberman, num diálogo que se estabelece através de Peter Pál Pelbart (2014, p. 262): “O vidente pode ser o artista, o pensador, a singularidade qualquer, o anônimo, o pobre, o autista, o louco; em todo caso, é aquele que, a sua maneira, chama por um modo de existência por vir”. Esse é um trabalho sobre como fazer arte apesar de tudo. Sobre produzir de dentro da insegurança. Produzir enquanto se tenta sobreviver. Sobre levar o trabalho às últimas consequências. Sobre o desejo de destruição, mas também sobre a potência da instauração – ainda que por um instante fugaz – de modos de vida impossíveis. “[...] Um ato individual, por mais provocador que seja, não constitui um levante”²⁰. São muitas as coisas que podem acontecer um segundo antes do levante. Às vezes, é movido pela “repugnância da vida que somos forçados a viver”²¹ – Ai Weiwei. Outras, pela experimentação de uma forma de vida que parecia impossível – Tania Bruguera. Um artista sozinho não faz um levante, mas provoca algum movimento. Como eu dizia, Eleonora me ensinou a importância das linhas de fuga e, por isso, quero dizer que quase um ano depois de eu ter escrito esse arquivo, a América Latina se levanta contra medidas econômicas austeras. No Brasil, ainda vivemos numa frágil democracia, que sobrevive dia após dia, apesar de tudo. O que me fez pensar que talvez não estivéssemos tão próximos ao totalitarismo quanto parecíamos estar. Que talvez os coveiros²² estejam recobrando as forças e mandando os mortos um a um de volta às suas covas. Nossa luta é a daquele que não pode se permitir perder e que encontra no universo da arte, que tantas vezes se assemelha ao da loucura, a possibilidade de habitar as brechas, de ser brecha, de abrir brecha e sobretudo instaurar o desejo-brecha nas existências que existem apesar de tudo.

20 BUTLER, Judith, “Levante”. In: LEVANTES. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2017, p. 23.

21 COMITÊ INVISÍVEL. Aos meus amigos: Crise e insurreição. São Paulo: n-1 edições, 2018, p.57.

22 Menção a AZEVEDO, 2017/18, p. 24.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLEN, Kristen. **Chinese artist gets emergency brain surgery in Munich**. Disponível em: <<https://www.thelocal.de/20090916/21969>>. Acesso em: 16 set. 2009.

AZEVEDO, José Fernando. Eu, um crioulo. In: **Caixa de Pandemia**. São Paulo: n-1 Edições 2017/2018. p. 3-30.

BRANIGAN, Tania. **Ai Weiwei ordered to switch off studio webcams**. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/global/2012/apr/05/ai-weiwei-switches-off-studio-webcams>>. Acesso em: 05 abr. 2012.

_____, **Ai Weiwei under house arrest**. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/nov/05/ai-weiwei-under-house-arrest>>. Acesso em: 05 nov. 2010.

BUTLER, Judith. “Levante”. In: **Levantes**. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2017. p. 23-36.

COMITÊ INVISÍVEL. **Aos meus amigos: Crise e insurreição**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

DIDI-HUBERMAN, George (Org). **Levantes**. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2017.

GROYS, Boris. **Arte, poder**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015.

FISCHER-LICHTE, Erika. “Fundamentos para una estética de lo performativo” In: **Estética de lo performativo** (Madrid: Abada Editores, 2013), p.23-46.

HOBY, Hermione. **Tania Bruguera: the more the secret police torture me, the better my art gets**. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/oct/13/frieze-tania-bruguera-artist-cuba-torture-interview>>. Acesso em: 13 out. 2015.

LEPECKI, André. “Coreopolítica e coreopolícia”. In: **ilha**, v.13, n.1, Santa Catarina, UDESC, 2012. p. 41-60.

MOSQUERA, Gerardo. **Cuba in Tania Bruguera’s work: the body is the social body**. Tania Bruguera: on the political imaginary, Ed. Charta, Milán, Italia, 2009. Em espanhol: “Cuba en la obra de Tania Bruguera: El cuerpo es el cuerpo social”. Disponível em: <http://www.taniabruguera.com/cms/210-1-Cuba+en+la+obra+de+Tania+Bruguera+El+cuerpo+es+el+cuerpo+social.htm>

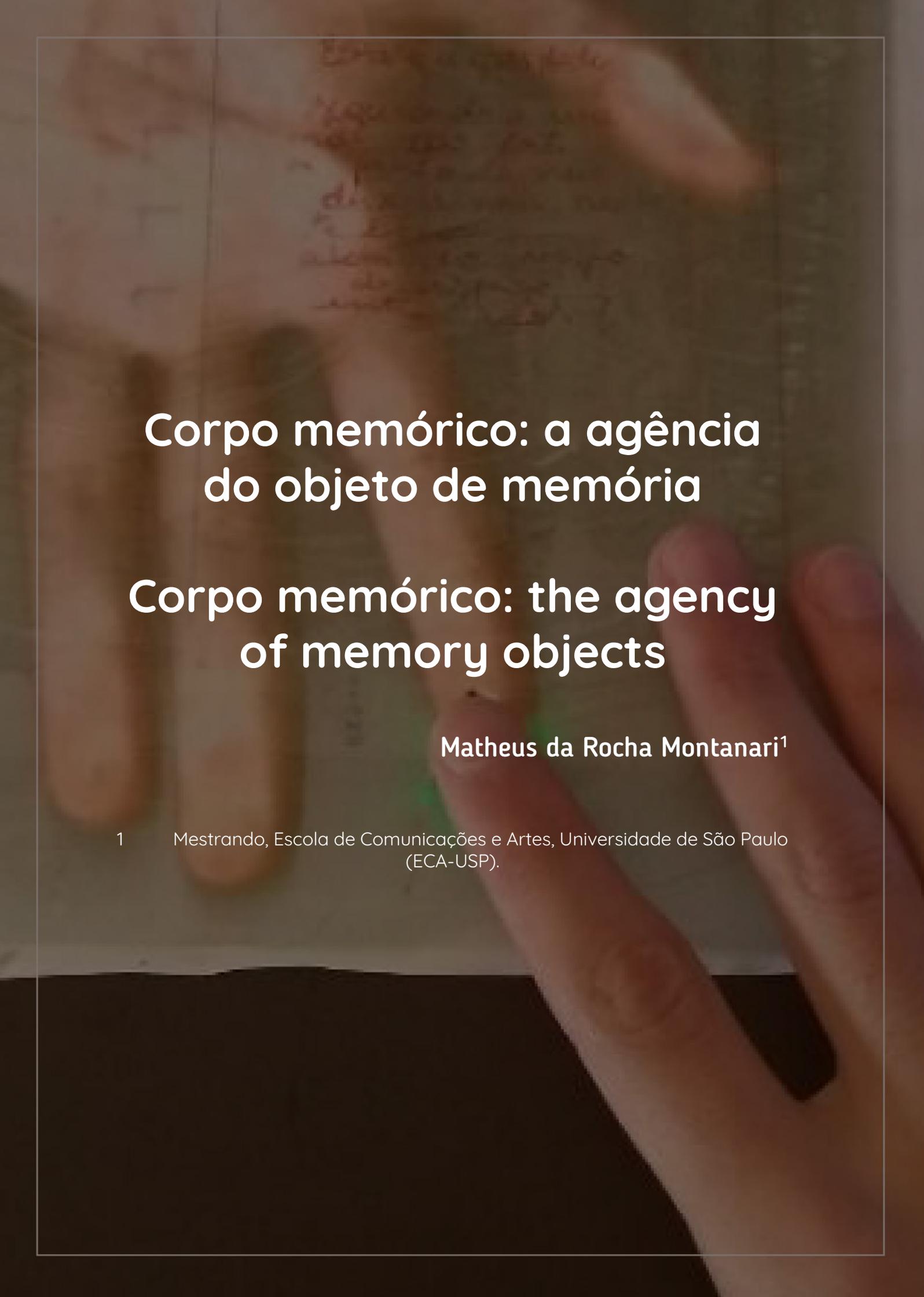
PELBALT, Peter Pál. Por uma arte de instaurar modos de existência que não existem. In: **Laboratório de sensibilidades**, 2014, p. 250-265. Disponível em: <https://laboratoriode-sensibilidades.wordpress.com/2017/05/02/por-uma-arte-de-instaurar-modos-de-existencia-que-nao-existem-peter-pal-pelbart/>

SIBILIA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Fronteira, 2008.

_____ O universo doméstico na era da extimidade: Nas artes, nas mídias e na internet. **Revista Eco Pós**. Arte, Tecnologia e Mediação. v.18, n.1, 2015.

SCHULLER. **Tania Bruguera, a artista que desnudou a ditadura cubana**. 2015. Disponível em: <<https://epoca.globo.com/vida/noticia/2015/01/tania-bruguera-artista-que-bdesnudou-ditadura-cubanab.html>>. Acesso em: 13 dez. 2018.

WEIWEI, Ai. **Ai Weiwei: The artwork that made me the most dangerous person in China**. 2015. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/feb/15/ai-weiwei-remembering-sichuan-earthquake>>. Acesso em: 13 dez. 2018.



Corpo memórico: a agência do objeto de memória

Corpo memórico: the agency of memory objects

Matheus da Rocha Montanari¹

1 Mestrando, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (ECA-USP).

Resumo: Este ensaio apresenta uma discussão em torno da obra interativa *Corpo Memórico* desenvolvida pelo autor durante o ano de 2018. A instalação foi constituída de objetos de memória recolhidos ao longo do ano com voluntários, junto com seus depoimentos em áudio. Através de depoimentos e do uso da Teoria Ator-Rede, são traçadas linhas que procuram demonstrar a agência dos objetos de memória nesta rede como guardiões e disparadores de conversas e de compartilhamento de experiências.

Palavras-chave: arte interativa; memória; teoria ator-rede; agência.

Abstract: : This essay presents a discussion about the interactive work entitled *Corpo Memórico* developed by the author during 2018. The installation was made of volunteer's memory objects gathered throughout the year alongside with their statements. Through statements and the use of the Actor-Network Theory, in this essay lines are drawn seeking to demonstrate the agency of memory objects in this network as guardians and as triggers for conversations and experience sharing.

Key words: interactive art; memory; actor-network theory; agency.

1. INTRODUÇÃO

Durante o ano de 2018 desenvolvi a instalação interativa intitulada “Corpo Memórico”. A instalação foi constituída de objetos de memória recolhidos ao longo do ano com voluntários, junto com seus depoimentos em áudio. Além disso, a instalação possuía um dispositivo tridimensional feita de malha de aço e luzes *leds* que estavam conectadas a um sensor de frequência cardíaca e o sistema de áudio desenvolvido para o projeto. Conforme as reações fisiológicas do *interator* com a obra, captadas pelo sensor, a instalação respondia com alterações na iluminação e no áudio.

Durante a criação da obra e recolhimento dos depoimentos, notou-se o forte caráter psicológico, e, por vezes, terapêutico que os objetos e as suas respectivas histórias despertavam nos entrevistados. Também, durante a exposição, os *interatores* acabavam relatando suas experiências, se conectando com as histórias e os objetos, e espontaneamente dando seus próprios depoimentos para o artista.

Neste ensaio será apresentado, por meio de depoimentos, o processo de criação e concepção da obra, e o cruzamento das histórias reveladas durante o trabalho: do artista, dos depoimentos gravados para a instalação e dos visitantes em resposta a obra. Utilizando-se da Teoria Ator-Rede será traçado linhas conectivas entre os *atores* (LATOURET, 1994) humanos e não-humanos dessas histórias, apresentando os objetos como com poder de agência sobre a memória, tanto como guardiões quanto como disparadores.

2. CORPO MEMÓRICO: CONFIGURAÇÃO DA INSTALAÇÃO

Previamente à montagem da instalação, foram encontrados voluntários que mantinham objetos principalmente pelo seu valor afetivo e de memória. Durante alguns encontros, os voluntários contavam suas histórias que estavam conectadas aos objetos enquanto eram gravados, e se possível, posteriormente, emprestavam seus objetos para a exposição. Juntou-se, dessa forma, a matéria prima principal para a criação da instalação: os objetos e os áudios.

Criou-se um dispositivo tridimensional de luz em formato de onda, já que a onda é, em definição, uma oscilação que se propaga no espaço, mas que carrega somente energia, e não matéria. Esse dispositivo de luz azul (cor associada ao passado e ao esvanecimento), alterava as intensidades da iluminação dentro do espaço da instalação. Ligada a um sensor de frequência cardíaca disposto na entrada da instalação (fig.1), a intensidade e a frequência com que a luz se espalhava no ambiente era determinada e alterada pelas reações fisiológicas (frequência cardíaca) do *interator*.

Ao entrar no espaço, o *interator* era apresentado com a disposição dos objetos e com duas faixas de áudio: uma com os depoimentos, e uma outra indiscernível que às vezes era apenas ruído, outras um coral de vozes. Frente a este cenário, o *interator* tinha uma reação,

alguns ficavam calmos, outros nervosos, sua frequência cardíaca se alterava, por consequência, a luz e o som da instalação também eram modificados.



Figura 1. Mão sobre o sensor de frequência cardíaca.

O som da instalação era composto por duas faixas de áudios que tocavam simultaneamente. A primeira eram os depoimentos gravados, reproduzidos em sequência, inalterados. A segunda faixa era, inicialmente, igual a primeira. No entanto, ela estava diretamente conectada ao sensor de frequência cardíaca e todo *interator* que passava pela instalação a alterava permanentemente. A frequência cardíaca era utilizada como parâmetro para a velocidade de reprodução do áudio, e uma vez alterada a reprodução, o áudio era regravado nestas condições. Dessa forma, além dos depoimentos, a segunda faixa continha as informações dos batimentos cardíacos e das reações emocionais de cada visitante mediante à exposição dos objetos de memória. (fig2)



Figura 2. Vista da instalação.

Isso se dá com o objetivo de criar um corpo composto por memórias, lembrando o conceito do corpo sem órgãos (CsO) trabalhado por Deleuze e Guattari (1996), em que o corpo é uma experiência de “fluxos que o atravessam”, formado por um conjunto de intensidades. Essa noção de CsO de Deleuze e Guattari vem de Antonin Artaud. Em *Pour en finir avec le jugement Dieu* (1947), e em sua obra-vida, Artaud argumenta e vive contra a submissão do corpo aos fins sociais, esvaído do desejo. O Cso é anti-organizacional, e não opera na lógica do dominado. É nesse sentido que surge uma linha entre o CsO e a Teoria-Ator-Rede que exploraremos a seguir. Não se trata de um órgão gestor, mas dos atravessamentos de fluxos entre os *agentes*.

3. TEORIA ATOR-REDE

A Teoria Ator-Rede (TAR), que tem como um dos seus fundadores Bruno Latour, se desenvolve a partir de redes e associações desenvolvidas entre agentes. Ou seja, o que está em foco não são os fatos em si mesmos, mas o percurso e os rastros que são deixados durante as associações que são constituídas. Nas palavras de Latour (2004), a TAR é “seguir as coisas através das redes em que elas se transportam, descrevê-las em seus enredos”.

Para a TAR, atores humanos e não-humanos devem ser tratados num mesmo plano de análise, evitando grandes divisores ontológicos tradicionais como sujeito/objeto, cultura/natureza, etc. Esses atores agem na rede, o que causa um efeito distribuído, quando esse efeito é causador de transformação, nos referimos a ele como *agência*. E sobre isso, Latour é enfático: “Uma ação invisível, que não faça diferença, não gere transformação, não deixe traços e não entre num relato não é ação. Ponto final”. (2012, p.84)

Neste sentido, a TAR se relaciona com o conceito do Corpo sem órgãos, apresentado anteriormente, e também com outro conceito importante na filosofia de Deleuze e Guattari, o de rizoma: “Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas.” (2011, p.24). Ou seja, num rizoma, todas as linhas se conectam, uma ação afeta todas as outras e todas as ações podem se conectar umas às outras. Quando Artaud declara a inutilidade do órgão, ele não está, simploriamente, se opondo à ordem. Vemos na rede da TAR e na sua não-hierarquização de agentes humanos e não-humanos, uma potência ressonante. Trata-se do alargamento de possibilidades de *agir* e do ser em rede e criar conexões.

É por isso, também, que utilizamos o termo *interator* ao invés de expectador da obra. Entendemos o *Corpo Memórico* como uma obra interativa na medida em que os entes que conformam sua rede, humanos e não-humanos, agem uns sobre os outros. Desde o objeto que guarda em si uma memória, mas que no momento em que é exposto age como disparador de outras sensações no *interator* que tem uma reação emocional, medida fisiologicamente pelo sensor de frequência cardíaca que informa o sistema, alterando a iluminação e o áudio da instalação, que por sua vez, pode vir a causar uma sensação diferente no mesmo *interator*, e assim por diante. É interessante ressaltar, nesse sentido, que contrário a concepções mais tradicionais de agência, a reação fisiológica é identificada, também, como uma agência na TAR. Ou seja, a agência independe da noção de consciência ou da racionalização do sujeito.

4. DEPOIMENTOS

Na segunda parte deste ensaio, serão apresentados fragmentos dos depoimentos recebidos durante a criação e exposição da instalação. Pretende-se, a partir deles, mapear e ressaltar a rede de atores envolvidas nesse processo. Dando especial atenção para a importância da agência dos objetos de memória como guardiões e disparadores, que, em alguns casos, atuam como facilitadores de conversas e de compartilhamento de experiências.

4.1 Do artista:

Era dia de faxina na casa dos meus pais, a ideia era esvaziar um grande armário na garagem que guardava de tudo, há muito tempo. Não fui muito eficiente porque a necessidade de examinar cada item era mais urgente do que terminar a limpeza. O mais inquietante de todos, no entanto, não pude acessar: tratava-se de uma coleção de fitas VHS sem título guardadas em caixas de sapato. Fazia anos que não tínhamos mais um reproduzidor desse tipo de fita, mas a curiosidade não me deixou descansar até encontrar um. Depois de alguns dias, descobri que a sogra da minha irmã ainda tinha um aparelho e que queria se desfazer dele. Fui buscá-lo e naquela noite fiquei em claro assistindo a todas as fitas.

Dentre as filmagens, dois eventos se destacaram: meu aniversário de dois anos de idade e meu batizado. Em ambos eventos, eu era muito jovem para ter lembranças, mas eu as tinha. E eram exatamente as cenas das filmagens, as memórias que eu tinha. Nesse momento, tive um sobressalto. Fiquei pensando em como externalizávamos as memórias através da tecnologia. Já não sabia mais quais cenas na minha cabeça eram, de fato, memórias do dia, e quais outras eram memórias de momentos em que assisti à gravação.

Tentei pensar em quais lembranças eu tinha uma visão em primeira pessoa, e em quais eu via através da câmera. Já não sabia mais. Não tinha sido eu quem filmara, em algumas situações ainda era um bebê, mas na minha cabeça, aquelas cenas se passavam através dos meus olhos. Aquelas filmagens eram minhas memórias. Estavam externas, mas ainda faziam parte do meu corpo.

Olhei para o armário da garagem, agora já vazio, e pensei em todas as memórias que estavam ali dentro. E, ainda, em todas as outras que as pessoas guardavam. Foi então que tive uma ideia de criação em arte.

Comecei a contar para as pessoas a ideia, todo mundo com quem eu falava tinha pelo menos um objeto que guardava uma memória especial. Marquei alguns encontros para falar sobre os objetos e gravar os depoimentos, ainda não sabia bem o que ia fazer com o material, mas decidi que ia gravar tudo. Fiquei nervoso antes de todas as entrevistas e percebi que esse processo era muito potente. As pessoas compartilhavam muitos momentos, histórias que eu não fazia ideia que haviam acontecido, mesmo de pessoas próximas. Os objetos começavam conversas que talvez nunca tivéssemos, mas que eram importantes de se ter, senão os objetos não teriam sido guardados. Comecei a perceber a importância desses momentos e fazer essas anotações.

“Quero atualizar essas memórias, trazê-las para o presente.”

4.2 Dos entrevistados:

A metodologia foi se criando conforme as entrevistas aconteciam, alguns pontos não antecipados se mostraram cruciais. Por exemplo, se os entrevistados viam o gravador, ou percebiam que ele estava sendo ligado, mudavam a forma de falar. Uma narrativa mais pomposa e nervosa surgia, pontos da história, antes comentados, sumiam. Percebendo essa situação, optou-se por após avisar os entrevistados que seriam gravados, manter o gravador fora do campo de visão dos entrevistados, e transcorrer a conversa casualmente. Nesse momento, já se pode perceber a agência que o equipamento de gravação causava na relação com o entrevistado. A questão transformativa do discurso estava evidente, e a inserção desse novo agente (gravador) na rede, já fazia transpassar um tipo diferente de performatividade da memória.

“Esse foi o último presente que meu irmão me deu antes de morrer. Guardei de recordação dele. Antes eu olhava para ele e ficava triste, hoje me dá uma saudade boa.”. Diz uma das entrevistadas que escolheu um urso de pelúcia como objeto de memória (fig.3). “Meu bisavô estava falido quando veio morar com a gente, mas quis trazer o relógio de parede. O *tic-tac* ecoava pela casa e era como se ele estivesse lá.” Lembra outro entrevistado. Entre os objetos, haviam muitos que eram presentes ou tinham pertencido a pessoas que não estavam mais lá. Eles criavam uma espécie de presença e guardavam as memórias. Não raramente, os entrevistados choravam ou ficavam engasgados, deixando evidente a forte conexão emocional com a memória.



Figura 3. Objetos de memória, os ursos.

“Eu queria muito essa boneca quando era criança, mas ela era muito cara. Eu queria porque queria, mas o pai e a mãe não tinham muito dinheiro sobrando. Ainda era eu e a minha irmã. Até que no natal, abri o pacote e ela estava lá. Fiquei muito feliz. Foi um momento muito especial para mim, e para toda família, estávamos crescendo financeiramente.”. Os objetos também demarcam períodos importantes, entre as bonecas recolhidas, todas tinham um significado diferente para os donos, mas eram um objeto comum de ser guardado.

4.3 Dos *interatores*:

Para os *interatores* da instalação, a relação com os objetos era, em geral, de outro tipo. Ao invés de guardiões, os objetos atuavam como disparadores. “Eu tinha um carrinho-de-lomba igualzinho a esse quando era criança. Eu e meu irmão nos ralávamos inteiros, sempre fui um pouco moleca.” A relação de identificação era forte, as bonecas, mencionadas acima, despertavam vários comentários de mulheres da mesma faixa etária. “Adorava pentear os cabelos da boneca, até que ela ficou careca! Minha mãe ficou furiosa.”

Os áudios também causavam reações. Enquanto alguns *interatores* até mesmo sentavam no chão para ficar escutando os relatos (fig.4), outros se sentiam incomodados, principalmente com a segunda faixa de áudio, que era modificada com a frequência cardíaca: “É um barulho gutural, me dá um pouco de medo. Parece um cemitério.”



Figura 4. Interator da obra sentada na instalação.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Trabalhar com arte e tecnologia é também uma responsabilidade na humanização da tecnologia. Longe dos utilitarismos e da lógica de mercado, o digital e o eletrônico encontram lugares de expressão poética. Através da interatividade proporcionada pela rede de atores apresentada neste ensaio, propomos que obras como o *Corpo Memórico* desenvolvem fluxos sensíveis que permitem o compartilhamento e a atualização de experiências. Saindo de uma lógica binária de oposição humano X tecnologia, e entendendo as relações que se estabelecem através da TAR, podemos propor experiências que se configuram como fluxos de intensidade, conexões que se formam o tempo todo e interagem entre si.

Os depoimentos apresentados têm como objetivo demonstrar os nódulos que vão se apresentando durante o processo de criação, e a importância de tecer e seguir a rede formante. Assim como as memórias externalizadas pela tecnologia continuam fazendo parte de um corpo, a agência dos objetos de memória também se constitui como parte integrante da obra. O *Corpo Memórico* é, dessa forma, um mapeamento em constante mudança das linhas rizomáticas desse coletivo de memórias. Estando, assim, a memória distribuída por toda a rede, ao invés de contida como propriedade por seus entes.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. Pour finir avec le jugement Dieu. In **Oeuvres Completes**, tomo XIII. Paris: Éditions Galimard, 1974.

DELEUZE; Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed.34, 1996. 3 v.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. São Paulo: Editora 34, 2011. 1v.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

_____. Por uma antropologia do centro (entrevista). **Mana**, [s1], v.10, n.2, p.397-414, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/mana/V10n2/25166.pdf>>. Acesso em 30 out. 2019

_____. **Reagregando o social: uma introdução à teoria-ator-rede**. Salvador: EDUFBA; Bauru, SP: EDUSC, 2012.

Um diálogo entre ciência e arte: sobre epistemologias e imaginações poéticas e políticas - Salvador, 29 de novembro de 2018.

A conversation between Science and Art: about epistemologies & poetical and political imaginations - Salvador, November 29, 2018.

Bárbara Carine Pinheiro¹

Paola Barreto²

Luca Forcucci³

1 Graduada em química pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestre e doutora em Ensino, Filosofia e História da Ciência pela UFBA / UEFS. Atualmente professora e vice-diretora do Instituto de Química da UFBA

2 Graduada em cinema pela Universidade Federal Fluminense, mestre em Tecnologia e Estéticas da Comunicação pelo PPGCOM-UFRJ, doutora em Poéticas Interdisciplinares pelo PPGAV-UFRJ. Atualmente professora e coordenadora do Laboratório de Pesquisa Balaio Fantasma no Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos - UFBA

3 Luca Forcucci, LASER Nomad chair, é PhD em Música, Tecnologia e Inovação pela Universidade De Montfort, no Reino Unido, mestre em Artes Sônicas pela Queen's University of Belfast e arquiteto.

Resumo: Este diálogo busca pontos de contágio entre Arte e Ciência, entendidas como campos de produção simbólica, implicadas em visões de mundo e submetidas a condições sociais, políticas e econômicas. Se por um lado a Ciência, como modo de produção de conhecimento hegemônico, tem servido como base para legitimação dos mais diversos epistemicídios perpetrados pelo projeto de expansão colonial, a Arte vem sendo consumida por um ávido mercado que ignora dimensões rituais, onde cura, cuidado e estética constituem aspectos indissociáveis de um mesmo todo. Como pensar modelos e interfaces que reconsiderem as origens mágicas e míticas que estão na raiz tanto de uma quanto de outra? Que epistemologias e cosmovisões podemos trazer para essa conversa? Transcrição do Encontro proposto pela série LASER Talks Nomad (ubqtlab.org), como parte itinerante de um programa internacional de encontros da Leonardo/ISATS que reúne artistas e cientistas para apresentações e conversas informais.

Abstract: This dialogue searches for contagion points between Art and Science, understood as symbolic production fields, implicated in visions of the world, and submitted to social, political and economic conditions. While Science as a production mode of hegemonic knowledge has served as legitimation basis for many epistemicides perpetrated by the colonial expansion project, Art, on the other hand, has been consumed by an avid market that ignores ritual dimensions, where cure, care and aesthetics constitute inseparable aspects of the whole context. How can we think of models and interfaces that reconsider the magical and mystical origins that are on the roots of one another? Which epistemologies and cosmovisions can we bring up to this conversation? Transcript of the conversation proposed by the LASER Talks Nomad (ubqtlab.org), as an itinerant part of Leonardo/ISATS international meeting program which brings together artists and scientists for presentations and informal conversations.

Paola: Sejam muito bem vindos.⁴ Primeira coisa, super obrigada ao Francisco Barreto, coordenador do IHAC- LABi. Nesse primeiro momento eu vou passar a palavra para o Luca, que é o moderador desse diálogo e foi quem propôs essa noite.

Luca: Obrigado pelo convite, à UFBA, ao IHAC LABi. A ideia dessa conversa é unir arte e ciência, estabelecer essa relação e pensar quais as possibilidades a partir dessa relação. Lembrando que isso já estava posto antes, não é uma novidade. Desde Pérsia, desde a antiguidade, já havia uma combinação entre Astronomia e Poesia. Leonardo Da Vinci é um exemplo muito claro também. O interesse matemático por Henri Poincaré de Marcel Duchamp no século passado também trabalhava esta relação, então me interessa saber por que atualmente é discutido como uma novidade. A ideia aqui é combinar tudo isso, com as contribuições de Bárbara Pinheiro e Paola Barreto, a partir das ideias da Química e da Media Art, e ver quais as possibilidades. Fiz uma provocação partindo de Antonin Artaud, sobre uma relação entre Alquimia e Teatro, imaterialidade, combinação da imaginação, o termo *virtual*, lançada para Bárbara e Paola. Além disso, explorar as ideias de epistemologia, ritual na arte e na ciência contemporânea e ver quais as possibilidades atualmente, vamos ver onde podemos andar a partir disso.

Paola: Gostaria de passar a palavra para Bárbara, como sou professora do IHAC, fazendo as honras da casa, eu passo a palavra para nossa convidada. No meu doutorado eu pesquisei esse entrecruzamento entre arte e ciência, com uma perspectiva arqueológica de buscar raízes disso, então fiquei bastante estimulada de fazer essa interlocução com Bárbara. Nós tivemos uma conversa antes, para articular as ideias e discutir sobre o tema.

Bárbara: Oi, gente, boa noite a todas e todos. Primeiramente, gostaria de agradecer a Paola pela interlocução e ao Luca por ser proponente da noite. Eu sou professora do Instituto de Química da UFBA - apesar de não trabalhar com essa temática nas minhas pesquisas, pois elas estão mais relacionadas às questões da Epistemologia - desde 2013, quando entrei como professora efetiva na Universidade, eu coordeno um grupo de ciência e arte chamado *Show da Química*. Ele é um grupo de divulgação científica por meio do teatro, desse modo, nós utilizamos reações químicas de forte impacto visual para fazer uma divulgação da ciência. Geralmente não temos muito tempo para explicar as reações químicas, não dá pra aprofundar muito. Os eventos ocorrem em grandes espaços, como em prefeituras do interior da Bahia, em escolas, com essa finalidade do show através da encenação teatral,

⁴ O registro em áudio desse diálogo está disponível em: <http://www.balaiofantasma.ihac.ufba.br/laser-nomad/>. Consultado em 16.05.2020. Agradecimentos a Lucas Brasil e Ângela Ribeiro pelo trabalho de transcrição.

música e poemas que as meninas e os meninos escrevem a partir de usos de conceitos como energia, entropia, transformação da matéria, tudo isso para pensar a penetração da ciência em espaços populares de um modo lúdico, atrativo, diferentemente de como a ciência entra nesses espaços.

Essa interlocução entre arte e ciência que hoje parece muito afastada, aparece em outros momentos da história da humanidade, como Luca exemplificou com diferentes civilizações, africanas, ameríndias, européias, e isso é muito importante para sinalizar um pouco do que vou falar mais adiante. Em outro momento da história, a gente teve uma cosmovisão um tanto quanto diferenciada, que propiciava uma produção de conhecimento plural, um pouco fora dessas caixinhas da ciência moderna, na verdade, diferente do modo de produção capitalista que a partir da sua fragmentação de base produtiva, impulsionou para formas de produção de conhecimento. Desse modo, tanto a arte como a ciência são produções as quais, no momento da criação, criador e criatura se separaram, e aquilo que é criado passa a se inserir no círculo cultural de modo que é uma propriedade da humanidade.

Essa arte e ciência subdividida e especializada da Modernidade geram produtos sociais, porém mesmo gerando produtos na mesma medida, há uma hierarquização. O que será que as hierarquizam? Eu estava vendo o título - do evento -, e a gente botou até ciência na frente, não é? Porque parece que tudo vai a reboque da ciência e que ela abre as portas, têm um estatuto divino na sociedade, direito maior de fala autorizada, pretensão de verdade. Diante disso, fiquei me questionando qual a natureza dessas produções (científicas, artísticas) e acabei chegando à conclusão que essa hierarquia é constituída através de uma relação com a produção de mercadorias, e isso está imbricado com a ciência moderna, a qual foi forjada para ser a base produtora de tecnologias que irão produzir constantemente e incessantemente o novo e a necessidade desse novo, ou seja, a necessidade é construída e vendida previamente ao novo. Nessa ótica, eu estava conversando com a Paola e, também, com a Eloah - que foi minha educanda na disciplina de Química e que conhece o Instituto de Química da UFBA -, sobre como é perceptível uma estratificação do espaço neste último. Há espaços que são mais desenvolvidos e visivelmente recebem mais recursos - e isso não é uma questão somente de recursos públicos, muitas vezes parte da iniciativa privada, relações empresariais -, e espaços dentro da universidade que são mais desqualificados, abandonados e esquecidos. Desse modo, é interessante que esses espaços que são mais estruturados, acabam perpassando a noção de Estado e público, pois são espaços que pedem código de entrada, e por ser um espaço público, todos deveriam ter acesso e conseguir ver e saber o que se passa. Há espaços mais valorizados e outros desvalorizados, logo, o que determina isso? No meu ponto de vista, o que determina é, justamente, a onda do mercado. Com isso, as pessoas perguntam “você pesquisa o quê?” Você pesquisa algo que está na crista da onda, que está gerando recursos, que move a estrutura

da sociedade em termos da sua base produtiva, que move capital?

Neste sentido, muitas vezes a pesquisadora ou pesquisador acaba sendo movido por interesses externos aos seus próprios interesses e a gente vai se movendo na pesquisa de acordo com aquilo que o mercado orienta. Agora, falando dessa ciência que era relacionada com Filosofia e Arte há tempos atrás, já passamos por uma fase de especialização da ciência, mas mesmo nessa fase, inicialmente, ser cientista não era uma profissão reconhecida, era como um hobby. Antoine Lavoisier teve sua profissão na *Ferme Général* como cobrador de impostos na França, e desse modo tinha recursos para gerir o seu próprio laboratório, porém não tinha sua profissão reconhecida mas, mesmo assim, ele pesquisava o que queria, tinha seus próprios interesses de trabalhar com questões como transformação de matéria e da sua conservação, pesquisando isso ao longo dos tempos e tendo disponibilidade de fazer o mesmo experimento muitas vezes para gerar um grau de confiabilidade. Que cientista hoje terá tempo de fazer um experimento tantas vezes? No máximo um triplicado, publicar um artigo pois precisa desses índices de impacto para se manter, inclusive, no espaço acadêmico e nos programas de pós-graduação, que é onde você consegue recursos - no caso específico do programa que eu sou vinculada, recursos do PROAP-UFBA.

Esse é um cenário onde a gente percebe uma subdivisão e uma hierarquização dessa ciência com relação às outras formas de produção do conhecimento e de produção de signos, porque o conhecimento é um signo, a Arte produz signos, mediadores externos ao próprio ser humano que o conectam com o mundo. Esse estatuto divino da ciência tem muito a ver com a sua auto-demarcação, vocês já ouviram falar nos critérios de demarcação científicos? Agora é muito discutido na área de Epistemologia da Ciência, é a bola da vez quando vai se discutir a natureza da ciência, as pessoas querem demarcar o que é científico e o que não é, justamente para garantir o poder da ciência sobre as outras formas de narrativa histórica. Assim, os critérios de demarcação se estabelecem muito mais para dizer que tipo de conhecimento científico é válido, mas e se você questionar o que é válido? Um conhecimento de base matemática, empírica, da ciência moderna? Atualmente, dentro das próprias áreas duras, tem Química teórica, Física teórica, mas mesmo assim - por mais que os últimos Prêmios Nobel tenham sido todos para áreas de ciências teóricas - ainda são renegados nas áreas de produção científica, porque se tem uma pretensão de que a ciência precisa ser empírica, experimental, justamente por essa base moderna.

Faço um questionamento recorrente no programa que sou vinculada, onde eu ensino Filosofia e História das Ciências, onde o que são determinados como ciências são os campos de Química, Física, Matemática, Biologia... História não é ciência? Psicologia não é ciência? Ciências Jurídicas, Sociais, Antropológicas? É um debate advindo dessa constituição de ciência moderna, validada por uma perspectiva *kantiana*, sob a qual a ciência vai criando o seu cercado. Por exemplo, é como se eu tivesse a possibilidade de

estabelecer a noção de mulher bonita, logo, iria me demarcar e dizer que é uma mulher cis, de 1,70cm, negra, de tez de pele clara, cabelos curtos e me estabelecer enquanto um padrão de beleza. Muito similarmente, a ciência se circuncidou, estabeleceu que ela tem o estatuto de produção de verdade na sociedade e que tudo que está fora dela é menor. Assim, partindo da minha concepção, que tenho estudado ciência africana e pensando as outras formas de produção do conhecimento científico - entrando em uma questão de pluralismo epistêmico -, é muito difícil pensar em uma ciência que surge na Europa Moderna, pensada com seus parâmetros cartesianos, e com isso vem Bacon e todos os europeus que demarcaram as bases da ciência moderna filosoficamente. Em termos metodológicos, é muito difícil imaginar que uma ciência que se fundamenta de tal modo, sendo que na minha ancestralidade percebo uma forte produção de conhecimento científico. “Então, qual a sua demarcação de conhecimento científico, Bárbara?” Para mim, uma forma de produção de conhecimento que impulsionava o desenvolvimento tecnológico, ou seja, instrumentos sociais que foram utilizados para manutenção da vida em sociedade.

Nessa perspectiva, se pensarmos nas civilizações africanas, temos grandes impérios, como o *Império de Kush*, assim como o *Império Egípcio*, eram reinos que tinham uma forte produção de emulsões que foram utilizadas nos processos de mumificação, que inclusive parte do detalhamento da produção dessas emulsões tem imbricamento com a arte no *Livro dos Mortos*. Recentemente, eu e a professora Katemari Rosa lançamos um livro, e na capa dele trouxemos uma imagem do *Livro dos Mortos* - que foi um debate com editora, pois é um livro de ciência africana e a editora propôs botar tambores, berimbau...e queremos mostrar através dessa pesquisa que nossos povos ancestrais são pioneiros na produção científica. Voltando para o exemplo das emulsões, elas foram utilizadas para conservar órgãos e estruturas fósseis que estão em condições de estado elevado de conservação para os parâmetros atuais, o que a Química atual e a ciência avançada, não conseguimos atingir esse estado de conservação da matéria. Então, como é possível negligenciar essa produção de conhecimento?

Neste livro temos essa outra imagem, o *Papiro de Rhind*, que é o papiro da matemática. Gosto de trabalhar com o papiro para superar essa concepção de que em África a cultura é oral, sem registro escrito, sendo que foram os povos que desenvolveram as primeiras formas de escrita. Do *Papiro de Rhind*, fiz questão de tirar o exemplo do teorema do triângulo retângulo - que posteriormente foi roubado por Pitágoras e levou o seu nome de Teorema de Pitágoras -, sem o qual não seria possível a construção das pirâmides, da mesma forma, do Teorema de Tales, sendo esses papiros muito anteriores a existência de Pitágoras e Tales. Além disso, temos o exemplo de Euclides, que é considerado o ponto central da Geometria e que aprendeu a mesma em suas idas à Alexandria, onde a matemática era utilizada de maneira técnica e instrumental, para determinar perímetro urbano, com um

uso mais voltado para a vida procedimental, por exemplo, para estabelecer onde haveria inundação do rio Nilo e onde não haveria... Outro papiro que tenho muita admiração é o *Papiro de Ebers*, um dos três papiros da medicina. Tenho admiração por todos, mas esse traz uma dimensão de medicina especializada e uma noção de mulheres na Medicina. Enquanto as pessoas se formam hoje em Medicina e fazem juramento a Hipócrates, um grego de 463 a.C, *Merit Ptah*, uma mulher, negra, egípcia, cerca de 2.700 a.C, chefiava equipes médicas no Egito, então é dessa ciência que eu estou falando!

É importante salientar que isto não é conhecimento popular - nada contra o conhecimento popular -, no sentido que a ciência caracteriza as outras formas de conhecimento, isso não é senso comum. Tenho alguns camaradas lá no programa que trabalham com o *multiculturalismo*, que é essa questão de valorizar de modo meio *kuhniano*. As epistemologias não tem ponto de encontro, portanto elas não são passíveis de comparação, são incomensuráveis, não dá para você comparar qual o melhor tipo de conhecimento, e essa noção vai balizar muitas questões acerca do *multiculturalismo*. Uma dessas vertentes de pensamento parte da premissa de que o conhecimento popular é tão importante quanto o científico, assim como é tão importante quanto o conhecimento teológico, só que muitas vezes reforça uma ideia redundante de centralizar o conhecimento científico, ou seja, existe o conhecimento científico e os Outros são tão importantes quanto. Quais são esses Outros?

Logo, eu estou pautando que o *Papiro de Rhind*, *Papiro de Ebers*, *Livro dos Mortos*, *Oso de Lebombo* da Suazilândia, que todos esses conhecimentos não são Outros, eles são científicos e não estão pedindo a benção para a ciência moderna, inclusive, eles fundaram a Ciência, são pioneiros. A ciência moderna se apropriou dessas formas de produção nas perspectivas de epistemicídio e pilhagem epistêmica, praticando o sequestro do conhecimento de outros povos e o silenciamento dessas produções. Portanto, precisamos pensar a ciência de outra forma, usando uma expressão do *Lakatos* - furar esse cinturão protetor. A ciência tenta o tempo todo se proteger, e instituições como a Universidade tentam garantir também essa proteção da ciência.

Agora, nessa desgraça que abateu nossas vidas no Brasil, com esse governo, as áreas artísticas e filosóficas - e falo isso porque estou fazendo graduação em Filosofia e acho daqui a oito anos eu termino (risos), nessa dinâmica de vida de ser mãe de uma bebê, professora universitária e tantas outras coisas -, tanto a Filosofia quanto a Arte serem ameaçadas quando governos conservadores avançam, porque eles sempre valorizam aquilo que gera o lucro imediato e, aparentemente, Filosofia e Arte não tem essa pretensão e a Universidade se sente abalada também, porque ela universaliza as formas de produção de conhecimento. É muito louco pensar na História de uma forma universal, que a gente não reflete e nem questiona coisas como o feudalismo... em que momento da história das Américas nós o vivemos? Enfim, a gente universaliza e a Universidade compra essas

generalizações, não valorizando as múltiplas produções e epistemologias.

Nesse sentido, precisamos pensar em espaços plurais e decoloniais. Na minha concepção, a Universidade não precisa ser inclusiva, pois os processos de inclusão são sempre parciais, criam brechas como se aquele espaço não tivesse sido criado para aquilo, como se a Universidade não tivesse sido criada para a Arte, Filosofia, para pessoas que não são aquelas historicamente tidas como as detentoras do poder, pensando conhecimento e ciência como poder. Com isso, nós precisamos ficar buscando jeitinhos de inserir, por exemplo, mulheres na Universidade, sem assediá-las ou agredi-las, como também inserir a negritude nesse espaço que diz “Olha, vocês vieram até aqui, vamos abrir as portas, mas o conhecimento é branco e europeu, venham ter aula só com professor branco, esse é o mundo que a gente tem pra vocês se adequarem”, então não é esse espaço que nos propicia diversidade e devemos refletir sobre isso.

Infelizmente, muitos de nós não vamos ver essa nova Universidade, que também não é tão nova assim, mas que não surge em Bolonha, como muitos pensam. Em suma, a Universidade surge em África, Al Quaraouiyine em Fez, no Marrocos, que fica no leste do continente africano e que se fundamentou a partir de uma outra perspectiva negada pela lógica medieval de produção de conhecimento nas universidades europeias. Por isso, é nessa experiência *Sankofa* que a gente precisa retornar e olhar para os nossos passos ancestrais, a fim de compreender quem somos nós, onde nós estamos hoje e estabelecermos novos direcionamentos, nos quais a produção de conhecimento será em uma lógica unilateral, sem precisar classificar se é arte, ciência ou filosofia, por conta de uma base produtiva estabelecendo que eu faça desse modo ou ordenando que assim seja. Então, acho que essas eram as notas que eu tinha para discutir inicialmente. Estou aberta para diálogo em um momento oportuno, obrigado.

Luca: Tem perguntas? Eu já tenho uma. Como você terminou com essa ideia de falar que esse conhecimento antigo da Universidade vem antes de Bolonha, nos impérios africanos já existia todo esse conhecimento, como pode ser possível incluir esse conhecimento na história atual da ciência? Porque você também falou do novo, da inovação, das publicações que funcionam a partir de um sistema de financiamento da ciência e gera lucro. Quais as possibilidades de incluir esse conhecimento negado? Foi muito interessante você trazer a ideia do papiro, que é muito anterior a ciência atual, mas a partir dessa estrutura tradicional de financiamento, como fazer funcionar?

Bárbara: Olha, eu tenho ideias e tentativas. Nós estamos tentando construir isso na área das Ciências Exatas, meu mestrado e meu doutorado foi na área de Epistemologia das Ciências, no ensino de Química, então eu não trabalho especificamente com a pesquisa

laboratorial de bancada. No campo da divulgação científica e na produção do ensino, por exemplo, eu tenho tentado correlacionar esse marco histórico com o conhecimento científico atual. No último artigo que publiquei com um orientando, nós retomamos a história egípcia para falarmos sobre a química da produção de cerveja a partir do processo de maltagem - sendo o Império Egípcio e o Império Babilônico os pioneiros na produção de bebidas alcoólicas -, dessa forma, discutimos neste artigo a africanidade do Egito a partir da tese do filósofo africano *Cheikh Anta Diop*, pois é muito importante reivindicar que o Egito fica em África, é uma coisa absurda! Ele era filósofo, químico e paleontólogo, e fundamenta em sua tese de doutorado a negritude egípcia a partir de uma revisão bibliográfica das obras dos gregos, pois é quem tem a legitimidade para falar da fisiologia aristotélica. Há alguns trechos que ele descreve suas idas à Alexandria, detalhando as feições das pessoas, os fenótipos, cor da pele e do cabelo, a grossura dos lábios, também a partir do estudo fóssil, do isótopo carbono-14, ele vai determinar o tempo de vida dos fósseis... e o importante disso é pensar que são fósseis do antigo Egito - que inclusive ele não vai chamar de egito, e sim de Kemet, que era como os povos do antigo Egito se denominavam -, de traços negróides, pensar as estruturas dos fósseis como, por exemplo, Luzia que foi encontrada em Minas Gerais e Zuzu na Serra da Capivara, isso nos mostra possibilidades e formas de relacionar esse conhecimento.

Atualmente, estou trabalhando com a relação termodinâmica e a produção dos fornos no Império Ashanti, e isto é interessante pois só conseguimos entrar em eras na sociedade, como a era do ferro, bronze, dos metais em geral, por conta dos fornos, não é? Eles propiciaram a fundição dos metais e as ligas metálicas, pensados primariamente por esses povos e hoje temos fornos com estruturas termodinâmicas que foram pensadas há milênios atrás. Tratando-se de campos específicos da Universidade, criei uma disciplina de pós-graduação chamada "*Descolonização dos Saberes e Contribuições das Ciências dos Povos Africanos e Afro-Diaspóricos*", a qual é uma disciplina que vem discutir o campo do epistemicídio e do racismo institucional que impera, não só na UFBA, mas em todas as universidades brasileiras. Foi difícil implementar a disciplina na pós, igualmente na graduação, que já tem mais de um ano que foi apresentado em uma reunião de departamento e nunca se aprova. Na pós-graduação, já tinha 4 meses que eu tinha mandado o formulário...

Paola: Essa dificuldade é interna? Dentro do instituto em que você trabalha?

Bárbara: É da própria conjuntura da Universidade. Meu programa de pós-graduação é lotado em Física e eu sou lotada em Química. O programa de pós-graduação é um programa específico de Epistemologia, então é muito difícil bater de frente com uma epistemologia hegemônica. A proposta da disciplina também não passava nas reuniões de colegiado,

até que um dia me convidaram para uma mesa sobre Decolonialidade, que tinha grandes nomes do Brasil, como *Kabengele Munanga*... Estava na época em que levamos um golpe de Michel Temer, e com isso pensei “Vou dar um golpe aqui também!”, foi quando eu anunciei ao final da mesa “Olha gente, inclusive eu estou abrindo uma disciplina, uma turma semestre que vem, sobre essa temática. Procurem o colegiado ou a secretaria para se matricular”. Nesse dia, a direção do programa estava na mesa e, no dia seguinte, eles me ligaram e perguntaram “Professora, qual o dia e horário da disciplina?”, e foi assim que a disciplina aconteceu.

Através de relatos, vejo que a disciplina tem mudado vidas, pois as pesquisas das pessoas estão mudando! Elas chegam com uma pesquisa e vão mudando suas perspectivas, dizem *“Eu quero pesquisar outras coisas, pois posso pesquisar acerca de mim. Essa Universidade que me diz que eu preciso separar sujeito e objeto, que eu preciso de uma neutralidade axiológica, não fala sobre mim. Meus ancestrais diziam que Eu e Outro são indissociáveis, logo, objeto faz parte do sujeito e o sujeito faz parte do objeto.”* As pessoas descobrem que não tem problema nenhum falar acerca de suas questões, enquanto mulher, comunidade LGBT, negritude, e isso não transforma seus trabalhos em uma tese ou dissertação militante, é um objeto de estudo legítimo e que precisa pensar o Outro sem objetificá-lo, partindo da premissa de que mulheres não são só objetos de estudo, homens não são só objetos de estudo, e de que nós precisamos estudar, por exemplo, o que é a hegemonia do patriarcado no Brasil ou sobre o privilégio branco no Brasil, trazendo à tona o quanto é importante isso ser pesquisado.

Nesse sentido, são essas problemáticas que acabo levantando, em conjunto com professora Katemari Rosa, mulher, negra, formada em Física e que veio da Universidade Federal de Campina Grande - UFCG. Então, como somos apenas 2% de professores negros nesta babilônia de Universidade, nós nos *aquilombamos* rápido para tentar sobreviver aqui, se não adoecemos. Quando ela chegou, a convidei para fazer parte da 2ª edição da disciplina, e com isso nós temos tentado. Em termos de financiamento, é muito mais difícil, pois tentei um edital para novos pesquisadores da Universidade quando defendi a minha tese no ano de 2014, e eu estava no prazo de vigência das pessoas que defenderam a tese nos últimos 5 anos, porém o trabalho foi caracterizado como um tema que não era relevante para a ciência - não com essas palavras, mas foi caracterizado dessa maneira. Compreendo isso como uma resistência às propostas de desestruturar as bases da ciência hegemônica. Os projetos que foram aprovados em Química, por exemplo, eram específicos da área de bancada e que tinham uma tônica relacionada com a questão do capital.

Abrindo mais um parênteses, eu estava escrevendo com a Katemari e com a Anna Benite, que era presidente da Associação de Pesquisadores/as Negros/as - ABPN, para a revista eletrônica *Pioneiras da Ciência*, da CNPq. Ela surge pelo crescimento do movimento feminista do Brasil, pela reivindicação de que mulheres fossem pautadas nessa ciência

masculinista, também destacando a ciência pensada a partir da ótica da mulher. Em sua 8ª edição, o “*Pioneiras*” só teve uma mulher negra como destaque, que foi a psicanalista Virgínia Bicudo, primeira psicóloga negra do Brasil. Em sete edições - cada edição tem dez mulheres -, só teve uma mulher negra. Após esse trabalho, o que recebemos como devolutiva foi que as pioneiras que determinamos não são tão pioneiras assim, porque são recentes no tempo. Com isso, a resposta que nós temos para dar pro CNPq é de que isso é óbvio, pois no momento em que a pioneira branca estava sendo pioneira na ciência, minha bisavó estava limpando a casa dela, ou estava no quintal, na cozinha, então não tinha como ser pioneira nesse contexto... é essa ausência de sensibilidade epistêmica que falta na ciência. Como falei em uma entrevista que dei recentemente em Goiânia, acerca da questão da mulher, a CAPES não pergunta quem pariu, quem não pariu, “Você adotou sua filha há dezessete dias e não para!”... não que eu vá viver a minha vida pensando na CAPES ou deixando de pensar, eu quero dizer em termos de ser mulher na Academia, para eles não importa as questões das mulheres. Uma amiga que divide sala comigo voltou da licença maternidade e foi descredenciada do programa, porque ela não publicou naquele período. Então, é por essa neutralidade axiológica da ciência que ela estabelece para onde vai os financiamentos e para onde não vai, sem neutralidade nenhuma.

Luca: Muito obrigado, acho muito interessante, tem muita luz e muitos caminhos a explorar aqui. Daremos então continuidade com a professora Paola Barreto.

Paola: Muito obrigada. Então, quando nós tínhamos conversado na sua casa (Bárbara), eu fiquei muito feliz e interessada nessa abordagem mais política desse diálogo, porque inicialmente a proposta do Luca trazia esse aspecto mais poético, por assim dizer, relacionado com essa herança da Alquimia e dos conhecimentos das Ciências Naturais, também ancorada em uma tradição que tem uma expressão européia. Com isso, rapidamente começamos esse diálogo de como essa modernidade capitalista e colonialista estrutura essa separação entre Arte e Ciência. Eu trouxe algumas notas para eu ir me orientando e partilhando com vocês. A ciência, assim como a arte, é um campo de produção de subjetividade e de construção simbólica, como Bárbara falou são produtores de signos. Essa visão da ciência que Bárbara apresentou tão bem, sobre esse discurso que se autovalida e que se apresenta como discurso de verdade, parece apagar que se na verdade se trata de um discurso ancorado em uma situação política, econômica, social com interesses próprios. Nessa perspectiva, antes de haver esse interesse do mercado pelo financiamento, da exploração da ciência pelo capital, há essa operação inaugural de apagamento a partir de sua própria autorização; esse é o grande golpe que a ciência dá. Assim, um aspecto que me interessa bastante pensar como artista, é de como que aquilo que nós chamamos de

arte é visto por diversas civilizações, sobretudo civilizações africanas ou ameríndias, como um campo de produção imbricado e unificado com o que chamamos aqui de ciência, o que nos permite pensar que essa separação é própria da modernidade e que é um projeto colonialista que determina essa cisão.

Penso bastante no sentido de ao fazermos esses diálogos, não tentar produzir equivalências entre epistemologias, ou equivalências entre arte e ciência, mas tentar pensar as diferenças sem reproduzir esse movimento de hierarquização, autorização e autovalidação do discurso científico como discurso de verdade, mas pensar todos como discursos de produção do sensível. Na minha tese de doutorado, que defendi depois de você, em 2016, procurei fazer alguns caminhos entrecruzados e pensar a ciência como campo de produção de sensibilidade, e ouvindo a narrativa da Bárbara tivemos diversos exemplos como esse discurso que se valida como verdadeiro e se coloca como universal produz subjetividades, sensibilidades e modelos de mundo. Pensado desse modo, tanto a arte como a ciência são produtoras de modelos de mundo, éticas, estéticas, estruturas sociais e, neste sentido, a gente poderia dizer que não há uma hierarquia entre elas e que ambas estão produzindo isso. Logicamente, aquela que se autoriza como a verdadeira, detentora do processo civilizatório, pautada no ideal de progresso, é a que recebe maiores verbas. Como é sabido, isso cria uma diferença política entre os dois campos e pensando nos ataques deste governo que vai entrar e todo esse processo de golpe, os campos de produção simbólica como arte, filosofia e a própria ciência sofrem. A gente tem um ministério que perde o seu estatuto, laboratórios têm corte de verbas, sem entrar no mérito de como é feita a distribuição de verbas nesses laboratórios. O fato é que existe um corte de investimento em produção de conhecimento, então quando passamos a pensar a arte como produção de conhecimento e a ciência como produção de conhecimento e ambas como produção do sensível, começamos a conversar de uma maneira mais partilhada e deixamos de apartar esses campos.

Você fez um comentário que eu achei tão bom, sobre a apresentação que vocês fazem do programa de divulgação científica, quando alguns orientandos seus produzem poesias e tal. Foi pensando nesse imbricamento entre a produção sensível e produção de conhecimento, que eu trouxe essa citação do Ricardo Basbaum, um artista-pesquisador carioca formado em Biologia.

O pensamento envolve as coisas - entre elas existe a atmosfera, com Oxigênio, Nitrogênio, Gás Carbônico, Enxofre, Chumbo, Alumínio, mas também partículas de pensamento. Estas partículas desprendem-se de nossos corpos-cérebros em fluxos além de nosso controle, aderindo aos objetos ou a outros pensamentos. Possuem campos gravitacionais e magnéticos potentes, que distorcem e alteram todas as imagens das coisas. O pensamento é, portanto, essencialmente carregado de potencialidade plástica.” (BASBAUM, 1990, online)⁵

5 BASBAUM, Ricardo. O q u e é N B P ? Manifesto, 1990. Disponível on line: <http://www.nbp.pro.br/nbp.php> Consultado em 16.05.2020

Acho muito interessante a gente refletir sobre o modo como o conhecimento científico, pensado nos campos compartimentados em caixinhas nos leva a questionar - “mas ele é artista e estudou Biologia?”. São discussões que a gente vê muito na universidade em torno dessas trajetórias dos estudantes - “pôxa, eu queria fazer Biologia mas na verdade eu sou artista” - então como é que esse tipo de visão pode ser saudável para uma produção poética dentro da ciência, uma produção científica atravessada de poesia. Então, quando a gente coloca esses campos em diálogo, tenta tirar um pouco dessas caixinhas - o que para mim é um desafio, porque eu sou uma artista que trabalho também com tecnologia, artemídia, como Luca me apresentou. Isso já estabelece de cara algumas imagens do que seja artemídia, você imagina já programação, máquinas... e eu acho muito interessante pensar arte e ciência numa escrita, num discurso, numa forma como o conhecimento da Biologia do Basbaum impacta no trabalho e na pesquisa que ele desenvolve, nos diagramas que ele constrói, na forma de se pensar arte, então, aproximando também nessa ideia de epistemologia. E, se a gente estava falando antes de arte como produção de conhecimento, de sensibilidade; e de ciência como produção de conhecimento, e de sensibilidade, pensar arte também como uma epistemologia né, se a gente pudesse fazer isso.

A ciência como a arte são modos profanos de produzir mundos e subjetividades. Pensando um pouco na cisão entre esses campos que, como a gente falou, não é novidade trazer esses campos unidos né? Luca falou do Leonardo da Vinci, inclusive, que é um grande exemplo de um artista cientista. Quando a gente faz essa escavação, mais arqueológica, dessa ligação entre esses campos de produção sensível, de produção do conhecimento, do saber, na verdade eles não estão apartados, eles estão unidos também como um pensamento da magia, dos mistérios, dos segredos do universo. Assim, no momento em que há uma cisão entre esses campos do conhecimento, é o momento também que se institucionaliza a religião. Exatamente quando você separa o que é arte, o que é ciência, religião...

Eu sou uma novata nos estudos da nossa Ancestralidade, o fato de eu ter chegado aqui em Salvador traz muito forte isso, a questão da Ancestralidade, que reposiciona toda a minha pesquisa. Assim, quando a gente se volta para essas formas de produção de subjetividades, cosmovisões, entendimentos de mundo, a gente percebe que, seja para as sociedades ameríndias diversas - e aí mais adiante eu vou falar um pouco de como a Antropologia me informa para fazer esse caminho - quanto para as sociedades africanas, existe uma interdependência do domínio do ritual, do sagrado, do artístico, não tem sentido nem de se falar em arte, porque é um todo. Podemos pensar, por exemplo, nas vanguardas europeias quando criam o seu “primitivismo” no começo do século, indo beber da fonte das máscaras africanas com Picasso e outros artistas. Essas máscaras são exibidas na Europa como obras de arte, quando, na verdade, têm um significado ritual, um significado que também está

relacionado a procedimentos que, talvez, a gente pudesse chamar de científicos, de conexões com outras esferas ou outras formas de pensar a organização social. Conexões que não se enquadram quando fazemos a separação da arte da produção de conhecimento, quando pensamos a arte apenas como produção do sensível ou como espetáculo; arte como mercado e como objeto de consumo. Quando nos relacionamos com o objeto de arte em um museu, por exemplo, enfim, todas as nossas instituições que enquadram a arte num terreno que não é mais da ordem do sagrado e também não é mais da ordem da produção do conhecimento autorizado da ciência. É como se a arte se esvaziasse. Eu, como artista, fico pensando então as provocações do Luca; não no sentido de fazer um diagnóstico mas pensar como é que a gente age daqui para a frente né? Essa ação é no sentido *Sankofa*, esse de reconectar com essas origens. Não se trata dizer necessariamente que vou descartar a nossa trajetória e voltar para um primitivismo, a ideia não é fetichizar um primitivismo, mas é pensar essas conexões entre produção de conhecimento, ritualização e invenção de mundo; porque é muito forte inventar um mundo. Obviamente, estamos um tanto naturalizados, pegamos um telefone, entramos num carro mas isso, na verdade, é magia, isso também é invenção de mundo, é fabulação. A gente inventa o carro que anda sem tocar no chão!

O título que dei à minha fala vem exatamente do interesse que tenho em pensar a ciência como campo de imaginação, e dialoguei com alguns autores que fui encontrando, ainda europeus né, nessa primeira fase da pesquisa, que falam sobre esse aspecto imaginativo, delirante mesmo da ciência, como Lavoisier e essa galera toda do século 19, que estava lá no pega uma perna de rã, conecta dois fios, liga; e aí, o que acontece? É sobre como a ficção científica alimenta a ciência também. Então, estamos falando sobre esse discurso que o senso comum compra, dessa ciência objetiva, neutra, que testa seus procedimentos tudo de uma forma: sujeito aqui, objeto lá. Só que, na verdade, é resultado de delírios de algumas pessoas, de grupos de pessoas.

Então temos essa encruzilhada onde a ciência se separa da magia, onde se funda religião e institucionalização da arte. Me interessam demais esses procedimentos arqueológicos e ir também um pouco na raiz das palavras - e magia tem essa raiz indogermanica (*magh*) - que dá tanto em poder (*Macht*) quanto em imaginação. Então, como Bárbara falou, ciência é poder, assim como arte é poder, e por isso esses campos estão sob ataque no momento, porque são campos poderosos de imaginação, invenção de mundo.

Quando cheguei aqui em Salvador, conheci, através de Shai Andrade, estudante de graduação - enfim os estudantes nos ensinam demais, são incríveis - essa filósofa afroamericana que se chama Marimba Ani. Tem um vídeo de uma entrevista com ela no Youtube⁴ e tem alguns textos disponíveis *online* também, enfim, a tese dela é uma crítica

4 Disponível em: <https://youtu.be/zEpavqcubyo>. Acesso em 15.03.2020

à ciência europeia e ela fala muito da conectividade, eu adoro ver esse vídeo porque ela explica o que é “*connectedness*” de uma forma incrível, uma mulher negra super bonita que leu os filósofos ocidentais e vem então expor seu pensamento com muita propriedade, exatamente para evitar que seu discurso seja deslegitimado, uma vez que ela traz outras formas de produção de conhecimento, outras bibliografias que ainda não são validadas. E ela fala de como a ciência moderna se esquece desse aspecto da conectividade, ainda que beba nas fontes, como Bárbara bem lembrou aqui, egípcias, babilônicas e outras mais, ela se desconecta justamente por conta da separação entre mito e logos do mundo grego, ou seja, ela se desliga desse aspecto da conectividade entre essas dimensões sagradas, estéticas e epistemológicas.

É muito curioso que hoje estejamos vivendo hoje esse boom da conectividade como no slogan da Nokia, “*connecting people*”, ou seja, conectividade se torna uma *commodity* na verdade, mais do que um movimento de integração. Hoje estávamos almoçando e falamos sobre o mercado da yoga e de como essas ideias de reconexão, de retorno à ancestralidade, como acabam se tornando *commodities*, sabemos dessas práticas de mercado que recapturam valores, “*greenwashing*”, enfim uma série de coisas. Eu vou tentar ser um pouquinho mais rápida porque sou um tanto prolixa, trouxe algumas referências com quem eu comecei a pensar. Do lado da ciência eu tenho dois capítulos da minha tese onde eu procuro fazer esse entrecruzamento de pensar a poesia na ciência, ou pensamento científico como pensamento imaginativo. Exercitei esse entrecruzamento ao usar categorias da arte para pensar a ciência, como foi apontado na minha banca pela Maira Fróes, professora do Programa Pós-Graduação em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia da UFRJ, no Rio de Janeiro. Para esse trânsito, trabalhei bastante com Gilbert Simondon, um autor francês que publicou nos anos 50 sua tese sobre o modo de existência dos objetos técnicos. Ele cunha esse conceito da “*tecnostética*” onde procura, justamente, reposicionar ou desconstruir essa suposta neutralidade ou objetividade da técnica. Ele fala, então, dos objetos de uma forma quase sensual, de um modo que, talvez, pudéssemos falar quase como se fossem entidades. Simondon trata os objetos como sujeitos. E quando falamos de ancestralidade, trazemos o pensamento ancestral da conectividade, a cisão entre sujeito e objeto não faz realmente o menor sentido. Nós, contemporâneos, estamos achando que somos *top* porque não trabalhamos mais com a dicotomia sujeito-objeto, superamos isso, quando, na verdade, isso está na base!

Outro pensamento que me ajuda a fazer esse trânsito entre arte e ciência é o pensamento da cibernética de segunda ordem, com algumas contribuições dos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela que trazem essa ideia autopoietica de estarmos atentos às dobras dos sistemas. Observando sistemas fazemos esse meta movimento de não tomar por válido universalismos nos quais a ciência tem a palavra final. Diante da argumentação “Ah!

mas isso não é científico”... Bruno Latour traz um questionamento interessante que é “a ciência não é o que explica, mas sim o que precisa ser explicado”. A ciência, portanto, não é um argumento final, a ciência é algo que foi inventado por alguém com um objetivo, se desenvolveu por esse caminho por alguma causa política, social, econômica, colonial, certo?

Por último, trago a questão do Surracionalismo que Bachelard traz quando escreve sobre ciência, escreve sobre espaço, sobre escrita, poesia, sobre pensamento e linguagem. Esse conceito do Surracionalismo me parece muito interessante porque é justamente para pensar sobre o delírio surreal que é o racionalismo, que é essa separação entre razão e sensibilidade, essa compartimentação que é a base que fundamenta a separação entre arte e ciência. Poderíamos dizer aqui uma citação rápida do Walter Benjamin que, na verdade, está citando André Breton: “as conquistas da ciência se baseiam mais num pensamento surrealista que num pensamento lógico”. Então, é um pouco uma brincadeira também dos surrealistas. Isso me traz a imagem daquelas ondas gravitacionais que foram descobertas e - acho engraçado esse exemplo - que você deu o exemplo da mulher negra ser o padrão né? Você cria uma teoria da onda gravitacional, diz como a onda gravitacional deve ser, desenvolve um aparelho para achar a onda gravitacional, investe muito dinheiro e, no final, acaba achando a onda gravitacional! Claro, você inventou o aparelho para medir a onda e a encontrou. É um pouco o que acontece na Idade Média, quando o Galileu tenta provar pelo telescópio que os planetas estão lá e os clérigos dizem: “não, mas isso não vale porque o telescópio foi você quem inventou né?” Pois é, as ondas gravitacionais, e talvez Bárbara explique melhor do que eu, o que são ondas gravitacionais, mas foram uma hipótese levantada por Albert Einstein há mais de 100 anos atrás, quando não era possível comprovar por falta de equipamentos necessários para isso. Isso quer dizer que, a partir de uma hipótese formulada pela imaginação criadora de um cientista, investiu-se bastante, até que conseguiu se provar essa imaginação criadora.

O que acho interessante é que, por mais que se compre esse discurso da ciência como validação da verdade, cada vez que uma descoberta científica é feita, acaba por desautorizar as anteriores. Por exemplo se acreditava que a partícula mais ínfima era o átomo. Ah! Mas não é o átomo, é o nêutron, o bóson de higgs, agora, meu Deus, é matéria escura, matéria negativa - Bárbara pode falar bem melhor do que eu. Mas o que eu acho interessante pensar é de como essa ideia do progresso, do novo, do que está sempre à frente, é uma ideia que produz a obsolescência junto né? Funciona assim, esse é o último computador, mas já não serve mais; agora essa câmera já não serve mais e isso atende ao interesse de mercado. Agora eu tenho que ter uma câmera super boa, mas pra isso tenho que trocar também esse computador porque ele não processa essas imagens, sendo que minha outra câmera filmava também... entendem? Mas, enfim eu não vou me estender para eu conseguir concluir, mas falando das mulheres, Isabelle Stengers é uma mulher

cientista que vem contribuindo bastante, agora, com um pensamento que tenta alargar essas caixinhas nas quais somos colocadas.



Figura 1: Ilustração de capa do livro *Ars magna lucis et umbrae*, Athanasius Kircher 1646

Aqui é só uma imagem do Athanasius Kircher que é um alquimista e é interessante porque isso dentro do pensamento europeu, pré-científico e você tem, aí, uma mistura entre poesia religiosa, crença e conhecimento científico porque ele, no caso, escreveu um tratado sobre o magnetismo. Eu estava muito interessada no eletromagnetismo por conta da minha pesquisa e descobri que a primeira vez que esse termo “eletromagnetismo” surge na literatura é com o Kircher, mas, na verdade, magnetismo é uma força de atração que descreve tanto o amor quanto as marés, ou os átomos e planetas, então tem uma mistura entre elementos qualitativos e quantitativos, não é? Acho que fechou meu tempo não?

Bárbara: Não, não ... eu estava mostrando para ele um mural que tem lá em Química que foi feito por uma artista de Belas Artes como trabalho de Mestrado.

Paola: Gostaria apenas de fazer um pequeno comentário sobre a Antropologia. Trata-se de um texto do Eduardo Viveiros de Castro, uma entrevista na verdade, onde ele fala essa frase que acaba sendo o título da entrevista: “o chocalho do Xamã é um acelerador de partículas”. Ele procura, justamente - e isso faz parte do trabalho dele, tem várias falas, livros e artigos que ele publica - pensar essa dimensão simbólica e fabular da ciência. Também porque a Antropologia como uma ciência moderna europeia tem o seu procedimento de estudar o “outro” e se voltar para o “outro”, para o “exótico” para aquele que também produz um conhecimento, um “outro” conhecimento. A Antropologia contemporânea está contribuindo, com Viveiros de Castro, por exemplo, que tem expressão internacional, acredito que alguns de vocês devem conhecê-lo. Ele propõe, justamente, uma Antropologia reversa, uma Antropologia dos próprios procedimentos científicos. Trata-se, então, de uma forma da gente entender um pouco dessa conversa que a gente está tendo, como é que essas separações se dão, como é que essa ciência se autovalida e como é que a gente pode usar esse mesmo procedimento da ciência de autovalidação, de certificação e legitimação do seu conhecimento, para legitimar outros. Para mudar um pouco a chave, transformar a ciência no outro e colocar, no caso de Viveiros de Castro, o pensamento ameríndio perspectivista como ponto central de uma metodologia, de uma forma epistemológica né? Bom, ele fala aqui “o chocalho do Xamã é um acelerador de partículas - o que estou dizendo é que uma Antropologia urbana, a qual fizesse a mesma coisa que faz a Etnologia indígena, supondo que isso seja algo desejado que não é, óbvio, estaria estudando os laboratórios de Física das multinacionais do setor farmacêutico, das novas tecnologias reprodutivas que são as grandes correntes de pensamento na universidade, a produção do discurso jurídico”. Justamente isso que você falou Bárbara sobre, estudar o patriarcado, estudar os processos hegemônicos colonialistas.

A conclusão é que eu vejo na universidade, e eu estou na universidade há menos tempo do que você, entrei aqui no Instituto de Humanidades, Artes e Ciências há um ano e meio, mas dei aula como professora substituta no Rio de Janeiro pela primeira vez há dez anos, eu vejo uma mudança muito grande já na universidade, em termos das bibliografias que a gente está compartilhando. Sobretudo desse pensamento, desse discurso da necessidade da gente pensar uma multiversidade, não uma universidade. Então, é inclusão sim, estamos juntas, vamos nessa, obrigada.

Luca: Gosto muito da ideia dos sistemas, o artista, por exemplo, vai ao laboratório sem necessariamente fazer a vulgarização da ciência com arte, mas para questionar, criar uma nova questão. O que você acha da ideia do cientista que vem dentro do estúdio mudar as possibilidades nesse sistema de pensamento de inovar. Gostei muito também que você tomou do Viveiros de Castro e não Lévi-Strauss, por exemplo, essa ideia de inversão dos fluxos para o conhecimento, desse livro que vem da Inglaterra ou da América (do Norte) e depois vem traduzido em Português, então, talvez pensar Viveiros de Castro que vai ser traduzido talvez em Angola e vai ser apresentado em Oxford, Cambridge, Inglaterra, essa ideia de inversão do fluxo, o que é que você acha?

Paola: Eu acho muito válido, o cientista está no estúdio e o artista está no laboratório. Quando eu tinha falado isso e, na verdade, foi Luisa que está aqui, uma estudante nossa que produziu esse flyer. Aliás, eu coloquei ciência na frente, no texto, porque queria colocar o seu nome, Bárbara, na frente, já que eu estava te convidando e tinha pensado nessa questão de abrir esse espaço para você, uma vez que sou do Instituto e as pessoas aqui já me conhecem. Coloquei ciência, portanto, na frente, no sentido de fazer uma gentileza com a convidada, sem o sentido de criar uma hierarquia. Aqui é Humanidades, Artes e Ciências, de forma que ciências está por último.

Penso em termos de artista também no laboratório, posso falar mais de artista no laboratório e depois Bárbara fala do cientista no estúdio. Acho importante essa aproximação que é muito saudável e na qual eu invisto. Ela se dá de uma forma não fetichista né? Porque, muitas vezes, quando se fala em arte contemporânea, vem a pergunta: “vai ter alguma coisa tecnológica?”. Tem uma visão de quase colocar a arte na tecnologia e aí olha a inversão, para legitimar justamente aquilo que a gente critica, existe uma abordagem tecnicista, muitas vezes, que busca uma aproximação com a ciência. No meu ponto de vista, não para questionar essa hierarquização ou desvalorização, mas para revalorizar a arte através da ciência. Tem um monte de trabalho em arte tecnologia que ficam nesse lugar, então penso que esse contato com o laboratório talvez, hoje em dia, para mim, é muito mais numa chave do Basbaum, como meu mergulho no estudo dos campos eletromagnéticos

pode informar o que eu faço e não, necessariamente, produzir um objeto tecnológico no final. Até pode ser, mas pode ser que não, né? Só para que ciência e a tecnologia não se tornem um fetiche dentro da arte, né? Mas eu acho os entrecruzamentos muito saudáveis e estamos no momento, ainda bem, de não retroceder, e de, realmente, entender esses processos de exclusão e epistemicídio. Promover uma união e um contato, ou contágio, que foi uma palavra que a gente botou e que eu acho boa, mas que fortaleça a magia que esses campos em intersecção podem produzir. Não podemos mais fortalecer uma arte excludente, aquela que só quem tem grana faz e se tiver um super orçamento que eu posso fazer, enfim...

Bárbara: Me veio à cabeça também um livro do Wilmo Ernesto Francisco que é “Ciência Verso e Prosa”, quando você citou Basbaum, um livro recente, de 2018. O Wilmo é um químico que escreve poemas e escreveu esse texto que me veio à cabeça quando você falou acerca da ciência como campo de imaginação, e aí uma coisa interessante que é o rompimento com a alquimia, quando a gente escuta minimamente falar de alquimia. Ainda assim, é uma alquimia europeia que bebe muito largamente na alquimia de Alexandria e na alquimia chinesa, mas é silenciada nessas formas de produção de conhecimento. Para a ciência se legitimar na modernidade, ela precisa negar a alquimia, justamente, por conta do campo imaginativo da alquimia e, aí, a gente vai ter o Newton que é muito mais alquimista do que físico. Tem um texto que eu utilizava na disciplina História da Química que é “Newton, na verdade, não é o primeiro dos modernos, é o últimos dos babilônios”. Porque ele era um alquimista e tudo que é relacionado com a questão da imaginação, a ciência moderna tentou acabar. Lembrei ainda de um caso específico da ciência moderna, por exemplo, da estrutura do benzeno não é, Eloah? A estrutura do benzeno que é uma estrutura pensada ciclicamente porque a ciência tem muito essa coisa de pensar em termos de modelagem e você estava citando o exemplo que eu achei fantástico das ondas gravitacionais. Esse tipo de coisa se repete muito, as pessoas dizem “ah, hoje já se vê o átomo, através de microscópio por tunelamento, e o que é microscópio por tunelamento? É um microscópio onde você insere o conhecimento orbitalar que você se apropriou através da atomística de Schrödinger. Daí você consegue, através dele. Ou seja, a teoria que você incorporou ao instrumento, a teoria te dá retorno. Então, você consegue enxergar o átomo em termos de região de contorno orbital, orbital esférico, orbital em lobos, você consegue ver o que você quer ver, e a ciência é isso, o tempo todo. Então, o que é que aconteceu com Friedrich Von Stradnitz (1829-1896), ele estava com dificuldade de pensar como era a estrutura do benzeno, dormiu e sonhou com uma cobra mordendo o rabo, foi quando ele acordou falou: “é cíclico!”. Até hoje a gente tem essa coisa do benzeno cíclico, mas óbvio que não se pode falar que o cara sonhou com uma cobra mordendo o rabo né? Não podia ter nenhuma relação com o Ouroboros que é um signo alquimista, é outra coisa, aí você vai

trabalhar com questão de energia, enfim... E a última coisa com relação à questão da ciência no estúdio são as possibilidades reais e existentes, e que não precisam ser fetichizadas nem tampouco forçadas. Óbvio que são pouco valorizadas, por exemplo, em 2016 aqui no PAF 3, eu organizei o maior evento nacional de arte e ciência do Brasil que é um evento chamado ciência em cena. Nesse evento, a gente traz grupos de divulgação científica do Brasil todo e a gente fez aqui na UFBA. Tudo o que eu recebi de financiamento foram R\$ 5.000, enquanto um grande amigo fez um fórum de Química Analítica em Porto Seguro, bem menor que um congresso nacional, e conseguiu botar todos os palestrantes numa ilha à beira mar, conseguiu recursos no mesmo ano, não é para dizer que é uma questão de orçamento, é uma questão de importância. O que isso quer dizer, que ciência no estúdio é útil para quem? É importante para quem? Bom, ciência em cena sobrevive, esse ano teve em Macaé, mas sempre com orçamento desesperador, é sempre no último momento que a gente consegue. É algo que a gente precisa pensar, qual o grau de valorização que a academia dá para isso né? É algo que é muito baixo.

Lembrei a pergunta que eu tinha, é que me ocorreu Paola que a gente está aqui descendo o pau na ciência né? Óbvio que não, descendo o pau na ciência, na concepção de absolutismo (risos) na concepção de uma verdade irrefutável, absoluta.

Paola: Mas estamos aqui com projetor, computador, gravador né?

Bárbara: É isso que eu queria falar, tipo, e na vida real? Como é que você pensa isso? Para mim são alguns choques né, eu faço muitas críticas a essas concepções de ciência, mas quando eu vou pegar um avião eu quero acreditar na ciência, eu quero crer na ciência, eu quero crer na ciência materializada da tecnologia, da mesma forma que a gente vai fazer uma cirurgia, enfim, como lidar com isso? A analogia que sempre faço em aula é o seguinte, quem é muito religioso aqui? Aí aparecem pessoas que são cristãs, e de outras religiões, enfim, e falo: “você tem muito mais fé na ciência do que no seu deus né? Não sei se o seu deus aparecesse e se materializasse e mandasse você, que não sabe nadar, pular do barco e andar sobre a água, se você iria. Mas, por meio de um artifício tecnológico com ciência incorporada você iria atravessar o Atlântico confiando plenamente, mesmo sem saber nadar e mesmo sem saber voar. você vai. É muito louco isso. Você crê.

Paola: Porque é um sistema de crença também né, mas eu achei que sua pergunta iria por outro caminho, eu tinha mencionado os aparelhos e, justamente, nesse processo de pensar de onde que as coisas vêm, o custo que um projetor tem, quando a gente pensa nas questões da obsolescência; nas condições em que são extraídos os minérios, em qual o custo ambiental e social dos lugares onde se produzem os componentes que a gente utiliza; o que

acontece quando ele é descartado; quem são os países para onde vai esse lixo eletrônico; como é essa economia capitalista da tecnologia né? Cada vez que a gente quer trocar de telefone... Isso, por exemplo, é uma coisa que eu me questiono bastante. Porque, quando a gente começa a pensar nesse assunto da obsolescência programada e do lixo eletrônico ou das injustiças todas, ou ainda dos desequilíbrios que significa a gente produzir tecnologia da maneira que a gente produz. Trata-se dessa maneira desconectada que não pensa na conta que a gente paga. Quando você começa a ler as entrevistas que os antropólogos fazem com os indígenas e tal.. o que a gente pode aprender deles é que “isso que vocês chamam de civilização, na verdade é ruína, uma civilização que não entende o seu lixo”. Isso é uma ruína e não uma civilização. Produzimos isso que a gente chama de progresso, de tecnologia, mas a gente não consegue fazer a cobra morder o rabo e, aí, a cobra fica vomitando tudo né? Então, a minha questão com relação ao trabalho com a tecnologia é como consigo, no meu cotidiano, viver aquilo que eu penso em termos discursivos críticos e decoloniais. Torna-se, realmente, difícil. Vamos trabalhar com software livre, então, para não usar software proprietário. Eu, no entanto, não sou programadora e apanho pra caramba para trabalhar com software livre. Acabei de ver que o colega do software livre está ali e confirma que é difícil. É um aprendizado e um caminho também a gente conseguir trazer na nossa prática, no nosso fazer o nosso discurso né? Então, eu estou aqui com o computador da Apple né? Enfim...

Luca: Então, vamos abrir um pouco? Eu gostaria de abrir com vocês para perguntar qual é a sua relação, a sua ideia ou a sua pergunta sobre arte/ciência...

Essa revista foi editorada no formato 210 x297mm
utilizando as fontes Calisto MT, Quicksand e Blogger Sans.

