

Ações performativas para ativar um perspectivismo artístico entre antropoceno e antropofagia

Thaís Gonçalves

Universidade Federal do Ceará
Fortaleza, CE, Brasil
thgoncalves@hotmail.com
orcid.org/0000-0001-9411-6829

Resumo | Diante dos desafios ao corpo e ao planeta na era do Antropoceno, uma outra cosmopolítica da cena é possível? Esse artigo traz a Antropofagia como contraponto para propor um perspectivismo artístico, nos termos do perspectivismo ameríndio delineado por Viveiros de Castro. Os contornos de “antropo-cena” são articulados à ações performativas do Projeto Technologically Expanded Performance (TEPe) composto por um grupo de artistas e pesquisadores situados em dois continentes e uma ilha atlântica.

PALAVRAS-CHAVE:
Antropofagia. Perspectivismo artístico. Cosmopolítica da cena.

Performative actions to activate an artistic perspectivism between anthropocene and anthropophagy

Abstract | Given the challenges to the body and the planet in the Anthropocene era, is another cosmopolitics of the scene possible? This article brings Anthropophagy as a counterpoint to propose an artistic perspectivism, in terms of the Amerindian perspectivism outlined by Viveiros de Castro. The contours of “anthropo-scene” are articulated with the performative actions of the Technologically Expanded Performance Project (TEPe) composed by a group of artists and researchers located on two continents and an Atlantic island.

KEYWORDS: Anthropophagy. Artistic perspectivism. Cosmopolitics of the scene.

Acciones performativas para activar un perspectivismo artístico entre el antropoceno y la antropofagia

Resumen | Frente a los desafíos para el cuerpo y el planeta en la era del Antropoceno, ¿es posible una cosmopolítica de la escena? Este artículo recurre a la Antropofagia como contrapunto para proponer un perspectivismo artístico según la noción del perspectivismo ameríndio trazado por Viveiros de Castro. Los contornos de “antropo-escenas” se vinculan a las acciones performáticas del proyecto Technologically Expanded Performance (TEPe), compuesto por un grupo de artistas y académicos localizados geográficamente en dos continentes y en una isla del atlántico.

PALABRAS CLAVE: Antropofagia. Perspectivismo artístico. Cosmopolítica de la escena.

Enviado em: 14/10/2021
Aceito em: 16/11/2021
Publicado em: 21/12/2021

O que podem as artes da cena diante do Antropoceno, sobretudo na sua atual face que nos mascara desde dezembro de 2019¹, dado o iminente contágio mundial pelo Covid-19, um vírus que coloca em risco majoritariamente² a vida humana e cuja origem os cientistas e ambientalistas atribuem ao recorrente manejo inadequado que os humanos têm feito da natureza? Que campos de forças são mobilizados a partir da noção de antro-po-cenas? São cenas que se organizam a partir da centralidade do humano ou que desmancham a hierarquia de um sujeito suposto saber? Seria possível pensar numa cena antropofágica ao invés de uma antro-po-cena? Ou, quem sabe, a noção de antro-po-cena pode abarcar, nela mesma, experiências artísticas que consideram o *Cosmos parte do eu* ao invés do imperativo *Eu parte do Cosmos*, como propõe um dos princípios das cosmogonias ameríndias presente em um dos aforismos do Manifesto Antropófago escrito pelo escritor brasileiro Oswald de Andrade (1890-1954), em 1928 (ANDRADE, 2011, p. 70)?

Nessa composição textual, proponho uma ativação de termos e pensamentos para traçar um possível *perspectivismo artístico* – numa alusão direta ao *perspectivismo ameríndio* delineado pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2015). A ideia é deslizar conceitualmente em direção a proposições artísticas que nos possibilitem ampliar os contornos do que podemos nominar como “cena” e “antro-po-cena” e suas implicações relativas à percepção do corpo e sua relação com o mundo. Para mover o campo de forças que agenciam essas noções, lanço a ideia de colocá-las em relação à palavra “antro-po-cênico” para questionar o quanto, nas atuações artísticas cotidianas e micropolíticas, existe um reforço, e até um retorno, a um certo antropocentrismo e, por um outro viés, o quanto certos artistas têm retorcido a centralidade do humano para perceberem o Cosmos em si e, ao mesmo tempo, mergulharem em procedimentos de criação que podem ser considerados antropofágicos.

Será que os princípios da antropofagia podem colaborar para desarmar as armadilhas da era desenvolvimentista a todo custo, focada em resultados pré-determinados e imediatistas, do Antropoceno e, portanto, livrar-nos do risco de não haver um mundo por vir (DANOWSKI E VIVEIROS DE CASTRO, 2014)? De que deslocamentos perceptivos é capaz uma arte “antro-po-cênica” quando seus procedimentos são antropofágicos? Antes de ser um mero jogo de palavras, destaco algumas etimologias para dar início a uma fabulação que atravessa diferentes mundos, a saber o mundo civilizado, dito ocidental, colonial e, mais recentemente, capitalista, cuja lógica é orientada pelo capital; e o mundo ameríndio, considerado, com ressalvas, como primitivo e de onde lideranças indígenas têm reivindicado uma outra lógica de relação com o planeta e com a vida em comum para que o céu não caia³ sobre nossas cabeças e até mesmo para que os seres humanos não sejam

¹ O uso de máscaras em espaços públicos no Brasil começou em março de 2020, quando os casos de contaminação por Covid-19 (Sars-Cov-2) chegaram com força em países da Europa.

² Segundo a World Organization for Animal Health, há 12 espécies animais afetadas pelo Covid-19 em 30 países, com contágio reduzido de uma espécie a outra e entre si. O maior impacto está em fazendas de visons, onde há o manejo humano direto sobre a pele desses animais com fins de comercialização – 338 casos na Europa e 20 nas Américas. Site consultado: <https://www.oie.int/app/uploads/2021/09/sars-cov-2-situation-report-4.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2021.

³ Ao longo do livro *Ideias para adiar o fim do mundo*, Ailton Krenak faz diversas referências ao pensamento do líder indígena Davi Kopenawa Yanomami, autor do livro “A queda do céu”. Segundo Krenak, “Cantar, dançar e viver a experiência mágica de suspender o céu é comum em muitas tradições. Suspender o céu é ampliar nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas o existencial. É enriquecer as nossas subjetividades, que é a matéria que este tempo que nós vivemos quer consumir. Se existe

extintos da existência, ao contrário do que a parte civilizada tem feito com sua própria espécie e com outras (KRENAK, 2019).

A palavra *antropo* (*anthropos*) é de origem grega e se refere ao ser humano ou àquilo que seja relativo a ele. *Ceno* corresponde ao novo, ao recente e está relacionado a uma nomenclatura geológica (BARCELOS, 2019). Por sua vez, *cena* é o lugar em que algo acontece, sendo também a própria ação; deriva da palavra latina *scena* que é sinônimo de acontecimento, episódio, palco, local, espaço. Curiosamente, *cena* significa pequena porção de comida que se serve à tarde e ainda está associada a cortar, de onde deriva *cenar*: jantar ou tomar algo como *cena*, em espanhol. *Cênico*, portanto, é a qualidade da qual a *cena* deriva. Por fim, *fagia* corresponde à ingestão ou ao hábito de se alimentar e *fágico* é aquele que consome. De onde chegamos em *antropofagia* que diz respeito àquele que come (*cena*, ingere) o humano.

Proponho uma fabulação que agite as ideias de antropoceno e de antropofagia para pensar ações artísticas e de investigação da relação corpo-mundo no âmbito do Projeto Technologically Expanded Performance (TEPe)⁴, realizado numa parceria entre as universidades de Lisboa (ULisboa) e Federal do Ceará (UFC), iniciado em 2019 e previsto para ser concluído em 2022. Ao longo desse projeto, artistas de diferentes linguagens, junto a antropólogos, arquitetos e ao engenheiro de minas português, Luís Ribeiro (1955-2020), têm estado a se perguntar como é possível sensibilizar os corpos para uma outra relação com as cidades e com o planeta, quem sabe despertando memórias e saberes soterrados.

O desejo é de encontrar um fazer artístico sensivelmente menos marcado pela lógica extrativista e desenvolvimentista, a qual acalanta a equivocada quimera de um crescimento econômico *ad infinitum* e guloso implicando, assim, num tipo de arte e de corpo produtivista. A ideia é que, num outro sentido, tal fazer artístico seja bastante mais atravessado pela percepção de que somos mundo, uma vez compostos de água, minérios, fungos, bactérias, calor que se transformam continuamente em nós, em diferentes ciclos. Por fim, perceber o mundo em nós, com os ciclos e ritmos de que somos feitos, portanto uma arte em fluxo com a vida.

Como ativar essa sensibilidade? Seremos ainda capazes, como pessoas criadas no ambiente da parcela da humanidade que se autointitula de civilizada, de nos conectar com os fluxos de uma natureza que está sendo tão intensa e insistentemente mutilada? Afinal, as interferências chegam ao ponto de alterar certos ciclos, dessincronizando o encontro sazonal de certas espécies; de transfigurar geografias e ritmos hidrográficos, a exemplo das tragédias do rompimento de barragens em Brumadinho (2019) e Mariana (2015), em Minas Gerais, território brasileiro que, literalmente, vem fatiando montanhas há décadas; de haver uso elevado de agrotóxicos em alimentos, provocando o incremento de doenças cancerígenas e degenerativas; e, ainda, uma outra fantasia desenvolvimentista:

uma ânsia em por consumir a natureza, existe também uma por consumir subjetividades – as nossas subjetividades” (KRENAK, 2019, p. 32).

⁴ Performance Tecnologicamente Expandida. O Projeto TEPe (PTDC/ART-PER/31263/2017) é financiado em grande parte pela Fundação para a Ciência e para a Tecnologia (FCT), de Portugal, e em parte pela Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (Funcap), no Brasil. O projeto conta com artistas e investigadores independentes e outros ligados às universidades federais da Bahia (UFBA) e Fluminense (UFF) e à Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). A página virtual do projeto é tepe.estudiosdedanca.pt.

retirar a capacidade das plantas de se reproduzir para gerar reserva de mercado aos detentores de sementes transgênicas, as quais floram uma única vez, tornando os agricultores dependentes de seus produtores.

Humanos circunscritos numa civilização glutona e imediatista, feita de “tatus gigantes” ou “brancos comedores de terra”, como apelidam certos povos ameríndios (DANOWSKI E VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 104), subjagam o outro para devorá-lo em troca de ganhos materiais (capital), se aprisionam a roteiros de poder e de comportamento. Diante disso, como podemos potencializar e aprender com as ações de outro conjunto de pessoas que se percebem a favor da natureza, prezam por seus ciclos e ritmos e se entendem no mundo a partir de uma subjetividade antropofágica, potencializada pelo coletivo, que reciclam resíduos, recriam a imaginação e desejam adiar o fim do mundo, ao menos o mundo que parece estar prestes a se extinguir para os humanos?

Se por volta da metade do século XX discutia-se o fim da Arte, assim como o fim da História, com letras maiúsculas e como grandes narrativas de via única e hegemônicas; o que estamos vivendo, nesse momento histórico, é uma especulação sobre o fim da presença humana no mundo. Uma hipótese que parece ser cada vez mais concreta quando observados os estudos e entendimentos de um conjunto significativo de especialistas sobre os atuais índices de danos ambientais em escala mundial, cujos estudos estão compilados no livro *Há um mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*, de autoria da filósofa Déborah Danowski e do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2014). A pandemia, nesse sentido, é uma bifurcação das mesmas questões relativas à relação que certos humanos têm estabelecido com o mundo.

Poderá haver um mundo sem pessoas?, perguntam-se Danowski e Viveiros de Castro nessa obra. “Ninguém faz falta nesse mundo. Agora, o mundo faz falta para todos nós”, são as palavras do babalorixá iorubá Baba King⁵, nigeriano radicado no Brasil. Suas ideias ressoam as do líder indígena brasileiro Ailton Krenak (2019) quando este diz que o mundo não está à nossa disposição e que outras formas de vida atuam diferentemente da parcela que se autodenomina como “civilizada”.

O que será que resta de um pensamento artístico num mundo sem pessoas? O que buscam os artistas que, em suas pesquisas do corpo e da cena (quem sabe do *cenar/comer?*), investigam uma lógica das sensações e dos saberes do corpo, ao invés de uma lógica racional e reprodutiva, e que se indagam sobre a possibilidade de deixarem-se fluir pela experiência sensorial, sem interferência do ego e sem a centralidade do humano? Sentiriam o mundo em si (*Cosmos parte do eu*)?

Antropoceno e antropocentrismo: um (re)corte de corpos e mundos

Caminhadas performativas pelo circuito das águas de Lisboa, visitando cisternas desativadas na colina da Graça, uma delas num palacete que serviu de prisão para o poeta Manuel Maria de Barbosa l'Hedois du Bocage (1765-1805), e locais que abrigaram poços artesanais e antigos balneários de águas sulfuradas, no

⁵ Aula 13 do curso de Extensão Saberes Ancestrais, com o tema Ancestralidade Africana e Cura: a Perspectiva Iorubá, promovido pela Universidade Federal do Vale do São Francisco (Univasf), em parceria com a Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) e a Universidade de Pernambuco (UPE). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5wJOOsQr3rA>. Acesso em: 22 set. 2021.

bairro de Alfama, bem com o caminho subterrâneo das águas canalizadas que abasteceram bicas públicas, entre os bairros do Rato e do Príncipe Real, foram as primeiras ações presenciais que reuniram as equipes portuguesa e brasileira do Projeto TEPE, em junho de 2019.

Numa dessas caminhadas performativas, o engenheiro de minas Luís Ribeiro nos informou que nós, humanos, já estamos ingerindo, na água mineral que bebemos, partículas de plástico. A quantidade desse tipo de lixo no mundo ultrapassou tal ponto que a água da chuva já é composta por micropartículas desse material que vem circulando, portanto, em nosso organismo. Essa informação, entretanto, nos pareceu bastante mais estarrecedora do que as imagens de baleias encalhadas em diferentes praias mundo afora, cujos ventres estão repletos de detritos plásticos, ou de tartarugas com canudos nas narinas. O fato é que esse fenômeno não se dá mais num outro corpo desconhecido, mas no corpo que efetivamente vivemos.

Nessa mesma ação, que nos colocou diante da dimensão ambiental da relação entre corpo e cidade, discutimos o caminho das águas em contextos urbanos com projetos de ocupação do solo que desconsideram os ciclos naturais. Na colina da Graça, por exemplo, uma das primeiras a ser ocupada pela presença humana, em Lisboa, as águas da chuva já não encontram permeabilidade, pois casas, ruas e calçadas blindam a sua absorção. Em consequência, essas águas escorrem para a parte baixa da cidade, inundando áreas como a Avenida da Liberdade, uma das principais artérias da capital portuguesa, e terminam por “provocar”, dizem os noticiários, caos no trânsito de pessoas e veículos. Enfim, a chuva “atrapalha” a vida cotidiana na parte civilizada do mundo.

Um desconforto que está presente em inúmeras cidades que seguem o mesmo tipo de ocupação urbana, a exemplo das capitais brasileiras São Paulo e Fortaleza. Em decorrência do não aproveitamento dessas chuvas, os gestores trazem águas de outras partes do país, em longas obras de canalizações (retificações) de rios e afluentes, para abastecer as moradias urbanas que precisam desse elemento da natureza para gerirem suas vidas, como tomar banho, lavar louça e roupa, preparar comida e hidratar seus corpos.

O que será que acontece com os povoados que têm suas águas subtraídas e seu modo cotidiano de vida perturbado? Uma pergunta que surgiu ao longo das caminhadas performativas em Lisboa e que me conectou com uma discussão que as comunidades indígenas estão persistentemente colocando em pauta, no Brasil, quando reivindicam o direito às águas de rios que vêm sendo desviadas para a construção de hidrelétricas, num modelo de organização das cidades que replica o projeto urbanístico europeu e privilegia certa parcela de humanos do mundo. Além disso, percebo que tais comunidades, mesmo não identificadas com a perspectiva extrativista e desenvolvimentista, estão também ingerindo micropartículas de plástico presentes nas águas da chuva, pois esta não escolhe território para cair.

Em que momento certos humanos se tornaram mais importantes do que outros e passaram a ter primazia na decisão de manejar a natureza quando as consequências de um mau uso afetam diferentes grupos de pessoas e seres vivos mundo afora? De que maneira tornou-se possível uma cisão tão profunda entre natureza e humanos, ao ponto destes tratarem de uma suposta “natureza humana” enquanto instância separada da primeira, como corpos independentes ao invés de

interdependentes? Se ao respirarmos, respiramos partículas de mundo, se ao comeremos, comemos partes de elementos que são compostos de natureza, se ao nos hidratarmos, repomos em nós o elemento água presente em rios, lagoas e solos, se ao adoecermos, adoecemos por uma co-habitação desarmônica de fungos, bactérias e vírus em nossos corpos, como é possível um modo de vida tão autocentrado numa suposta figura humana a ponto de fazer com que sejamos inaptos a perceber o mundo em nós? Inaptos, inclusive, a observar os ciclos e ritmos de vida que nos atravessam a todos cotidianamente, independente de raça, cor, etnia, localização geográfica e pensamento de mundo.

Nos estudos em torno da era do Antropoceno (BARCELOS, 2019; DANOWSKI E VIVEIROS DE CASTRO, 2014) não há um consenso sobre que fenômeno marca a primazia do humano sobre os demais seres da natureza, sendo estes manejados e subjugados à escala antropocêntrica. Alguns estudiosos apontam para a Revolução Industrial, em torno de 1760, com o impulsionamento da mecanização da vida e a consequente urbanização de cidades, com projetos de ocupação baseados em alargar ruas para dar passagem a veículos motorizados, canalizar e retificar rios, priorizar a presença de pessoas com maior poder aquisitivo nas áreas centrais.

Outros estudiosos apontam 1950 como marco temporal, sobretudo pela intensificação da industrialização em escala mundial, o comércio de alimentos ultraprocessados e o incentivo ao consumo de produtos de multinacionais, padronizando informações culturais e comportamentos sociais. Seria a também chamada era do Capitaloceno, pois há que se considerar que o capital se sobrepõe ao elemento humano nas relações macro e micropolíticas da vida comum civilizada. Há, ainda, outros estudiosos que consideram o início da era do Antropoceno o período no qual os seres humanos passaram a manejar o cultivo da terra e a estabelecer sistemas de trocas de mercadoria⁶ – genealogia do que, a seguir, foi se desdobrando como mercantilismo, colonialismo e capitalismo e, este, em capitalismo mundial integrado.

A lógica comum a qualquer desses marcos temporais, entretanto, é a da extração que resulta em acumulação material e, portanto, tem implicações sócio-ecológicas. Segundo Eduardo Barcelos, “a acumulação primitiva seria precisamente um repertório de enclausuramentos imperialistas e de apropriação da natureza, pondo-os à serviço da produção de mercadorias” (2019, p. 12). Como consequência, com desdobramentos na contemporaneidade, segundo o autor, está a transformação de paisagens e de corpos atrelados a ideias e perspectivas sobre a realidade que consideram o tempo como linear, o espaço como plano e homogêneo e a natureza como externa às relações humanas.

Data do século XV, no âmbito da sociedade de corte europeia, o surgimento do projeto de modernidade que orienta uma dada relação dos corpos com o mundo, sob a primazia do humano, e que recorta o espaço em quadros, geometrizando-o, tridimensionalizando-o e planejando-o; aprisiona o tempo nos relógios, tornando-o linear; restringe o movimento às regras de etiqueta e afasta os corpos de possíveis riscos, dominando e subordinando a natureza. O teocentrismo cedeu lugar ao antropocentrismo e o homem passou a ser medida de todas as coisas. O projeto de

⁶ Trata-se aqui de um marco temporal bastante anterior aos citados anteriormente. Embora Eduardo Barcelos (2019) não faça uma referência histórica exata, parece ser possível associar tal período à era neolítica, por volta de 7500 anos antes de Cristo, associada ao advento da agricultura.

modernidade cindiu, assim, sujeito de objeto, pessoa de natureza, homens de animais, pensar de sentir, corpo de alma, quem observa de quem é observado (GONÇALVES, Thaís, 2011; 2018).

Tal recorte sensorial instaurou um mundo mediado por modelos calcados na objetividade e na pressuposição de uma realidade única e universal, no qual as pessoas passaram a vivenciar o mundo como algo tanto fora de si quanto desconectado de si. Até mesmo a noção, por vezes ainda viva, de que o corpo é algo que se “tem” e se “carrega” é tributário desse projeto que retoma as ideias de Platão e embarca na perspectiva de uma lógica racional anunciada pelo pensamento de Descartes, com sua máxima: “penso, logo existo”. Desejos, instintos, sensações, emoções e o próprio corpo passaram a ser relegados como algo menor e ao campo da dúvida em relação à razão, à ciência e ao espírito. Vale pontuar que corpos não-europeus, nesse contexto, eram ainda considerados primitivos, selvagens e bárbaros e destituídos de alma, portanto de razão (VIVEIROS DE CASTRO, 2015). Por consequência, suas vidas não foram poupadas no processo de colonização civilizatória. Repertórios imperialistas de diferentes ordens passaram a conduzir as relações entre humanos neste ambiente cultural e destes com o mundo.

Segundo o filósofo brasileiro Peter Pál Pelbart, em referência aos estudos do sociólogo alemão Norbert Elias, “o que chamamos de civilização é resultado de um progressivo silenciamento do corpo, de seus ruídos, impulsos, movimentos....” (PELBART, 2007, p. 29). O filósofo comenta, ainda, sobre a docilização imposta ao corpo pelas disciplinas em ambientes como fábricas, escolas, exército, prisões e hospitais. Não é difícil, contudo, traçar relações de subjugação e dominação sobre os corpos no ambiente das artes da cena, em especial a disciplina imposta às pessoas que se aproximaram na dança clássica, calcada em modelos técnicos e anatômicos pré-determinados, bem como certas regras para os deslocamentos espaciais.

A distribuição dos corpos nos palcos tradicionais replica uma topologia predominante nas artes visuais que planifica os corpos. Assim, ao olhar para um palco o que vemos, efetivamente, é uma moldura de quadro. O uso espacial se assemelha à lógica da pintura clássica: diagonais para perspectivar a tridimensionalidade dos corpos, a geometrização das linhas de braços e pernas, o predomínio da frontalidade e da verticalidade e o foco das atenções para o centro da cena, a partir de onde se produz uma hierarquia entre os bailarinos solistas e o corpo de baile – a mesma lógica das monarquias e também dos projetos urbanísticos da modernidade, se considerarmos a cidade também como um corpo. Nesse espaço (re)cortado de mundo, os artistas procuram anular qualquer interferência externa em seus corpos para preservar a apresentação da obra tal qual foi ensaiada.

O corpo cênico é emoldurado e se comporta como instância separada da vida comum, sendo observado, pelo público, através da quarta parede. Este corpo é enquadrado numa certa percepção de mundo, portanto também uma subjetividade contornada segundo um determinado modelo ideal, pronto (*prêt-à-porter*), marcadamente apolíneo, de linhas retas, no qual a razão se sobrepõe à emoção e, esta, quando surge, deve ser controlada – uma contenção que parece semelhante ao fluxo das águas que são canalizadas nos jardins imperiais e, posteriormente, nos projetos urbanísticos das cidades.

Há, ainda, o recorrente uso da pantomima como recurso de aproximação da expressão do corpo com uma realidade narrativa, linear e socialmente pactuada.

Nesse sentido, podemos dizer que se trata de uma antro-po-cena ao modo antropocêntrico, com ênfase na centralidade do elemento humano na composição cênica. Trata-se de um humano nos moldes hegemônicos que se desdobram da sociedade de corte para a sociedade moderna: um corpo anatômico, tecnicista, produtivista, que obedece regras de comportamento e se adequa a modelos pré-estabelecidos de relações com outros corpos e com o mundo (GONÇALVES, Thaís, 2011; 2018).

Será que nossa percepção segue colonizada por esse tipo de relação do corpo com a cena, mesmo quando o espaço cênico instaurado é a cidade e o mundo? Como artistas conseguimos desfazer essa colonização perceptiva em nossos corpos? Percebemos os repertórios de enclausuramentos imperialistas e um pretenso controle e até anulamento da interferência do ambiente operando em nós? Seremos capazes de desfazer a quimera desenvolvimentista, formalista e finalista para nos desatar das armadilhas antropocêntricas que podem seguir instaladas na noção de antro-po-cena?

Desfazendo uma certa imagem do humano nas artes

Curioso perceber que no início do século XX alguns grupos de pessoas já se sentiam sufocados pela vida acelerada e mecanizada das cidades e buscavam um retorno à convivência comunitária e colaborativa no campo. Este foi o caso do Monte Verità que abrigou, nas colinas de Ascona, na Suíça italiana, um conjunto de artistas e intelectuais interessados em alimentação saudável, naturismo, corpos livres e antroposofia. O bailarino e coreógrafo Rudolf Laban coordenou, entre 1913 e 1918, as experimentações corporais neste espaço a céu aberto, onde se podia dançar nu e em contato direto com a natureza. Acreditava-se ser possível liberar os instintos e melhor ativar as intuições e o inconsciente, bem como anular os efeitos da automatização de movimentos e emoções impostos pela vida fabril e citadina. Laban investigava a embriaguez cinestésica e investigava a improvisação como estratégia possível para esquecer e liberar o corpo de hábitos, saberes adquiridos e automatismos (SUQUET, 2008).

Era o mesmo momento histórico no qual as vanguardas modernistas, de todas as linguagens, aproximaram-se da arte e da cultura de povos orientais e do Novo Mundo – as Américas do Norte e Latina (onde residiam os povos considerados primitivos e selvagens) – bem como do universo da psicanálise e suas pesquisas em torno do inconsciente e dos sonhos. Nas artes visuais, Edvard Munch pintou o conhecido quadro *O grito* (1893), com uma poética expressionista; e Pablo Picasso teve especial interesse pelas máscaras africanas, sendo um dos criadores da estética cubista, cuja proposta é apresentar todas as faces do corpo em bidimensionalidade, no quadro. O abstracionismo também foi uma vertente, a exemplo da dança serpentina de Loie Fuller, na qual a ênfase estava no efeito cinético dos tecidos que recobriam a artista e se tornavam extensão de seu corpo. Com esses tecidos, a bailarina fez e desfez, constantemente, uma série de figuras, ora semelhantes a borboletas, a flores e ao órgão sexual feminino, ora pura sensação e movimento.

Um traço comum nas criações desses artistas é a tendência à desfiguração dos contornos humanos, que aparecem torcidos, borrados, imprecisos e com volumes dissonantes quando considerados em relação à representação pretensamente realista evocada pela arte clássica/erudita, cujos princípios estavam

sendo questionados pelas vanguardas modernistas. O tempo já não era tão somente linear, o espaço dos quadros e dos palcos já não se configuravam como planos e homogêneos, não predominando mais a distinção entre bailarinos solistas e de corpo de baile e nem sendo o centro do palco o lugar privilegiado de apresentação. Havia, nas pesquisas corporais, o desejo de religar o humano à natureza, tanto exterior (ambiente) quanto interior (inconsciente).

O ensaísta e filósofo espanhol José Ortega y Gasset considerava que tais artistas inauguravam uma nova sensibilidade estética com tendência a uma “desumanização da arte”. Segundo ele, “não é que o pintor erre e que seus desvios do “natural” (natural = humano) não alcancem este, é que apontam para um caminho oposto ao que pode conduzir-nos até o objeto humano” (ORTEGA Y GASSET, 2008, p. 41). Sem representar uma certa realidade vivida, os artistas estariam cortando uma ligação com o mundo habitual. Portanto, com tais criações já não seria possível tratar humanamente. Para o autor, cujos textos foram escritos entre 1924 e 1925, os artistas dessa nova arte fariam o movimento reverso de Ulisses que, pelos parâmetros da arte moderna, se libertaria da Penélope cotidiana para navegar em direção à bruxaria de Circe⁷.

O que significa esse asco pelo humano da arte? É, por acaso, asco pelo humano, pela realidade, pela vida, ou é mais bem tudo ao contrário: respeito à vida e uma repugnância ao vê-la confundida com a arte, com uma coisa tão subalterna como é a arte? Mas, o que significa chamar a arte de função subalterna, a divina arte, glória da civilização, penacho da cultura etc.? (...) **O poeta começa onde o homem acaba. O destino deste é viver seu itinerário humano; a missão daquele é inventar o que não existe.** Desta maneira se justifica o ofício poético. **O poeta aumenta o mundo, acrescenta ao real**, que já está aí por si mesmo, um irreal continente (ORTEGA Y GASSET, 2008, p. 52-54 – grifos meus).

Mergulhar nos mistérios do inconsciente e dos sonhos, em seus mecanismos físicos e psíquicos, investigar a qualidade ondulatória, energética e vibracional dos corpos, ter consciência de um nível de organização invisível da expressão, ouvir as batidas do próprio coração, o sussurrar e murmurejar do próprio sangue são algumas pistas que a historiadora da dança, a francesa Annie Suquet (2008), destaca da pesquisa corporal dos artistas da dança no início do século XX. Tais criadores modificaram a lógica do palco tradicional, com ênfase em modelos externos ao corpo, para uma lógica que revela o mundo interior e subterrâneo do humano. A cena reverte-se no lugar onde se deve tornar visível a experiência sensível que está na ordem do invisível. Ao invés de um foco no aspecto formal dos corpos, o que os artistas investigam é a qualidade vibracional, cinética e sensorial do movimento.

Teríamos superado o antropocentrismo ao desumanizar a arte, nos termos de Ortega y Gasset? A hipótese é de que talvez os procedimentos de fricção dos corpos requeiram uma torção ainda mais radical na cosmopolítica da cena. Superar o antropocentrismo requer um exercício bastante arrojado de despojamento dos princípios que ordenam a relação com a vida, sobretudo quando esta se faz na parte

⁷ O autor faz referência à mitologia grega, na qual o personagem heroico Ulisses retorna à sua vida cotidiana e para sua esposa Penélope, depois enfrentar intempéries, feitiços e maldições lançados por Circe.

civilizada do planeta. Isto porque, segundo o xamã e líder Yanomani, Davi Kopenawa, “os brancos dormem muito, mas só sonham consigo mesmos” (DANOWSKI E VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 39). Aprisionados que estão na lógica da mercadoria e da propriedade privada, entranhada também nos fetiches, portanto na subjetividade, os humanos civilizados só conseguem ver reflexos e simulacros de si mesmos ao sonhar. Sendo assim, com qual camada invisível do mundo somos capazes de tomar contato?

Penso que esta é uma importante encruzilhada para a arte que está atenta às questões do mundo contemporâneo, sobretudo num momento em que parece bastante palpável supor a existência da vida sem humanos. Seremos capazes de escapar do vício cíclico de nos projetarmos sobre nós mesmos, numa subjetividade narcísica, aprisionada ainda numa suposta centralidade do humano na relação com o mundo?

O momento de confinamento social, vivido em função da pandemia do Covid-19, talvez possa ter nos colocado diante de uma possibilidade de sairmos de nós mesmos e de exercitarmos, como artistas, a alteridade na relação com o mundo ao nosso redor. No começo do projeto TEPe, durante as caminhadas performativas, em julho de 2019 – portanto, alguns meses antes da pandemia –, procuramos sentir o mundo, ao pisar e tocar o solo e as paredes da cidade com nossa pele, para apreender texturas e temperaturas; abrimos nossos ouvidos para os sons e os silêncios, intercalados por vozes de tonalidades e sotaques diversos; respiramos e movemos nossos corpos pela sinfonia dos ventos e dos veículos; tivemos contato com uma histórica morte sangrenta ocorrida no Beco do Chão Salgado, em 1758, uma memória soterrada logo atrás dos famosos pastéis de Belém, ponto turístico de intensa visitação em Lisboa. Uma experiência que se repetiria em solo cearense, em abril de 2020, numa outra atmosfera ambiental, histórica e subjetiva na cidade de Fortaleza.

No entanto, com o confinamento social e os artistas e pesquisadores vivendo em outras tantas cidades para além de Lisboa e Fortaleza, o Projeto TEPe ampliou, em 2020, a investigação da relação entre corpo e cidade para outras localidades e conexões, com ações em dois continentes e uma ilha atlântica – Europa, América Latina e Açores. A partir do grupo de estudos *Encontros em tempos de Covid-19*, iniciamos uma série de leituras, incluindo a obra *Ideias para adiar o fim do mundo*, de Ailton Krenak (2019) e o capítulo *Seen from the Window*, do livro *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*, do filósofo francês Henri Lefebvre (2004), com encontros semanais, entre 19 de março e 25 de junho de 2020.

Para dar vazão às ideias discutidas, foi realizada a *Trilogia-Cidades*, composta de três ações performativas. Na primeira, *Sincroni-Cidades*, fotografamos nossas janelas simultaneamente, em três datas e horários – 5 de abril (9h do Brasil e 13h de Portugal), 10 de abril (19h30 do Brasil e 23h30 de Portugal) e 25 de abril (11h30 do Brasil e 15h30 de Portugal), acompanhados de um registro em áudio, com duração média de 30 segundos, e breve descrição textual dos sons ao redor⁸.

A partir dessa experiência, compartilhamos impressões a respeito da redução da poluição sonora e de combustíveis nas cidades, com menos veículos nas ruas e

⁸ A coleta de imagens, sons e impressões de cada pesquisador estão disponíveis em <https://tepe.estudiosdedanca.pt/percursos/caminhadas-cidades/sincroni-cidade>. Acesso em: 06 out. 2021.

estradas, de se poder “ouvir o silêncio”, da percepção de que mais pássaros cantavam nas árvores, não só em quantidade como também em diversidade. Falamos de situações curiosas que surgiam na mídia mundial, como o fato de espécies restritas às florestas começarem a circular em algumas cidades. Seria um “novo normal” que viria para ficar? Surgiu a esperança de que a natureza reagia contra a agressão ambiental e parecia dizer: “ainda estou viva o suficiente para reverter o aquecimento global e outras mazelas que parecem irreversíveis”.

Interessante notar que, no texto *Sincroni-cidades: Um percurso partilhado em confinamento*, os pesquisadores portugueses vinculados ao TEPE, Rui Antunes, Daniel Tércio e Sérgio Bordalo e Sá (2020), constatam o predomínio da perspectiva da visão e da audição, em detrimento de tato, paladar e cheiro, nos breves registros feitos pelos participantes da experiência performativa. São relatos objetivos do mundo, pouco ou nada revelando dos aspetos subjetivos da relação com os lugares fotografados. Os autores destacam que a substituição da experiência pelos dados factuais é um traço característico do “homem moderno”.

Num momento seguinte, os colegas portugueses, contando com uma política de controle do contágio do vírus bastante mais rigorosa que o Brasil, tiveram uma redução do confinamento. Assim, em 15 de junho, 12 pessoas da equipe que estavam em Lisboa realizaram a caminhada performativa *Diacroni-Cidades*, onde cada um percorreu um trecho da cidade, fazendo uma livre deambulação, em regime de caminhada sequencial-diacrônica, com duração de uma hora por participante. Ao final de cada trecho, um caminhante entregava um caderno de capas rígidas para o colega seguinte⁹.

Partes da cidade, suas praças, ruas, avenidas, miradouros, transformaram-se em palavras, desenhos feitos a caneta e lápis de cor e folhas de árvores coladas às páginas do caderno. Para alguns a experiência foi longa, para outros teve uma breve duração. A relação com o tempo e o espaço tomaram outras proporções e dimensões, diferentes das habituais e cotidianas. Curiosamente, a presença humana foi praticamente suprimida dos relatos, tanto escritos quanto desenhados. A ênfase esteve na descrição da cidade e dos afetos produzidos na relação com sua arquitetura e com os demais elementos que a compõem. Em um dos trechos, o relato se deu por cores e formas variadas, substituindo um relato verbal e imagético narrativo, linear e ilustrativo.

Já numa fase de desconfinamento em Portugal, num fim de tarde em Lisboa, em 26 de junho, início de verão na Europa, a ação performativa *Cumpli-Cidades* levou novamente às ruas a equipe portuguesa em um circuito de caminhadas circulares, sempre com duas pessoas saindo de uma praça ou miradouro, com destinos opostos, e chegando, duas delas, ao mesmo tempo, em outra praça ou miradouro onde recebiam uma ligação simultânea, em vídeo, de um “guardião” que estava no Brasil, onde o confinamento social ainda era sugerido fortemente por médicos, embora ignorada insistentemente pela presidência da República a despeito do crescente número de casos de contágio e morte por Covid-19.

Cabia a cada um dos seis “guardiões” fazer perguntas que despertassem um

⁹ O mapa com os trechos percorridos e o caderno de notas estão disponíveis e podem ser consultados através do endereço <https://tepe.estudiosdedanca.pt/percursos/caminhadas-cidades/diacroni-cidades>. Acesso em: 06 out. 2021.

relato sensorial nos dois caminhantes, a partir dos novos trechos percorridos¹⁰. A primeira sensação que experimentei, como guardiã, foi de liberdade, ainda que virtual, por ser conduzida, pelo aparelho de celular/telemóvel das caminhantes, pelo Miradouro de Santa Catarina, com sua vista panorâmica do rio Tejo. Era a primeira vez, em meses, que meus olhos estavam diante de um ambiente externo a mais de dois quilômetros da minha morada, ainda que de forma virtual. Nos relatos, sons de crianças brincando nas ruas, frases soltas de alguém que conversava consigo mesmo em voz alta, a percepção do calor e do frio na pele, quando do início e do fim da caminhada, bem como a impressão de que a arquitetura da cidade tem pulso e ritmo regulares intercalados à paisagem (céu e nuvens), esta também compondo musicalmente a partitura urbana, como um respiro ou intervalo no tempo marcado pela regularidade de janelas e portas, umas dispostas a seguir das outras. O tom relatorial objetivo, aos poucos, cedia lugar à dimensão subjetiva.

Assim, com a interrupção do grupo de estudos para as férias de verão na Europa, a bailarina Themi Rosa e eu – ela em Minas Gerais e eu em São Paulo – passamos a nos reunir para o que chamamos de *Conversas em movimento*. Sentíamos o desejo de seguir conectadas e movendo nossos corpos, então limitados e mais parados pelo confinamento. Avançamos em experimentações corporais, através de chamadas de vídeo por plataforma virtual. Antes de tudo, buscávamos uma conexão entre nós, com uma improvisação de 20 minutos, realizada semanalmente, entre 7 e 21 de julho. A primeira conversa movente aconteceu nos nossos sofás, onde o dispositivo era iniciar um movimento e seguir no sentido horário, de modo ininterrupto, em gestos lentos.

A seguir escolhemos um ponto externo da casa. Foi quando me reencontrei com a antena de ferro desativada do quintal que, nos tempos de infância era usada para a transmissão do sinal de televisão e onde eu subia para pensar na vida. Themi Rosa usou uma rede na varanda de sua casa e, a seguir, uma grande janela de seu estúdio de dança. Nesse momento, diante das cores do pôr-do-sol, sentada nas arestas da antena, encaixando meu corpo na estrutura de ferro, percebi que nunca havia interagido longamente com os pássaros, os cachorros, o sol e o vento que povoavam o entorno da minha casa.

De algum modo, eu os anulava para exercer minhas atividades docentes e também artísticas. Um palco e uma quarta parede estavam instalados em mim, como um repertório imperialista e produtivista entranhado na minha subjetividade. Conectava-me, nessa experiência, prioritariamente com a outra bailarina. Passei a me perguntar: será que minhas impressões estão centradas em mim mesma, no como “eu” percebo ao invés de como interajo com o que vejo, sinto, toco, escuto, observo? Conseguiria ampliar meus canais sensoriais perceptivos do mundo a ponto de deixar-me afetar pela ação dos seres não-humanos ao meu redor e também a dos humanos que, eventualmente, me observavam?

Atravessada por essa questão, passei a sentir cheiro de queimadas nas madrugadas, ao longo do mês de agosto, quando as florestas do Pantanal e da Amazônia, bem como as áreas de agronegócio mais próximas a mim, arderam em chamas, no maior ataque à biodiversidade já registrado pelos ambientalistas brasileiros. Percebi que, como consequência, mais pássaros passaram a viver nas

¹⁰ As experiências dos caminhantes estão registradas em <https://tepe.estudiosdedanca.pt/diversos/cumpli-cidade/index.html>. Acesso em: 06 out. 2021.

árvores que circundam o quarteirão onde moro. Inspirada pela leitura de Henri Lefebvre (2004), estive atenta aos ritmos vibrantes e incessantes de luz e sombra em diferentes momentos do dia, ao seguir as marcas do percurso do sol pelo chão e paredes da minha casa. Para além das formas, concentrei-me nas vibrações, nos ritmos e nos ciclos da fauna e da flora ao meu redor.

Conforme os meses passavam, os jogos de luz e sombra percorriam outros trajetos. Numa certa madrugada, por volta de 2h, escutei um pássaro cantar “fora de hora”, com uma musicalidade que ainda não havia percebido. Não entendi o motivo, pois nos noticiários alguns ambientalistas diziam que os pássaros das cidades tinham retomado o ciclo das florestas, de cantar com o nascer do sol e não com os primeiros sons de carros nas ruas. Então, dei-me conta de que, no Brasil, as pessoas retornavam às atividades, mesmo com a pandemia em curso, assim como o tráfego de aviões que pousam em um aeroporto próximo, além de haver o impacto das queimadas sob os *habitats* desses animais. Será isso que faz com que, ainda agora, ao escrever este trecho do artigo, às 22h, um pássaro cante na janela?

As dessincronias dos ciclos parecem, entretanto, continuar a se aprofundar. Danowski e Viveiros de Castro contam, em seu livro, uma conversa, que data de 2013, com a rezadora Oiara Bonilla, da etnia Guarani-Kaiowá, que vive no Mato Grosso do Sul, território brasileiro que teve uma área similar à Polônia, devastada pelo agronegócio que investe em monocultura de soja e de cana. Para a rezadora, os sinais que evidenciavam a chegada do “fim do mundo” eram as fortes tempestades nas aldeias e ainda o fato de que os galos “havia se posto a cantar sistematicamente fora de hora, e – signo mais grave de todos – que havia surpreendido suas galinhas conversando “como gente”” (DANOWSKI E VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 105).

Tentando perceber o *Cosmos parte do eu*, dou-me conta de que o confinamento social alterou meus ciclos menstruais, aumentando as cólicas, bem como o inchaço de seios e a tensão pré-menstrual, deixando-me mais mal humorada e irritada do que o habitual. Por vezes o ciclo foi interrompido, em outros momentos apressou-se e se deu duas ou três vezes no mesmo mês. A pele da palma das mãos começou a escamar com frequência, como quando vivo situações de elevado estresse. Entro nas redes sociais e uma amiga pergunta se outras estão tendo sintomas semelhantes e as respostas são, em grande parte, afirmativas. Recordo que há um mundo em mim mais complexo do que estou habituada a perceber e com o qual nem sempre é tão fácil me conectar – níveis hormonais, desarmonia entre fungos e bactérias, desníveis de zinco, ferro, entre outros elementos que me compõem. Ao meu redor, um mundo com o qual também pouco estava me relacionando.

Como um bicho confinado em um zoológico, me coloco a perguntar: como é possível viver nas cidades e no planeta? Uma outra compreensão de vida em comum seria possível, com reduzida ou nula agressão aos seres não-humanos e aos humanos não civilizados? Uma outra sensibilidade seria possível durante e depois da pandemia? No afã de nos manter conectados pelo modo virtual, dando sequência a aulas, projetos e criações, de que maneira temos redimensionado a nossa experiência com o mundo e com a cena artística? Que interlocuções entre arte e vida temos produzido, no sentido de nos posicionar politicamente diante das implicações do Antropoceno? Seremos capazes de fazer um *perspectivismo artístico* que

considere as questões ambientais contemporâneas para além do humano e de seus dilemas existenciais civilizados autorreferenciados?

Combatendo a lógica mercantil que rondava os corpos, com foco em produtividade e tecnicismo, os artistas das diferentes vertentes das vanguardas modernistas abriram caminho para questionar padrões e abrirem-se para a experimentação de si. Segundo Peter Pál Pelbart (2007, p. 33), trata-se de deslocar a obsessão em torno “do que se pode fazer com o corpo”, então submetido à intervenções, manipulações, aperfeiçoamentos, ajustes e correções, para reativar a pergunta fundante do filósofo Baruch Spinoza: “o que pode o corpo?”.

Nesse sentido, a dimensão do humano na criação, tal como experimentada pelos artistas modernos, me parece deslocar a etimologia da palavra cena de “lugar onde tudo acontece”, que poderia ser associado ao palco/quadro, para a “ação” ou “acontecimento”, saindo de uma lógica de exibicionismo para a de produção de experiências. É essa dimensão que as ações performativas de *Trilogia-Cidades* podem ter instigado nos artistas e pesquisadores que participaram desse momento do Projeto TEPE. Acredito ter vivenciado o Cosmos como parte de mim e de sentir o Cosmos em mim ao perceber meu corpo interligado e interdependente à natureza.

Ao mergulharmos nessa investigação em situação de pandemia, a relação com o tempo e com a produtividade também alterou-se. Não sabíamos bem o que estávamos fazendo, qual a duração de cada atividade e nem no que essas ações implicariam como formatos artísticos. Apenas nos colocamos a experimentar e o relato objetivo e distante das *Sincroni-Cidades* foram abrindo espaço para vivências de ordem sensorial e subjetiva, numa extensa relação dos corpos com suas cidades.

Por esse aspecto, acredito ser possível imprimir uma outra camada à noção de “antropo-cenas”, pois tais experimentações colocaram em questão o modo como o humano tem percebido a si e o quanto essa percepção produz uma ação no mundo capaz de reverter uma lógica mercantil e de submissão do corpo aos repertórios imperialistas, como citados por Barcelos (2019), que reduzem tempo, espaço e relação com a natureza à dados lineares, planejados e exteriores a si. Ao contrário disso, outra perspectiva de tempo, espaço e relação com os seres da existência, sejam humanos ou não, foi instaurada em direção à produção de um corpo que se posiciona com extensão do mundo, movido por experimentações sensoriais voltadas para ritmos físicos e alterações fisiológicas sem compromissos com aspectos formais do movimento e que prescindam de julgamentos morais e do controle da razão.

A dimensão humana, portanto, não é assinalada a partir do predomínio da lógica antropocêntrica. Se a etimologia de *cênico* é a qualidade da qual a *cena*, como ação e acontecimento, deriva, é possível dizer que as ações performativas que vivenciei nessa etapa do TEPE redimensionaram a percepção de humano para uma deriva “antropo-cênica” que coloca em foco não o humano suposto saber, mas a experiência da sua diluição com ritmos e ciclos do mundo. Estaríamos ativando nossa porção animal, instintiva e sensorial, para recolocar o corpo numa outra relação com o planeta? Será que os princípios e procedimentos cosmológicos antropofágicos podem colaborar para que passemos a ter sonhos coletivos ao invés de auto-centrados?

Antropo-cena e antropofagia: devorar humanos, atravessar mundos

Atacar o antropocentrismo, entretanto, negando o excepcionalismo do humano é a maneira que a filosofia ocidental encontrou de afirmar que “somos, em um nível fundamental, animais, ou seres vivos, ou sistemas materiais *como todo o resto*” (DANOWSKI E VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 97). Essa equiparação do humano ao mundo preexistente, no entanto, não se aplica à noção de humano na cosmopolítica ameríndia¹¹ e não corresponde à perspectiva do aforismo oswaldiano, do Manifesto Antropófago: “Da equação eu parte do *Cosmos* ao axioma *Cosmos* parte do eu” (ANDRADE, 2011, p. 70).

No princípio antropomórfico ameríndio, todos os seres, humanos ou não, animados ou não, são humanos *justo como nós*, havendo, nesse caso, uma equiparação a um humano (e não um mundo) preexistente. A percepção de que tudo é humano equivale a dizer que não há uma espécie mais especial que outra no Cosmos. Nas mitologias ameríndias a existência do humano é anterior ao mundo, quando só havia gente e jabutis. Dessa substância primeva, humana, é que se desdobram outras formas de vida: espécies biológicas, acidentes geográficos, fenômenos meteorológicos e corpos celestes. Daí o fato da rezadeira Guarani-Kaiowá, citada acima, ter ouvido “galinhas conversando como gente” pois, para essa cosmogonia, quando o mundo acabar todas as espécies voltarão a ser humanos, tal qual era nos tempos místicos.

Portanto, o universo se faz, nessas mitologias, por um processo de diversificação do humano. Entretanto, este humano não é uma substância única, una e fixa, apartada, independente e desconectada das demais. O mundo se constitui por uma interrupção do incessante devir-outro dos seres pré-cosmológicos em favor de uma maior univocidade ontológica, quando os seres estabilizam o seu potencial de transformabilidade infinita. Ainda assim, todos os seres contêm, em si, esta humanidade híbrida e movente como substância. Esse é o princípio do antropomorfismo que se opõe à lógica do antropocentrismo.

Humanidade, por esse outro parâmetro, é o começo, o reservatório de toda a diferença e de toda possibilidade de sentido, que dá origem à proliferação de formas vivas tornando o mundo rico e plural, não havendo um *ser-enquanto-ser* formatado a priori. Alguns estudiosos preferem falar em “personitude” e “gentitude” ao invés de “humanidade” para demarcar a diferença conceitual em torno da figura humana que, no caso ameríndio, é anatomicamente plástica, tem metamorfoses erráticas e uma corporalidade desorganizada – bem diferente da padronização e do silenciamento dos corpos civilizados citados por Peter Pál Pelbart (2007).

Tal plasticidade se dá no fato de que quando um indígena observa os outros seres, animados ou não, é capaz de captar seus humores, temperamentos e a coabitação de outros no mesmo corpo (na mesma morfologia) – daí a noção de *inconstância da alma selvagem*, estudada por Viveiros de Castro (2015), que configura o perspectivismo ameríndio. Nesse sentido, montanhas, rios, pôres-do-sol,

¹¹ É importante destacar que quando Viveiros de Castro trata do pensamento ameríndio sempre faz a ressalva de que não diz respeito a uma única mitologia ou modo de viver, mas de diversas vertentes cosmológicas tão vastas quantos as etnias existentes. O que o antropólogo faz é extrair, de um modo geral, apontamentos que constituem uma confluência de saberes específicos dos povos ameríndios por ele estudados desde a década de 1970.

animais e demais existências são considerados “parentes”, cujas existências estão interconectadas e são interdependentes. Não há, portanto, uma univocidade ontológica, um “Humano-em-si” ou um “Animal-em-si”, pois cada aspecto do universo compõe uma entidade híbrida. O problema é que os humanos “brancos”, civilizados, parecem incapazes de discernir a humanidade secreta, invisível, dos existentes em sua multiplicidade.

Tudo era *humano*, mas tudo não era *um*. A humanidade era uma multidão polinômica; ela se apresentou desde o início sob a forma de multiplicidade interna, cuja externalização morfológica, isto é, a especiação, é precisamente a matéria da narrativa cosmogônica. É a Natureza que *nasce* ou se “separa” da Cultura e não o contrário, como para nossa antropologia e nossa filosofia (DANOWSKI E VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 92).

No perspectivismo ameríndio, segundo Déborah Danowski e Viveiros de Castro (2014), as espécies são entidades políticas e estão conectadas com um comum que não é pasteurizado, padronizado. Cada espécie vê a si mesma como humana, tanto no sentido anatômico como cultural, porque o que observa é a sua alma, a sombra e o eco de um “estado humanoide ancestral”, plural e inconstante. Curioso é que, embora todas as espécies se vejam como humanas, não é assim que percebem as demais. Jaguares são *humanos-para-si*, mas não são *humanos-para-nós* e vice-versa. Nesse sentido, toda interação transespecífica, no mundo ameríndio, implica em uma intriga internacional, uma negociação diplomática ou uma operação de guerra. Essa é a cosmopolítica dos corpos nos termos antropomórficos, da qual faz parte a antropofagia.

Quando os corpos se relacionam, evocam uma ancestralidade imanente e não um futuro transcendente (algo no qual ainda se tornará). Tempos e espaços são contíguos e coabitam as existências simultaneamente, não havendo separação cronológica entre passado, presente e futuro. Doenças acontecem quando não há um efetivo diálogo entre vivos e mortos; intempéries surgem quando os fluxos entre os aspectos visíveis e invisíveis dos existentes – incluindo sonhos – estão interrompidos; plantas e caças só são retiradas da natureza e ingeridas através de uma licença concedida pelo cosmos e por um processo de dessubjetivação feito por xamãs, em rituais. Todos esses processos e relações entre existências se dão por uma longa experimentação corporal e por saberes que se configuram *no* corpo e *com* o corpo, por um viés de contiguidade com a lógica da natureza, da terra e seus ciclos, e com uma humanidade ancestral híbrida e inconstante.

Quando Oswald de Andrade sugeriu aos artistas modernistas brasileiros que utilizassem procedimentos antropofágicos para a criação, era com essa cosmopolítica dos corpos que dialogava. Propôs uma arte híbrida ao invés de identitária, na qual a antropofagia se desse como procedimento e não como temática. Para Oswald de Andrade (2011), os povos ameríndios pensam e agem a favor da natureza, em comunhão. O escritor nos lembra ser a gravidade o que nos une, pois é a força responsável por nos ligar fisicamente à Terra. Trata-se do Cosmos em nós, atuando diretamente nos nossos corpos, indistintamente. No entanto, o “progressismo crescimentista” praticado pelo capitalismo sobre o planeta nos desconectou de toda comunicação com o solo que não se traduza em lucro (VIVEIROS DE CASTRO, 2016).

Uma relação de gula desenfreada dos chamados “tatus gigantes” ou dos “brancos comedores de terra”.

O problema a ser considerado, assim, não é ontológico, mas odontológico, sugere Oswald de Andrade (2011), ou uma ontologia odontológica, como entende Viveiros de Castro. O escritor modernista faz uma distinção entre *gula* e *devoração*. Na gula opera uma lógica insaciável de extração, subjugação, colonização, manipulação e subtração de um corpo por outro, de redução das existências ao parâmetro econômico/mercantil. Ao que é possível acrescentar: acumulação, apropriação, produtivismo, padronização, monoculturas, fraturas metabólicas nos ciclos e ritmos da natureza, incluindo a “natureza humana”, compondo um *modus operandi* que necessita cindir a relação das existências com o mundo (BARCELOS, 2019). A lógica do Antropoceno, portanto, atua por repertórios de arte e vida à serviço do Capitaloceno, havendo descarte de matérias e energias, com uma produção se sobrepondo à outra, mantendo o tempo como linear, o espaço como plano e homogêneo e a natureza externa às relações humanas.

Pela lógica antropofágica, a devoração do outro requer uma ecologia de saberes que ativam uma outra cosmopolítica relacional entre os corpos e destes com o mundo. Para perceber esse diferencial, é interessante acompanhar como se dá o ritual literal da antropofagia, pois assim é possível fazer a correlação com a proposta oswaldiana de uma antropofagia poética. Não ter pressa para devorar um outro já configura um contraponto fundamental à lógica veloz e supostamente imparável do Antropoceno. O ritual antropofágico requer uma longa convivência com o inimigo (o outro que se tornará parte do si), o qual, uma vez capturado, é transformado em “parente”.

Somente numa relação cotidiana, com duração de meses, se confirmará se esse outro tem afinidades e qualidades potentes o suficiente para ser devorado, do contrário será libertado. Há respeito pelo inimigo a ser digerido e não subjugação do corpo do outro. Afinal, sua carne e suas virtudes passarão a compor com os corpos da tribo pois, como também está no Manifesto Antropófago, não há espírito sem corpo, diferente do que preconiza a tradição platônica e cristã que direcionou as ações coloniais civilizatórias.

a “coisa” comida não podia, justamente, ser uma “coisa”, sem deixar porém de ser, e isso é essencial, um corpo. Esse corpo, não obstante, era um signo, um valor puramente posicional; **o que se comia era a relação do inimigo com seu devorador**, por outras palavras, sua condição de inimigo. **O que se assimilava da vítima eram os signos de sua alteridade, e o que se visava era a alteridade como ponto de vista sobre o Eu** (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 160 – grifos meus).

O que se come (*cena/janta*) é uma relação vibrátil que implica a transubstanciação da energia de um corpo que passa a compor com outros. E para compor é preciso convir. Nesse sentido, percebo uma proximidade com a filosofia de Spinoza, cujo pensamento, assim como o dos povos ameríndios, também se dá à favor da natureza. Para o filósofo, um corpo convém ao outro quando preserva a existência nos incessantes fluxos de variação e composição que se dão entre corpos. Corpos, para ele, são, ainda, ideias, pensamentos, sonhos, para além do corpo morfológico (DELEUZE, 2009). Nesse sentido, assimilar alteridades não é o mesmo

que empatia, pois não é ver-se no outro, mas sentir e experimentar o outro em si. Trata-se de perceber o *Eu* como *Outro* (VIVEIROS DE CASTRO, 2015) na composição de corpos que convêm entre si quando se encontram e convivem.

Há uma ecologia que acontece na relação entre existências distintas. Uma relação que não é de gula, mas de devoração ritual, que implica na escolha do outro (inimigo), que convém (que se torna parente), por meio de uma longa convivência que permite observar os humores e a potência de transformabilidade/plasticidade do outro (*inconstância da alma selvagem*) para, enfim, transmutar a qualidade energética de um corpo a outro no momento da deglutição e digestão quando, finalmente, o outro passa a compor corporalmente *com*.

As existências e experiências se configuram, nessa cosmogonia, como multiverso relacional, pois não há um *ser-em-si* e nem um *ser-enquanto-ser* que não dependa de um *ser-enquanto-outro*. Toda existência configura um *ser-por*, um *ser-para*, um *ser-relação*. Um pensamento bastante próximo ao de Spinoza que, pelas palavras de Deleuze, entende que “um corpo não cessa de ser submetido aos encontros, com a luz, o oxigênio, os alimentos, os sons e as palavras cortantes – um corpo é primeiramente encontro com outros corpos” (DELEUZE *apud* PELBART, 2007, p. 30). É na relação entre corpos, sejam eles de que existências forem, animadas ou não, que suas potências são inventadas e experimentadas.

Para a atriz e pesquisadora Verônica Fabrini, nas culturas que não cindem humano e natureza,

um rio é um rio, em sua concretude de margem e fluxo, mas é também um Deus. Suas águas abrigam tanto os peixes que pescam como as Iaras e outros seres fantásticos. Evidente **parentesco com o teatro, onde as coisas sempre são outras coisas sem deixar de serem elas mesmas. No teatro é possível essa existência múltipla, onde uma coisa é muitas coisas**: Zulmira e a atriz que a representa, o convés de um navio e o palco vazio, uma cadeira e o Reino da Dinamarca, um dia em um minuto, ou ainda, como dizia Brecht, “em um objeto há muitos objetos” (FABRINI, 2013, p. 17 – grifos meus).

São relações que se dão no campo da experimentação, da vivência coletiva, como bem lembra Ailton Krenak (2019). Segundo o líder indígena, o mundo não está à nossa disposição e a lógica do colecionismo não funciona na perspectiva ameríndia. Os objetos rituais, incluindo as pinturas corporais, os cantos e as danças, não podem ser emoldurados e pendurados em paredes ou contemplados à distância. É preciso viver a experiência. Nesse sentido, o corpo é multidimensional, não cabendo na lógica de organização de um quadro clássico ou de um palco, tal como foram concebidos pela arte erudita, nem na lógica comercial de compra e vendas de experiências.

Essa, aliás, é a crítica da artista plástica brasileira Lygia Clark ao *happening* e à *body art*, pois acreditava que, nos anos 1960 e 1970, ao ocupar ruas e espaços não formais de arte com esse tipo de manifestação, certos artistas ainda preservavam um desejo de serem vistos e apreciados, ao invés de focarem na experiência coletiva que se dava em ato. Ao decretar morte ao plano, Lygia Clark dizia preferir uma *arte sem arte*, sem regras e roteiros mas, sobretudo, uma arte que se fizesse na relação com o outro, de onde surgem as duas últimas fases de sua

obra, com peças para serem sentidas, vestidas, movimentadas: os objetos sensoriais e os objetos relacionais (GONÇALVES, Thaís, 2018).

Considerando o perspectivismo ameríndio e sua cosmopolítica dos corpos, acredito que uma outra lógica de relações artísticas, inédita para mim, foi experimentada durante a Bienal Internacional de Dança do Ceará/De Par Em Par 2020, edição realizada em março de 2021, com uma programação organizada pelo Projeto TEPe, com uma série de ações performativas compondo um Seminário que se deu integralmente de modo virtual. Fiz parte da performance *Mulheres que ensaiam zonas de resistência: banco de abraços*, criada e apresentada por artistas e pesquisadoras brasileiras e portuguesas. Restritas a nossas residências, ainda sob o confinamento social em função da pandemia de Covid-19, com uma programação duas vezes adiada, na esperança de acontecer presencialmente, em Fortaleza, estivemos às voltas com nossas frustrações por não podermos nos encontrar para criar artisticamente e por já não termos contatos presenciais com amigos e pessoas que amamos, devido ao risco de contaminações e morte.

Foi então que surgiu a ideia de criar um “banco de abraços”. Lançamos uma chamada pública convidando pessoas a nos enviar um breve vídeo de um abraço. Recebemos doações de casais, de pais e filhos, pessoas com animais e até com livros. Quisemos nos abraçar pelas mini-telas da plataforma que usamos nos encontros virtuais. Investigamos modos de instaurar um ambiente de acolhimento para esse fluxo do estar juntos que foi brutalmente interrompido e estagnado com a pandemia. Nosso desejo era dar vazão à sensação do abraço. Cada uma de nós foi abraçando a si própria, trazendo para a nossa cena virtual uma trilha sonora que compila uma coleta de sons das ruas de Lisboa, feita em 2019, composta de diálogos, sons de veículos, vozes soltas, uma banda musical de rua que foi se misturando aos sons à nossa volta, em tempo real, com pássaros, cachorros, vento nas árvores, vozes de gente passando do outro lado do muro. Um misto de saudades e a sensação de nos movermos com uma multidão conectada ao nosso redor, num híbrido entre presenças reais, próximas fisicamente, e virtuais, com certa distância no espaço e também no tempo.

Nessa performance, nos dissolvemos no coletivo e também nas nossas emoções em torno da temática que propusemos. Escolhemos poucas ações, num tempo alargado e sem pressa. Iniciamos com um vídeo compilando banco de abraços, seguida de uma vivência sensorial guiada pela voz de uma de nós, com nossas telas fechadas. Aos poucos, o preto da tela foi ganhando a cor de nossas peles em contato com a câmera dos computadores. A seguir abrimos a tela para o espaço de nossas casas e fomos preenchendo com partes de nossos corpos – mãos, mechas de cabelo, tronco até, enfim, nos mostrarmos por inteiro, invocando corporalmente os abraços.

Convidamos os espectadores a entrar conosco na plataforma para compartilhar dos abraços. Na conversa final, percebemos que uma conexão entre nós (artistas e público) foi criada sensorialmente. As primeiras vozes demoraram a ser pronunciadas. Os depoimentos estavam relacionados mais a sensações despertadas do que ao que foi efetivamente visto. Acredito que nossa ação performativa trouxe à superfície das nossas peles algumas memórias e saberes do corpo soterrados, invisibilizados e até anestesiados pelo atual momento pandêmico que vivemos. Penso que criamos um corpo de relações para além dos nossos corpos

anatômicos e de nossos corpos virtuais, reclusos em pequenas telas.

Talvez esse seja um caminho possível para começar um mergulho mais profundo na cosmogonia ameríndia e vivenciar o que proponho como *perspectivismo artístico*, através do qual as criações se façam por procedimentos antropofágicos e, portanto, por princípios antropomórficos, considerando a *cena* – o ato de *cenar/jantar/comer/cortar* – como acontecimento, como ritual que instaura uma conexão entre corpos, fazendo passar, entre eles, uma qualidade vibrátil, uma energia que circula e compõe por alteridade, pois propicia a contiguidade do Cosmos como parte do *Eu*. São experiências que favorecem corpos cujas anatomias extravasem a morfologia para se tornarem plásticos, que vivenciam metamorfoses erráticas e uma corporalidade desorganizada em reação a qualquer expectativa exterior que queira enclausurar os corpos, o tempo e o espaço a repertórios imperialistas/producionistas. Trata-se de um corte na realidade supostamente objetiva.

Artistas que experimentam a *cena* como acontecimento acionam e degustam qualidades dessa humanidade ancestral presente nas mitologias ameríndias, que é fonte de uma transformabilidade infinita, que pode nos transmutar em entidades híbridas, em diplomatas que atravessam mundos para negociar com uma humanidade envolta por uma cosmopolítica dos corpos que agem à favor da natureza, desmanchando uma certa humanidade egóica, aut centrada e autorreferente.

O que se deseja é que, no cruzamento entre arte e mundo, sejamos capazes de inventar uma arte com mistério e povoada de Iaras (FABRINI, 2013) e Circes (ORTEGA Y GASSET, 2008) que tornem nossa relação com a vida algo explicável por uma narrativa cósmica diversa (*Cosmos parte do Eu*), a nos permitir criar e imaginar outros mundos no nosso, cuja experiência articule tempos, espaços e relações com a natureza que não sejam lineares, planejados, homogêneos e cindidos, mas que sejam relações entre corpos que convenham entre si e que preservem e potencializem as existências, nos termos de Spinoza e também do pensamento ameríndio. Para eles, montanhas, rios, pôres-do-sol, cantos de pássaros, sonhos, podem ser considerados também dimensões do humano. Tais corpos compartilham experiências que se dão em ato e não desejam ser algo além das relações de que sejam capazes de produzir.

Criações que redimensionem o humano no sentido de uma antropofagia, de uma antro-po-cena que devora/*cena*/janta o humano em sua multiplicidade de relações, podem cortar uma relação habitual com um cotidiano que subjogue o(s) outro(s) – quaisquer que sejam suas existências – para, finalmente, percebê-lo(s) em sua(s) potência(s) de invenção sempre diferencial, em constante devir. Uma antro-po-cena que funcione “antro-po-cenicamente” como uma ecologia de saberes, energias e existências, na qual artistas sejam entidades políticas a darem sentido para a experiência da vida em comum. Afinal, diz Oswald de Andrade, em seu Manifesto: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (ANDRADE, 2011, p. 67). Ao que poderíamos acrescentar: ecologicamente e artisticamente.

Referências

ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 2011.

ANTUNES, Rui Filipe; TÉRCIO, Daniel; BORDALO E SÁ, Sérgio. **Sincroni-cidades: Um Percurso partilhado em confinamento**. Universidade do Minho: Guimarães, 2020.

BARCELOS, Eduardo Álvares da Silva. Antropoceno ou Capitaloceno: Da simples disputa semântica à interpretação histórica da crise ecológica global. In: **Revista Iberoamericana de Economia Ecológica**. Vol. 31, nº 1: 1-17, 2019. Disponível em: <https://redibec.org/ojs/index.php/revibec/article/view/356/222>. Acesso em: 14 out. 2021.

DANOWSKI, Déborah e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há um mundo por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Desterro, 2014.

DELEUZE, Gilles. **Cursos sobre Spinoza** (Vincennes, 1978-1981). Fortaleza: EdUECE, 2009.

FABRINI, Verônica. Sul da cena, sul do saber. In: **Revista Moringa**, artes do espetáculo, João Pessoa, 4(1), p. 11-25, 2013.

GONÇALVES, Thaís. Dança-mundo: uma composição de corpos, histórias e processos educacionais. **Caderno pedagógico**, Lajeado, v. 8, n. 1, p. 7-22, 2011.

GONÇALVES, Thaís. **Sensorialidades antropofágicas: saberes do sul na dança contemporânea**. Tese (Doutorado em Artes, Co-tutela) – Faculdade de Motricidade Humana, Universidade de Lisboa, Lisboa e Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

KRENAK, Ailton, **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LEFEBVRE, Henri. **Rhythmanalysis: space, time and everyday life**. London/New York: Continuum, 2004.

PELBART, Peter Pál. A vida desnuda. In: GREINER, Christine e AMORIN, Claudia (Orgs), **Leituras da Morte**. São Paulo: Annablume, 2007.

ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. São Paulo: Cortez, 2008.

SUQUET, Annie. CENAS – O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: COURTINE, Jean-Jacques (Dir.). **História do Corpo: As mutações do olhar**. O

século XX (vol. 3). (509-539). Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais**: Elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Que tempos nós com isso? (Prefácio). In: AZEVEDO, Beatriz. **Antropofagia** – Palimpsesto selvagem. São Paulo: Cosac Naify, 2016.