

De um  
animal para  
outro

Julia Amaral

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA - UDESC  
CENTRO DE ARTES – CEART  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – PPGAV  
Linha de pesquisa: Processos Artísticos Contemporâneos

TESE DE DOUTORADO  
**DE UM ANIMAL PARA OUTRO**

Tese de Doutorado apresentada como requisito parcial para obtenção de título de doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina – PPGAV/UDESC

Doutoranda: **Julia Ancona do Amaral**  
Orientadora: Profa. Dra. Maria Raquel da Silva Stolf (UDESC)

Banca examinadora:  
Profa. Dra. Debora Pazetto Ferreira (UDESC)  
Profa. Dra. Sandra Maria Correia Favero (UDESC)  
Profa. Dra. Telma Scherer (UFSC)  
Dra. Marina Moros (UFSC)  
Profa. Dra. Silvana Barbosa Macedo (UDESC) – Suplente  
Profa. Dra. Ana Lucia Vilela (UFG) - Suplente

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da  
Biblioteca Central/UEDESC,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Amaral, Julia Ancona do  
De um animal para outro / Julia Ancona do Amaral. --  
2022.  
322 p.

Orientadora: Maria Raquel da Silva Stolf  
Tese (doutorado) -- Universidade do Estado de Santa  
Catarina, Centro de Artes, Design e Moda, Programa de  
Pós-Graduação em Artes Visuais, Florianópolis, 2022.

1. animal. 2. humano. 3. natureza. 4. cultura. 5. arte. I.  
Stolf, Maria Raquel da Silva. II. Universidade do Estado de  
Santa Catarina, Centro de Artes, Design e Moda, Programa  
de Pós-Graduação em Artes Visuais. III. Título.

Orientadora:

---

Profa. Dra. Maria Raquel da Silva Stolf (UDESC)

Banca examinadora:

---

Profa. Dra. Debora Pazetto Ferreira (UDESC)

---

Profa. Dra. Sandra Maria Correia Favero (UDESC)

---

Profa. Dra. Telma Scherer (UFSC)

---

Dra. Marina Moros (UFSC)

---

Profa. Dra. Silvana Barbosa Macedo (UDESC) – Suplente

---

Profa. Dra. Ana Lucia Vilela (UFG) - Suplente

## DE UM ANIMAL PARA OUTRO

### **Resumo:**

O trabalho aborda meu processo artístico, nos campos da escultura, fotografia e intervenções, enquanto rearticulador das noções de humano e animal e de natureza e cultura. Através do trabalho artístico, a tese propõe uma problematização da distinção entre humano e animal, repensando fronteiras.

**Palavras-chave:** animal, humano, escultura, luto

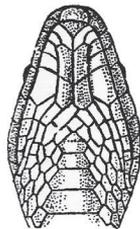
### **Abstract:**

The work approaches my artistic process, in the fields of sculpture, photography and interventions, as a rearticulator of the human and animal senses and of nature and culture. Through the artistic work, the thesis proposes a problematization of the distinction between human and animal, rethinking borders.

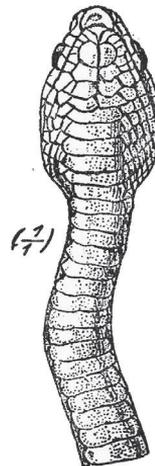
**Keywords:** animal, human, sculpture, mourning

# De um animal para outro

Julia Amaral



168. Escudos mentais



169. Escudos mentais  
da fam. *Amblycephalidae*



Tinha um rabinho  
muito grande, era difícil  
de levar, arrastava.



## 02. Mulher-salamandra

Sou uma salamandra, uma mulher-salamandra. Salamandra de fogo. É mentira que as salamandras aguentam ficar no fogo, é uma falsa crença. Elas fogem do fogo. Mas eu me sinto a salamandra de fogo, aquela que aguenta o calor alto.

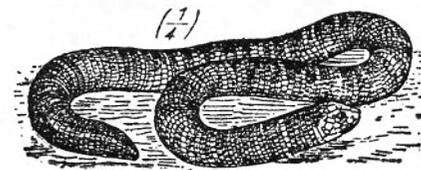
Os escorpiões aguentam de verdade estar no fogo, até certa altura, não se queimam. Não sou um escorpião, tive muito medo quando encarei um frente a frente há pouco tempo atrás.

Muitas vezes já me senti como um sapo seco. Um sapo seco grudado no tijolo. Sem conseguir sair, preso à secura da pele do tijolo, seca minha pele de sapo e drena toda água do meu corpo. Sou um sapo seco morrendo de desidratação lenta. Quando envelhecemos perdemos a água do nosso corpo lentamente, mais devagar do que quando encostamos num tijolo. Sentimos a pele ficando seca, aos poucos; melhor não pensar que é a vida que se esvai. Melhor pensar que é a vida que se vive. Quando um sapo despreocupadamente gruda num tijolo seco, é fatal, ele não sairá mais do tijolo vivo. O tijolo também não ganhará mais vida. A vida se dilui ali, sem escoamento. O sapo perde sua água para o tijolo, que, eternamente sedento, chupa a água-vida do sapo para depois, em seguida, evaporá-la. O tijolo seca.

A umidade da pele do sapo é parecida com a umidade da pele da salamandra. Ela não gosta de fogo, ela foge, o fato é esse, ela foge. Desde a época medieval acredita-se que a salamandra resiste ao fogo mas ela na verdade, corre para fora dele.

Achava que o melhor era enfrentar e não fugir. Mas tento fugir de vez em quando. A água do meu corpo também foge, mesmo quando eu não gostaria. Me sinto como um sapo seco grudada no tijolo. A fatalidade da vida está em todos os momentos. Tento saltar, fugir do tijolo seco.

Encarei um escorpião de frente. Ele estava encaixado entre pedras, camuflado. Me olhou de frente, com cerca de 6 ou 8 olhos. Muito estranho ser vista por mais de um par de olhos de uma vez. Enfrentei por alguns minutos e em seguida saí. Não matei nem morri, dessa vez.



Cobra de duas cabeças (*Amphisbaena alba*)

A salamandra é úmida, ela não suporta fogo, é um anfíbio, meio molhado. Úmido sempre. O amar seco é sem amor. É quente como fogo, como o corpo de uma salamandra na fogueira. Ou o corpo de um sapo que acaba de encostar num tijolo esturricado ao sol. Talvez o amor deseje o úmido. Amor-salamandra. Há quem prefira o amor-escorpião.

Prefiro não escolher agora.

O úmido traz deterioração. Supostamente a secura conserva e a umidade destrói. Uma múmia é seca, totalmente seca. Conta sua história seca, história do mundo. Mesmo morta, nos diz muita coisa.

Meu coração é úmido de sangue.

O amor úmido está tão fadado à morte quanto o amor seco. Talvez o medo seja do amor úmido, o amor-salamandra. Salamandra de fogo que tem o gosto pelo calor mas se teme em amar amando demais.

Enquanto escrevia esse texto, numa noite, tive um sonho muito forte. Sonhei que eu deformava um ovo com meu útero. O ovo saía deformado e de cor alterada lá de dentro do útero. Originalmente era rosa mas saía amarelo, meio amarronzado, manchado.



194. Rã (*Hyla goeldii*)  
com ovos nas costas









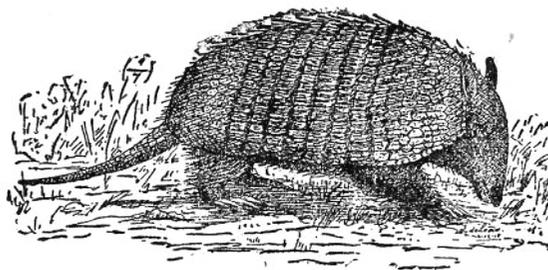






## 05. Mulher-javali

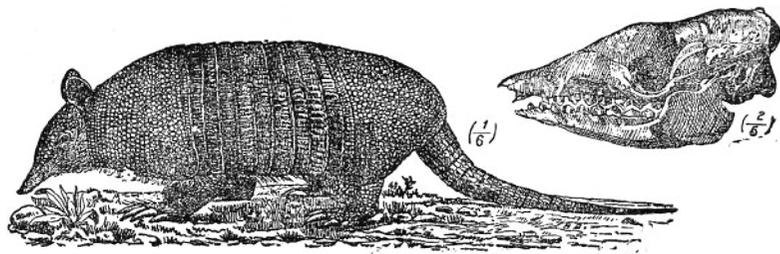
Sou um javali, uma mulher-javali. Javali de guerra. Que avança e só olha pra frente. Dizem que os javalis são ferozes; eles na verdade são dóceis e sociais, só atacam quando são provocados. Ficam com a juba arrepiada. Javalis podem ser soldados, soldados estão a serviço.



14. Tatú peludo  
(*Euphractus sexcinctus*)

Enterrei um javali no meu quintal há seis meses. Minha orelha estava pra trás e acendi uma enorme fogueira. Cavei um buraco bem fundo pra não deixar subir o cheiro de carniça. Era noite e o crânio tinha as quatro presas, impressionantes, amareladas um pouco marrom. Uma mulher-javali de fogo. O enterro do javali foi profundo, um mergulho. Estado cru e bruto, violento e destruidor.

Existe um monstro com nome de flor, chama-se Liz. Ele tem a cara peluda e é menina. Ele é ela. Ela tem a cara peluda mas não é barba, é pelo de monstro. Posso imitá-la com seus dentes arreganhados. Mostrar todos.



15 e 15a. Tatú etê (*Dasypus novemcinctus*) e crânio do mesmo (veja-se a dentição: só os tamanduás (figura 17a) são propriamente desdentados)

Uma presa solitária, avulsa, um dente solto como uma pena de pássaro.

Toco o limite da linguagem como a passagem da água pra lama. Os javalis costumam tomar banho de lama todos os dias, vivem perto da lama, temperam seu corpo e se limpam na lama. Como mulher-javali sei o que é isso, limpar-se na sujeira.

Joguei fora cinco caçambas de coisas antigas, de acúmulo ancestral. Minha avó faleceu nesse natal. No apartamento, os pertences de quatro mortos: meus dois bisavós, a avó e uma tia-avó. Muitos quilos de papel, metros cúbicos de roupa, móveis do Brasil-império. Coleção de livros, coleção de moedas, coleção de bibelôs. Coleção de assinaturas e autógrafos. Pilhas de pastas com papéis. Embalagens, sacos, jornais e fitilhos. Cinco caçambas de lixo. Achamos um livro de 1762, original, tipografia e gravura. Minha tia avó morreu há 45 anos e seu quarto estava intocado. O criado-mudo da minha bisavó estava intacto, como se estivesse sendo usado e ela já morreu há 32 anos. Na Nigéria, acredita-se que o javali é o intermediário do outro mundo, do mundo dos mortos.

Coletou crânios e animais mortos. Também fotografou animais mortos e guardou carcaças, ossadas, peles e ovos. Fiquei com vontade de jogar tudo fora, uma enorme vontade. Mas tive medo.

Na mitologia celta o javali é um animal sagrado. Simboliza coragem e força. Era oferecido em festas aos guerreiros antes de saírem pra guerra. A javali fêmea representa o princípio feminino do universo, a fertilidade, a regeneração assim também como a morte, a cura e o conhecimento.

Na mitologia tupi-guarani, o Caipora é uma entidade defensora das matas que monta em uma queixada. Um pequeno indígena muito ágil, com o corpo coberto de pelos, montado num suíno também peludo, ataca caçadores e protege os animais da floresta.

Para algumas religiões cristãs, o javali é um ser impuro e pode ser visto como um símbolo do demônio.

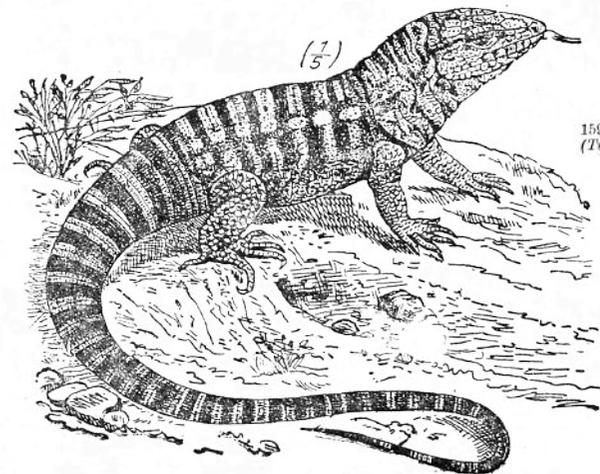
Meu pé é uma pata. É grande e inchado. Ele pesa, é cascudo, grosso, uma pata.

Semana passada fui picada por uma aranha, uma aranha armadeira. Doeu muito, a maior dor que já senti depois da do parto. Fiquei sem sentir três dedos, minha mão formigou e minha visão ficou turva. A mão inchou tanto que não fechava, era uma pata. Além do meu pé, minha mão também é uma pata, pata de javali, porca do mato.

A picada foi ofensiva. Na água do inchaço tinha raiva, indignação, represamento de ressentimento. Veneno.

A armadeira ataca assim como a javali, agressiva e brava. Sua peçonha é tóxica e pode matar um ser humano, pode causar choque anafilático, aumento na pressão arterial, taquicardia. Também é peluda, suas patas tem espinhos negros bem pontudos. O veneno age no sistema neurológico da pessoa. Assim como os javalis, elas tem hábitos crepusculares e noturnos.

Sonhei que eu era uma mulher que comia partes do meu próprio corpo. Começava pelos pés e ia comendo as pernas e o tronco, mastigava os ossos, como frango ou cartilagem. Criava poças de sangue.



159. Lagarto ou Tejú  
(*Tupinambis teguixin*)



159 a. Ovo do mesmo

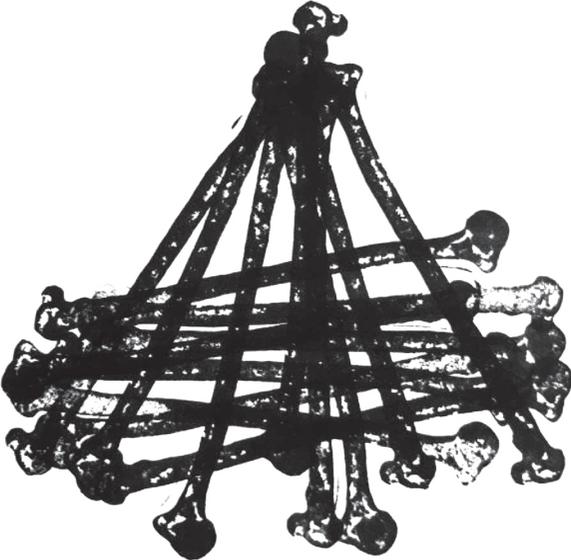








Passé Escort



### 13. Mulher-tilacino

Sou um tilacino, uma mulher-tilacino. Exterminadora e exterminada. Extinta por destroçar rebanhos, por matar tudo que vê pela frente.

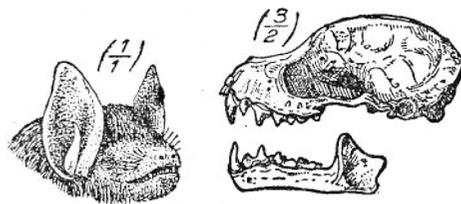
Sou um monstro, uma mulher-tilacino. De tão brava, acabaram comigo. Já não existo mais e não posso mais escrever nem psicografar. Um animal extinto. A mandíbula de um tilacino abre cento e vinte graus, é muito grande e tem muitos dentes. Destrói ovelhas, destrói vacas, destrói tudo o que vê pela frente.

Eu não existo mais, morri há seis meses.

Certa vez, quebrei minha coluna. A Raquel havia sonhado comigo, sonhado com uma cobra com a espinha toda feita de post-it.

Aconteceu um acidente. O porta-malas do meu carro estava com defeito e não parava mais erguido aberto. Eu mantinha uma maneira improvisada de resolver o problema, apoiando a porta com um pedaço de madeira cada vez que eu abria o porta-malas, o pau já ficava sempre dentro do carro. Um dia eu estava indo viajar e coloquei uma mala pesada no porta-malas, que sacolejou o carro fazendo o pau soltar e a porta do porta-malas cair com o fecho bem em cima das minhas costas.

Fissurei uma vértebra, n<sup>o</sup> onze.



6. Cabeça de  
*Myotis levis*

7. Crânio de  
morcego (*Artibeus  
perspicillatus*)

Tenho um rabo de rato. Guardado no meu quarto, durmo com ele. Suas vértebras estão juntas, conectadas por uma tênue camada de pele seca ultra grudada. Rabo de rato grande, comprido e fino.

A mulher-talacino contém toda a raiva do mundo. Está acumulada aqui, na minha mandíbula. Travada. Pesa. Range a ponto de trincar, como pedra no fogo. Mulher-tilacino é também mulher-pedra. Meus dentes são feitos de pedra, mas se trincar, cai tudo.

Todos os dentes moles caindo de uma vez. Olho sobre a mesa e vejo todos os meus dentes melecados numa pocinha de sangue.

A abertura grande da mandíbula cheia de palavras muito afiadas que mordem como dentes. São pedras-palavra.

Mulher-tilacino não tem papas na língua. Só tem dentes, uma mandíbula de cento e vinte graus. Tenho dentes na língua, minha língua morde.

Esfrego meu rosto na carniça. Carniça de ovelha com a barriga aberta. A ovelha é preta e branca, as vísceras são vermelhas.

Tudo se afasta de mim.

Chupar os ossos  
Chupar os próprios ossos  
Chupar até secar, beber tudo

Uma taça super fina com pouco veneno  
Mas já basta

Não dá pra nadar quando o mar está vermelho. Quando o sangue das baleias está derramado dissolvido na água do mar. Não dá pra ver nada. Não dá pra chupar esse sangue. O estômago é igual à terra e à água, desfaz.

Sou uma mulher-tilacino. Mulher-xondaro. Mulher-fogo. Mulher-homem. Mulher-mulher. Mulher muito mulher, com muito dente. Com muito leite. O leite espirra da teta, o veneno espirra do dente da cobra, chega a se projetar pra fora. Três mandíbulas, três carreiras de dentes afiados, uma atrás da outra e intercaladas.

Dois copos iguais. Um de veneno e um de antídoto, dois copos de leite materno pra beber.

Vi uma cena: uma aranha e uma lagartixa em uma parede. A lagartixa estava com a boca aberta e um pouco da cabeça da aranha dentro. A aranha estava com as patas encolhidas. No dia seguinte vi as duas na mesma parede, imóveis. Percebi que a lagartixa, que estava em cima, tinha o rabo caído pro lado. As duas estavam mortas.

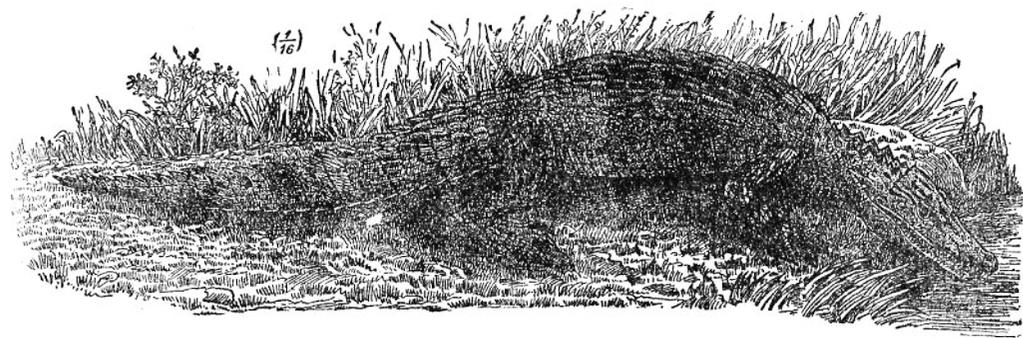
Os dentes da lagartixa morderam a aranha que ao mesmo tempo, picou a lagartixa.

Matar e morrer ao mesmo tempo

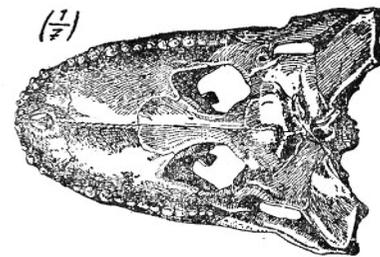


298. Centopeia  
(Scolopendra)

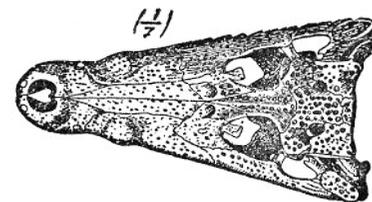
Sonhei que eu estava andando de bicicleta por uma orla. A orla era acompanhada por uma sequência de palmeiras. Em cada palmeira estavam amarrados, pelas patas de trás, cavalos mortos pendurados de cabeça para baixo. Eu ia passando e vendo em cada palmeira um cavalo, enorme, pendurado. Os rabos balançavam com o vento e se confundiam com as folhas.



145. Jacaré (*Jacaretinga palpebrosus*)



143. Crânio de *Caiman latirostris* visto de baixo



145. Crânio de *Caiman sclerops* visto de cima





















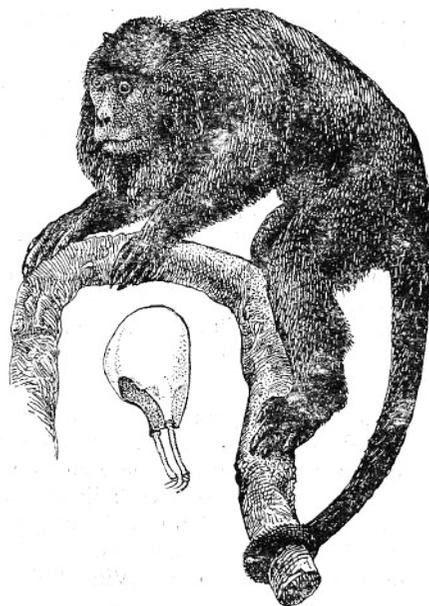
#### 04. Mulher-rã

Sou uma rã, uma mulher-rã. Hoje tive a rara experiência de ter uma cauda. De manhã, por um tempo breve, tive um rabo. Primeiro não estava acreditando, mas depois consegui percebê-lo. Consegui, aos poucos, mexer minha cauda. Ela era grande, como as caudas de dinossauro, grossa no corpo e afinada na ponta. Usei-a, ajudou a equilibrar meu corpo, me apoiei nela. Me mexi a partir dela.

Na água não preciso de rabo. Sou rã e não tenho rabo, sou anura. E anfíbia. Primitivamente versátil.

Carrego filhotes nas costas. Minhas costas são perfuradas com muitas cavidades para carregar meus ovos sem que eles escorreguem e caiam. São ovos-mundo. Carrego com cuidado. Estou grávida de um ovo, grávida de um crânio de pássaro. O mundo inteiro está em minhas costas. *Ter as costas livres* é o nome de uma série extensa de fotografias de seres mortos, pequenos animais, cogumelos, em fundo branco, branco que não é neutro. Agrupo essas fotografias, em diversos arranjos variáveis. Mas tanto na vida quanto na morte o neutro não existe e estamos sempre pensas. Inclínadas. Escorregando. Escorrendo pelas costas da rã.

Minha pele lisa é escorregadia e indefinida. Escapa da forma fixa. Uma pele úmida, pele água, solúvel. Penetrável. Pele de mulher-bufo permeável, que tudo perpassa. A água é densa e pesada, ocupa os espaços e toma todas as formas. Na pedra lisa nada penetra, nem a água penetra.



Bugio

Quase engoli uma lacraia, entrou e saiu da minha boca. Lacraias gostam de umidade, não gostam de estar dentro da água, mas no úmido. No meio da madrugada acordei com sede e fui até o filtro tomar água. Usei um copo que eu já deixava embaixo do filtro e no escuro enchi e bebi. Senti algo sólido dentro da boca e cuspi com força. Quando olhei no chão, era uma lacraia. Viva, mexia freneticamente suas muitas patas.

A série de fotos *Ter as costas livres* começou a partir da série de esculturas em metal fundido, chamada *Apesar de*. Eu coletava insetos, pequenos animais, ossos e cogumelos e fotografava antes de fundi-los. Trabalhei durante sete anos com fundição em metal.

O metal também não recebe a água, repele e devolve. É líquido. Escorre, espalha, se molda às formas do mundo, como a água. O metal escorre e depois endurece. Às vezes como meu coração, encharcado, venenoso, endurece. O chumbinho é um veneno que mata o rato por secura, o organismo seca de dentro pra fora, seca os órgãos internos. A pele seca de fora pra dentro. O coração seca de chumbinho e fica rígido, fica chumbo, fica duro, fica ferro. Meu sangue é vermelho de tanto ferro. Alto é o grau do ponto de fusão do ferro, 1600 graus pra escorrer ferro da minha veia. 1600 graus pra se liquefazer.

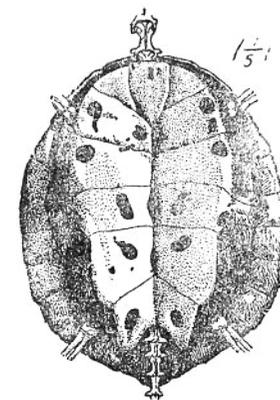
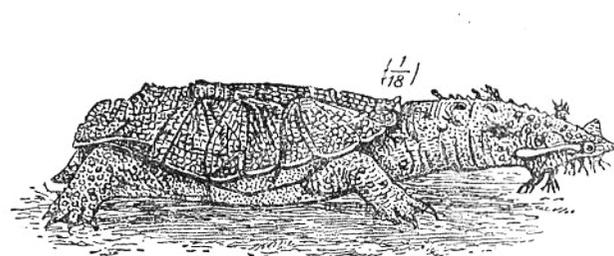
Hoje uma lacraia estava morta no pé da minha cama quando acordei. Recolhi-a certificando-me de que ela não se mexia mais e coloquei em cima da mesa. Passei o dia olhando para ela, acompanhando seu corpo se contorcendo lentamente. Não sei se o que eu acompanhava era sua lenta morte ou o lento processo de secagem do seu corpo. Perdemos nossa água quando morremos, escoamos.

A vezes lamento por ser anura e não ter uma cauda com veneno como a das lacraias. Algumas rãs são como os cogumelos que nascem no meu quintal, tem as costas cheias de toxina, mortalmente venenosas. Me intoxiquei comendo o cogumelo errado uma vez. Tive muita falta de ar e precisei dormir sentada, deitada não conseguia respirar.

Parei de fundir há muito anos mas continuei a coletar corpos de animais mesmo assim. Semana passada fui filmar alguns animais, alguns crânios. Tirei da estante onde ficam guardados e levei pro sol, no chão, dentro de uma tampinha pequena, o crânio de um pássaro que estava com toda sua coluna cervical e dorsal, vértebra por vértebra. Eu estava filmando quando meu cachorro apareceu no visor da câmera e imediatamente roubou o crânio e comeu. Mastigou muito rapidamente na minha frente. Me lembrou de uma situação similar que aconteceu há mais de dez anos atrás, quando o gato me deu um coração de pássaro de presente. Cheguei em casa e ao abrir a porta me deparo com meu gato me olhando e ao lado dele, um coraçãozinho, uma mancha de sangue e uma pena de pássaro no chão. Fresco, ensanguentado, recém retirado. Quando peguei a câmera fotográfica para registrar aquela cena, o gato rapidamente tratou de comê-lo. Me olhou e devorou o coração. Parecia que ele só estava me esperando chegar para comer. Por pouco não consegui fazer uma boa fotografia dele. Eu poderia ter comido aquele coraçãozinho. Mas o gato foi mais rápido.

A relação de animal quase me fez roubar a caça que tinha me sido oferecida. Ainda que falar em roubar talvez não seja o mais adequado, já que era algo que interpretei como um presente. Mas o gato roubou antes, o próprio presente que havia me dado. Ou só estava me mostrando a sua caça. Ou só estava me emprestando pra que eu fotografasse...

Quando contei essa história para minha amiga Ana Lucia Vilela, ela escreveu sobre meu trabalho: *de um animal para outro*.



151. Matamatá (*Chelys fimbriata*)

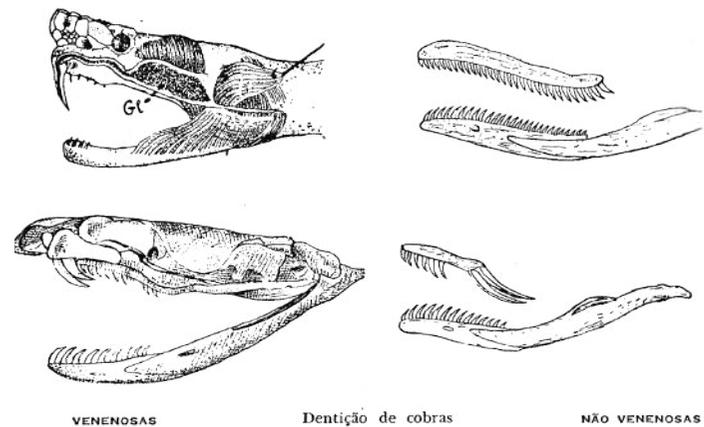
152 (à direita). Couraça de cágado, vista de baixo

Carrego uma tartaruga em minhas costas. Tartaruga origem do mundo, levo ela aqui comigo, nas minhas costas, na minha barriga.

Sonhei com a noite. Eu estava na praia e o mar estava muito escuro, negro como piche. Eu entrava no mar e tirava de dentro da água o corpo morto de um pássaro grande e pesado, um esqueleto, todo cheio de óleo queimado que escorria entre seus ossos e meus dedos.

### 09. Mulher-urubu

Comecei esse texto querendo escrever mulher-gavião ou mulher-falcão. Mas o que me sinto mesmo é uma mulher-urubu. Cheia de corpo morto ao redor. Guardando carcaça, carniça, corpos e restos de corpos. Urubu não passa mal por comer o que está podre. Não cria lombriga, não cria bactéria. Não pega vírus. Tem o pescoço pelado para ajudar na limpeza e evitar o acúmulo de restos de alimento. Voa a grandes altitudes depois de comer, para terminar de matar todos os vermes que ainda restaram em seu pescoço.



A Aline me contou uma história da Dona Luisa sobre um ovo de urubu. Ela conhecia um homem que uma vez achou um ovo grande e inteiro no chão e não sabia ovo do que que era. Levou o ovo consigo e o chocou. Daquele ovo nasceu um filhote de urubu, que foi cuidado pelo homem, cresceu e viveu solto, sempre por perto dele. Gostaria que tivesse acontecido comigo essa história.

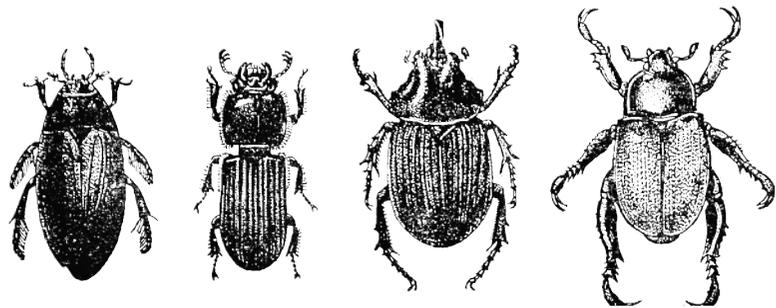
Escrevo para suportar o desenho. Escrevo para dar conta daquilo que não consigo desenhar. A palavra como suporte do desenho, quando não conseguimos desenhar, escrevemos. Escrevo num canto de folha, num canto quase escondido, por achatamento social, por vergonha. Escrevo por morte.

Ganhei dois crânios de ovelha. Ainda tinham carne grudada e estavam dentro de um balde com água e cal, pra apaziguar um pouco o forte odor e interromper o processo de putrefação. Levei o balde cheio no carro, temerosamente, para que não derramasse, fedia muito. Ao chegar em casa coloquei-o erguido entre os galhos de uma árvore para o cachorro não pegar. Há uma disputa entre nós. Entre mim e o cachorro, uma disputa antiga. Pelos pássaros, ratos caçados, ossos que eu trago e enterro, corpos de lagarto morto, crânios de ovelha podre.

Mulher-urubu, limpadora de ossos. Durante dez anos fiz parte de um grupo de teatro de rua, o Erro Grupo. Em uma peça, *Formas de Brincar*, concebi o cenário com ossos de vaca, de bacia de vaca, três pelves. Elas eram os elementos que marcavam a pontuação de um jogo e também eram os troféus de uma competição que acontecia entre as personagens. Passei semanas limpando aqueles ossos de bacia, raspando carne velha e grudada. Fazia fogueiras para ferver os ossos pélvicos em latões de tinta reutilizados. Saia muita gordura, parecia que brotava gordura de dentro do osso. Era uma gordura infinita. Eu fervia várias vezes e jogava aquela água na terra, demorou muito tempo para limpar. Depois parafusei ganchos nos ossos. Eles ficavam elevados no ar, suspensos por cordas, numa rua no centro de Florianópolis, na altura entre o primeiro e o segundo andar dos prédios, pendurados acima da cabeça das pessoas que passavam.

Escrevo para decompor minha carne. Escrevemos por decomposição. Carne palavra decomposta. A terra recebe tudo, como a página vazia. Sangue, gordura, carne, carniça, palavra, tudo. Mas a Terra não tem estômago de urubu. A Terra tem limites.

Passaram-se dias, choveu, e o balde encheu de água e transbordou. Corri para enterrar os crânios de ovelha. Usei a cal pra fazer uma última camada misturada na terra, pro cachorro não desenterrar.



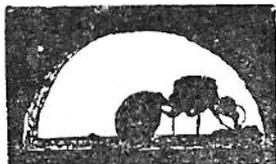
Besouros

Estico minhas asas para descansar. Pescoço pelado, podendo ser degolada a qualquer instante, com as costas livres.

Sonhei com um Urutau. Eu conversava com ele e ele era minha já falecida avó. E falava com a voz da irmã dela, da minha tia-avó. Ele falava com a voz da tia Dora que morreu duas semanas depois do sonho.



patas de  
madame



**TER AS COSTAS LIVRES**





































































Julia Amaral



C O M

## índice

	<i>Cogumelo Amarelo</i>	06
	<i>Menina-elefante com pedra</i>	08
<b>11</b>	<b>OUTRO</b>	
1.	Era importante aquele encontro	12
2.	Dicotomias	22
3.	Co-	30
4.	Liga	38
5.	Cuidado	46
	<i>Arquivo</i>	50
<b>69</b>	<b>LUTO</b>	
6.	Tudo seca	70
7.	Farelo	80
	<i>Desenterro do javali</i>	86
8.	Coração tem penas	96
9.	Caturrita	102
10.	Coleta	106
	<i>Lambe-lambe crânios</i>	112
	<i>Gaviões</i>	120

## índice

<b>127</b>	<b>FORMA</b>	
11.	Seguindo com o problema	128
12.	Veste	134
13.	Instabilidade da forma	142
	<i>Híbridos</i>	152
<b>162</b>	<b>BIBLIOGRAFIA</b>	
	<i>Casulo amarelo</i>	168
<b>176</b>	<b>AGRADECIMENTOS</b>	
	<i>Cinema 2</i>	178
	<i>Javali</i>	194





**OUTRO**

### 1. Era importante aquele encontro

Era importante aquele encontro, eu e o pássaro morto

Era importante aquele encontro, eu e o lagarto atropelado

Era importante aquele encontro, eu e a aranha esmagada

Era importante aquele encontro, eu e o rabo da tatu mãe

Era importante aquele encontro, eu e a borboleta morta

Era importante aquele encontro, eu e os quatro filhotes de passarinho caídos do ninho

Era importante aquele encontro, eu e o rato

Era importante aquele encontro, eu e o ninho de ratos mortos

Era importante aquele encontro, eu e o besouro morto

Era importante aquele encontro, eu e os vinte e quatro besouros

Era importante aquele encontro, eu e o urubu eletrocutado

Era importante aquele encontro, eu e o pássaro morto

Era importante aquele encontro, eu e o pinguim morto

Era importante aquele encontro, eu e o pica pau morto

Era importante aquele encontro, eu e o sapo seco

Era importante aquele encontro, eu e o sapo seco atropelado

Era importante aquele encontro, eu e a lagartixa esmagada

Era importante aquele encontro, eu e a cobra cega morta  
 Era importante aquele encontro, eu e o marimbondo morto  
 Era importante aquele encontro, eu e o baiacu morto  
 Era importante aquele encontro, eu e o pássaro comido e vomitado  
 Era importante aquele encontro, eu e o pássaro morto  
 Era importante aquele encontro, eu e a mamangava  
 Era importante aquele encontro, eu e os ovos de lagartixa  
 Era importante aquele encontro, eu e a ovelha  
 Era importante aquele encontro, eu e o boi morto  
 Era importante aquele encontro, eu e a caturrita  
 Era importante aquele encontro, eu e a cigarra morta  
 Era importante aquele encontro, eu e o casulo que nasceu na minha frente  
 Era importante aquele encontro, eu e a formiga morta  
 Era importante aquele encontro, eu e as dezenas de abelhas mortas  
 Era importante aquele encontro, eu e o coelho  
 Era importante aquele encontro, eu e o pássaro morto  
 Era importante aquele encontro, eu e o beija-flor morto

Era importante aquele encontro, eu e o pássaro azul morto  
 Era importante aquele encontro, eu e o pássaro amarelo morto  
 Era importante aquele encontro, eu e as rolinhas mortas  
 Era importante aquele encontro, eu e o aracuã morto  
 Era importante aquele encontro, eu e o papagaio morto  
 Era importante aquele encontro, eu e as escamas do tatu  
 Era importante aquele encontro, eu e o javali  
 Era importante aquele encontro, eu e a rã seca  
 Era importante aquele encontro, eu e o escorpião negro  
 Era importante aquele encontro, eu e a escorpiã com dezenove filhotes nas costas  
 Era importante aquele encontro, eu e o cachorro  
 Era importante aquele encontro, eu e o cogumelo  
 Era importante aquele encontro, eu e a maria fedida  
 Era importante aquele encontro, eu e a ratazana morta  
 Era importante aquele encontro, eu e os ossos do pássaro  
 Era importante aquele encontro, eu e a libélula morta  
 Era importante aquele encontro, eu e a mariposa

Era importante aquele encontro, eu e a vaca morta  
 Era importante aquele encontro, eu e o terneiro morto  
 Era importante aquele encontro, eu e o caramujo africano  
 Era importante aquele encontro, eu e carcaça da cigarra  
 Era importante aquele encontro, eu e a galinha preta  
 Era importante aquele encontro, eu e a galinha branca  
 Era importante aquele encontro, eu e o pássaro morto  
 Era importante aquele encontro, eu e as penas de pássaros  
 Era importante aquele encontro, eu e a joaninha morta  
 Era importante aquele encontro, eu e a elefante  
 Era importante aquele encontro, eu e a menina-elefante  
 Era importante aquele encontro, eu e a barata morta  
 Era importante aquele encontro, eu e a lacraia morta  
 Era importante aquele encontro, eu e o lagarto mordido  
 Era importante aquele encontro, eu e o louva-deus  
 Era importante aquele encontro, eu e o crânio de ovelha  
 Era importante aquele encontro, eu e o pássaro morto

Era importante aquele encontro, eu e o besouro  
 Era importante aquele encontro, eu e o cogumelo  
 Era importante aquele encontro, eu e a pele da ovelha  
 Era importante aquele encontro, eu e a pele da vaca  
 Era importante aquele encontro, eu e a pele da cabra  
 Era importante aquele encontro, eu e a pele do cachorro  
 Era importante aquele encontro, eu e o bigode do gato  
 Era importante aquele encontro, eu e a unha do gato  
 Era importante aquele encontro, eu e o pelo do gato  
 Era importante aquele encontro, eu e a unha do gavião  
 Era importante aquele encontro, eu e as presas do javali  
 Era importante aquele encontro, eu e o dente do boi  
 Era importante aquele encontro, eu e a arcada dentária da ovelha  
 Era importante aquele encontro, eu e a casca da tartaruga  
 Era importante aquele encontro, eu e a vértebra da baleia  
 Era importante aquele encontro, eu e a costela da baleia  
 Era importante aquele encontro, eu e a unha do cachorro

Era importante aquele encontro, eu e o ovo de quero-quero  
 Era importante aquele encontro, eu e a pena da coruja  
 Era importante aquele encontro, eu e a pena do gaviãozinho  
 Era importante aquele encontro, eu e a pena do urubu  
 Era importante aquele encontro, eu e o cachorro que o urubu comeu  
 Era importante aquele encontro, eu e o pássaro morto  
 Era importante aquele encontro, eu e o cogumelo tombado  
 Era importante aquele encontro, eu e o ovo da galinha  
 Era importante aquele encontro, eu e a mosca morta  
 Era importante aquele encontro, eu e o sapo seco  
 Era importante aquele encontro, eu e o besouro verde morto  
 Era importante aquele encontro, eu e o besouro negro morto  
 Era importante aquele encontro, eu e o besouro vermelho morto  
 Era importante aquele encontro, eu e o besouro marrom morto  
 Era importante aquele encontro, eu e o besouro cintilante morto  
 Era importante aquele encontro, eu e o besouro amarelo morto  
 Era importante aquele encontro, eu e o besouro bege morto

Era importante aquele encontro, eu e a abelha  
 Era importante aquele encontro, eu e o rabo de rato  
 Era importante aquele encontro, eu e a lagarta morta  
 Era importante aquele encontro, eu e o casulo abortado  
 Era importante aquele encontro, eu e o feto morto  
 Era importante aquele encontro, eu e a lesma morta  
 Era importante aquele encontro, eu e a pele de cobra  
 Era importante aquele encontro, eu e as vértebras do tatu  
 Era importante aquele encontro, eu e o bicho-pau morto  
 Era importante aquele encontro, eu e a aranha armadeira morta  
 Era importante aquele encontro, eu e o morcego morto  
 Era importante aquele encontro, eu e o gafanhoto morto  
 Era importante aquele encontro, eu e o couro do tatu  
 Era importante aquele encontro, eu e o sininho da cascavel  
 Era importante aquele encontro, eu e o verme  
 Era importante aquele encontro, eu e as centenas de vermes mortos  
 Era importante aquele encontro, eu e o besouro com três chifres

Era importante aquele encontro, eu e o grilo morto

Era importante aquele encontro, eu e o bicho-folha morto

Era importante aquele encontro, eu e a garça morta

Era importante aquele encontro, eu e o vagalume morto

Era importante aquele encontro, eu e o cachorro que atropelou

Era importante aquele encontro, eu e o ganso morto

Era importante aquele encontro, eu e o rato de laboratório morto

Era importante aquele encontro, eu e a vespa

Era importante aquele encontro, eu e a cigarra morta

Era importante aquele encontro, eu e o casulo amarelo

Era importante aquele encontro, eu e o cogumelo

Era importante aquele encontro, eu e o pássaro morto

Era importante aquele encontro, eu e o Outro, o outro absoluto. O animal

O animal morto, por vezes vivo. O outro que, sendo outro, sou eu.

A distinção entre humano e animal se tornará cada vez mais precária, menos sustentável em suas formas e seus sentidos, e deixará lugar a uma vida animal sem forma precisa, contagiosa, que já não se deixa submeter às prescrições de metáfora e, em geral, da linguagem figurativa, mas começa a funcionar num contínuo orgânico, afetivo, material e político com o humano. (Giorgi, 2016, p.8).

## 2. Dicotomias

Não conseguiu ir muito adiante: teve que apoiar a testa na grade de uma jaula, exausta, a respiração curta e leve. De dentro da jaula o quati olhou-a. Ela o olhou. Nenhuma palavra trocada. Nunca poderia odiar o quati que no silêncio de um corpo indagante a olhava. Perturbada, desviou os olhos da ingenuidade do quati. O quati curioso lhe fazendo uma pergunta como uma criança pergunta. E ela desviando os olhos, escondendo dele a sua missão mortal. A testa estava tão encostada às grades que por um instante lhe pareceu que ela estava enjaulada e que um quati livre a examinava. (Lispector, 2013, p.67).

Dominação, submissão e exploração sempre estiveram presentes na história dos humanos. Porém, até a Idade Média, religião e mitologias modulavam essas e todas as práticas. O entrelaçamento entre a ordem social e a ordem natural, intrínseco aos mitos e aos dogmas, definia limites para os pré-modernos no que diz respeito às suas possibilidades de ação sobre a natureza.

Grandes descobertas, no campo das ciências e da geopolítica, marcaram a passagem do feudalismo para a modernidade e exigiram novos paradigmas para o pensamento. A distinção ideológica entre natureza e cultura surgiu como um artifício que permitiu a ampliação da dominação e da exploração, do humano pelo humano e do humano sobre a natureza: o mito do progresso; a separação do outro; a distinção entre sujeito e objeto, entre humano e não humano. De um lado, a natureza, dada, como que ofertada aos humanos, abrangendo o conjunto dos não humanos (animais, plantas e toda a matéria não falante); de outro lado o humano, carregado de um excepcionalismo de origem iluminista, a quem

caberia desvendar as leis da natureza e, com base no conhecimento científico e nas suas aplicações, dominar e usufruir dessa fonte (aparentemente) infindável de recursos. “O burguês que saiu vitorioso da revolução do renascimento, (...) enquanto ponto central do mundo objetivo, está engajado contra a natureza, e em favor da cultura e sua meta (a meta do progresso) é a transformação progressiva de dados em artefatos.” (Flusser, 2016, p.7).

Foi a confiança em uma certa concepção da “natureza” que autorizou os Modernos a ocuparem a Terra de tal maneira que impediu outros de habitarem de modo diferente seu próprio território. ” (Latour, 2020, p. 61).

Nossa tradição eurocêntrica, ocidental, “civilizacional” acreditou e escolheu a separação do outro. O ser humano da modernidade se construiu a partir da ideia de ser separado daquilo que chamamos de natureza, colocando-se como alguém diferenciado. Ergueu todo seu constructo a partir dessa ideia de uma suposta superioridade, um excepcionalismo humano, de uma diferenciação, na base, entre os humanos e os animais e tudo mais que consideramos com o conceito de natureza.

O que chamamos de civilização, isto é, os hábitos que adquirimos ao longo dos dez últimos milênios, desenvolveu-se, como explicam os geólogos, em um espaço geográfico surpreendentemente estável, o Holoceno. Mas esse não é mais o caso do Antropoceno, esse termo polêmico com o qual alguns especialistas pretendem nomear a época atual. Agora, não se trata mais de pequenas flutuações climáticas,

mas de uma perturbação que mobiliza o próprio sistema terrestre. ” (Latour, 2020, p. 43). “A Terra exerce uma autoridade que atravessa, perturba, interrompe e contesta os modos de soberania dos Estados-nação que organizaram a partilha do solo na época moderna. (id., p. 140)

Separámos cultura e natureza como duas coisas distintas. Separámos humano e animal, mas não de uma forma inocente. Separámos para dominar e até escravizar. A presente pesquisa, parte da vontade de borrar as bordas dessa separação. Parte do amor e também do ódio. Tenta quebrar a dualidade natureza e cultura, pelo exercício teórico, mas também e, principalmente, por meio das práticas cotidianas, que no meu caso estão sempre enredadas com o fazer artístico.

Um rabo e duas patas de tatu, ganhei de presente: “tenho uma iguaria pra você, Julia”. Fui buscar minha iguaria sem saber o que seria e quando cheguei, achando que iria ganhar alguma comida ou algo parecido, ganhei um rabo e duas patas de um tatu seco.

Guardo animais mortos e pedaços de animais mortos. Me afeiçoei à iguaria, no meio da pandemia, fui bem longe da minha casa para buscá-la. Está com o cheiro muito forte ainda, de carniça. Tem gente que come tatu. Gosto das escamas, gosto das unhas, do pêlo, do rabo, do contorcido, do couro. Dói muito pensar nos animais, na selva, no mato queimando, na floresta devastada. Estou com raiva no coração. Tenho vontade de me transformar num tatu bravo, uma mãe tatu brava que enterra as garras

arranhando o rosto do presidente do Brasil, ou enfia um rabo seco e fedido, pontudo, em sua barriga. Tiro uma fotografia. Faço um lambe-lambe. A vontade era de cavar um buraco, com minhas próprias unhas e com elas ainda sujas, cravar no peito de alguém.

Tudo isso – história, trabalho, diversão, subjetividade e objetividade, sociabilidade – são importantes categorias humanistas com histórias complicadas e não isomórficas, e todas elas precisam ser radicalmente refeitas, reouvidas, retocadas, retrançadas (não jogadas fora num movimento esquisito de purificação) (...) são, na verdade, o mundo mortal, o único que temos; e então, cuidar do “tornando-se-com” não é opcional. (...) Nós, quem quer que seja que venha a reconhecer e se responsabilizar por essas práticas, devemos agir sem perpetrar ainda mais extermínios, obliterações, reduções e genocídios de multiespécies humano-animalvegetais. (Haraway e Azeredo, 2011, p. 396)

Segundo Donna Haraway, é sempre possível criar futuros, não pensando em retorno ao passado, que não é reversível, mas ainda assim, é possível produzir coletivamente mundos vivíveis, a partir do Terrestre como posição política.

Acredito que, conforme colocado pelos tantos referenciais teóricos, estamos diante de uma crise do modelo de civilização que está em marcha há muito tempo e confio nas lutas e propostas de resistência que estão sendo feitas, em todos os âmbitos, para que as palavras equidade e respeito ganhem um

sentido real concreto. Tento me unir às pessoas, aos animais, aos cogumelos movida pela necessidade e possibilidade do agir, agir para mudar as relações.

Donna Haraway e Bruno Latour são respectivamente uma zoóloga/filósofa e teórica feminista e um filósofo/antropólogo que se inserem no campo de discussão contemporânea sobre as relações entre humanos e não humanos. Juntamente com biólogas, psicólogas, sociólogas e historiadoras, como Anna Tsing, Vinciane Despret e Eduardo Viveiros de Castro, eles atuam na confluência desses campos de conhecimento, questionando princípios fundantes da modernidade.

Ainda que se envolvam apenas tangencialmente com o fazer e pensar sobre o trabalho artístico, esses autores são o coletivo que mais se aproxima dos temas que povoam minha própria produção no campo das artes e constituem, juntamente com Davi Kopenawa, Ailton Krenak, Byung-Chun Han, Maria Esther Maciel e Vilém Flusser, as principais referências teóricas da presente pesquisa.

Abordarei aqui o processo de meu trabalho artístico, as esculturas, fotografias, intervenções urbanas, ações, nos quais estou sempre tratando de contornos imprecisos, entre: humano e animal, teoria e prática, veneno e antídoto, cultura e natureza...

Meu processo artístico passa por essa problemática das dicotomias, borrando e perturbando limites pré-definidos, levantando discussões amplas acerca das formas e do tempo. O livro, o encontro, a arte, tudo isso talvez possa ser pensado como uma maneira de considerar novas conexões transversais, de resistência.

Cada igarapé tem um nome, e esse nome é invocação de outros seres, dos seus parentes, das narrativas mais antigas que chegam em nossa memória. Isso dá sentido para chamar a terra de mãe, porque ela não é uma coisa; não é uma gleba, um lote, um terreno, uma fazenda.

Por mais que eles tentem transformar em estoque fundiário, tirar o sentido de vida que a terra tem, essa gente que nasceu na terra, e tem memória da terra não aceita isso. Esperneia, morre, continua reaparecendo em outros termos, mas continua lutando e berrando, dizendo que aquilo é a mãe terra. (Krenak, 2018, p.19)

### 3. Co-

...a palavra Terra não designa um planeta entre outros...Ela designa um nome próprio, que reúne todos os existentes (embora eles não estejam efetivamente todos reunidos em um todo) que têm algo de familiar, por compartilharem uma origem comum, e que se estenderam, propagaram, misturaram, sobrepuseram... refazendo incessantemente suas condições iniciais através de suas contínuas invenções. (Latour, 2021, p. 37)

Quando a gente vê que o mundo está colapsando, a gente se dá conta de que tudo que está ao nosso redor nos constrói e é construído por nós; esse mundo nos faz e refaz, sinalizando que o jogo não está terminado e que temos que “seguir com o problema” como aconselha Donna Haraway.

Seguir com o problema significa não desanimar, não se anular, não silenciar, não morrer antes da hora. Significa distinguir amigos e inimigos, reconhecer especificidades e urgências, identificar indivíduos e espécies companheiras e criar com elas vínculos de parceria, de colaboração.

Ontem achei uma rolinha na grama. Fui olhar e vi que ela respirava mas seus olhos estavam fechados e não se mexia. Prendi o cachorro para que ele não quisesse caça-la. Peguei a rolinha, retirei-a do chão, ela ainda respirava e morreu em seguida na minha mão.

Compomos uma série de sistemas interconectados, sendo produzidos e produzindo nossas condições de existência. Os parceiros não precedem ao encontro, existimos conjuntamente e assim nos tornamos algo. Não existe *eu* sem *outro*, somos feitos das nossas relações, desde o mini até o macro. Nossas bordas têm definições variantes.

Através dos seus movimentos para alcançar uns aos outros, através de suas *preensões*, os seres constituem uns aos outros e a si mesmos. Nenhum preexiste às suas relações. *Preensões* têm consequências. O mundo é um nó em movimento. Determinismo biológico e cultural são instancias de concretude deslocada – ou seja, primeiro erram em entender categorias provisórias e locais como *natureza e cultura*, e, segundo, confundem consequências potentes com fundações preexistentes. Não existem sujeitos e objetos pré-constituídos, nem fontes únicas, atores individuais ou finais definitivos. Nos termos de Judith Butler, só existem *fundações contingentes*; o resultado são corpos que importam. Um bestiário de agências, tipos de relações e marcações de tempo superam as imaginações até mesmo dos cosmologistas mais barrocos. Para mim, é isso que significa *espécies companheiras*. (Haraway, 2021, p.15)

Me aproximo de lutas de resistência: feministas, antirracistas, indigenistas, anticolonialistas. Como artista, me atraio por ideias como as de Donna Haraway, que mistura ciência e ficção, sentimento e

razão, e ousa propor a utopia de uma aliança multiespécies, dirigida à revitalização do planeta, por meio do pensar e agir coletivamente.

De acordo com o que penso, nem a agência nem a subjetividade é uma prerrogativa humana (...) Ator e sujeito são mistos e duplos, se não forem triplos ou mais. Redobrados um no outro duas ou mais vezes como as camadas de um *croissant*. Camadas envolvidas ou conectadas, duplicadas. Tanto o ator quanto o sujeito são as sedimentações de intra-ações ou de comisturar, co-fazer e co-constituir, sem que nenhuma unidade pré-formada funcione como ator ou sujeito (ou objeto) (...) **Tornando-se-com** é o nome do jogo na terra (...) Nada disso é especialmente restrito aos seres humanos ou, de qualquer forma, aos seres animados. Muitas línguas ocidentais usam termos em pares para significar ação e paixão, mover e ficar imóvel, dar e receber. Transformar esses pares em caixas fechadas é seriamente perverso, não importa quão comum isso seja. Sedimentações: essas são as camadas depositadas e dobradas mais uma vez e mais uma vez para fazer a carne da terra. (Haraway e Azeredo, 2011, p. 402 e 403).

Tento dar importância a *outros significativos*, lançando um olhar com consideração e respeito, mesmo que seja por uma simples rolinha morta, uma pedra ou um caramujo. Tento adentrar aos seus modos de existência, prestar atenção nessas diversas formas de vida. Me aproximo deles, me afeiçoo a eles.

Em meu processo artístico, nunca diferenciei os cogumelos dos outros insetos. O trabalho *Ter as costas livres* é uma série de fotografias de insetos, pássaros, ovos e cogumelos dispostas em forma de grade. Diversos seres mortos em fundo branco. Em uma fala sobre o trabalho *Ter as costas livres* na abertura de uma exposição, uma pessoa do público me perguntou se eu sabia exatamente quais eram cada um daqueles seres. Respondi que não sabia. A pessoa não gostou da maneira como eu lidava com as minhas coletas, sentiu falta de explicações. Tudo piorou quando eu falei que considerava o cogumelo como um inseto, que para mim o cogumelo era um animal. O fato de eu considerar o cogumelo um inseto causou um desconforto enorme naquela pessoa.

O determinismo social ou biológico nunca esteve no nosso radar. Nem de muitos artistas, nem dos antropólogos e biólogos que adoto como referências teóricas desta pesquisa. Tanto a conservação da própria cosmologia entre os indígenas ameríndios, quanto a sobrevivência em condições de vida adversas, de não humanos e dos humanos excluídos, em todo o mundo, constituem provas de resistência, de agenciamento criativo. Conforme Anna Tsing, citando Marilyn Strathern: “Outros mundos são possíveis”. (Tsing, 2019, p.68).

Para muitos povos indígenas, os não humanos também são pessoas que participam da vida social, pessoas com quem podemos estabelecer relações de aliança ou de competição. Conforme Philippe Descola, que viveu e estudou com os índios achuar durante anos:

Sempre que eu perguntava por que os cervos, o macaco prego e as plantas de amendoim apareciam sob forma humana nos seus sonhos, eles me respondiam, surpresos com a minha pergunta, que a maior parte das plantas e dos animais são pessoas como nós. Nos sonhos podemos vê-los sem suas fantasias animais ou vegetais, ou seja, como humanos. (Descola, 2016, p. 13)

Para o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, com base em referências da etnografia amazônica, o *perspectivismo* é uma concepção comum a diversos povos indígenas, segundo a qual o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não-humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos. Nessa concepção:

... o modo como os seres humanos veem os animais e outras subjetividades que povoam o universo — deuses, espíritos, mortos, habitantes de outros níveis cósmicos, plantas, fenômenos meteorológicos, acidentes geográficos, objetos e artefatos — é profundamente diferente do modo como esses seres veem os humanos e se veem a si mesmos. Tipicamente, os humanos, em condições normais, veem os humanos como humanos e os animais como animais; quanto aos espíritos, ver estes seres usualmente invisíveis é um signo seguro de que as ‘condições’ não são normais. Os animais predadores e os espíritos, entretanto, veem os humanos como animais de presa, ao passo que os animais de presa veem os humanos como

espíritos ou como animais predadores. .... Vendo-nos como não-humanos, é a si mesmos que os animais e espíritos veem como humanos. (Viveiros de Castro, 2004, p.227)

Ver a vida sob a lente perspectivista se aproxima da ideia que associa natureza e cultura proposta por Haraway, a ideia de um composto *natureza-cultura*. Maneiras de produzir a Terra levando em consideração as conexões transespecíficas, as interpenetrações das diferenças e das multiplicidades. Concepções que reconhecem a capacidade de produzir vínculos para além daquilo que concebemos como visível ou identificável a determinadas espécies.

Recordemos por fim e sobretudo que, se há uma noção virtualmente universal no pensamento ameríndio, é aquela de um estado originário de indiferenciação entre os humanos e os animais, descrito pela mitologia:

'[O que é um mito?] — Se você perguntasse a um índio americano, é muito provável que ele respondesse: é uma história do tempo em que os homens e os animais ainda não se distinguiam. Esta definição me parece muito profunda' (Lévi-Strauss & Eribon, 1988, p.193). (Viveiros de Castro, 2004, p.229)

Há de haver a possibilidade de um engajamento em novas formas de produção de mundos que não deem manutenção a essa desigualdade das condições de viver e morrer no sistema capitalista. A possibilidade de resistência, de mudança nas relações de poder, nas formas de pensar e agir.

Há uns vinte anos meu processo artístico está ligado aos animais, está interessado nos animais. Eu os acompanho, convivo, os observo, os registro, os moldo, os transformo e crio proposições artísticas que os envolvem. Que me envolvem. Acompanho suas vidas e suas mortes. Ensaio e proponho um *tornar-se com*, sem romantização, vivendo e morrendo, matando e gerando, junto. Dando atenção às especificidades, me importo com essas existências e quando trabalho com elas, me crio, junto a tantos, *na carne*. E esse processo não é necessariamente harmônico, muitas vezes é turbulento e sangra. As espécies companheiras não são pretextos para justificar meu trabalho, são presenças reais e praticadas por mim. Elas não são somente meus temas, meus assuntos tratados; são composições, são parcerias, dissoluções entre humano-animal-inanimal. Faço arte na intersecção de mundos, feitos de emaranhados de humanos e outros, vivos ou não.

Dessa maneira, quando um importante encontro acontece entre mim e um pássaro, entre mim e uma vespa morta, me vejo, justamente, de outra perspectiva. Me sinto pássaro. Me sinto rato. Me sinto junto a todos os besouros do mundo.

#### 4. Liga

O animal é o nosso contraponto. Ele nos rebate. Nos sentimos colocados contra a parede diante do animal. É partindo da separação do animal que construímos o posto da excepcionalidade humana.

Todas as espécies estão produzindo a Terra, desde sempre, numa complexa interdependência, constroem suas condições de existência e também de sua destruição. Nossas ações, nossas decisões, estão definindo o meio ambiente. Coletivamente, damos forma à terra.

Evoco aqui uma necessidade de conexão. Dou importância aos encontros, sem alarde. O primeiro encontro desse tipo, específico, com o animal morto foi com o pássaro que depois virou escultura em latão fundido. Esse importante encontro trouxe o desdobramento de duas séries de trabalhos muito significativos, a de esculturas de fundição em cera perdida *Apesar de;* e a de fotografias *Ter as costas livres*. Mas trouxe também muitos outros processos associados, acompanhamentos, relações e ativações de olhares. Me identifiquei muito quando li um texto de uma mulher indígena, Glicéria Tupinambá, contando sua história de luta, de guerra por território, por dignidade e respeito. Ela conta também a história do resgate cultural dos Mantos Tupinambás, objetos rituais dos quais se tem notícia de que onze ainda se encontram preservados em museus etnográficos europeus. No Brasil, esses objetos sobreviveram apenas em cantorias e na memória de alguns membros das aldeias tupinambás, até que Glicéria teve um chamado dos *encantados* (as entidades que guiam o povo Tupinambá), para confeccionar um novo manto. Ela descreve as dificuldades e as ajudas que teve, do próprio pai, do filho e das mulheres da aldeia, e como realizou uma atualização do Manto Tupinambá, e o sentido de resgate do território tupinambá incorporado na confecção desse novo manto.

Tive que ter todas essas instruções, tive que confiar em mim, tive todas essas orientações, sonhos, o manto falando comigo. Meu menino sentava junto de mim e cantava junto do manto. Ele saía no terreiro catando pena pra mim. E perguntando sobre o manto, queria saber a história do manto. Ele me incentivou muito, Ory. Queria saber do manto, como é que era. Uma criança, querendo saber de um manto que tem mais de quinhentos anos. E eu dizer como é que era, para que servia, e ele dizia que quando o cacique Babau usasse o manto ele ia virar um super-herói e ia curar o mundo. 'Ele vai curar o mundo, não é, minha mãe? Quando ele usar o cocar ele vai curar o mundo'. Falava isso para mim, que eu estava fazendo um manto para curar a humanidade, curar o mundo. E eu ficava pensando, nossa, que responsabilidade. E acho que responsabilidade maior vai ser do Babau, porque ele que vai usar! (Tupinambá, s.d)

A maneira como ela descreve sua aproximação com esse fazer, seu processo de construção do novo manto, de revitalização e resgate, e a atualização do significado do manto, é inspiradora e rica em detalhes. "*Era importante aquele encontro. Eu e o manto*". Ela descreve sua chegada em Paris, no Museu do Quai Branly onde fica salvaguardado um dos mantos:

O manto existe há cerca de 600 anos. Para entrar tem que ter um nome, um registro anterior, tem que dar o nome, tem um cadastro, tem todo um procedimento. (...)

Ao chegar lá, o que foi maravilhoso é que está aquela peça, parada, mas que ela tem uma memória e tem algo a dizer. Estava me esperando. Digo que estava me esperando porque me dá uma alegria, chega me faz cócega. Tinha uma energia lá, não sei o que, uma aura, uma energia que chega me fazia cócegas, me fazia feliz. É o encontro de alguém, de alguma coisa. Muito precioso. Era importante aquele encontro. Eu e o manto. (Tupinambá, s.d)

Quando me deparei com o texto dessa mulher falando de maneira tão bonita e carregada, tão envolvente, lembrei do início do meu processo de trabalho com os animais. Resgatei um trecho da minha dissertação de mestrado quando justamente escrevi sobre meu encontro com o pássaro:

Encontrei com o pássaro.

"Estava cursando a disciplina de fundição na graduação em artes visuais onde a proposta era que fizéssemos esculturas fundidas em latão, usando a técnica de fundição em cera perdida. Para isso, construímos um forno caseiro de fundição com materiais reciclados e um maçarico. Depois fomos a um ferro-velho, compramos muitos quilos de latão que reutilizamos. A ideia da disciplina era que modelássemos uma escultura em argila, depois tirássemos um molde de gesso para tirar uma peça em

cera, a peça matriz. Em seguida seria feito um outro molde final de gesso refratário da escultura (agora em cera) e finalmente, nesse molde, derramado o metal fundido que depois se solidifica e é tirada a peça final, conforme o procedimento da fundição em cera perdida.

O processo que fizemos na universidade era extremamente rústico e bruto. Pensando na técnica, no material e nos interesses que eu tinha naquela época, resolvi que minha escultura seria uma pena. Queria fundir uma pena que traria em si essa oposição de ser pesada. Uma pena de metal, pesada. Invertendo a sua característica habitual de ser leve.

Pelo tamanho do nosso forno e outras condições, seria muito difícil realizar a fundição de uma pena, por ser muito pequena e delicada para aquela condição específica de fundição que estávamos experimentando na aula. Mesmo assim, movida por uma vontade muito grande de realizar essa escultura, insisti na pena e comecei a procurar qualquer pena de pássaro pelo chão da universidade. Muito estranhamente demorei para encontrar (estranhamente por que a universidade é cheia de pássaros). Passei uma tarde inteira olhando pro chão, procurando pena, sem sucesso. Enquanto todos os meus colegas já estavam modelando suas esculturas em argila, eu estava fixada na pena e não conseguia querer esculpir nada. Uma certa aula resolvi fazer uma faxina na sala e arrumar as estantes da oficina de escultura. Tirei um monte de coisas do lugar, limpei e arrumei materiais, ferramentas, trabalhos etc. Ao final dessa arrumação, vi um cano de PVC numa prateleira bem alta. Quando mexi nisso, vi que dentro do cano tinha um ninho com um pássaro morto dentro. Fiquei emocionada na hora. O pássaro estava morto com um fio de nylon na boca. Morto em seu próprio ninho. Provavelmente

engasgado. Estava bem seco e seu esqueleto todo montado, perfeito, ele parecia uma múmia pois não estava desmilinguido nem mole; estava coeso, duro e inteiro, com as penas e tudo.

Nesse momento houve um encontro. Imediatamente decidi fazer o pássaro fundido e gostei muito da ideia, gostei muito dele. Comecei então o preparo do pássaro dando alguns banhos de cera nele, pois decidi que eu não faria um molde para tirar uma peça de cera, usaria o próprio corpo do pássaro pro molde final. Eu queria manter o máximo de detalhes possíveis, queria que passasse pelo menor número de etapas. O professor José Luiz Kinceler que orientava a disciplina de fundição, alertou ser pouco provável que minha escultura desse certo. Além do forno ser muito grande para a dimensão do pássaro e nossos materiais muito rústicos (o molde, o metal reciclado), o fato de não tirar uma peça em cera e fazer o molde direto no animal era arriscado tecnicamente. Os restos do corpo do pássaro que ficariam dentro do molde final provavelmente faria entupir a passagem do metal derretido impedindo a conclusão da formação da peça. Mesmo sabendo dessa probabilidade, eu insisti em fazer daquele jeito e correr o risco, aquilo era importante para mim. Inclusive esse risco. No momento do encontro criei uma afetividade pelo pássaro e de alguma forma se tornou fundamental que eu usasse o corpo mesmo, direto. Era uma questão de ritual além da técnica de fundição.

Assim procedi tomando muito cuidado com cada detalhe do processo, que envolvia dar banhos de cera no pássaro e depois unir canais de cera por todo corpo dele, por onde passaria o metal incandescente para preencher o molde. Para nossa surpresa a fundição do pássaro deu certo. Quebrei o molde final e o pássaro estava lá inteiro. Foi impressionante. Não dei nenhum acabamento nele, não

poli, não fiz texturas, nada. Ele ficou como veio, como estava. Na posição em que eu havia encontrado, com as patas contraídas, uma posição de morte mesmo. E se tornou, sem eu saber que isso aconteceria, a primeira escultura de uma vasta série chamada *Apesar de* que comecei a fazer dois anos depois, com insetos e pequenos animais fundidos em bronze, prata e cobre. Além da série *Apesar de*, o pássaro também deu origem a vários outros trabalhos, foi o começo do meu interesse pelo animal.” (AMARAL, 2013, p.30)

Eu encontro com esse outro, esse outro animal. Que no caso, está morto. Moldo ele. Moldo a partir do corpo dele. Moldo uma escultura-pássaro que é feita dele, e ele é ela. O metal funde, altera sua liga. Fundem os corpos. O meu, do gesso, do latão, do pássaro. Um encontro. Nos dois, pássaro e pena, o desejo de ser leve. E a contraposição entre o vôo e o peso do metal da escultura.

Na fundição com cera perdida, o processo envolve deixar na fôrma de gesso a ausência do corpo, de modo a apreender sua marca. O gesso adere à coisa e solidifica-se, assimilando toda a superfície tocada, como seus muitos detalhes. Essa superfície será preenchida pelo metal derretido, no contato com o gesso.

O corpo que origina a peça é perdido e a fôrma de gesso, é quebrada. Não há multiplicação ou reprodução, mas uma transmissão por contato direto a partir da transformação do corpo do pássaro morto em corpo de metal. A escultura de metal ganha outro peso. Cada peça é única. Neste processo há uma impressão extremamente fidedigna da matriz, proporcionada pelo contato entre matéria e matéria.

## 5. Cuidado

Em 2009 fiz uma exposição individual chamada *Cuidado* na Galeria de Arte da Fundação Cultural de Criciúma. Foi quando expus pela primeira vez as fotografias dos insetos e pequenos animais mortos em fundo branco, fotos essas que já eram numerosas e em seguida se tornaram a série *Ter as costas livres* que desenvolvo até hoje e está apresentada nesta tese. Lá também expus algumas das esculturas de insetos fundidos da série *Apesar de*, bem como um sapo seco achatado que coloquei numa moldura quadrada branca e desenhos da *menina-elefante* feitos com canetão direto sobre a parede, em escala grande. A ideia de cuidado era múltipla. No convite a menina-elefante estava deitada e de olhos fechados. Ela carecia de cuidado. Podia estar morta. Ou ela tinha recebido muitos cuidados, descansava. Ela repousava dentro de uma antiga estufa, num ambiente estranho que era um antigo laboratório de análise de solo. Seu corpo, desenhado com poucas linhas, sem claro e escuro, ganhava volume pelo lugar onde estava, o desenho, fino, ocupava. Nas fotos, um escorpião negro com o ferrão apontado, apontava para o público uma ameaça: necessário tomar cuidado. A ambiguidade permeava toda a exposição. Por hora um sapo seco atropelado gera incômodo e aversão; por hora inspira compaixão. Nunca saberemos se a elefante está morta ou dormindo tranquila, na verdade, não importa, está ambos. Os preciosos insetos fundidos em prata e cobre espalhei soltos pelo espaço, sem expô-los em vitrines. Estavam vulneráveis podendo ser facilmente roubados até, pois eles são como joias. Uma aranha armadeira feita de metal precioso prata com as patas retorcidas: Cuidado.

Cuidado é para quem está com o pé na terra.

Cuidado é refletir sobre como estar diante das consequências dos nossos atos. Que luto fazer diante da extinção dos animais? Eu sou uma mulher-tilacino e já não existo mais.

Segundo Donna Haraway, cuidar é co-produzir; a ideia de cuidado está ligada à ideia de dar manutenção, de gerar uma conectividade específica necessária e se ater a ela. De fazer existir e dar manutenção à existência. Decidir o que queremos fazer seguir adiante, o que escolhemos para dar continuidade.

Haraway apresenta o conceito de *mundano*. O que existe no mundo, é ordinário, é situado nas situações concretas, é comum. O cuidado mundano de Haraway inclui estar atento, ter competência e habilidade e ter responsabilidade. Estar ciente de. Cuidar é se tornar sujeito à obrigação da curiosidade. Querer saber, dar importância. Conhecer o interesse do outro. Ter interesse nas formas de fazer, de pensar, de sentir. Cultivar a curiosidade pelos modos como vivem as *espécies companheiras*. Ter estima e consideração aberta para os seres com os quais nos relacionamos.

Viver e morrer ao lado dos animais – ser responsável – responder por eles. Não é tutela, mas capacidade de escutar e responder.

Isso obriga a conceber os bichos e as pessoas como conectados na experiência que estão vivendo e na qual constituem, juntos, suas identidades. Isso obriga a

considerar a maneira como eles se respondem mutuamente, sua responsabilidade na relação – aqui, ‘responsabilidade’ não quer dizer que eles devam assumir as causas, e sim que devem responder às consequências, e que suas respostas devem participar dessas consequências. (Despret, 2021, p. 264)

Apesar de  
fundição em cera perdida, 2003/2010







Gritos no supermercado  
porcelana, intervenção e fotografia, 2002.



Pedras-grito  
cerâmica, intervenção e fotografia, 2002.



Meninas-elefante são blocos inseguros  
inflável, 2010.



Sem título  
fotografia, 2008.



Urubus  
adesivo vinílico. 2012/2019.





**LUTO**

## 6. Tudo seca

Somos todos ovos frágeis, feitos de calcário forte e quebradiço. Nascemos úmidos e morreremos secos.

A porcelana é uma tecnologia incrível. Possibilita uma espessura muitíssimo fina da parede do objeto que é feito dela. Permite um grau mínimo de espessura, por ser um material muito resistente. Fino e resistente. Fino e sólido, com forma. Mantem a forma fina, tênue, resistentíssima, quebradicíssima. Como um ovo.

Se eu comer todas as cascas de ovos de passarinho que tenho aqui guardadas, ganho essa força, força de porcelana, força semitransparente. Vai cortar toda a boca por dentro, mastigar casca de ovo pode ser como mastigar vidro. Mastigar porcelana é lâmina. O cristal é mais resistente que o vidro, aguenta ser ainda mais fino. Tem chumbo na composição do cristal, tem metal misturado com vidro. Na porcelana, tem vidro na argila.

Entre a umidade da minha saliva e a secura do farelo de ovo mastigado na minha boca, está o universo.

Em 2002 fiz um trabalho que era escultura, intervenção urbana e fotografia ao mesmo tempo, *Gritos no supermercado*. Tirei um molde de gesso da minha própria boca bem aberta. Fiz peças de porcelana a

partir desse molde, eram somente bocas, em forma de grito. Coloquei os gritos de porcelana em sacos de redinha e inseri eles em um supermercado, sorrateiramente. Em um gancho vazio, enfileirei vários gritos de porcelana, como se fossem um produto sem preço. Fiz uma série de fotos e depois fui embora deixando eles lá. Eu nunca soube o que aconteceu com as peças depois. Na mesma época eu havia feito o trabalho *Pedras-grito*, com o mesmo molde da boca. Feitas de cerâmica de alta temperatura *gress*, eram esculturas de pedras com boca gritando, que foram inseridas num costão de pedras da praia, mimetizadas, e também fotografadas e deixadas.

Assim como um ovo ou uma porcelana, de matéria forte e quebradiça, o céu é feito.

O líder indígena, filósofo e ambientalista Ailton Krenak, fala sobre seu povo em uma entrevista ao Itaú Cultural, que eles costumavam dançar e rezar num rito para suspender o céu. Quando o céu está muito próximo da terra é necessário suspender o céu para aliviar a pressão. É também do que se trata o livro *A Queda do Céu – Palavras de um xamã yanomami* de Davi Kopenawa e Bruce Albert, um aviso dos xamãs alertando que, se não tomarmos providência, o céu vai cair nas nossas cabeças. Uma iminência de catástrofe para a humanidade e para o planeta. A destruição da Floresta. Segundo Davi Kopenawa:

Onde os brancos vivem, o céu é baixo e eles não param de cozer grandes quantidades de minério e de petróleo. Por isso as fumaças de suas fábricas sobem sem trégua

para o peito do céu. Isso o torna muito seco, quebradiço e inflamável como gasolina. Ressecado pelo calor, torna-se frágil e se desfaz em pedaços, como uma roupa velha. Tudo isso preocupa muito os *xapiri*. Em meu sonho, eles tentavam curar o céu doente, fazendo girar a chave da chuva, para afastar a raiva do braseiro que o devorava. Exaltados, despejando torrentes de água sobre as chamas, gritavam para os brancos: 'Se vocês destruírem o céu, vão todos morrer com ele!'. Mas estes não davam nenhuma atenção a seus gritos de alerta. (Kopenawa e Albert, 2015, p. 432).

Em *A Queda do Céu* Davi Kopenawa narra sua história, contando de sua cultura ancestral e dirigindo-se ao *homem branco*, àquele incapaz de perceber e compreender a floresta, numa fala que chama atenção para o fascínio dos brancos pela mercadoria, que outrora o fez roubar terras dos indígenas às custas de milhares de vidas e até hoje faz fazendeiros e garimpeiros assassinares diversas população indígenas por ganância e disputa territorial. Conforme ele, os Yanomami, que vivem na região norte do Brasil e sul da Venezuela, foram criados por *Omama* para viverem na floresta e *Omama* fixou suas palavras dentro deles. Kopenawa resolve desenvolver esse livro para que os brancos possam escutar as palavras de *Omama* e seus peitos não permaneçam ociosos como estão. O peito é o lugar onde se carrega conhecimento, conhecimento ancestral.

Um dos assuntos abordados por Kopenawa, que me toca especialmente é a diferença quanto à forma de morrer dos brancos e dos povos yanomami.

Os brancos nos chamam de ignorantes apenas porque somos gente diferente deles. Na verdade, é o pensamento deles que se mostra curto e obscuro. Não consegue se expandir e se elevar, porque eles querem ignorar a morte. (...) Ficam sempre bebendo cachaça e cerveja, que lhes esquentam e enfumaçam o peito. É por isso que suas palavras ficam tão ruins e emaranhadas. Não queremos mais ouvi-las. Para nós, a política é outra coisa. São as palavras de *Omama* e dos *xapiri* que ele nos deixou. São as palavras que escutamos no tempo dos sonhos e que preferimos, pois são nossas mesmo. Os brancos não sonham tão longe quanto nós. Dormem muito, mas só sonham com eles mesmos. Seu pensamento permanece obstruído e eles dormem como antas ou jabutis. Por isso não conseguem entender nossas palavras. (Kopenawa e Albert, 2015, p. 390).

A forma como eles lidam com a continuidade da presença dos antepassados é muito diferente da nossa. Para os yanomami é de extrema importância a forma como lidam com os mortos e com os restos mortais. Dão o nome de *matihi* a diversos valores de grande importância na vida, como as cinzas dos mortos por exemplo. “Os ossos dos mortos e suas cinzas são coisas que não se pode destratar! Por isso a força dessa palavra, *matihi*, está associada desde sempre a eles” (Kopenawa e Albert, 2015, p. 408). Segundo Bruce Albert os yanomami não enterram seus mortos; queimam seus corpos e as cinzas dos ossos dos mortos são ingeridas com o conteúdo de uma cabaça de mingau de

banana-da-terra (2015, p. 614). E quando seguem as formas ancestrais de lidar com a morte, quando realizam todo o ritual de sepultamento, então liberam os mortos, liberando também os que ficaram vivos. Se alguma parte do sepultamento não for feita, o morto vagueia perdido pela floresta em forma de fantasma, comprometendo também a tranquilidade dos vivos.

O aspecto não humano do humano, que se apresenta na relação dos yanomami com a morte, remete ao tema da minha própria pesquisa de doutorado. A morte que não rompe a relação com a vida mas reforça essa relação e confere identidade aos grupos através da identificação com os ancestrais. Quando alguém morre, vai encontrar seus ancestrais e isso é um elo de ligação forte e a ser respeitado e devidamente elaborado. O exercício do xamã consiste em saber falar a língua dos espíritos, os *xapiri*, a língua dos ancestrais que já morreram e fazer dançarem tais espíritos:

Nossos pensamentos se expandem em todas as direções e nossas palavras são antigas e muitas. Elas vêm de nossos antepassados. Porém, não precisamos, como os brancos, de peles de imagens para impedi-las de fugir da nossa mente. Não temos de desenhá-las, como eles fazem com as suas. Nem por isso elas irão desaparecer, pois ficam gravadas dentro de nós. Por isso nossa memória é longa e forte. O mesmo ocorre com as palavras dos espíritos *xapiri*, que também são muito antigas. Mas voltam a ser novas sempre que eles vêm de novo dançar para um jovem xamã, e assim tem sido há muito tempo, sem fim. (Kopenawa e Albert, 2015, p.75).

Para Kopenawa, o fato do homem branco ignorar a morte está ligado à sua obsessão pela propriedade e mercadoria. Nós os brancos negamos a morte, não falando sobre ela, esquecendo dos parentes falecidos e assim aos poucos vamos ignorando nossos antepassados, ignoramos as palavras dos espíritos, ignoramos a sabedoria de sonhar com os espíritos, de fazer dançarem os espíritos.

A mercadoria, o consumo e a ideia de acúmulo interpelam a sociabilidade de forma corrosiva, interferindo de modo negativo nas relações cultivadas na base da reciprocidade, como é o caso dessas sociedades tradicionais. É muito interessante pensar que a forma de lidar com a morte determine a maneira como continuar a vida.

A compreensão yanomami de que a terra tem limite orienta a forma como ocupar o espaço dentro da floresta. O livro de Davi Kopenawa atua como flecha, como arma, ferramenta de um exercício de consciência na tentativa de zelar coletivamente pelo planeta, vinda de uma visão plural que aceita e convive com diferenças há muitos séculos.

Nesse país plurinacional, temos que olhar com carinho para cada uma de nossas diferenças e acolhê-las. Os povos que até hoje trazem a sabedoria dos povos originários, precisam ser escutados quando defendem um território, que é sagrado, estão defendendo a vida da terra original, a ancestralidade. Fazer arte contemporânea hoje pode ser uma maneira de colocar luz à essa importância. De escutar formas de vida muito diferentes da forma hegemônica colonizadora dita civilizada. O trabalho de arte pode ser associado ao modo como os próprios sentidos se lançam além do que se apresenta como

imediatamente dado, afim de experimentar o contato com os outros lados de coisas que não sentimos diretamente, com aspectos ocultos ou invisíveis do sensível.

Em grande parte das culturas indígenas brasileiras e ameríndias, o luto tem uma importância significativa na vida coletiva, tendo condutas muito específicas na forma de lidar com a morte. Tanto a morte de membros do grupo como a morte de animais.

Os Kadiwéu, povo indígena que vive em parte no Mato Grosso do Sul no Brasil, realizam um extenso rito funerário que dura de dois a três meses. Segundo estudos de Darci Ribeiro (1980), a família inteira do falecido muda de nome, de nome tribal. Eles se abstêm de comer qualquer tipo de carne, deixam de usar pinturas no corpo, também não usam adornos corporais e não frequentam festas. Ficam em casa em silêncio, silêncio esse que só é quebrado quando o cacique decida suspender o luto. Não cortam o cabelo desde o falecimento do parente, como símbolo do pesar, assim como usam poucas roupas, para sofrerem de frio e chuva pelo parente morto. Somente depois de concluído todo o ritual funerário que eles voltam à vida cotidiana. Porém o vínculo com o morto continua, e é nítido que na concepção Kadiwéu, assim como em muitas outras etnias indígenas, o componente mortal é sempre vinculado ao imortal.

O objetivo dos rituais funerários é o de garantir que o membro do grupo que morreu possa seguir sua continuidade sem atrapalhar e assombrar os que ficaram vivos. O mundo dos vivos e dos mortos permanece conectado e a figura do líder espiritual, o xamã ou pajé, é a encarregada e qualificada a

fazer a ponte, a comunicação entre eles. Os mitos e os ritos têm papel fundamental de manutenção e continuidade do funcionamento específico de cada sociedade.

Em 2019 participei de uma exposição coletiva chamada *Sono*, com um trabalho que era uma montanhazinha de pequenas penas, brancas e marrons. Um aglomerado de penas no meio do chão, sem etiqueta, sem identificação enquanto obra de arte. As pessoas passavam e sem perceber, pela movimentação de seus corpos, começaram a espalhar as penas que rapidamente se dispersavam por todo ambiente. O montinho de penas logo se desfazia, as penas ocupavam toda a sala expositiva e depois se esvaíam. Todos os dias a equipe do espaço colocava novas penas. Entre a obra e a sujeira, as penas faziam menção aos *xapiris*. Uma escultura que se pulverizava no ar, silenciosamente.

Essas culturas indígenas são resistências à dominação, à homogeneização, à submissão. Quanta casca de ovo será preciso mastigar para estancar o sangue e as lágrimas? Para seguir como se o problema fosse do Outro? Para lidar com o tamanho da vida e da morte...

## 7. Farelo

O osso não derrete nunca, não funde. Aguenta muito. Quando enterrado fossiliza ou se dissolve esfarelado. No fogo o osso virá pó, um pó fino.

Corpos queimados. Uma fogueira de ossos. Uma fogueira com pilhas de ossos. Uma fogueira com pilhas de livros e desenhos. O fogo silencia. A multiplicidade que é a ossada. Uma ossada inteira de um pássaro. Um enxame de marimbondos. Uma ninhada. Uma matilha. Ovos de lagartixa. Um amontoado de farinha com os ossos queimados dos parentes que morrem. Mingau de osso em pó misturado com banana e água.

Comer os restos dos parentes, comer os ossos de minha avó.

Quando minha filha nasceu, eu queria comer nossa placenta, mas não me deixaram. A violência moral é tão forte quanto um ciclone bomba: num solavanco, te chacoalha e te joga com força contra o chão, espatifada. Como uma rã atropelada.

No começo do doutorado fiz um livro de rãs. Desenvolvi esse livro durante o seminário temático: *Rastros da Natureza em Pesquisas Poéticas*, ministrado pela professora Sandra Favero, no PPGAV/ UDESC, onde a proposta era a de fazermos caminhadas por determinados lugares de Florianópolis.

Na primeira caminhada, havíamos combinado um ponto de encontro da turma, em frente a uma pequena igreja. Eu cheguei um pouco antes do horário combinado e fiquei esperando sozinha. Saí do carro e comecei a olhar ao meu redor: logo avistei um cogumelo, daqueles que são meus amigos. Cheguei perto e o cumprimentei. Fiquei contente ao vê-lo. No mesmo momento olhei para a igreja e vi que tinham vários animais pintados na fachada, animais pintados em azul. Me chamou atenção um sapo, de canto, o menor dos animais ali pintados. Fotografei o sapo da igreja com o celular. Fotografei também o cogumelo. Os colegas chegaram e começamos a caminhar. Logo avistei, no chão, um sapo/rã atropelada na estrada. Toda cheia de terra e achatada, quase nem dava pra ver, encoberta de lama. Coletei, sem estrutura, aquela rã seca. Sem estrutura porque eu não tinha nem um plástico, nem um papel para colocar aquele corpo. Coletei mesmo assim, era imprescindível. Enfiei a rã dentro da bolsa. Quando cheguei em casa a bolsa fedia muito, estava impregnada com o cheiro de carniça da rã, que apesar de seca, ainda exalava um cheiro forte. A bolsa tive que lavar. Papéis e outros objetos precisei jogar no lixo. Guardei aquele ser. Nas outras duas caminhadas que fizemos na disciplina achei mais rãs, uma em cada caminhada. Uma delas foi no centro da cidade.

Achei e coletei três rãs achatadas, finas como uma folha, atropeladas e secas. Então confeccionei um livro com elas. Costurei seus corpos com linha e fiz o livro-rã. Não é um livro sobre rãs nem sobre a morte das rãs. O livro é a própria morte-rã. Esmagada, com corpo deformado, seca, sem volume. Pele folha. Folha vazia que não é em branco.

O que não é osso também pode esfarelar. Umedecer, mofar e depois virar pó. O luto seco do farelo. Segundo o filósofo Vilém Flusser, a distinção entre dado e feito, entre natureza e cultura, é uma distinção ideológica recente. Ele pensa o fazer humano a partir de três termos, o artifício, o artefato e a artimanha. Para ele, o artifício seria o fazer com técnica, o jeito pelo qual os humanos fazem, que os distinguem do animal. O humano age sobre o mundo com o objetivo de alterá-lo, com técnicas sempre novas e assim ele altera a si mesmo. Esse processo tem limites e, no limite, o derradeiro artifício do humano é o próprio humano, ou seja, a artificialização total do sujeito. Abandonada a dicotomia sujeito/objeto, por meio do fazer deliberado, nos deparamos com o humano livre, liberado pela arte, ou técnica, pois para Flusser esses termos são equivalentes. Liberado do trabalho e do antagonismo com os objetos, surge o sujeito relacional, o sujeito que só é sujeito quando em relação com outros sujeitos, em diálogo, fazendo junto, dando significado novo às nossas vidas. E a arte, nesse sentido, visa dar sentido à vida intersubjetiva.

O artefato é o feito que, na abordagem de Flusser, não pode se distinguir do que a ontologia burguesa chama de dado (ou natureza), por vários motivos que ele enumera: em primeiro lugar porque não se trata, na produção de artefatos, de linha que parte da natureza em direção à cultura de forma constante, mas de dinâmica circular que se inicia na natureza, passa por sucessivos processos de uso e transformação, até que vira lixo e volta para natureza novamente; em segundo lugar, vivemos um processo de derivação da natureza tão intenso que praticamente deixa de existir (na Terra) o que se poderia chamar de natureza de “primeira ordem”, e o que nos cerca, oprime e condiciona são

os artefatos da cultura, a natureza de segunda, terceira, quarta... ordem; em terceiro lugar surge a questão de, até que ponto, podemos considerar os progressos da ciência como descobertas das leis da natureza ou como feitos, por instrumentos e teorias, que apesar de se sustentarem por longos períodos estão sempre sujeitos a revisões, em função de novas descobertas.

Ainda sobre os artefatos, Flusser se detém no desenvolvimento da engenharia genética, que não manipula os objetos a fim de transformá-los em artefatos, mas que manipula informações a fim de criar situações novas e pouco prováveis, aproximando cada vez mais a técnica da arte, no entendimento do autor, artificializando a vida biológica e prometendo transformar a morte em arte deliberada.

Flusser chega à ideia de artimanha como sendo o artifício manhoso, ou como estratégia que engana o destino; e nos apresenta a entropia, ou segundo princípio da termodinâmica, a tendência à expansão e distribuição uniforme das partículas em todas as partes do universo. Segundo a teoria que sustenta essa tendência, a atual configuração das galáxias, estrelas e planetas, constitui um estágio em que as partículas ainda se acham acumuladas, sendo a tendência dominante a de uniformidade e perda das informações, esquecimento e morte. Segundo Flusser, começamos a intuir de que arte, de que estratégia de guerra ou de que artimanha se trata.

A estratégia humana face ao mundo que tende para a entropia consiste em provocar situações pouco prováveis, e a preservar informações contra a entropia. Indubitavelmente isso é manha (termo derivado de mania). O homem é maníaco ao querer deliberadamente opor informações à tendência entrópica do universo (...) A

tendência entrópica do mundo é obviamente mais poderosa do que a deliberação negativamente entrópica humana. No entanto: declarar a guerra ao absurdo do mundo é a dignidade humana (...). É precisamente essa aura fantasmagórica, própria à deliberação contra a necessidade, que caracteriza a arte. (Flusser, 2016, p. 18 e 23)

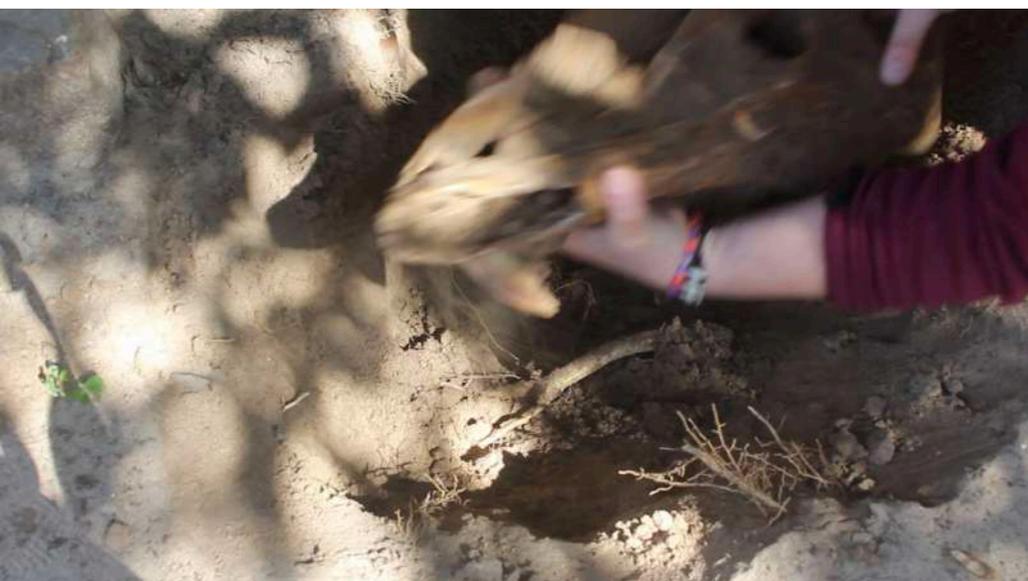
A arte como estratégia de guerra. Eu abordo esse problema: é uma guerra que não ascende, ela gira, é cíclica. Porém trata-se de um ciclo falho, com lacunas, com discontinuidades. No meu processo, as carcaças se perdem. Elas são corpos que importam, que transformo, mas que também desperdiço. Nem tudo consigo guardar e metade do que tento conservar acaba se esvaindo e quando vejo, o corpo já está em pó. Ao longo desses anos todos, já passei por etapas diferentes. Houve uma época em que eu fazia um tratamento com os corpos para poder guardá-los melhor e fazê-los durarem mais. Eu dava banhos de goma laca em cada um. Nos cogumelos, dava banho de resina epóxi. Hoje já não faço mais isso, deixo esvanecer.

Nem tudo ganha novo significado, nem tudo se transforma, meu trabalho aponta também para isso. Uma morte que sinaliza para a compostagem mas também para o oposto, para dispersão absoluta, para o farelo. Forma e deforma. Aborda a morte como arte deliberada. Faz rodopiar o ciclo.











## 8. Coração tem penas

Pisotear meu coração: ato de esmagar com os pés, esfregando.

Esfarelar as penas.

Em 2015 fiz uma exposição individual no espaço Na Casa. Eu havia tido minha filha há quase três anos e tinha feito uma pausa na produção artística desde então. Me sentia desanimada e sem vontade de nada. Então recebi o convite para realizar essa exposição individual, que chamei de *Florianópolis ensolarada*. O pensamento da construção da exposição começou pela elaboração da imagem com a qual seria feito o convite, eu havia feito uma série fotográfica de um bando de urubus comendo um cachorro morto num charco. Resolvi olhar para aquilo, eram fotos muito impactantes, que causavam uma certa repulsa, os urubus vorazes destroçando o cachorro na beira da estrada, o cachorro duro, com a barriga aberta ensanguentada, refeição de muitos urubus que brigavam entre si disputando mais vísceras. Eu também era um deles.

Foi em 2012 que comecei a trabalhar com urubus em forma de adesivo, na ocasião da exposição coletiva *O desejo do verme*, quando eu estava grávida. Nessa época concebi este trabalho que era um adesivo da silhueta de um urubu, no tamanho de escala um para um, todo preenchido, o adesivo preto. O urubu estava pousado e observando, à espreita. Colei vários desses urubus na rua, pelos prédios, do lado de fora, aos arredores do edifício que sediava a exposição. Em lugares altos, olhando de cima, rondavam em bando o espaço expositivo. Era de lá que vinha o cheiro de carniça. O ranço de ser artista e meu próprio sentimento dúbio de estar inserida no circuito da arte, fedia.

O urubu é a evidência da morte, a morte exposta, escancarada. O urubu abre a barriga, ele é, também, areia e terra. O Urubu é terra escandalosa, vermelha e cinza. A dor cinza do apodrecimento. Ele cutuca o *eu-que-morre* que ainda está por feder sem deixar saída. Olhar o urubu, se dar a esse encontro é conviver com a tragédia da morte, com essa angústia.

No livro *Sociedade Paliativa* (2021), o filósofo Byung-Chul Han aborda o tema da fobia da dor na sociedade neoliberal atual. Segundo ele, hoje, toda condição dolorosa é evitada. A dor é sinônimo de negatividade e perde lugar em uma sociedade que busca a positividade a qualquer custo, que ele também denomina como *sociedade do desempenho*. Impera a necessidade de se estar sempre feliz e a dor é sinal de fraqueza, que deve calar-se. Na sociedade do desempenho, os produtos culturais estão coagidos pelo consumo e tudo vai ficando meio igual, onde dor e comércio se excluem reciprocamente. E assim, além de coisificados, vamos ficando cada vez mais isolados pois para nos diferenciarmos precisamos da negatividade da ruptura, que dói.

Dói ver um cachorro tendo seu corpo destroçado por um bando de urubus. Dói saber que sou a próxima.

Segundo Han, a consciência que não é capaz de estremecer, é uma consciência coisificada. Ele cita Adorno falando de uma *estrangeiridade* que é própria da arte: "A dor é o rasgo por meio do qual o inteiramente outro tem entrada. Justamente a negatividade do outro torna a arte capaz de uma contranarrativa frente à ordem dominante. A curtição, em contrapartida, apenas prolonga o igual"

(2021, p.18). Na anulação da dor, mudam-se as formas de dominação social. O corpo do sujeito do desempenho neoliberal se diferencia do sujeito disciplinar trabalhador e os espaços disciplinares são substituídos por *zonas de bem-estar*, onde a dor perde sua relação com o poder e se torna despolitizada. Nas sociedades pré-moderna e moderna, a dor tinha uma função de dominação; a repressão, o martírio e depois a disciplina da produção industrial ainda mantinham um papel construtivo para a dor. O autor contrapõe esse corpo heroico ao corpo hedonista do sujeito da sociedade do desempenho, que é um fim em si mesmo e assim a dor perde sentido.

Como capital positivo, a felicidade deve garantir uma capacidade para o desempenho ininterrupta. Automotivação e auto-otimização fazem o dispositivo da felicidade neoliberal muito eficiente, pois a dominação se exerce sem nenhum grande esforço. (...) A liberdade não é reprimida, mas explorada. Seja *livre* produz uma coação que é mais dominante do que *seja obediente*. (Han, 2021 p.26)

A liberdade e a vigilância se fundem, onde cada indivíduo se ocupa apenas de si mesmo ao invés de interrogar criticamente as relações sociais e a dor que reflete rejeições socioeconômicas é evitada através de uma série de medicamentos e mídias. As mídias sociais e os jogos de computador também operam como analgésicos. O mecanismo da felicidade a qualquer custo individualiza o ser humano levando à despolitização da sociedade e não há mais dor em comum, abafando nossa capacidade crítica e revolucionária.

Acredito na arte como experiência destoante da discursividade predominante no mundo. Ela se abre e abre esse *rasgo*, essa possibilidade do imediato, da conexão com o outro e com o *mundano*, de co-fazer e de coletividade, de pensamento e animalidade no lugar da analgesia.

Quando retomei o trabalho dos urubus em 2015, ele cresceu. Fiz então sete urubus diferentes, em posições diferentes. Era uma exposição individual e minha própria carne estava em jogo, meu corpo todo envolvido, todas as minhas relações. Posicionei os urubus dentro da sala expositiva, pela primeira vez, pois até então eu só tinha instalado os urubus pelas ruas. Na sala vazia, coleí os urubus na parede, como que num movimento giratório, igual ao que eles fazem voando no céu, os urubus atraídos para aquele lugar. Eu era também o cachorro do convite. Todo meu trabalho, o caminho enquanto artista, estava tudo ali um pouco cinza.

Minha barriga é de terra, tem vermes aqui dentro. Eu mastigo areia. Dá polimento aos meus dentes. Se tocar fogo na areia, ela vira vidro.

A Terra tem tudo, até o que não se imaginou, ela carrega. Queima. Queima por dentro do solo molhado.

## 9. Caturrita

Faz um tempo percebi dois ninhos grandes de caturrita no bairro vizinho ao bairro onde moro. No começo quando vi os ninhos, verdadeiros monumentos inseridos na torre de antena de celular, não sabia de qual pássaro era. Fui então outras vezes observar e fotografar e descobri que eram de caturrita. Caturrita é um pássaro pequeno, parecido com uma maritaca, que anda em bando. É um pássaro verde com o peito cinza. As penas do corpo são verdes, a parte de baixo da asa é azul e a parte de dentro das penas é levemente avermelhada e amarelada.

Um certo dia, mais ou menos um mês depois de ter notado os ninhos grandes de caturrita, eu entrando em casa olhei para uma árvore. Vi uma caturrita me olhando. Então fiz um barulho com a boca chamando-a e, para minha surpresa, ela voou em minha direção e pousou na minha cabeça. Pousou em mim. Fiquei muito impressionada e emocionada. Imediatamente chegou o meu cachorro, pastor de guarda, que percebeu algo estranho mas ainda não tinha visto a passarinha. Eu fiquei muito apreensiva para que ele não a caçasse. Pensei comigo: não farei nenhum gesto brusco para tentar pegá-la, se eu ficar parada consigo controlar o cachorro para ele não pular, até que eu consiga entrar em casa e segurá-la com calma. Em seguida ao pensamento, a caturrita, que até então estava parada e em silêncio, soltou um piado, um piado estridente, no meio do silêncio que ainda a protegia. Na mesma hora o cachorro notou-a e ficou muito inquieto com vontade de caçá-la. Olhou-a fixamente, entrou em alerta absoluto. E então, no momento seguinte, a caturrita voou estranhamente para baixo, direto em direção à boca do meu cachorro! Ele a mordeu imediatamente e saiu correndo para parte de trás do terreno com ela na boca. Sai correndo atrás, e quando chegou perto do canil, ele obedeceu

ao comando para soltar o pássaro. Soltou a caturrita no chão e entrou no canil. Prendi o cão, fui olhar o pássaro jogado na grama. Peguei ela com mão e nesse momento ela me deu uma bicada muito forte. Continuei segurando e fiz carinho em sua cabeça. Ela então relaxou e parou de me bicar. Estava muito machucada, estava sem o rabo e com furos pelo corpo, mas ainda viva. Levei a um veterinário especializado em aves. Ela recebeu todos os cuidados de curativos e medicações, se recuperou e depois entreguei a passarinha para a polícia ambiental.

Uma pena esfoliada, uma pena machucada, mordida e esfarrapada. A pássara foi ferozmente atacado pelo cachorro. Fiquei com nove penas machucadas.

No momento em que me vejo com as penas na mão, visto essas penas, faço delas meu incompleto manto.

Como a fumaça de um cigarro, trago, violentamente, a caturrita em mim.

Fiquei muito feliz de saber que a gente encontra, mesmo com os preconceitos, com muita coisa. A gente consegue livrar tudo isso, botar outro olhar, botar uma coisa ainda contemporânea, nesse ambiente que a gente vive hoje. E trazendo essas energias todas, que não estão isoladas, ainda se comunicam com a gente. Fiquei muito feliz mesmo. Porque não é um manto isolado, não é um manto para a arte, não é simplesmente um manto para as pessoas dizerem que é um ato político.

É um ato político, sim. O manto foi feito para um ato político, mas ele foi formado com essas energias trazendo essas informações ancestrais. (Tupinambá, s.d)

O rasgo, a dor.

O manto é um ato político, um ato artístico, uma ato político-artístico, ele conta sua história, ele grita. A caturrita também grita, gritamos.

## 10. Coleta

O que fazer se não podemos nem avançar nem recuar? Deslocar nossa atenção. Nós nunca avançamos nem recuamos. Sempre selecionamos ativamente elementos pertencentes a tempos diferentes. Ainda podemos triar. É a triagem que faz o tempo e não o tempo que faz a triagem. O modernismo, e seus corolários anti e pós-modernos, era apenas uma triagem feita por alguns em nome de todos. Se mais e mais pessoas recuperarem a capacidade de triar, por conta própria, os elementos que fazem parte do nosso tempo, iremos reencontrar a liberdade de movimento que o modernismo nos negava, liberdade que, aliás, jamais havíamos perdido (Latour, 2019, p.95)

Bruno Latour chama atenção para o ato de coletar como um conceito importante. Segundo ele, a coleta produz a coletividade. Aquilo a que cada um se aproxima e traz para si, e também o que coloca para fora, define a construção de uma coletividade. Interessa saber a maneira como se dão as conectividades das coletividades. Eleger quais são os elementos e como se associam entre si, irá trazer a singularidade de cada sociedade específica. A sociedade não pré-existe aos processos de coleta que fazem o coletivo. O que está dentro e o que está fora são produzidos na medida em que o coletivo vai se rearticulando, não são pré-dados. Os processos de coleta compõe o coletivo que é algo sempre em construção experimental.

A coleta é uma operação importante da minha prática como artista, como maneira de observação, como aguçamento dos sentidos, como forma de diálogo *interespecífico*.

Os processos de coleta são hábitos. Segundo Latour, hábito é produzir e fazer perdurar algo, é criar as condições de um acontecimento. É seguir produzindo as condições da reprodução e continuidade de algo. Quando coeto um ser, faço uma fotografia, uma escultura, faço esse feito; quando faço arte, disponho uma proposição, uma sugestão de mundo, uma sensibilização.

Quando faço uma escultura ou fotografia com corpos de seres, penso na importância de sua insignificância e também na banalidade de sua grandiosidade. No coletivo que isso pode agenciar.

É uma constelação de seres que estão viajando e transitando no mundo, não no da economia e das mercadorias, mas no mundo das vidas mesmo, dos seres que vivem e experimentam constante insegurança. É como se essas mentalidades, essas pessoas precisassem ter um mundo dilatado para poderem experimentar sua potência de seres criadores. (...) É o mais velho contando uma história, ou um mais novo que teve uma experiência que pode compartilhar com o coletivo que ele pertence e isso vai integrando um sentido da vida, enriquecendo a experiência da vida de cada sujeito, mas constituindo um sujeito coletivo. (Krenak, 2018, p.5)

Talvez a capacidade de triar por conta própria que Latour menciona esteja ligada a essa possibilidade de experimentar a potência de ser criador da qual fala Krenak. Poder escolher o que coletar dá forma ao mundo possível a se construir.

É uma maneira de agenciar, um agenciamento do banal. Não é também dizer que pelo fato dos seres e/ou coisas estarem próximos, constituem um coletivo. Os movimentos são dinâmicos. Criamos condições para que se possa haver essa liberdade de movimento. O coletivo se constitui na medida em que seus elementos se relacionam por questões de interesse/preocupação, no sentido dado por Latour à expressão "matters of concern".

Aproximando-se de Latour a partir do pensamento político feminista, Maria Puig de la Bellacasa (2011) vai trazer o cuidado como questão ético-política central para analisar as dinâmicas do poder e o problema da exclusão num mundo estratificado.

Entendidos como estados afetivos, preocupação e cuidado estão relacionados. O cuidado, no entanto, tem conotações afetivas e éticas mais fortes. Podemos pensar na diferença entre afirmar: 'eu estou preocupado' e 'eu me importo'. A primeira denota preocupação e consideração sobre uma questão, bem como pertencimento aos afetados por ela; o segundo adiciona um forte sentimento de vínculo e compromisso com alguma coisa. Podemos nos preocupar, mas 'cuidar' nos direciona mais fortemente para uma noção de fazer material. (Bellacasa, 2011, p. 89 [tradução de minha autoria])

As questões de cuidado não são generalizadas, são responsabilidades práticas. Quando elencamos um interesse, quando cuidamos daquilo com o que nos interessamos, isso necessariamente implica em que nos reorganizemos e nos reposicionemos. A triagem, a coleta, é um passo de interesse na mobilização de possíveis associações.

Triar e cuidar é reconhecer uma voz, é escolher ao que dar manutenção e continuidade.

Vivi uma circunstância muito árdua no ano de 2020. Paralela ao contexto da pandemia, passei pelo período mais difícil de toda minha vida, pois minha filha criança teve um problema grave de saúde. Nessa época, eu tinha acabado de qualificar o doutorado, meu trabalho artístico estava ao meu redor, com vigor. Mas, por conta da situação tive a necessidade de me desfazer das minhas carcaças guardadas. Coletar e guardar corpos e partes de corpos de animais mortos. Coletar e guardar carcaças. Guardar crânios. Guardar unhas e escamas. Ovos. Manter corpos. Guardar mortos.

Quando me deparei com essa situação de extremo alarme, resolvi suspender o meu coletar. Cavei um buraco na terra, rezei e enterrei todos os corpos. Me desfiz de todos aqueles seres e resolvi parar de coletar aquilo tudo.

Passei um ano vazia.

As amigas e amigos continuavam a me dar besouros, mariposas mortas..... eu agora não aceitava mais e recusava gentilmente. Parei de guardar carcaças. O olhar, o olho continuou. Segui vendo mas não mais coletando.

Um ano depois, quando a situação da minha filha melhorou e ela já tinha se recuperado, um certo dia, tive outro encontro. Se deu pelo grito de um pássaro. Eu levava minha filha para escola a pé e comecei a reparar que, em um terreno baldio que passávamos no caminho da escola, estavam habitando dois gaviões. Comecei a observá-los todos os dias e percebi que eles estavam sempre lá. Comecei então a acompanhá-los e fotografá-los e filmá-los. Fiz uma série grande de fotos e alguns vídeos, era um casal de gaviões e vi também uma pequena águia. Em um desses dias, eu estava caminhando passando na frente do terreno, ouvi um grito, como se fosse um chamado/apelo, vindo de um dos gaviões que me sobrevoava nesse momento. No instante, minha reação foi olhar para o chão ao invés de olhar para o céu. Quando olhei para o chão, na minha frente, vi uma aranha armadeira morta. Ela era enorme e estava com as patas recolhidas. Parei. Olhei pro céu. O gavião continuava a me sobrevoar mas não gritava mais. Me agachei e peguei um pauzinho para cutucar a aranha. Sei que armadeiras tem o costume de se fingirem de mortas quando se sentem ameaçadas. Aquela não estava fingindo, estava mesmo morta.

Considerarei aquilo como um diálogo. Entre eu e o gavião, entre eu e a aranha morta, entre o gavião e a aranha morta, entre eu e meu trabalho, entre eu e meu processo de fazer arte, entre eu e minha filha. Nesse momento coletei a aranha armadeira do chão e levei comigo. Teve início o recomeço das coletas. Desde esse dia, voltei a recolher e guardar os animais mortos novamente. *Foi importante aquele encontro.*



22



PELEGA  
MORR

MORO É  
SONGE

do boro  
dora

ARADI

SMKB

ADVARTAH



CUID  
SAÍD  
CAMIN

DOCUMENTO  
DE PESQUISA  
PARA MUDAR  
MUNDO

ÁREA DE UM  
PAÍS ANTES  
E DEPOIS

OU O SUDO  
OCIDENTAL  
DO BRASIL

RA

DOCUMENTO  
DE PESQUISA  
PARA MUDAR  
MUNDO

ÁREA DE UM  
PAÍS ANTES  
E DEPOIS

OU O SUDO  
OCIDENTAL  
DO BRASIL

RA



Sje









**FORMA**

## 11. Seguindo com o problema

Capacidade de escutar e responder é o que necessitamos para enfrentar a travessia que temos pela frente, para passar das ruínas da modernidade – que por sinal ainda detém o domínio e o (des)controle sobre muito do que acontece na Terra - para um novo paradigma, de “socialidade mais que humana” (Tsing, 2019) e de “espécies companheiras” (Haraway, 2021).

A modernidade é, entre outras coisas, o triunfo da destreza técnica sobre a natureza. Este triunfo requer que a natureza seja limpa de relações sociais transformadoras; caso contrário, esta não poderia ser a matéria-prima da *techne*. A *plantation* mostra como é preciso criar *terra nullis*, a natureza sem reivindicações emaranhadas. Os emaranhamentos nativos, humanos e não humanos, devem ser extintos; refazer a paisagem é uma maneira de se livrar deles. Então, trabalhadores e plantas exóticas (os elementos do projeto) podem ser trazidos, projetados para alienação e controle. Tanto o trabalho quanto a natureza estão próximos de serem intercambiáveis em relação ao projeto desenhado sob essas condições e, portanto, o projeto está pronto para expansão. (Tsing, 2019, p.44)

A forma das *plantations* (monocultura originalmente operada por mão de obra de escravos) pode ser considerada como modelo para o capitalismo industrial que, segundo autores (Haraway, 2019), constitui o ponto de inflexão para o Antropoceno. Não apenas pela acumulação de riqueza, mediante expropriação do resultado do trabalho escravo, que permitiu grandes investimentos na criação de

máquinas e outros dispositivos. Mas pelo modelo de escalabilidade dos projetos e possibilidade de expansionismo contínuo, que constitui a essência do sistema de geração de lucro no capitalismo.

A (re)produção em escala passou das *plantations* para as fábricas, do trabalho escravo para o trabalho “livre”, do campo para a cidade, colonizando as paisagens e a vida das pessoas, mediante o consumo de massa e de dispositivos cada vez mais sofisticados de modelagem e controle sobre os humanos, como é o caso da vigilância digital exercida pelos telefones celulares.

Nas *plantations* do agronegócio, nós coagimos as plantas a crescerem sem ajuda de outros seres, incluindo os fungos da terra... Nós mutilamos e simplificamos as plantas cultivadas até que elas não mais saibam como participar em mundos de múltiplas espécies.... (Tsing, 2019, p.44)

O cogumelo matsutake, ao contrário, não pode viver sem relações transformadoras com outras espécies. Os matsutake são os corpos frutíferos de um fungo subterrâneo associado a certas árvores da floresta. O fungo obtém seus carboidratos em relações mutualísticas com as raízes de suas árvores hospedeiras, para as quais também fornece alimento. O matsutake permite que as árvores hospedeiras vivam em solos pobres, sem húmus férteis. Por sua vez, os fungos são nutridos pelas árvores. Instituições de pesquisa japonesas investiram milhões de ienes para tornar possível o cultivo de matsutake, mas até agora sem sucesso. O matsutake resiste às condições da *plantation*. Eles exigem a diversidade da dinâmica multiespécie da floresta. (Tsing, 2019, p.189)

A pulsão pelo crescimento incessante, que caracteriza o capitalismo da modernidade até o presente, constitui o grande motor de extinção da diversidade. Nas últimas décadas do século XX, todavia, o sistema demandou ajustes profundos, destinados a manter a sua essência de dominação e exploração. Novos modelos de negócios, substituindo a alienação e os aparatos de controle das *plantations*. Mudanças nas práticas, ideologias, organizações e bases tecnológicas foram providenciadas para enfrentar os chamados limites de crescimento, anunciados pelos ambientalistas dos anos 1960/70, com base em evidências de desequilíbrios ecológicos severos e explosão demográfica insustentável.

As narrativas pós-modernas expuseram, desiludidas, a ideia de que concretizar a promessa moderna de progresso e bem-estar “para todos”, estava muito longe dos objetivos do Império. Todavia, ao desconstruir a modernidade, expondo a falácia dos seus mitos, o pós-moderno não colocou nada diferente no lugar, deixando o campo aberto para novos assaltos.

Pontuando as novidades trazidas pelo capitalismo do contemporâneo, Byung-Chul Han (2019) nos remete ao conceito de *biopoder*, formulado por Michel Foucault - o poder que interfere em processos e leis biológicas, controlando a reprodução, taxas de mortalidade e estado de saúde – e o compara com o *psicopoder*, introduzido pelo capitalismo digital.

Hoje uma nova mudança de paradigma se realiza. O panóptico digital não é uma sociedade disciplinar biopolítica, mas sim uma sociedade da transparência psicopolítica. E, no lugar do biopoder, entra o *psicopoder*. A psicopolítica está em posição para, com ajuda da vigilância digital, ler e controlar pensamentos (...) A possibilidade de decifrar modelos de comportamento a partir do *Big Data*

enuncia o começo da *psicopolítica*. (...) O *Data Mining* torna visíveis os modelos de comportamento dos quais não se está, enquanto indivíduo, nem sequer consciente. Assim torna acessível o *inconsciente-coletivo*. (...) O psicopoder é mais eficiente do que o biopoder na medida em que vigia, controla e influencia o ser humano não de fora, mas sim a partir de dentro. (Han, 2019, p. 130 e 134)

Cerca de 50 anos depois das primeiras denúncias dos ambientalistas, afogados nos efeitos das mudanças climáticas, vivemos o que parece ser o último ato do desastre anunciado, uma nova aceleração do saque, na forma do que se tem chamado de *necropolítica*: a violência explícita, guerras e desmatamentos injustificáveis, milhões de humanos deslocados, famintos, abandonados, mortos; incontáveis espécies animais e vegetais envenenadas ou exterminadas. Nesse limiar que muitos chamam de ponto de não retorno, parece imprescindível abandonar a arrogância dos modernos e olhar para o Terrestre, para os processos complexos de geração e regeneração da vida nas ruínas, para os elementos que compõe a arte e a vida, para a materialidade dos processos.

Nossos sistemas são entidade de informação probabilística. Não quer dizer que isso é a única coisa que nós, ou qualquer um, somos. Não é uma descrição exaustiva, mas é uma constituição não opcional de objetos, de conhecimento em operação. Não tem a ver com ter um implante nem com gostar disso. Não é um tipo de alegria tecnofílica extasiada causada pela informação. É uma afirmação que precisamos

entender – essa é uma operação de mundificação. Nunca a única operação de mundificação em curso, mas uma que precisamos habitar não só como vítimas. Precisamos entender que a dominação não é a única coisa acontecendo aqui. Precisamos entender que isso é uma zona em que precisamos ter influência, ou seremos apenas vítimas. (Haraway, 2021, p.129)

## 12.Veste

Está cheio de bicho-pau.

Está cheio de homem-folha.

Precisamos entender as diferenças, pelas maneiras de existência que caracterizam cada ser, cada coletivo. Sendo assim, o exemplo dos coletivos indígenas nos inspiram no sentido da imaginação de um futuro possível e não de uma sobrevivência do passado parado no tempo.

Penso que alguns trabalhos de arte podem ser uma maneira de propor uma alternativa política, quando o corpo é terreno de contestação, rearticulando as noções de natureza e de cultura. O trabalho artístico não está mais no campo da representação, mas traz o estatuto da imaginação, da visibilização, reordenando classificações e lógicas de alteridade.

O animal é uma zona de cruzamento de linguagens, imagens e sentidos, ele é atravessado pela história, é um limbo. Onde o natural não tem uma essência e uma pureza e a cultura se abre à contingência. O animal desarranja a ordem transtornando as ideias de permanência e de identidade, reivindicando uma outra maneira de lidar com o sensível. Quando evidencio o acontecimento, a vida animal, a morte animal, um atropelamento, uma caça, uma série de caças, evidencio uma dimensão sensível e corpórea das relações, que são de afeto, mas vão mais além daquilo “que eu sinto pelo meu pet”, meu animal doméstico com nome próprio. Uma vespa em fundo infinito na fotografia, ela é um monstro, ela assombra. Isso nos reposiciona diante da maneira como encaramos a engrenagem da

vida. O coletar, fotografar, queimar, fundir, enterrar, filmar... são operações de observação, de atenção às relações interespécies, aguçamento dos sentidos e produção de processos sensíveis, de imagens, lugares, pesos, encontros.

Segundo Flusser, toda arte, todo fazer deliberado que resulta em feitos deliberados, é artimanha, articulação da manha humana, estratégia ou estratagemas – ambas palavras que compartilham com a palavra *estrada* em inglês a raiz “str”, que significa distribuir algo sobre um campo – que se constituem como recursos para enganar o inimigo, o provável dos deterministas.

O xamanismo indígena nos traz essa maneira muito diferente de lidar com as diferenças. São formas de existência que por si só questionam a ordenação moderna, civilizada, do desempenho, separadora dominante. Segundo Eduardo Viveiros de Castro, o perspectivismo ameríndio, essa concepção de vida, está associada a duas características principais: a valorização simbólica da caça e a importância do xamanismo.

O xamanismo não é uma soma de práticas associadas, mas é um sistema de pensamento vivido por toda a comunidade onde a dimensão social e religiosa intercambia humanos e não-humanos. Perspectivismo é a transmutabilidade das formas, que não são fixas, é não se ver como separado da natureza, natureza não é objeto e nem Outro. A própria ideia de forma tem outro sentido pois está dentro dessa cosmovisão indissociada e toca dimensões amplas que não são individuais, que não tem o nome de arte, não são expressões pessoais e nem mensagens. Não passam nem por aquilo que

temos por simbólico. São sobreposições, por vezes narrativas, cantos e desenhos são arte-vida, arte vivida no corpo; música é o corpo, desenho é o corpo. Cerâmica é corpo.

Nas cosmologias de povos indígenas, aquilo que nós modernos chamamos de arte, atua como elo, como ferramenta de manutenção de um conhecimento, atua como cuidado. A arte atesta o conhecimento material e não material, e não representa os espíritos, ela tem atuação, é algo vivo e vivido, é animado, anima os significados coletivos, as percepções compartilhadas. Essa energia na matéria é a personificação dos elementos que compõe a vida, porém não por tornar visível aquilo que é invisível, mas por se funcionarem como passagem, como o próprio caminho. Trazem uma dimensão estética do fazer humano que inclui o fazer não-humano na ação cotidiana da vida. É um *modus*, uma maneira de proceder.

O xamã, nessa visão perspectivista, transita entre formas de corpos e transmite isso para toda a comunidade, manejando a fluidez das formas. Porém creio que tanto *arte* quanto *xamã* são estradas, *estratégias*, são percursos sugeridos e não exatamente traduções de mensagens. Apontam para a transformabilidade da realidade, agenciam essa mutação interespecífica. A pessoa se torna a visão que está tendo. Interessa a experiência que a arte ou o transe proporcionam.

Segundo Eduardo Viveiros de Castro, o xamanismo é o contexto onde se pratica o pressuposto fundamental da noção de que os não-humanos possuem um lado humano, é a habilidade de cruzar barreiras corporais e adotar a perspectiva de outra espécie, administrando as relações. Há uma

pluralidade de perspectivas possíveis de se encarar e de encarar o Outro. O xamanismo é um modo de agir, um modo de conhecer. “Conhecer é personificar, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido - daquilo, ou antes, daquele; pois o conhecimento xamânico visa um ‘algo’ que é um ‘alguém’, um outro sujeito ou agente. A forma do Outro é a pessoa” (Viveiros de Castro, 2004, p.231).

Para esses povos, natureza e cultura são parte de um mesmo campo sociocósmico. Não há uma unidade em relação ao outro, há uma liga, como na fundição, que varia. E não é cair num relativismo genérico, mas um apontamento para a instabilidade das formas. É da ordem do corpo, é do mundo. A própria ideia de espírito e sobrenatural, é do mundo.

Uma perspectiva não é uma representação porque as representações são propriedades do espírito, mas o ponto de vista está no corpo. Ser capaz de ocupar o ponto de vista é sem dúvida uma potência da alma, e os não-humanos são sujeitos na medida em que têm (ou são) um espírito; mas a diferença entre os pontos de vista não está na alma. Esta, formalmente idêntica através das espécies, só enxerga a mesma coisa em toda parte; a diferença deve então ser dada pela especificidade dos corpos. (Viveiros de Castro, 2004, p.240)

Me aproximo de Donna Haraway por que me interessa essa especificidade de cada ser. Me interessam os corpos. Aquilo que observo, aquilo que apreendo, a relação que se conjuga. A maneira como aquele

corpo se apresenta. Eu cumprimento o caruncho quando acho um no feijão. Fiz um singelo trabalho há muitos anos atrás, expus dois feijões furados de caruncho.

O que estou chamando de ‘corpo’, portanto, não é sinônimo de fisiologia distintiva ou de anatomia característica; é um conjunto de maneiras ou modos de ser que constituem um habitus. Entre a subjetividade formal das almas e a materialidade substancial dos organismos, há esse plano central que é o corpo como feixe de afecções e capacidades, e que é a origem das perspectivas. (Viveiros, 2004, p.240)

Donna Haraway usa frequentemente em seus textos a ideia da *carne*. Os seres produzem a carne uns dos outros. Quando interagimos, adentramos uns aos outros, praticamos e produzimos mundos. É o *mundano*, que é da terra, é *composto*. Eu me transformo em algo por meio da minha relação com um cachorro específico por exemplo. Existimos conjuntamente nas situações concretas, no mundo. A conexão com o cão é importante justamente por ser comum, ser da carne. Haraway evita as generalizações, segundo ela, tocar um cachorro é tocar um indivíduo, específico. Quando falamos “os cachorros” genericamente, não é mundano, o cachorro genérico está fora do mundo. O animal específico está inserido no mundo, produz a carne. *Cachorros não estão aqui para pensarmos com eles, estão para vivermos com eles*. Quando eu agrupo uma série infinita de animais e cogumelos, converso com o que me deparo, com quem me deparo. Não os busco, eles chegam até mim (com exceção

da pena). Eles vestem roupas que me interessam, apresentam seus corpos e eu os percebo como *feixes de afecções*.

Não há distinção entre os corpos humanos e animais. E há muitas distinções. É uma questão de pena, de pluma. Uma questão de pele, de pelo, de fauna e de flora, de calcário, de flora intestinal. De cabelo, de casca mas também de polpa, de carne. A partir do encontro os sujeitos tomam forma. A partir do encontro, vestimos certas roupagens. Viveiros apresenta essa ideia de veste, de como nos damos a sermos vistos.

Em suma, os animais são gente, ou se veem como pessoas. Tal concepção está quase sempre associada à ideia de que a forma manifesta de cada espécie é um envoltório (uma 'roupa') a esconder uma forma interna humana, normalmente visível apenas aos olhos da própria espécie ou de certos seres transespecíficos, como os xamãs. (Viveiros de Castro, 2004, p.227)

### 13. Instabilidade da forma

Vi a fogueira se transformando em cachoeira, era nítido, um fogo cerimonial bem grande, observei lentamente os detalhes da brasa. Depois o fogo escorreu e desaguou, virou rio.

A escritora Maria Esther Maciel (2007 e 2009) fala sobre o inclassificável, a insuficiência que é a tentativa de categorização e classificação, uma necessidade de fixar ordens que é sempre algo bambo e precário. Ela aponta para impossibilidade de uma classificação do universo que não seja arbitrária e provisória. Lembrando do tumulto causado pela descoberta do ornitorrinco em 1799, como um desafio aos sistemas de classificação zoológica, sinaliza a dificuldade em categorizar este animal e como isso nos coloca diante de uma problemática da tentativa de ordenação do mundo. Ela aponta o caráter provisório dos critérios ordenadores, falando do inclassificável como o que não pode ser definido nem qualificado com precisão, que não se fixa e carrega uma originalidade própria, imprevista.

Segundo a autora, o inclassificável existe porque os sistemas de classificação disponíveis e legitimados são insuficientes e não dão conta de contemplar a diversidade do mundo. Isso porque os sistemas de classificação são baseados em princípios de semelhança, da menor diferença. Porém é graças às diferenças que os sistemas taxonômicos estão sempre em processo de reformulação, evidenciando sua precariedade.

Nesse sentido, penso que meu trabalho aborda essa questão do inclassificável, tanto na forma como no conteúdo. Ele traz uma ambiguidade de base. Ao mesmo tempo que guardo e agrupo um monte de

seres, um monte de encontros, com vivos e com mortos, lido com eles a partir de lógicas que variam. Mudo meus critérios. Perco pedaços daquilo que guardo. Me frustro, frustro os outros. Se hoje a série de esculturas fundidas tem cerca de cento e sessenta seres, é porque “perdi” mais de duzentos outros.

Quando discuto essa dicotomia entre cultural e natural, quando faço fundição, quando “igual” os seres, estou borrando definições, estou falando do inclassificável.

A série de fotografias *Ter as costas livres* é um trabalho que pode ser infinito. Uma soma de diversas alianças, de seres que me interpelaram. Não há narrativa. E há muitas narrativas. Destacados do seu contexto e retirados de sua escala original, os animais nas fotografias são artefatos, e também artimanhas, no sentido de Flusser. São *culturas-natureza* que atuam fazendo girar a roda dos sentidos e das percepções. Os seres estão colocados como espécies, espécies companheiras, uma ao lado da outra, uma em cima da outra. Tenho interesse em cada especificidade. Crio um conjunto sem fim de afinidades, de inter-relações que redimensionam horizontes. A hiper-realidade da fotografia desconstrói o *natural*, os animais vestem suas roupas de coisa, a fotografia veste roupa de escultura. Tanto na série de fotos quanto na série de esculturas, está presente o comentário sobre tornar perene, sobre esfarelar ou não, sobre as associações possíveis que ainda podem decorrer da dissipação de fronteiras rigidamente delimitadas. Quando faço um corpo animal em metal fundido, não tenho intenção de eternizar essas vidas e livrá-las da entropia. A fotografia não congela o corpo, o metal não conserva o corpo. É na verdade, mais uma veste. Mais uma roupa que se apresenta. Uma indumentária.

O trabalho e a maneira como realizo ele, brinca com a questão da classificação, da ordenação, da hierarquização. Joga com isso, comentando sobre a instabilidade das formas. Vestir é dar forma. Trocar as vestes é jogar com as formas, é modelar e remodelar, é mexer na maleabilidade das formas. Moldamos o mundo. Compomos, compomos-*com*. Na formação e deformação dos vínculos, em desenvolver hábitos de criação de vínculos. Dar forma é cultivar, é escolher o que cultivar. E essas escolhas são dinâmicas e instáveis, são *emaranhadas*.

Em seu livro *O que diriam os animais?* A filósofa e psicóloga Vinciane Despret, nos apresenta um questionamento também pertinente à minha pesquisa. Ela elabora uma crítica à ciência convencional e a maneira como o comportamento animal é analisado, questionando o fazer científico. Faz uma análise crítica das práticas e estudos com animais em laboratório, enfatizando a relação interativa entre os animais e seus tratadores, criadores e treinadores em campo. É um convite a um outro tipo de escuta, a escutar os animais. “(...) só compreendemos bem os outros – sobretudo nessas histórias de apego – quando nos deixamos atravessar, em nossos próprios apegos, pelo que é importante para eles.” (Despret, 2021, p.247). Ela questiona o excepcionalismo humano e complica a fronteira que separa o humano do resto de tudo trazendo a ideia da transformação. Segundo a autora:

A partir dessa perspectiva, o corpo se torna o lugar daquilo que pode afetar e ser afetado. Um lugar de transformações (...) a possibilidade de se tornar não exatamente o outro na metamorfose, mas *com o outro*, não para sentir o que o

outro pensa ou sente, como o propõe a pesada figura da empatia, mas para de algum modo receber e criar a possibilidade de se inscrever em uma relação de troca e de proximidade que nada tem a ver com uma relação de identificação. De fato, há uma espécie de “agir como se” que leva à transformação de si, um artefato deliberado que não pode nem quer ter a pretensão de autenticidade ou de uma espécie de fusão romântica frequentemente convocada nas relações homem-animal. (Despret, 2021, p.48)

Coexistimos *com* os Outros, animais, mortos e ainda outros. Resistindo, assim como os cogumelos matsutake, às condições de simplificação da diversidade e ao isolamentos das tantas multiespécies.

Comparando a maneira dos povos guarani m’bya de lidar com os mortos, há uma diferença grande em relação a maneira dos yanomami e dos kadwéu. Para eles, os mortos são um Outro aterrorizante, considerado como um inimigo, bem como o homem branco, dos quais eles mantém assegurada distância. Em seus rituais funerários, reverenciam os mortos e em seguida realizam o processo de “desaparentamento”, para que o parente falecido possa se transformar em inimigo, enfatizando a diferença entre mortos e vivos. É necessário de desvincular totalmente do morto. Os guarani m’bya consideram que esse *Outro* ameaça a integridade de seus corpos e de suas almas. E sentir tristeza e saudade de um parente morto pode ser perigoso pois, na visão deles, os mortos estão sempre a

espreita tentando trazer os vivos pra *o outro lado*. Assim, dedicam-se bastante ao ritual funerário, para garantir que os parentes vivos não queiram “ir junto” e não sucumbam à captura da morte. Os mortos, de alguma maneira, são uma ameaça constante à estabilidade de suas existências.

Olhar para essas diferentes culturas nos traz um exercício de *composição*, de formatação, de multiplicidade, de diversidade de vestes.

Portanto, o que está em jogo nesse mundo múltiplo não é o fato de que uma espécie aprende como a outra vê o mundo – como postulava o ‘subjativismo’- , e sim que uma espécie aprende a descobrir qual mundo é expresso pela outra, de qual mundo a outra é o ponto de vista (Despret, 2021, p. 276)

Pensar as diferentes maneiras de encarar a morte é pensar as diferentes maneiras de encarar as formas, o corpo, a identidade, a cultura, a carne, o manejo da vida.

Porém é necessário fazer uma ressalva aqui, no sentido de não cair em uma romantização em relação às minhas referências. Entendo que o modo de vida dos indígenas pode parecer atualmente como o mais adequado à proteção da *natureza* e dos elementos essenciais à manutenção e reprodução da vida na Terra, de humanos e não humanos. Mas, existem nessa *natureza-cultura* limites, como de escala e cosmologia, que impedem a sua adoção como um “novo” modelo civilizatório. Enquanto modernos fomos longe demais; a proposta de reconexão com a *natureza* não pode significar um movimento

de retorno à ordem natural, um tipo de “renaturalização” da vida. O que buscamos, ao cultivar o cuidado, o entendimento e o respeito, é o reconhecimento de que em todos os feitos e fatos existe uma participação ativa de não humanos, com capacidade de inventar e de criar.

Quando Maria Esther Maciel aborda a problemática da classificação, ela aponta para um sentido inventivo em lidar com as diversidades. Busco friccionar as fronteiras, forçar os limites da linguagem, jogar-com, desestabilizar formas, porém sem negá-las. Encontrar e reencontrar. Perder. Refazer, destruir, fazer, deixar, esfarelar.

A natureza é convidada para um projeto político. Um projeto *queer*. Ela não nos ensina nada a respeito do que somos ou do que devemos fazer, mas pode alimentar o imaginário e abrir o apetite para a pluralidade dos hábitos e dos modos de ser e de existir. Ela está sempre recombinaando as categorias e recriando, a partir da multidimensionalidade de cada uma delas, novos modos de identidade. O que quer dizer ser macho ou fêmea, por exemplo, varia de animal para animal, segundo modos inventivos que se assemelham a uma multiplicidade de formas de habitar o gênero. (Despret, 2021, p.229)

Maria Esther Maciel também nos alerta aos modos inventivos das multiplicidades de formas:

Uma classificação, nesse caso, só é possível por aproximação. E é nesse sentido, como mostra Eco, que, na ausência de critérios suficientes de classificação, a definição de um fenômeno desconhecido acaba por se dar pela aproximação analógica. O que nos leva a afirmar que onde falha a classificação advém a imaginação. Na falta de critérios para se definir com precisão um objeto estranho, há que se inventar novas formas – sejam elas metafóricas ou não – para que ele possa ser descrito e especificado. (Maciel, 2007, p. 158)

A morte desestabiliza. O animal também desestabiliza. A morte é uma ameaça a essa coesão que é o corpo, a veste que está sendo vestida no momento, essa intensidade específica. Chamo atenção para a instabilidade das formas, para as formações e suas suscetibilidades. O trabalho de arte como proposição, como sugestão de imaginação de mundo, para estarmos-com, compormos-com, vermos-com, seremos outros com outros. Inventar e reclassificar e depois inclassificar, de maneira afetiva e concreta, mundana, hábitos diferentes, outras organizações.

No último semestre do doutorado eu desenterrei o crânio de javali que havia enterrado em 2018. Fiz um vídeo do desenterro. A alteridade radical do animal se iguala à alteridade radical da morte. Todo

meu processo de trabalho, tanto em fotografia, como em fundição e intervenções urbanas, são rituais funerários de alguma maneira. São moldagens e modelagens - acompanhar os cogumelos venenosos que nascem na minha casa, a elefanta esmagada por uma pedra em um desenho no viaduto, registrar momentos pós-caça dos animais, fundir um besouro morto, enterrar e desenterrar um crânio enorme de javali, o luto - são formas, formas instáveis, formas coletivas.

O encontro com o animal é o encontro com a morte. E no meu trabalho a morte não é evitada. O luto é meu tema e é também o meu procedimento. O encontro com o Outro nos traz a nossa vulnerabilidade. *Compõe* nossa forma, feita dessa materialidade que é a carne, materialidade que são as relações, a dinâmica relacional, a troca de experiências.

Velar o ovo.











## BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. *O Aberto*. Lisboa: Edições 70, 2012.

ANJOS, Moacir dos (org). *Babel: Cildo Meireles*. Vila Velha: Artviva, 2006.

AMARAL, Aracy (curadora). *34º Panorama da Arte Brasileira: Da pedra Da terra Daqui*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2015.

AMARAL, Julia. *Bestiário*. Dissertação de mestrado no PPGAV/UEDESC. Florianópolis, 2013.

ARCHER, Michel. *Arte Contemporânea – uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2007.

BASBAUM, Ricardo (org). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios ambiciosos, 2001.

BATAILLE, Georges. *A Experiência Interior*. São Paulo: Ática, 1992.

BATAILLE, Georges. *Teoria da Religião*. São Paulo: Ática, 1993.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BELLACASA, Maria Puig de la. *Matters of care in technoscience: Assembling neglected things*. Tradução livre. In: *Social Studies of Science*, 41 (1), 85-106, 2011.

BELLATIN, Mario. *Flores*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BINNES, Rosana Kohl. *A grande orelha de Kafka - Cadernos de Leitura n.87 / Série Infância*, Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2019.

BISHOP, Claire. *A virada social: colaboração e seus desgostos*. In: *Revista Concinnitas*, ano 09, vol. 01, n. 12, Rio de Janeiro: UERJ, 2008.

BLANCO, Paloma et alli. *Modo de hácer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

BORGES, Jorge Luis. *Manual de Zoologia Fantástica*. Mexico DF: Editora Fondo de Cultura Económica, 1999.

CARVALHO, Flávio de. *Os Ossos do Mundo*. Campinas: Editora da UMICAMP, 2014.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2003.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Un mundo chíxi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

DELEUZE, Gilles & GUATARRI, Felix.. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Vol.1 e Vol. 4. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

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

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DERRIDA, Jacques. *A Farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DESCOLA, Philippe. *Outras naturezas, outras culturas*. São Paulo: Ed.34, 2016.

DESPRET, Vinciane. *Que diriam os animais?* São Paulo: Ubu Editora, 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser Crânio. Lugar, contato, pensamento, escultura*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009

- DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco. A ideologia do espaço de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FARIA, Daniel. *Explicação das Árvores e de Outros Animais*. Belo Horizonte: Chão de feira, 2016.
- FLUSSER, Vilém. *Artifício, Artefato, Atimanha. Curso ministrado em 1985 na 18ª Bienal de São Paulo*. <<http://www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/>> São Paulo: Arquivo Vilém Flusser, 2016.
- FONTCUBERTA, Joan. *Vidência e Evidência*. In Revista Imagens – n. 07, Campinas: Ed. da Unicamp, 1996.
- FOSTER, Hal. *O que vem depois da farsa?* São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo – Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- GALLAGHER, Ann. *Still life*. Natureza morta. Niterói: MAC & British Coouncil. SD.
- GIORGI, Gabriel. *Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- GOLDFREY-SMITH, Peter. *Outras mentes. O polvo e a origem da consciência*. São Paulo: Todavia, 2019.
- GUARANI, Jerá. *Tornar-se selvagem*. Revista Piseagrama n. 14, Belo Horizonte, 2020.
- GUATARRI, Félix. *As três ecologias*. Campinas: Papyrus, 1990.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis: Vozes, 2017.
- HAN, Byung-Chul. *Psicopolítica: o neoliberalismo e as novas técnicas de poder*. Veneza/Brasil: Ed. Âyiné, 2018.
- HAN, Byung-Chul. *Agonia do Eros*. Petrópolis: Vozes, 2017.
- HAN, Byung-Chul. *No enxame. Perspectivas do digital*. Petrópolis: Vozes, 2019.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade Paliativa*. Petrópolis: Vozes, 2021.
- HARAWAY, Donna e AZERÊDO, Sandra. *Companhias multiespécies nas naturezaculturas: uma conversa entre Donna Haraway e Sandra Azerêdo*. In: MACIEL, Maria Esther (org.) *Pensar/ escrever o animal: ensaios de zoopoética*

- e biopolítica*, 389-417. Florianópolis: EdUFSC, 2011.
- HARAWAY, Donna J. *Antropoceno, Capitaloceno, Plantationeceno, Chthuluceno: fazendo parentes*. Climacom, n. 05, Campinas, 2016.
- HARAWAY, Donna J. *Seguir con el problema*. Bilbao: Consonni, 2019.
- HARAWAY, Donna. *O Manifesto das Espécies Companheiras – Cachorros, pessoas e alteridade significativa*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- HERKENHOFF, Paulo(org. ); PEDROSA, Adriano (org.) *Marcas do corpo, dobras da alma*. São Paulo: Takano, 2000.
- HILST, Hilda. *De amor tenho vivido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- HILST, Hilda. *Podem me chamar de louca*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.
- IHERING, Rodolpho von. *Da vida dos nossos animais. Fauna do Brasil*. São Leopoldo: Editora Rotermund, 1967.
- IHERING, Rodolpho von. *Dicionário dos animais do Brasil*. São Paulo: Editora Universidade de Brasília, 1968.
- JAMESON. Fredric. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- KAFKA, Franz. *A metamorfose*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- KAPROW, Alan. *A Educação do an-artista*. Concinnitas, Rio de Janeiro: Instituto de Artes -UERJ, n. 4, ano 4, 2003 e n. 6, ano 5, 2004.
- KOPENAWA, Davi e ALBERT, Bruce. *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KRENAK, Ailton. *O amanhã não está à venda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- KRENAK, Ailton; EARP, Jailson de Sousa e Silva. *A Potência do Sujeito Coletivo – Parte I*. Revista Periferias, v.01, n.01, 2018.

- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.
- KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. in Revista Gávea, n.01, Rio de Janeiro, 1984.
- KWON, Miwon. *O lugar errado*. Revista Urbânia, n.03. São Paulo: Pressa, 2008.
- KWON, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre site specificity* in Revista Arte & Ensaios vol.17, Rio de Janeiro: PPGAV-EBA-UFRJ, 2008.
- LATOURE, Bruno. *A Esperança de Pandora*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- LATOURE, Bruno. *Jamais Fomos Modernos*. São Paulo: Editora 34, 2019.
- LATOURE, Bruno. *Diante de Gaia. Oito conferências sobre a natureza no Antropoceno*. Rio de Janeiro e São Paulo: Ateliê de Humanidades e Ubu Editora, 2020.
- LATOURE, Bruno. *Onde Aterrar?* Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- LATOURE, Bruno. *Onde Estou?* Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo GH*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- LISPECTOR, Clarice. O Búfalo. In: *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco digital, 2013.
- LUISELLI, Valeria. *Arquivo das crianças perdidas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019.
- LUISELLI, Valeria. *Los niños perdidos: um ensaio em cuarenta perguntas*. Madrid: Sexto Piso, 2017.
- MACIEL, Maria Esther (org.). *Pensar/Escrever o Animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

- MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- MACIEL, Maria Esther. *Poéticas do inclassificável*. Revista Aletria, vol.15, Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- PERNIOLA, Mario. *Animais quase sábios animais quase loucos*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2016.
- RAMOS, Nuno. *Adeus cavalo*. São Paulo: Iluminuras, 2017.
- RANCIERE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais in BRITES, Blanca e TESSLER, Elida (org.) *O meio como ponto zero. Metodologia da Pesquisa em Arte*. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 2002.
- RIBEIRO, Darcy. *Kadiweu, ensaios etnológicos sobre o saber, o azar e a beleza*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- SKLIAR, Carlos. *Desobedecer a linguagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- STENGERS, Isabelle. *Reativar o animismo*. In: Cadernos de leitura n.62. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2017.
- TSING, Anna L. *Margens indomáveis*. Revista Piseograma n. 12, Belo Horizonte: Rona Editora, 2018.
- TSING, Anna L. *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*. Brasília: IEB Mil folhas, 2019.
- TUPINAMBÁ, Glicéria. *Curar o Mundo (...)*. Disponível em: <<https://www.n-1edicoes.org/curar-o-mundo-sobre-como-um-manto-tupinamba-voltou-a-viver-no-brasil>> São Paulo: N-1 Edições, s.d.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Perspectivismo e multinaturalismo na América Indígena*. [o que nos faz pensar] n. 18, 225-254. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2004.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.
- WIESNER, Henning. *Dinossauros podem ser adestrados?* São Paulo: Cosac & Naify, 2013.









### **Agradecimentos**

Agradeço muito à Raquel Stolf, minha orientadora por tanto apoio, escuta e ajuda, e também às membras da banca, Sandra Favero, Debora Pazetto, Telma Scherer, Marina Moros, Silvana Macedo e Ana Lucia Vilela.

Também agradeço muito à toda minha família e em especial à minha mãe Ana Lucia Ancona, pelo enorme apoio e à minha filha Olivia Amaral Canarin, pela existência tão bonita. À todas as amigas e amigos que me acompanharam dando força na caminhada.

Agradeço à Lorena Galery, que fez o projeto gráfico comigo e ao Gabriel Bonfim, que me ajudou a colar lambe-lambe.

Ao PPGAV-UDESC por proporcionar ser possível realizar uma pesquisa em arte.

### **Créditos**

Projeto gráfico: Lorena Galery

Tratamento de imagens: Lorena Galery e Yuri Bastos

Fotografia da porca: Cecília Menks Ribeiro

















