



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**  
**Instituto de Estudos da linguagem**  
**Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo**

**MARIANA VILELA LEITÃO**

**CORPO-LINHA-SELVAGEM, UM MODO DE FIAR COM UMA TERRA VIVA**

Campinas  
2024

**MARIANA VILELA LEITÃO**

**CORPO-LINHA-SELVAGEM, UM MODO DE FIAR COM UMA TERRA VIVA**

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem e Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestra em Divulgação Científica e Cultural, na área de Divulgação Científica e Cultural.

**Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Susana Oliveira Dias**

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA MARIANA VILELA LEITÃO E ORIENTADA PELA PROF.<sup>a</sup> DR.<sup>a</sup> SUSANA OLIVEIRA DIAS.

Campinas  
2024

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Ana Lúcia Siqueira Silva - CRB 8/7956

L535c      Leitão, Mariana Vilela, 1975-  
Corpo-linha-selvagem, um modo de fiar com uma terra viva / Mariana Vilela  
Leitão. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador: Susana Oliveira Dias.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de  
Estudos da Linguagem.

1. Corpo. 2. Fiação. 3. Multiespécie. I. Dias, Susana Oliveira, 1973-. II.  
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III.  
Título.

Informações Complementares

**Título em outro idioma:** Body-line-wild, a way of spinning with the living earth

**Palavras-chave em inglês:**

Body

Spinning

Multiespecie

**Área de concentração:** Divulgação Científica e Cultural

**Titulação:** Mestra em Divulgação Científica e Cultural

**Banca examinadora:**

Alik Wunder

Greciely Cristina da Costa

Susana Oliveira Dias

**Data de defesa:** 05-02-2024

**Programa de Pós-Graduação:** Divulgação Científica e Cultural

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-7691-5539>

- Currículo Lattes do autor: <https://lattes.cnpq.br/3005728160032155>



## **BANCA EXAMINADORA**

**Susana Oliveira Dias**

**Alik Wunder**

**Greciely Cristina da Costa**

**IEL/UNICAMP  
2024**

**Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora,  
consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de  
Pós Graduação do IEL.**

## **DEDICATÓRIA**

Dedico essa dissertação às mulheres que vieram antes de mim: tias, avós, bisavós, trisavós... e às mulheres que virão depois de mim: sobrinhas, netas, bisnetas, trisnetas...

## AGRADECIMENTOS

Acocorada, com as unhas sujas de húmus e os dois pés bem plantados no chão, agradeço à terra por me ensinar todos os dias o manejo das linhas vegetais. Com a alma ajoelhada e em devoção agradeço à Terra, minha casa, meu lar.

Agradeço ao algodão roxo, que um dia me curou de uma pneumonia.

Agradeço às ovelhas, que tem o cheiro da minha infância.

Meu coração se enche de agradecimentos à minha amiga, parceira e orientadora Susana Dias, pelas palavras sempre bem ditas com amor, carinho e respeito. Foram muitas horas de conversas (a)fiadas, esguedelhando cada palavra, friccionando conceitos e alinhando ideias para performar essa escrita. Minha eterna gratidão!

Agradeço às tantas fiandeiras de fio e de ficções que me acompanharam nesta jornada e que seguirão comigo, para todo o sempre.

À minha mãe, a primeira linha geradora que tive contato e com a qual eu fio até hoje.

Ao meu porto seguro: Leo, companheiro de tantas vidas!

Ao meu filho maior: João Pedro, que me ensinou a ser mãe.

Ao meu filho menor: Gabriel, pela parceria nesta pesquisa, sempre atento me ajudou a coletar palavras, insetos, folhas, fios...

À Alik Wunder e à Greciely Costa, pela composição na banca de qualificação e pelas generosas contribuições.

Ao Grupo de Pesquisa Multidão pelo campo de afetos criado, pela proliferação de boas reflexões e aprendizados. De colegas passaram a amigas, amigues e amigos: Alice Dalmaso, Larissa Bellini, Milena Bachir, Nathália Aranha, Nestor Turano, Paulinha Luz, Rhayane Kaingang, Tatiana Plens, Tiago Amaral e Wallace Fauth.

Por fim agradeço à vida por me ensinar a com-fiar!

## RESUMO

Essa escrita empenha uma trama afirmativa de esforços. Propõe desenvolver o conceito-prática corpo-linha-selvagem, como um modo de estar e fazer mundos, um modo mais amoroso e relacional. Tem a pesquisa teórica-artística em torno da linha para além do aspecto formal das artes visuais e das técnicas das artes manuais. Objetiva fazer perceber as linhas visíveis e invisíveis, tangíveis e intangíveis que nos constitui e nos cerca. A linha como possibilidade de emaranhamentos entre seres, entre vida e morte, entre mundos onde tudo está misturado e nada está ontologicamente separado do resto (COCCIA, 2018). Na companhia de pés de algodão e ovelhas, essa dissertação conflui com a prática ancestral do fiar e sustenta uma metodologia e procedimento de pesquisa artesanal que se dá em quatro movimentos: coletar, esguedelhar, cardar e fiar. O primeiro movimento, a coleta dos materiais de pesquisa, tem o desafio de lidar com eles em sua forma bruta, com um olhar mais voltado ao corpo das coisas e a não separação entre organismo e meio (GREINER, 2008; INGOLD, 2015). O segundo movimento, o esguedelho, evidencia a ação de esmiuçar, reduzir e dar atenção às práticas, principalmente a do fiar e do cultivo. O movimento da carda abre a possibilidade da “alteridade como um estado criativo” (GREINER, 2017) e busca liberar as linhas e promover, a partir da ação de friccionar e ter que “ficar com o problema” (HARAWAY, 2023), um certo alinhamento entre elas, alinhamento não como concordância mas como “confluência” (BISPO, 2022); para, no quarto movimento, o de fiar, buscar a mistura, torção e tensionamento entre os materiais, capaz de produzir um fio-conceito-prática de um corpo-linha-selvagem que se faz em meditação, em poesia, em um pensar vegetal, na relação entre corpos e o meio, sejam eles corpos humanos, não humanos e mais que humanos. Proponho a fabulação da fiandeira como personagem que dará não só a ver as linhas, mas pensar sobre elas e senti-las no e além do corpo. Esta escrita pretende trazer outras lógicas para a relação feminino e linhas, seres e linhas e empenha-se em dar a ver o mundo como uma miríade de linhas múltiplas, sempre em movimento. Fiar e tecer mundos é saber que elas (as linhas) vão emaranhar. Sempre. Num mundo todo vivo há emaranhados diversos que se afirmam em coexistências, onde vida e morte fazem parte da trama, num fluxo-rítmico selvático. Essa escrita-pesquisa-prática é um convite para envolver-se com um modo de fiar com a terra/Terra viva.

**Palavras-chave:** corpo, linha, selvagem, arte, fiar, multiespécie.

## ABSTRACT

This writing engages in an affirmative weave of efforts. It proposes to develop the concept-practice of body-line-wild as a way of being and creating worlds, a more loving and relational mode. The theoretical-artistic research around the line goes beyond the formal aspect of visual arts and the techniques of manual arts. It aims to make us aware of the visible and invisible, tangible and intangible lines that constitute and surround us. The line as a possibility of entanglements between beings, between life and death, between worlds where everything is mixed, and nothing is ontologically separated from the rest (COCCIA, 2018). In the company of cotton plants and sheep, this dissertation flows together with the ancestral practice of spinning and supports an artisanal research methodology and procedure that unfolds in four movements: collecting, scutching, carding, and spinning. The first movement, the collection of research materials, faces the challenge of dealing with them in their raw form, with a gaze more focused on the body of things and the non-separation between organism and environment (GREINER, 2008; INGOLD, 2015). The second movement, scutching, highlights the action of digging in, reducing, and paying attention to practices, especially spinning and cultivation. The carding movement opens up the possibility of "alterity as a creative state" (GREINER, 2017) and seeks to release the lines, promoting, through the action of friction and having to "stay with the problem" (HARAWAY, 2023), a certain alignment between them – alignment not as agreement but as "confluence" (BISPO, 2022); in the fourth movement, spinning, seeking the mixture, twisting, and tensioning between materials capable of producing a thread-concept-practice of a body-line-wild that comes into being through meditation, poetry, vegetal thinking, in the relationship between bodies and the environment, whether they are human, non-human, or more than human bodies. I propose the fabulation of the spinner as a character that not only reveals the lines but thinks about them and feels them in and beyond the body. This writing aims to bring other logics to the relation feminine and lines, beings and lines, striving to reveal the world as a myriad of multiple lines, always in motion. Spinning and weaving worlds is knowing that they will entangle. Always. In a fully alive world, there are diverse entanglements that affirm themselves in coexistence, where life and death are part of the weave, in a wild rhythmic flow. This writing-research-practice is an invitation to engage in a way of spinning with the living earth/Earth.

**Keywords:** body, line, wilderness, art, spinning, multispecies.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Com-fio I.....	19
Figura 2 – Com-fio II.....	20
Figura 3 – Com-fio III.....	21
Figura 4 – Com-fio IV .....	22
Figura 5 – Com-fio V .....	22
Figura 6 – Corpo-linha-selvagem VI.....	23
Figura 7 – Trama Baba Antropofágica .....	29
Figura 8 – Conexões.....	41
Figura 9 – O céu é aqui I .....	44
Figura 10 – O céu é aqui II .....	45
Figura 11 – O céu é aqui III .....	46
Figura 12 – O céu é aqui IV .....	47
Figura 13 – Instalação O céu é aqui.....	48
Figura 14 – Horta Benviver .....	60
Figura 15 – Novo-elo I.....	69
Figura 16 – Novo-elo II.....	70
Figura 17 – Novo-elo III.....	71
Figura 18 – Novo-elo IV .....	71
Figura 19 – Novo-elo V .....	71
Figura 20 – Novo-elo VI .....	72
Figura 21 – Novo-elo VII .....	73
Figura 22 – Vitaloceno, para uma cabeça vegetal I.....	96
Figura 23 – Vitaloceno, para uma cabeça vegetal II.....	97
Figura 24 – Vitaloceno, para uma cabeça vegetal III.....	98

## SUMÁRIO

	<b>PREÂMBULO</b> .....	11
<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>2</b>	<b>MOVIMENTO 1: COLETANDO, INTRODUÇÃO AO PROBLEMA</b> .....	25
2.1	O ATO DE COLETAR.....	25
2.2	CORPO-A-CORPO COM OS MATERIAIS.....	29
<b>3</b>	<b>MOVIMENTO 2: ESGUEDELHAR, TRAZENDO À VIDA UM CORPO-LINHA-SELVAGEM</b> .....	50
3.1	ESGUEDELHANDO A SI E OS MATERIAIS.....	50
3.2	O FIAR COMO POTÊNCIA ONTOEPISTEMOLÓGICA DIANTE DO ANTROPOCENO .....	53
3.3	DAR ATENÇÃO À PRÁTICA DE ESGUEDELHAR .....	55
3.4	ESGUEDELHAR A ESCRITA-PESQUISA .....	64
<b>4</b>	<b>MOVIMENTO 3: CARDANDO - FERRAMENTAS DE ALINHAMENTO, CONFLUÊNCIA E</b> <b>FRICÇÃO PARA UM FAZER-COM</b> .....	75
4.1	NOVO-ELO, A FORÇA-FLUXO DOS ENCONTROS MULTIESPÉCIES.....	89
<b>5</b>	<b>MOVIMENTO 4: FIANDO E COM-FIANDO, UM NOVO-ELO PARA UM FUTURO</b> <b>ANCESTRAL</b> .....	101
5.1	FIO MEDITATIVO PARA FABULAR UMA CABEÇA VEGETAL.....	101
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	108

## PREÂMBULO

21 de março de 2022

Desligo o Meet, olho para as inúmeras páginas abertas, levanto da cadeira e tenho vontade de urrar, um grito bem alto destes que vem lá de baixo das entranhas, grito gutural, primevo. Termino o encontro de orientação com a sensação de fracasso. Tanta escrita oca sem eco, sem lastro. A orientadora com delicadeza faz lembrar da necessidade de uma escrita viva, mas às vezes o corpo possuído por certezas não dá espaço para contaminações dinâmicas. Meu ventre pesa, meu peito se comprime, a respiração está presa e contida. As pernas se apressam, precisam andar, os pés cospem no chão de britas, só há pedras no caminho. O vento levanta a poeira e invade os olhos, embaraça os cabelos, deixa a boca seca. Que dor é essa que toma o corpo? Que o faz denso, pura matéria. Que mestrandia nunca se perguntou: onde estava com a cabeça quando resolveu fazer o mestrado? A minha talvez estivesse no país da Polyanna, onde tudo é bom e belo, não há dor, tudo é perfeição. Doce ilusão! Os joelhos obedecem ao quadril que obedece aos calcanhares, não anda, galopa. Pudera tornar-me quadrúpede e sair correndo campina afora. Faria como os cachorros jovens que quando se veem livres correm tanto que até tropeçam em si mesmos. O ritmo cardíaco acelera, de novo o peso no ventre. Reconhece a dor. Parece dor de parto, mas diferente! Não é parir e, sim, explodir, como faz a cigarra quando troca seu exoesqueleto. Pressente que seu corpo-escrita, já nascido, quer expandir, se tornar outro, mas não sabe muito bem como. Sente a pele rasgar-se em linha fissura sem chance de sutura deixando à mostra a palavra-carne. É daqui que começo, com esta escrita recém-nascida, com as dores da insistência de lidar com os materiais: algodão, lã de ovelha, autores, conceitos, corpo, ferramentas do fiar, livros e trabalhos artísticos. Sempre os mesmos, que por vezes enjoam e provocam vômito, não pelo excesso, mas pela ansiedade de ter que se demorar, o excremento é bile, é baba, é gosma. Eu que vejo linhas em todos os lugares, falo tanto das tramas, dos emaranhados, dos nós! Me perco nos meus próprios fios. Ao lidar com a matéria palavra às vezes sou engajada em conexões automáticas, movimentos mecânicos, linhas de morte e não de tessitura, proliferação de vida. Às vezes, iludo-me com falsos problemas, conduzida a fiar uma escrita-rotina, monocultural. Como é possível? Perdi o fio. Sou Teseu no labirinto sem Ariadne?

Não!

Prefiro ser o novelo, encontro multiespécie entre a ovelha, o algodão, a terra, o céu, o calor, a chuva, a cerca, os galinhos, pedrinhas, o cheiro, o vento. Que eu possa me abrir para um encontro entre heterogêneos e evocar um estado de composteira com formigas trabalhando. Ninho para essa escrita neonata fiada a partir dos movimentos de coleta, esguedelho, carda, torção, fiação. A cada deslocamento novos encontros, possibilidades e potencialidades dos “mesmos” materiais. Sim, “mesmos” entre aspas, pois que uma das forças que emerge do processo de fiar é a percepção de que os materiais variam, diferem de si mesmos em cada um desses processos. E, nesse fiar, o que se buscará aqui produzir é um corpo-linha-selvagem como modo de existência e conexão entre diferentes práticas, não apenas a de fiar, mas muitas outras.

Volto da caminhada, zozna ainda. Ponho-me diante da tela-urdidura e com mãos trêmulas começo a fiar-tecer-teclar...

*Comigo acontece o seguinte ou se não ameaça acontecer: de um momento para o outro, a certo movimento, posso me transformar numa linha. Isso! numa linha de luz, de modo que a pessoa fica só ao meu lado, sem poder me pegar e à minha deficiência.*

*Clarice Lispector*

## 1 INTRODUÇÃO

Essa pesquisa se constitui a partir de um lugar de fala bem definido e específico. Falo como artista da performance, que tem o corpo como ferramenta e instrumento de expressão; como pesquisadora que tem os livros, a leitura e a escrita como um modo de atuar no mundo; como artesã das linhas que tem os trabalhos manuais e arte têxtil práticas diárias; e como uma artista que tem o cuidado e a escuta da terra/Terra, plantas e animais como um meio fundamental para criação artística. A partir dessas quatro dimensões de vida vivida proponho desenvolver o conceito-prática: corpo-linha-selvagem (uso o hífen como gesto de costurar as palavras e torná-las uma só, num continuum também vocálico e sonoro), como possibilidade de instaurar uma prática artística e criativa que acontece sempre no entre, não somente a partir dos corpos, mas, principalmente num fluxo entre eles, que coloca diferentes corpos em simbioses e práticas de interações. No meu fazer artístico e constante interface com os materiais, ressoam algumas perguntas que abrem o campo de pesquisa fiada nessa dissertação: como colocar o corpo em estado aberto, ampliado e criativo? Como se dá a interação e conexão entre corpos? O que acontece entre corpos que permite uma relação singular e diferente a cada encontro? Como uma prática artística (criativa) pode se envolver na produção de mundos mais salutares e afirmativos diante do Antropoceno?

Olho para a minha produção artística e vejo uma metonímia de mim, linhas de horizonte em convergência com linhas da vida, uma dimensão solar da conexão vital em comunicação com outros seres.

Como uma aranha vou tecendo uma malha experimental de sustentação. Como lagarta vou devorando o mundo para depois corpar com ele num processo de transformação contínua. Como formiga vou riscando chão, fazendo linha-caminho, costurando as várias cidades por onde passo, criando um corpo-território imaginário.

Num de repente falo do tempo e do ambiente, mas também do cotidiano ordinário, das minhas experiências diárias como mãe, mulher, como cidadã que transita pelas ruas em grandes deslocamentos e vê na cidade a extensão da casa. Trago (do verbo trazer) imagens indelévels que servirão de gatilho para as minhas criações.

Interessa-me não o corpo em si, mas o que há entre-corpos: relações. Relações entre corpo e paisagem, corpo e coisas, corpo e outros corpos. Corpo como uma miríade de linhas dis-formes e com-formes que se tece à medida que entra em conexão, interação e simbiose multiespécie.

Linhas, vida, seres, corpo, relações, materiais que teço numa trama disforme e experimental, onde a urdidura se faz performance em rasura e rastro. Busco com minha produção artística instaurar campos de transformação. Num ativismo poético e delicado (VILELA, 2022).

Esta dissertação é continuidade de uma pesquisa sobre corpo e linha que começou faz tempo, mesmo antes do desejo de fazer o mestrado, ou de escolher minha formação como atriz e licenciatura em Letras, tornando-me uma artista multimídia. Talvez tenha começado quando ainda era bem pequena e estava no chão, ao lado da máquina de costura da minha mãe e brincava de me enroscar com os tecidos e os fiapos de linha, tornando-me casulo. Por vezes me enrolava à cadeira e à máquina, onde minha mãe, sentada por horas a fio, costurava sem parar. Me enroscava ao meu irmão pequeno e aos animais de estimação, me sentia viva emaranhada às linhas. Uma experiência de um corpo selvagem, linhas e vida que ressoa ainda hoje, numa trama insólita de memórias inventadas e fabuladas que sustentam a produção artística de hoje.

Deitada sobre o pelego (a pele do carneiro com a lã, usada sobre os arreios para tornar o assento do cavaleiro mais confortável e também muito comum nas casas do sul do país fazendo a vez de tapete) enrodilhava meu dedo indicador nas fibras fazendo fios curtos. Fiava e nem sabia! Tempos e cheiros da infância vivida na fazenda. Mais tarde, em contato com a técnica do fiar, a partir do curso “Fiar a escrita” ministrada pela professora doutora Nina Veiga, na Casa Tombada/SP em 2017, estalou em mim um olhar atento e curioso para as linhas e sua tecnologia ancestral de fiação.

Em 2019, participo pela primeira vez da disciplina “Arte, ciência e tecnologia” ministrada pela professora Dra. Susana Dias no Labjor/Unicamp, que me fez ampliar o olhar às linhas e ao corpo. A disciplina me convidou a pensar a performance para além do meu corpo, alargou meu entendimento das artes (com letra minúscula e no plural) e me colocou em contato com as ciências (também com letra minúscula e no plural!). Trouxe modos de “fazer-perceber-floresta” (DIAS, 2020) que imediatamente me fizeram conectar à minha experiência na Amazônia em 1999/2000. Tudo isso material primordial para este trabalho acadêmico.

Desta forma, esta pesquisa de mestrado segue na direção de uma escrita (a)fiada, com o desafio de performar também com o corpo das palavras. Uma escrita que se fia em relatos, crônicas fabuladas, imagens, texto acadêmico, produção e prática artística. Durante o período da escritura-fiação desta dissertação, quatro trabalhos artísticos surgiram a partir das orientações, leituras, participação em disciplinas dentro e fora do programa e interação no grupo de pesquisa Multidão prolifer-artes sub-vertendo ciências educações e

comunicações (CNPq-Labjor-Unicamp): *Vitaloceno, para uma cabeça vegetal*, uma obra que se desdobra em performance, instalação e vídeo performance; *Novo-elo*, uma instalação e performance relacional que convida o espectador a fiar junto comigo um novo multiespécie; *Chão de floresta*, uma instalação que contém uma mesa de 2 X 0,8m onde estão dispostas muitas imagens de fotoperformances impressas em acetato, folhas, insetos, linhas, pedras, páginas de livros, todos matérias que seriam “descartados”, mas que ali compõe, em camadas, a serrapilheira, o húmus para futuras imagens, uma obra interativa que convida o público a mexer nas camadas e compor novas imagens; e *Alícia Dimas*, uma performance relacional em ambiente virtual, cujo mote é a escrita e produção de imagens eróticas. O erótico como força vital, como a “radicalização da presença” (AUDRE LORDE *apud* CAVALCANTI, 2023) e como a potência dos encontros. Este último trabalho abriu uma miríade de linhas um tanto caóticas, labirínticas e complexas... que extrapolariam a pesquisa aqui iniciada. Achamos melhor não fiarmos com esse material, quem sabe no doutorado!? Mas foi pelas curvas sinuosas desta performance que ativou uma escrita erótica que permeará toda a dissertação.

Nessa escrita proponho a fabulação da fiandeira como personagem que dará não só a ver as linhas, mas pensar sobre elas e senti-las no e além do corpo. Pretendo fiar a escrita dando atenção aos materiais: algodão, ovelha, ferramentas do fiar, livros, autores e trabalhos artísticos, na tentativa de sair de uma perspectiva humana demais e, com isto, romper com a lógica do Antropoceno, um dos modos como nosso tempo presente tem sido nomeado, no qual o humano passa de um agente biológico para uma força geológica (CHAKRABARTY, 2009), com força suficiente para destruir mundos: ao desmatar e queimar florestas, ao produzir extensas monoculturas de plantas, ao estabelecer uma lógica utilitarista da natureza, ao controlar corpos e afetos, ao investir na criação de animais em larga escala para consumo próprio, devastando refúgios e gerando pandemias, ao corroborar para uma ascensão da extrema direita aliada ao capital, que se utiliza da linguagem como campo de batalha, disseminando fake news, descredibilizando as ciências e censurando as artes. Esta pesquisa-experiência centra esforços na tentativa de se colocar antes das oposições entre natureza e cultura, teoria e prática, artista e artesã, vida e arte, de forma a promover uma pesquisa que não dissocia a produção de pensamento do fazer artístico, da prática artesanal, uma prática que convoca um devir-mulher-ovelha-algodão-

cozinheira-jardineira-fiandeira, possibilitando uma ecologia de devires e instaurando uma força selvagem nesses encontros.

A escrita é fiada junto com: Christine Greiner (2008; 2017) e seu conceito de “corpomídia” e “corpo artista”, que entende o corpo não como um meio onde as informações simplesmente passam, mas como um processo evolutivo de selecionar experiências que vão constituindo o corpo, sempre implicado ao meio, que não é fixo mas sempre movente, fazendo dele mídia de si mesmo e aberto a estados criativos a partir da alteridade (GREINER, 2008; 2017); Tim Ingold (2015; 2022) e sua antropologia comparativa das linhas, que sugere um momento de reflexão para reconhecer que as linhas estão em todos os lugares e propõe que dar atenção às linhas é permitir associações entre diferentes práticas e seres, uma forma de costurar heterogêneos (INGOLD, 2015; 2022). Se (a)fia, também, com Donna Haraway (2016; 2023) e sua ideia de “fazer parentes” (2016), “fazer-com” (2023) e os estudos multiespécies. Essa escrita se fia na companhia das ovelhas e seu sebo, das ferramentas do fiar feita de madeira e ferro, do algodão e junto o bicudo do algodoeiro, das aranhas, formigas e lagartas, essa dissertação abre escuta para os não humanos e mais que humanos na tentativa (nada fácil) de escapar de uma escrita humana demais. Para isso, a escrita se alinha ao pensamento de Ailton Krenak para (re)pensar o conceito de “selvagem” e intensificar o pensamento com os não humanos, em busca de promover uma escrita futurista e ancestral, na qual, passado, presente e futuro têm suas linhas entrelaçadas. Com esses encontros, a escrita busca fazer corpo com o mundo a partir da prática do fiar, numa qualidade de corpo desautomatizada e não usual, que busca dar passagem à vida e fiar para, experimentalmente, tecer uma trama de nós.

Corpo-linha-selvagem é uma palavra composta e alinhavada por hifens, fabulação para uma pesquisa-prática, artística e criativa que acontece sempre no entre, não somente a partir dos corpos, mas, principalmente no fluxo entre eles, que ao colocar diferentes corpos em associações, simbioses e interações tece mundos ao mesmo tempo que é tecido por eles. Um corpo que se prolonga em linhas de encontros não programados, incertos e eróticos, que contêm em si a selvageria. Produz um corpo-escrita enquanto experiência movente do corpo fazedor que se torna (acontecimento) ao escrever (VEIGA, 2015). Essa escrita, que escorre ora em fio de costura, de corte, de sutura e/ou de alinhavo, busca escapar do romantismo das artes manuais domésticas, que foi instituída como uma das formas de controle do corpo da mulher e a casa como lugar de confinamento e construção

de um corpo dócil feminino programado para responder ao patriarcado. Essa escrita pretende trazer outras lógicas para a relação feminino e linhas, seres e linhas e empenha-se em dar a ver o mundo como uma miríade de linhas múltiplas, sempre em movimento.

Essa ideia, de corpo-linha-selvagem, é a linha mestra da pesquisa e seguirá sendo criada ao longo de toda a dissertação e será experimentada em uma escrita que mistura instruções de exercícios, articulação de conceitos e crônicas fabuladas fazendo da pesquisa uma pesquisa-experiência-prática, que não se concentra apenas no pensar neurossensorial, mas um pensar que se expande pelo corpo todo. Corpo fiandeiro de fabulações!

Fiar e tecer mundos é saber que elas (as linhas) vão emaranhar. Sempre. Num mundo todo vivo há emaranhados diversos que se afirmam em coexistências, onde vida e morte fazem parte da trama, num fluxo-rítmico selvático. Esta escrita-pesquisa-prática é um convite para envolver-se com um modo de fiar com a terra/Terra viva: corpo-linha-selvagem.

Figura 1 – Com-fio I



Fonte: Acervo da artista.

Figura 2 – Com-fio II



Fonte: Acervo da artista.

Figura 3 – Com-fio III



Fonte: Acervo da artista.

Figura 4 – Com-fio IV



Fonte: Acervo da artista.

Figura 5 – Com-fio V



Fonte: Acervo da artista.

Figura 6 – Corpo-linha-selvagem VI



Fonte: Acervo da artista.



## 2 MOVIMENTO 1: COLETANDO, INTRODUÇÃO AO PROBLEMA

### Exercício 1

Antes de começar a ler este capítulo, por favor, busque um carretel de linha de costura, pode ser de qualquer cor.

Corre lá que eu espero!

Sente-se em algum lugar confortável. Puxe a ponta da linha e segure-a, com a outra mão pegue o carretel e o enfie na boca. Isso mesmo, todo carretel na boca. Comece a puxar a linha e a deixe cair no seu pé direito ou esquerdo.

Você perceberá uma enorme produção de saliva, deixe-a escorrer e continue a cobrir o pé escolhido. Sinta a linha úmida cobrindo a pele, as cócegas nos lábios, a baba escorrendo, fazendo fio.

As mãos puxam a linha como a aranha tecendo teia, a lagarta fazendo casulo. Sinta o incômodo, o nojo, a umidade, veja a trama cobrindo o pé, acolhendo-o, encasulando-o. Quando terminar a linha do carretel leve sua atenção para o pé e sinta a mudança de temperatura. O frio úmido da baba.

Perceba como ficou sua boca, talvez com microfissuras provocadas pelo atrito da linha com a pele delicada dos lábios internos.

Sinta.

Sinta o corpo todo após o exercício.

### 2.1 O ATO DE COLETAR

Começo a escrita desta dissertação pela ação performativa e relacional entre mim e você que me lê. Te quero comigo em presença. Presença de corpo e perceptividades sensíveis, de forma a trazer calor para os pensamentos que serão gerados. Corpo também produz pensamento e pensamentos fazem corpo (GREINER, 2008). Te convido a uma prática que não se opõe à teoria.

O exercício acima proposto é inspirado na obra de Lygia Clarck, intitulada *Baba Antropofágica* (1973), uma performance relacional, que foi realizado pela primeira vez com alunos da Sorbone em 1973. Um homem, somente de cueca, põe-se deitado no centro de

uma roda de pessoas. Barriga para cima, braços e pernas abertas, corpo relaxado, olhos fechados. Os que estão à volta apanham um carretel de linha de costura, segurando a ponta da linha em uma mão, com a outra levam o carretel à boca. Aos poucos, os participantes vão puxando a linha babada e cobrindo o corpo do homem que vai recebendo a trama úmida, excreção de outros corpos. A imagem que se apresenta traz algumas sensações naqueles que veem, como nojo e asco, mas também acolhimento e cuidado. A cena nos remete a algo de ancestral e primevo, uma fonte de geração, um ninho selvagem onde o cuidar é devoração e mistura de salivas, bactérias, pele, chão, tempo, linhas disformes e com formas e cores variadas. Quando todas e todos terminam com a linha em seus carretéis, puxa-se a trama para cima de forma a descobrir o corpo babado e lambido por tantos. Uma grande teia multicolor se forma sustentada por várias mãos. O coletivo e o individual não estão em oposição, mas em tensão fiada e babada formando um tecido corporal. O homem abre os olhos e com a pele excitada pelo movimento da linha úmida, se levanta ainda sentindo o hálito de tantos outros em si. É o mesmo, mas também já outro, ativado pela experiência.

Invoco a força desta obra para abrir um campo sensório em direção à pesquisa-experiência desta dissertação, que tem o intuito de apresentar e experienciar o conceito e a prática de um corpo-linha-selvagem, como um modo de estar e fazer mundos, um modo mais amoroso e relacional, tecido de bons combates, que dê passagem à vida. Uma prática que vá em direção à produção de tramas afirmativas e salutares para romper com a lógica do Antropoceno, um dos modos como nosso tempo presente tem sido nomeado, no qual o humano passa de um agente biológico para uma força geológica, com força suficiente para destruir mundos, ao desmatar e queimar florestas, ao produzir extensas monoculturas de plantas, ao controlar corpos e fetos, ao investir na criação de animais em larga escala para consumo próprio, ao gerar inúmeros impactos antropogênicos em alianças nefastas com o capital que estão alterando o clima do planeta, devastando refúgios e produzindo refugiados, humanos e não humanos. Em tempos como estes em que a seca tomou conta da inspiração e imaginação, ou fez desertos de concreto onde antes era floresta proliferante, é necessário encontrar uma brecha para um tempo de semente que fertiliza o solo, brota e faz crescer, florescer, fenecer e voltar a terra como alimento e abrigo para outros seres, um tempo oferenda, profundo, que possibilita, como diz Célia Xakriabá, “o re-encantamento pela vida e o re-florestar dos corações” (2020).

Neste sentido, a proposta é fiar uma pesquisa-experiência num tempo de fiação lento (como assim nos convoca a linha) e sempre junto-com, com você leitora, com os materiais, com as autoras/autores, com o ambiente, com as plantas, linhas e corpos em diversas associações. Instaurar assim um corpo-linha-selvagem, uma invenção e expressão afirmativa no e com o mundo, promovendo uma aliança entre espécies, na tentativa de prolongar e ampliar perspectivas, um chamado à formação de co-conspirações em prol da vida. Esta investigação busca dar a ver o mundo como produção incessante de linhas diferentes, formando nós em movimento. Com isto, fazer perceber, sentir e experienciar a ecologia das linhas visíveis e invisíveis, tangíveis e intangíveis, numa “cosmopolítica” – a trama/teia das relações – (STANGERS, 2018). Interconectividade. Linhas selvagens: tramas de nós.

Trago essa obra da Lygia, porque para mim ela é a imagem do corpo-linha-selvagem, uma produção de linhas afirmativas entre espécies. Uma dimensão fractal da vida na qual somos ao mesmo tempo aquele que retira de dentro de si a linha, produzindo no e com o outro uma trama úmida, expurgo visceral de saliva, sangue, suor, lágrima, muco e fluidos; aquele que recebe e se envolve na trama, num jogo permanente de trocas e produção de linhas em (de)composição com o mundo; e, também, a linha que promove conexões multiespécie. A *Baba Antropofágica* como imagem manifesta de um corpo estético, ético e político. Estético, posto que se coloca não anestesiado, mas persistente em criar relações simbióticas; ético, porque é íntegro e coerente com suas diretrizes afirmativas à proliferação de vida; e político, no sentido que se instaura em resistência/existência.

Segundo Augustina Galligo Wetzel, em seu artigo “Receta de compostaje y regeneración em la baba antropofágica de Lygia Clarck” (2018), a obra *Baba Antropofágica* é um trabalho artístico que rompe com o espaço institucional do museu e da galeria e converte a obra de arte em uma experiência sensorial, cotidiana e participativa, uma forma inédita de resistir e subverter a lógica do controle humano. Aqueles que colocam a linha na boca lembram fortemente a imagem de animais, assim como a aranha e a lagarta que babam seus fios. Babar é diferente de salivar e cuspir, babam os loucos, as crianças, o epilético, o animal. A baba como substância abjeta que faz alusão a uma barbarização de uma civilidade, que evoca um devir animal numa produção de multiplicidades e coletividades em direção a uma concepção relacional da vida, posto que animal é sempre rebanho, bando, população (WETZEL, 2018). Neste sentido, a obra cria uma tensão entre o humano e o animal, entre a dimensão coletiva e individual, não como pares opostos, mas

uma tensão fluida e viscosa por onde humanidade e animalidade se interconectam, tornando-se parentes.

Para a autora, os fios babados ativam uma malha de desejos afirmativos, cujo exercício implica em ações tramadas que produzem um tecido imanente suspenso sobre outro corpo. Essa imagem animalizada e coletiva nos permite imaginar compostos de corpos em companhia. Animalização como força de aliança e não como status clássico de uma possível alteridade. Fios de baba podem ser apresentados (e não representados) como uma forma de parentesco produzido entre os participantes (WETZEL, 2018).

Donna Haraway (2016), filósofa e zóloga estadunidense, afirma que é necessário fazermos parentes, necessitamos fazer-com, convertemo-nos em “uma miríade de entidades em arranjos intra-ativos, incluindo mais-que-humanos, outros-que-não-humanos, desumanos e humano-come-húmus (*human-ashumus*)”. Seu propósito é que, “fazer parente” signifique algo diferente, que seja algo mais que entidades conectadas por ancestralidade e genealogia ou de espécie, mas por uma linhagem vital. Para ela, o suave movimento de desfamiliarização pode parecer, por um momento, um horror, mas depois soará como algo corriqueiro.

Segundo ela,

Nenhuma espécie, nem mesmo a nossa própria - essa espécie arrogante que finge ser constituída de bons indivíduos nos chamados roteiros Ocidentais modernos-age sozinha; arranjos de espécies orgânicas e de atores abióticos fazem história, tanto evolucionária como de outros tipos também (HARAWAY, 2016).

As bactérias e fungos são ótimos para nos mostrar que há um parentesco além dos laços genéticos e de espécie, haja vista como são colaboradores e co-trabalhadores sim-poéticos, bióticos e abióticos dos mamíferos. Para Haraway (2016): “Parente é uma palavra que traz em si um arranjo. Todos os seres compartilham de uma carne comum, paralelamente, semioticamente e genealogicamente” (HARAWAY, 2016, p.2)

Recolhendo a trama Baba Antropofágica+Wetzel+Haraway é possível pensar que coletar não é apenas extrair, mas tornar visíveis os parentescos não familiares, exercitar simbioses aberrantes, compor tramas de nós improváveis... Deste modo, coletar emerge menos como um separar/fragmentar e mais como um reunir/recompôr...

Figura 7 – Trama Baba Antropofágica



Fonte: Portal Lygia Clarck<sup>1</sup>

## 2.2 CORPO-A-CORPO COM OS MATERIAIS

*A fiandeira empenhada em manter a produção artesanal segue na íntegra o processo do fio, desde a tosquia da lã ou a coleta do algodão, a redução do material, o alinhamento do mesmo com as cardas e a produção do fio seja num fuso, numa roca manual ou industrial. Suas mãos estão sempre em ação, hábeis em segurar a ovelha para tosquiá-la e em apanhar os capulhos, as bolotas brancas e macias que espocam dos talos finos e compridos dos*

<sup>1</sup> Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/234/baba-antropofagica>. Acesso em: 28 dez. 2023.

*arbustos. As pontas dos dedos sentem a textura áspera da base da flor de onde sai o algodão. Ao se olhar no espelho vê as linhas do tempo riscando seu rosto, penteia os cabelos, sente-os cair nos ombros e costas, com a outra mão retira os fios caídos no chão e na escova, os recolhe e guarda-os num pote de vidro. A ideia é fazer um novelo com esses três fios: vegetal, animal e humano. Em um novo elo multiespécie.*

*A fiandeira prefere ser o novelo, encontro multiespécie entre a ovelha, o algodão, a terra, o céu, o calor, a chuva, a cerca, os galinhos, pedrinhas, o cheiro, o vento. Abrir-se para os encontros entre heterogêneos e evocar um estado de composteira com formigas trabalhando. Ela mesma, ninho para uma escrita neonata fiada a partir dos movimentos de coleta, esguedelho, carda, torção, fiação. A cada deslocamento novos encontros, possibilidades e potencialidades dos “mesmos” materiais. Sim, “mesmos” entre aspas, pois se dá conta que uma das forças que emerge do processo de fiar é a percepção de que os materiais variam, diferem de si mesmos em cada um desses processos. E, percebe também, que nesse fiar o que ela busca é produzir um corpo-linha-selvagem como modo de existência e conexão entre diferentes práticas, não apenas a de fiar, mas muitas outras. Ou seja, com-fiar no futuro e dar expressão aos devires que atravessam corpos, materiais e práticas...*

—

O gesto de pesquisar é também um gesto de coletar e selecionar uma trama de nós. Gesto no qual os olhos e as mãos são protagonistas da ação. Enquanto pesquisadora faço uma coleta direcionada, não colete qualquer coisa, mas qualquer coisa chama minha atenção. O estado de coleta me põe curiosa. Olhos que pipocam tocando o material das coisas, mãos que veem e certificam a escolha. Em alguns momentos tenho a sensação de que não sou eu a coletar o material, mas sou coletada por ele.

Apanho o livro na estante, o acarício e sinto a textura do papel, seu peso e tamanho, observo a capa, a foto do autor no canto esquerdo superior, título logo abaixo, centralizado, cores sóbrias nos tons de azul, cinza e preto. Certamente a palavra “vivo” e o subtítulo “Ensaio sobre movimento” me capturam e me incitam a abrir o material e mergulhar nas linhas-de-pensamento do autor. Mãos segurando o livro, olhos conectando-se à forma-conteúdo-expressão. Entre mim e ele explodem sinapses cognitivas, alargamento na visão de mundo, novos rearranjos são produzidos, “pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão” (GREINER, 2008, p. 131). Você não vê, mas meu corpo já é

outro. Viu!? Na interação os olhos catam e selecionam palavras, trechos e conceitos na tentativa de apreender a obra. O livro não é só conteúdo, pensamentos do autor que estão impresso nele e, sim, papel, tinta, árvores, água, cultivos e processos manufaturados, materiais agenciados que compõem seu corpo. Sinto meu corpo entrando em contato com o corpo do livro, não só mergulho no seu universo, mas seu universo provoca múltiplas pequenas transformações no meu corpo. A relação estabelecida entre corpo-carne e corpo-papel é literal, um desgastando o outro. Há uma excitação alvoroçada, uma sanha em acariciar o livro do antropólogo inglês Tim Ingold (2015), “Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição”. Ler também provoca viscosidades intravaginal.

Sou uma artista que pensa e se expressa pelo corpo, pela ação, pela voz, pela imagem, pelo tempo e espaço, pela palavra escrita, bordada e fiada. Busco com minha prática artística desenvolver e atuar com um corpo que se (de)compõe em linhas num plano tridimensional, onde se considera o corpo biológico como uma multiplicidade, compostos de corpos em companhia (WETZEL, 2018, p. 10), que vai se formando e deformando de acordo com os ambientes e as relações atuais de forma resiliente e viva. Um corpo orgânico, inorgânico e sensível, que pelas limitações e imposições sociais se faz ordenado, controlado e contido, não obstante, sua natureza é incontida, propenso a inundações e transbordamentos. O corpo-linha-selvagem como uma possibilidade de um estado de corpo aberto, ampliado e criativo, prolongamento de vida, confluência entre heterogêneos na tentativa de diluir as oposições entre corpo e espírito, corpo e natureza, teoria e prática, sujeito e objeto. O corpo nessa perspectiva é, ao mesmo tempo, sujeito coletor, material coletado e meio de coleta, um corpo que se reúne em linhas de forma selvática.

O corpo-linha-selvagem é um corpo que permite a vida passar. Um corpo que coleta novos modos perceptivos, na tentativa de se livrar de pré-conceitos e percepções automatizadas. Busca ampliar seu modo de ser e aprende com variadas existências, mesmo as mínimas. Um corpo poroso que busca transbordar fronteiras sensitivas, transformar a permanência da identidade para alargar-se em multiplicidades e simbioses. Não há sentido em identidades fixas. Pensar no corpo-linha-selvagem que se faz em aberturas, ampliações e prolongamentos, compõe com um mundo vital em nascimento contínuo com tantas outras criaturas, sem protagonismos apenas em cocontaminações e interações. O corpo do qual eu parto para criar pontes com o corpo-linha-selvagem é esse corpo contaminado, aberto e ampliado que põe presença na percepção da matéria. Corpo composto de carne, sangue e

vísceras, mas também de bactérias, fungos, seres bióticos e abióticos, mas também de pensamentos, imaginações e sensações, que fia e tece subjetividade no encontro entre corpos, os seus e outros. Corpos que coletam mundos e são coletados por eles.

A coleta propõe um debruçar sobre materiais. Algodão, lã de ovelha, livros, trabalhos artísticos, artigos científicos. Eles me convidam a destrinchá-los. À medida que vou coletando e me relacionando com seus corpos, entendo que não é possível ações de separação e seleção que pressupõem os materiais isolados. Neste sentido é difícil chegar a uma essência pura e imaculada. Se há uma essência nos materiais ela é sempre contaminada (LAPOUJADE, 2017). Considerando que entrar em contato com o material nunca é só eu e ele, mas o contexto e o meio onde o material está inserido.

Para me ajudar a problematizar esse corpo imanente apanho o livro-corpo de Christine Greiner, um exemplar bem pequeno para se colocar na bolsa intitulado “O corpo – pistas para estudos indisciplinados”. Sua capa me chama atenção pelo desenho de um pé feito de linhas finas e grossas, lembram raízes, mas também um mapa hidrográfico, desenho dos vasos e veias ou fluxos de forças. Talvez seja tudo isto junto! Uma publicação concisa, sem os jargões da área, mas ao mesmo tempo recheada de vastas referências de vanguarda nos estudos sobre o corpo. O compêndio segue a linha histórica, filosófica, biológica e antropológica, de estudos sobre o corpo a partir do iluminismo, com Spinoza, Darwin, Nietzsche, Merleau-Ponty, Antonin Artaud, Gilles Deleuze, entre outros estudiosos que se intensificaram a partir das décadas de 80 e 90, Jacques Derrida, Nicolas Bourriaud, Francisco Varela e Humberto Maturana. Uma linha de pensamento que busca romper com a noção de corpo monolítico, ou seja, pronto, rígido e mecanicista e busca trabalhar com a noção de corporeidades, no qual aponta o corpo como uma rede de interconexões entre ambiente e contextos, que se apresenta em estados diferentes a cada instante, um corpo estético-relacional-vivo em ação no e com o mundo.

Dentre o emaranhado de vozes que há dentro do pequeno compêndio, evidencio uma que tive bastante contato na minha formação técnica em teatro: Antonin Artaud (1999), no qual pude experimentar na prática a sua ideia de “teatro da crueldade”, que propõe um corpo mais que orgânico e inorgânico, que flui como “fome vital mutante, que percorre os nervos e luta com os princípios inteligentes da mente, corpo como rede móvel e instável de forças e não formas” (ARTAUD, 1999 *apud* GREINER, 2008, p. 25). Corpo como fenômeno de contaminação e criação de vínculos, cujas linhas de forças promovem um

corpo expandido, viscoso e poroso, em diálogo com o tempo, o cenário, o figurino, a luz de palco e com os outros parceiros da cena. Pude experienciar a noção de corporeidade como um processo de encarnação, ou seja, o corpo como estrutura física e vivida ao mesmo tempo, o corpo como um meio que se vive e se processa em constante movimento de metamorfose, que se torna ativo e presente de seu sentido estético e simbólico.

Com essa experiência fui percebendo que era possível acessar outras dimensões deste corpo físico que eu desconhecia, não só em cena, mas, sobretudo, fora dela, na vida. Neste instante a linha que separava a vida da arte para mim foi se desfiando e se rompendo, comecei a me interessar pela diluição entre essas duas instâncias e a performance foi o meio pelo qual encontrei para experimentar essa linha limite, de um corpo-carne, corpo-palavra, corpo-espírito preenchido de forças. Na cena e no cotidiano ordinário. Sem dúvida, Artaud é um dos precursores do teatro performativo, grande inspiração para tantos das artes da cena, filósofos e pensadores.

Volto à *Baba Antropofágica*, de Lygia (1973), obra performática e relacional que expõe os corpos às sensorialidades do meio, do contexto, das relações, num tempo linha, fluxo lento e intenso das forças presentes, que estão sempre em movimento numa matriz comunicacional. Comunicação entre corpo e linha, corpo e chão, corpo e ar, corpo e outros corpos, certamente uma comunicação de outra natureza, que se sustenta na dimensão da vida vivida e da vida estética, na qual não há uma teatralização do ato de cobrir o corpo do outro com linha babada e, que, no campo da experiência, promove comunicações significativas entre os corpos - resalto aqui que estes corpos podem ser de humanos e não humanos. No caso desta experiência da *Baba Antropofágica* (1973) há uma relação intrínseca entre a boca e o carretel de linha, a linha e os corpos, a linha e a saliva, promovendo com essas interações um corpomídia, teoria desenvolvida pela autora do livro, Christine Greiner e sua parceira Helena Katz, no último capítulo do livro. Coletar o encontro entre *Baba Antropofágica*-Christine-Katz-Artaud faz pensar em como a coleta coloca em evidência o corpo enquanto jogo de linhas entre linhas, composição de fluxos e entrecruzamentos.

Para Greiner e Katz (2008), o corpomídia concebe o movimento como matriz da comunicação. Não obstante, esta comunicação não é pensada apenas sob as bases do emissor e receptor, haja vista que essa perspectiva leva em consideração o corpo como recipiente, com a ideia de que existe um fluxo transicional entre o dentro e o fora. O que

elas propõem é que emissores e receptores não estão isolados, mas inseridos num onde, num contexto. E este “onde” a comunicação acontece nunca é passivo e estático, mas uma espécie de contexto-sensitivo. O “onde” deixou de ser apenas o espaço físico e tornou-se um ambiente-contextual. Contexto, para Greiner e Katz a partir do semioticista Thomas Sebeok, inclui sistema cognitivo, mensagens que fluem paralelamente, memórias, percepção de mundo e antecipação de futuras mensagens que ainda serão traduzidas à ação, mas que já existem como possibilidades. “As relações entre corpo e ambiente se dão por processos coevolutivos que produzem uma rede de pré-disposições” (GREINER, 2008, p. 130). Desta forma, implica um corpo que não se apresenta fora, mas produz comunicação no e com o mundo. O ambiente está envolvido em fluxos permanentes de produção de informações, parte são conservadas como forma de manter a sobrevivência de cada ser vivo em meio às transformações constantes e outras são incorporadas ao inconsciente. O que vale ressaltar é “a implicação do corpo no ambiente, que cancela a possibilidade de entendimento do mundo como um objeto aguardando um observador” (GREINER, 2008, p. 130). Corpo e ambiente se fazem mutuamente. Neste sentido, “emissor e receptor estão sujeitos a muitas perdas habituais” (GREINER, 2008, p. 131) no processo de transmissão da informação, tais informações são transformadas em corpo.

Christine Greiner explica isto melhor:

Algumas informações do mundo são selecionadas para se organizar na forma de corpo – processo sempre condicionado pelo entendimento de que o corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente. E como o fluxo não estanca, o corpo vive no estado de sempre-presente, o que impede a noção de corpo recipiente. O Corpo não é um lugar onde as informações que vêm do mundo são processadas para serem depois devolvidas ao mundo. (GREINER, 2008, p. 130).

E então ela apresenta o ponto fulcral da teoria corpomídia:

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta ideia de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação. (GREINER, 2008, p. 131).

Sendo assim, na minha perspectiva de performer-fiandeira, vejo o corpomídia como um corpo que abriga intensidades de forças em movimento constante, (des\_a)fia e tece mundo ao mesmo tempo que é tecido por ele em tramas complexas de cocontaminações, que promovem interações múltiplas entre os corpos. Corpos não apenas como pontos que se interligam produzindo linhas de conexões, mas corpos em linhas de prolongamento (ampliados) que propõem atravessamentos, cruzamentos a partir de suas aberturas. A pele é o órgão que faz linha-limite com o meio, são os poros, micro orifícios, que permitem a troca com o ambiente. Suor e sebo excreções-resíduo do mundo. Manter o corpo aberto para múltiplos atravessamentos e cruzamentos é fazer corpo e mundo concomitantemente, haja vista que os seres não surgem de um mundo já dado, mas através de um mundo em formação. Fazer corpo com mundo é dar atenção à produção das linhas.

—

## EXERCÍCIO 2

*Pegue novamente a linha emaranhada que estava sob seu pé. Sinta e veja como ela ficou após a baba secar e endurecer a linha. Perceba a temperatura do material, sua nova textura. Talvez tenha até virado uma escultura maleável. Abra escuta para a linha à sua frente. Como ela te afeta, o que ela propõe? O que quer fazer com ela? Experimente dar a ela uma nova forma. Coloque-a em contato com outras partes de seu corpo. Minha proposta é que você se permita a um exercício de contato e improvisação com a linha emaranhada. Será que ela é somente um objeto inerte e inanimado? Que tipo de comunicação vocês estabelecem?*

*(Tempo para improvisação)*

*Em exercício imaginativo, veja você (como que em terceira pessoa) com a linha emaranhada nas mãos, seus movimentos, sua qualidade de interação. Amplie a visão e veja onde a cena está inserida. Talvez alguém passe neste momento e fique te olhando, rindo da cena inusitada e engraçada: você brincando com a linha emaranhada, sentada no seu espaço de trabalho, rodeada de livros e objetos afetivos. Ria também! Porque ela é mesmo engraçada. Sinta esta percepção. Seus fluídos mudaram? Como está a produção de saliva, ritmo cardíaco e respiração? Sinta o corpo preenchido de presença, em fluxo de vida, de espírito. Observe o espaço. Vê alguma alteração nele? Derrubou algo, tirou coisas do lugar para realizar o exercício?*

—

Com o corpo aquecido pela inusitada proposta, traga à consciência como esta experiência modificou sua relação com a linha emaranhada e o espaço/contexto que a circunda. Talvez agora, toda vez que tiver uma linha em suas mãos a sentirá de outra forma, não só utilitária, como se fosse um objeto inerte, mas uma coisa viva, animada. Nunca desvinculada à circunstância onde está inserida.

Num mundo onde temos experimentado cada vez mais a objetificação de seres, gentes e materiais, uma das lógicas mais devastadoras do Antropoceno, é mais que urgente romper com essa linha fiada com o fuso-arma da necropolítica e, sem abandonar o problema, como diz Donna Haraway (2019), seguir fiando e tecendo outros mundos possíveis. Um chamado a pensar em catar as coisas-seres-mundos como algo vivo e animado ao invés de naturezas mortas e objetos inanimados. Seguindo nesta direção, apanho o artigo do antropólogo inglês Tim Ingold “Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais”, onde ele desenvolve o conceito de antropologia ecológica e coloca em xeque a noção de objeto e rede. Propondo a retomada do entendimento de “coisa”, ao invés de objeto, e a mudança de perspectiva da “rede” para a ideia de “malha” (*meshwork*). Com isso Ingold (re)pensa a cultura material e as relações de comunicação, integração e fluxos entre coisas.

Na introdução do artigo, Ingold (2012) traz a voz do artista Paul Klee, que defende o foco da arte no processo do que na forma em si. “A forma é o fim, a morte. O dar a forma é movimento e ação” (INGOLD, 2012, p. 26). O “dar forma” está relacionado às práticas, ao ato de fazer o artefato. Para ele, se existe algum tipo de manutenção ou regularidade na forma, esta é devido a um tipo de fluxo rítmico de movimentos. O ritmo como responsável pela criação de formas desenvolvidas no momento da interação entre aquele que produz e a ferramenta. A matéria não como algo passivo e inerte, mas aquela que exerce uma força compensatória. Aquelas que fazem algum tipo de trabalho manual entendem bem o que o antropólogo quer dizer.

Os modos de pensar de Ingold estão em conexão com suas pesquisas como antropólogo e o contato íntimo com indígenas, povos animistas que sabem que pedras, rios, montanhas, utensílios e os grafismos que inscrevem nas peles, estão vivos. E que essa vida, para seguir viva pela escrita-pesquisa, depende de movimentos que sejam capazes de fazer da coleta um gesto vital, que honra o material coletado fazendo sua vida seguir por outros meios e modos. Com o antropólogo inglês aprendo que dar atenção às coisas-seres-forças-

mundos, como emaranhados de linhas em movimento, é um modo de coletar alimentada por lógicas “selvagens” (KRENAK, 2020), ou seja, vitalistas.

Ailton Krenak, filósofo indígena brasileiro, apresenta o Rio Doce como um ancestral do seu povo: um avô, chamado Watu, é tão vivo quanto eles e a montanha em frente a aldeia Krenak, chamada Takrukarak (KRENAK, 2021<sup>2</sup>). Watu e Takrukarak são parentes para além da linhagem genealógica ou genética, posto que são parentes mais que humanos, com os quais tecem continuamente linhas de vida.

Para os Shipibo-conibo, indígenas da Amazônia peruana, há mais de dois séculos, são envoltos por linhas contínuas em zigue-zague, elas se propagam no interior de suas casas, sobre a superfície externa das cerâmicas, garrafas, potes, utensílios da casa e cozinha, tecida nas roupas e até mesmo inscritas em seus rostos, mãos e pernas (INGOLD, 2015, p. 91). Não são meros desenhos, mas escritas-linhas-forças que fazem ponte com o mundo dos espíritos, conferindo a quem use tais utensílios ou inscreva na pele os grafismos uma ponte com o mundo além do sensorial, promovendo a proteção e a cura. Uma escrita viva encarnada.

Segundo o antropólogo, as coisas podem agir de volta, “isto quer dizer que o espírito que as anima não está *na*, mas é *de* matéria” (INGOLD, 2015, p. 62). Diferente da perspectiva transcendentalista, que coloca o espiritual além da matéria corroborando para o binarismo corpo e espírito, o animismo traz a dimensão do espiritual para o corpo. Essa linha de pensamento me faz conectar com uma pequena frase arrebatadora de Clarice Lispector em *Perto do coração selvagem* (2019) que diz assim: “É tão corpo que é puro espírito”.

É corpo-carne-vísceras e também espírito, é árvore-madeira-folha-raiz e também espírito, é rio-pedra-galhos-peixes-pássaros e também espírito, tem vida, produz vida, uma entidade, um parente, posto que vai além dos laços hereditários e cria aliança entre heterogêneos.

Conectar também é coletar... Coletar também é conectar... Em uma “ontologia anímica, os seres não propõem-se através de um mundo pronto, mas sim surgem através de um mundo em formação ao longo de linhas de seus relacionamentos” (INGOLD, 2015, p. 111). Por isso, Ingold (2015) insiste que o mundo em que vivemos é composto de coisas e não objetos. A partir de Gibson e Heidegger, o autor faz a distinção entre objeto e coisa.

---

<sup>2</sup> Disponível em: <https://www.facebook.com/FundacaoRobertoMarinho/videos/918225982164718/>. Acesso em: 27 dez. 2023.

Para ele, o objeto coloca-se diante de nós como um fato consumado, acabado, acontecido, sem uma interconexão. Bem diferente da coisa que, para ele, é um “agregado de fios vitais”, um “parlamento de fios” (INGOLD, 2012, p. 29), um acontecer onde vários acontecimentos se entrelaçam. Como se o objeto estivesse contra nós e a coisa “com nós” ou conosco. “Observar uma coisa não é ser trancado do lado de fora, mas ser convidado para a reunião” (INGOLD, 2012, p. 29). São nós cujos fios constituintes deixam caminhos, linhas, rastros e são capturados por outros fios noutros nós, produzindo fluxos circulatórios ligados em feixes ou tramas firmemente tecidas de incrível complexidade. Há um jogo permanente entre as coisas e os seres e as coisas. Num ir e vir incessante!

O antropólogo Ingold (2012) é quem destrincha o que é linha e criar uma antropologia das linhas. Para ele, as criaturas que caminham, falam e gesticulam geram linhas por onde passam e a vida é um constante tecer interconexões entre superfície, substâncias e meio, entre céu e terra e sua mútua permeabilidade e conectividade (INGOLD, 2022). Só pode haver vida quando céu e terra se misturam, na relação da terra com a atmosfera dá-se a capacidade de crescer, da semente criar raízes e fazer-se em linha, um ponto que se torna linha, que longe de seguir a superfície preparada do chão, contribui para riscar um traço vertical em busca do céu (INGOLD, 2012, p. 32).

Trazendo forte a imagem da conexão entre céu e terra, o autor traz o exemplo da pipa. Quem nunca se debruçou na confecção de uma pipa? Ao fazê-la numa sala fechada parece apenas um objeto, colorido e harmônico, mas ao ser levada para fora e com a movimentação das mãos e pernas que a empina para ganhar o céu, interagindo com o ambiente (ar, vento, pássaros voando etc.) e que a faz rodopiar e alçar voo, escancara a dimensão de coisa que está sempre em relação, que se põe em fluxo, ganha forma pelo vento e pela ação humana de segurar a linha e colocar-se em movimento. Pensar a pipa como objeto é desconsiderar a ação do vento, da linha e das mãos. Ela não é somente uma pipa, mas uma pipa-no-ar-empinada-por-alguém. Desta forma, percebemos que uma coisa vai além de seu significativo, transborda seu sentido meramente objetificado. Colocar o corpo e a linha em estado de performance é experimentar um devir-pipa do corpo e da linha.

Lygia Clarck, em *Baba antropofágica*, promove ênfase na linha e como sua interação com a boca instiga inevitavelmente a produção de saliva que se transforma em baba. A linha deixa de ser apenas uma linha no carretel com função para a costura, passa a ser uma coisa

que se põe em relação aos lábios, dentes, céu da boca, mãos e ar, produção de saliva que cai em linha-baba-translúcida. Essa linha-coisa em relação promove uma metamorfose nos que estão com ela na boca. Na performance o carretel de linha não é apenas um objeto a serviço da ação performática, mas uma linha-babada-em-proliferação. Há uma linha-material que está sendo tirada da boca de quem envolve o homem no centro, não obstante, outras linhas estão sendo fiadas ali, linhas invisíveis e intangíveis. Linhas de devir. Transformações incorporais. A performance se dá na tríade corpo-linha-babada-outro-corpo. É a linha que imprime o ritmo do movimento, ela que faz a boca salivar, que promove a experiência direta em quem a recebe úmida, que faz ativar um devir animal. Instaurando, literalmente, um agregado de linhas vitais e viscerais, propondo, assim, linhas outras, menores, anômalas, desmedidas ao invés de linhas representacionais e figurativas. Lygia Clark nos faz vivenciar o animal em estado criativo e selvagem. Ao babar a linha é ativado em nós uma produção de intensidades. Estabelece-se uma animalização, não é imitar o animalesco, mas atualizar as forças animais. Forças estas paradoxais, inomináveis e imensuráveis.

Fio novamente com Ingold, pois foi um autor que me capturou de imediato, enquanto artista sempre procurei estabelecer relações de igual para igual com as coisas com as quais me relacionava durante as performances, fossem elas a arquitetura da cidade, a calçada, o muro, a faixa de pedestre, a árvore da praça, a lã, o algodão, o fuso, a minha vestimenta, o cachorro, as pombas ou os transeuntes/público. A cada encontro vinha-me a pergunta: qual a natureza dessa coisa? Como abro escuta para ela? Como permito meu corpo a atravessamentos e cruzamentos sem perigo de violências? A partir de alguns anos performando e sempre atenta às coisas, ousei rascunhar algumas possíveis respostas a estas perguntas: as coisas vazam, escorrem, transbordam das superfícies que se formam temporariamente em torno delas. As coisas não estão separadas de seus ambientes, constituem com eles agenciamentos possibilitando uma capacidade geradora do campo englobante de relações. Cada coisa é um mundo em si, em permanente diálogo e troca de fluxos com outras coisas. Quando o corpo se abre à vida não há garantias. É certo que essas perguntas não têm respostas únicas, mas a cada encontro é possível formular uma diferente, posto que eu e a coisa já não somos as mesmas e, sim, corpos como mídias de si mesmos lidando com os cruzamentos ora mais complexos ora menos complexos.

Desta forma a vida flui, mesmo na tentativa incessante de parte da humanidade tentar contê-la, controlá-la ou inibi-la, ela encontra passagem nas brechas e fissuras seja das

substâncias, superfícies ou meio. A vida é produção incessante de linhas tecendo tramas afirmativas e experimentais. É possível ver a vida brotando nas rachaduras do concreto da cidade. Quem já não viu essa imagem? Viver a vida é indissociável da ampla visão. Vejo as coisas e elas me veem. A coisa me vê por que também é vida, porque sua visão é inerente à sua encarnação material que também vive em mim. E se dá “match” é porque compartilhamos da mesma linha de devir.

—

O corpo-linha-selvagem acontece no risco da escrita. Essa escrita que vem de dentro como a teia de aranha, que se faz ninho, ambiente, armadilha, casa, mundo, que se põe em jogo junto ao acontecimento da vida viva. E entenda-se vida não como os afazer obrigatórios para a manutenção da civilidade.

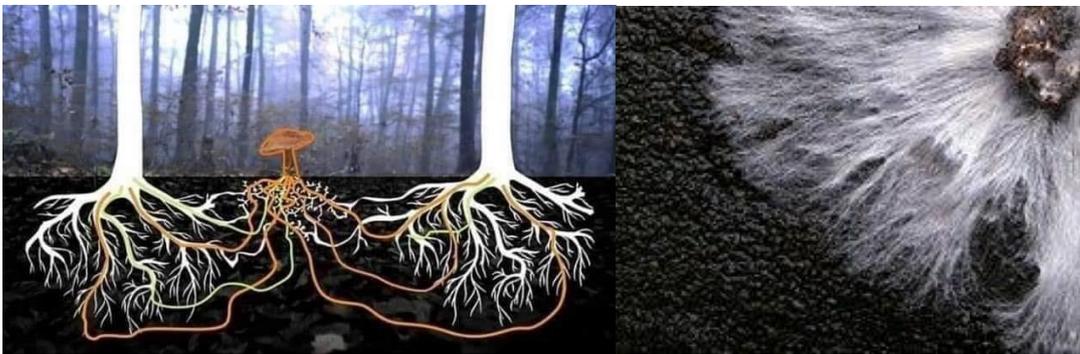
Nesta tecedura textual de uma trama polifônica e polissêmica volto a Ingold que escreve no artigo: “Um trabalho de arte, insisto, não é um objeto, mas uma coisa” (INGOLD, 2012, p. 37), para ele, em confluência com o pensamento de Paul Klee, o papel do artista não é reproduzir uma ideia preconcebida, mas *juntar-se a*; ou seja, seguir as forças e fluxos dos materiais. É preciso ouvir os materiais. Enquanto reproduzir e figurar envolve um procedimento de interação, seguir envolve itinação. Segundo ele, artistas e artesãs são itinerantes e seu trabalho comunga com a trajetória de sua vida. Nesse sentido, seguem a linha do percurso, não se conectam em pontos já percorridos, mas desenrolam-se, num movimento de improviso sempre à frente, numa linha de devir. Com isto, temos uma vida sempre em aberto, um vir a ser, “seu impulso não é alcançar um fim, mas continuar seguindo em frente” (INGOLD, 2012, p. 38). Linhas que podem ser imaginadas não como conectores de nodos em uma rede, mas como movimentos de crescimento que quando se encontram e se engendram, geram nós complexos em uma malha experimental.

Apanho mais uma ideia de Ingold, já no final do seu artigo, uma coisa não é só um fio, mas “um certo agregar de fios da vida” (INGOLD, 2012, p. 38). Desta forma, volta ao conceito de ambiente, que, para ele, não é apenas um contorno, mas, sobretudo, um emaranhado de linhas. Essa perspectiva é ampliada pelo geógrafo sueco Torsten Hägerstrand, que imaginou cada elemento constituinte do ambiente, pedras, plantas, humanos, prédios, utensílios, como tendo uma trajetória contínua de devir e o emaranhar desses caminhos/trajetórias constituem a “textura do mundo”, “a grande tapeçaria da natureza tecida pela história”

(INGOLD, 2012, p. 39), já que um elemento preponderante dessa equação é, sem dúvida, o tempo.

Assim, finalmente ele circunda a problemática trazendo a ideia de que os caminhos e trajetórias criadas a partir de uma prática improvisada se desenrolam não apenas como conexões ou descrições de uma coisa e outra, todavia, são linhas ao longo das quais as coisas são formadas. Portanto, são um emaranhado de coisas, em sentido literal. “Não uma rede de conexões, mas uma malha de linhas entrelaçadas de crescimento e movimento” (INGOLD, 2012, p. 41). A malha é um emaranhado de fios entrelaçados e sobrepostos, a imagem que ele traz é de um micélio. Micélio é o conjunto de filamentos vegetativos de um fungo ou colônia bacteriana, como se fossem raízes (conjunto de hifas emaranhadas) são responsáveis por capturar e carregar os nutrientes até onde o fungo necessita e fazer simbioses com outras espécies, além disso, fazem a comunicação entre as árvores. Uma imagem bem próxima ao emaranhado de linhas produzidas pelo exercício inicial.

Figura 8 – Conexões



Fonte: <https://ecolmeia.org.br/a-conexao-das-arvores-em-rede-micelio/>

É bem bonita essa imagem do micélio, além de comunicadores os micélios são os autores pelas interações simbióticas da manutenção de um ecossistema. Uma coisa no sentido Ingoldiniano, que pensa corpos também como coisas complexas, alastrando alianças com outros corpos e meio. Também é um corpomídia, que não antagoniza com o ambiente, se olharmos pela perspectiva de Ingold, o corpomídia é uma coisa incontida, que transborda e vaza, o faz ao longo de caminhos, linhas, de certo improvisado, ao mesmo tempo em que provoca mudanças no ambiente, promovendo uma “textura no mundo” (INGOLD, 2015, p.

111). Sua múltipla conexão com o ambiente e o meio é em malha e não rede. Quando olhamos para um micélio é possível ver essa “textura no mundo” de forma literal agindo em parceria e em simbiose.

Quando a fiandeira coleta uma bolota de algodão entra em contato com essa malha selvagem da qual a planta faz parte. Segundo Emanuele Coccia (2018), “é às plantas que devemos perguntar o que é mundo, é porque são elas que fazem mundos, [...] as plantas representam 90% da biomassa eucariota do planeta” (COCCIA, 2018, p. 15). Certamente é a força vegetal que nos ensina a fazer corpo com o mundo, em continuidade e contaminação absoluta em comunhão com o ambiente. Num emaranhado caótico e selvagem as plantas tecem mundos subterrâneos. A força vital é selvagem, posto que se alastra, se mistura, interage, cria conexões, relações, simbioses, engendra-se em transformações lentas, em um acontecer repleto de aconteceres “A vida vegetativa é o alambique cósmico da metamorfose universal” (COCCIA, 2018, p. 19).

A experiência do exercício 1, inspirado na *Baba Antropofágica* de Lygia Clark, me faz pensar como essa experiência animal/vegetal convoca e instaura um estado selvagem. Mas o que é selvagem? Seria apenas uma oposição ao civilizado? Certo que não. Segundo Ailton Krenak, a expressão da vida é selvagem, a natureza é selvagem, nós somos selvagens por natureza, “para um naturalista do século XVII, selvagem não era o oposto de civilizado. Selvagem era aquela verdade natural da vida que eles buscavam.” (KRENAK, 2020, p. 1). Selvagem é como se apresenta o ser em movimento, com sua cruzeza, sua força ancestral, que carrega em si a origem do futuro.

Podemos conectar o pensamento selvagem de Krenak ao teatro da crueldade de Antonin Artaud, que buscava nas manifestações teatrais de rituais Balineses esse estado selvagem, aberto à vida. Defendendo um tipo de cena para além da cena, um corpo-carne que se abre para as intensidades e forças do ambiente, contexto e de outros corpos: uma performance relacional, no qual a potência da cena se dá entre corpos.

Nesse instante, em que coleteo e fio essas articulações, faço da tela o tear que produz superfície trama, em uma tentativa de convocar o selvagem que me habita, com o intuito de me aliar a selvageria de pensamento para propor outros sentidos para essa palavra.

Escrever um corpo-linha-selvagem, dando atenção às práticas de pensamento e escrita de diferentes autores, é um modo de coletar algo que não tem existência prévia, mas que vai existindo enquanto é coletado. A escrita da dissertação se conecta à fiandeira, pois

que fiar é dar a ver o algodão e a lã não pelas suas propriedades já dadas, mas por aquilo que eles podem se tornar, vir a ser. O selvagem emerge como uma qualidade deste corpo-linha, pois que não se trata de qualquer corpo-linha, mas de um corpo-linha que afirma a vida. Essa noção do pensamento selvagem é a dimensão do vivo, do que está vivo, que não separa o organismo do meio. É sempre um corpo a ser desenvolvido, é uma busca.

Está na ordem do imaginário e na com-posição da subjetividade de grande parcela da população, que selvagem é algo ruim, errado, negativo, algo que precisamos combater. Volto à fala do Krenak (2020):

Nossos parentes do Alto Rio Negro – os povos das águas pretas, como diz Berta Ribeiro –, os Tukano, Desana, Baniwa, toda essa constelação de povos têm uma narrativa da transformação do corpo que carregamos agora como humano em outras formas, em outras experiências, tipo peixe, água. Olhe só como a vida contagia com memórias, ela veicula memórias ancestrais. Ancestral não é só o antropomorfo. Quando penso em ancestralidade, não estou pensando em um monte de gente parecida comigo. Estou pensando em seres inimagináveis, selvagens. Esse é o entendimento de selvagem. Não é aquela coisa culturalista, controlada, referenciada no pensamento grego. É claro que quando Platão e seus colegas passeavam em Atenas, podiam olhar o mundo ao redor e dizer: o mundo é selvagem. Eles não deixariam de estar falando uma verdade. Eles também são selvagens. Nós e os gregos (KRENAK, 2020, p. 3).

Coletar emerge como gesto selvagem da fiandeira, que possibilita encontros de muitas naturezas. Coletar é abrir o corpo para a encruzilhada de outros que podem atravessá-lo, fazer conexões e parentescos. É quando o corpo não se perde em egocentrismos e individualismos, mas se afirma e se compõe em alteridade como corpo-linha-selvagem, sendo mídia de si mesmo e tecendo linhas em movimento, formando um nós vital e alegre!

Figura 9 – O céu é aqui I



Fonte: Acervo da artista.

Figura 10 – O céu é aqui II



Fonte: Acervo da artista.

Figura 11 – O céu é aqui III



Fonte: Acervo da artista.

Figura 12 – O céu é aqui IV



Fonte: Acervo da artista.

Figura 13 – Instalação O céu é aqui



Fonte: Acervo da artista (2022).

O céu é aqui  
Cianotipias em tecidos variados  
Instalação  
2,15m X 1,2m  
2022

### 3 MOVIMENTO 2: ESGUEDELHAR, TRAZENDO À VIDA UM CORPO-LINHA-SELVAGEM

#### 3.1 ESGUEDELHANDO A SI E OS MATERIAIS

*Ela está sentada, de pernas abertas, miúda na cadeira que embala fabulações inquietantes. A seu lado duas cestas: uma de lã recém-tosquiada e outra com bolotas de algodão colhidas do pé. Fica um tempo com olhar fixo no material, um de origem animal, e outro vegetal, resolve começar pela lã. No colo, a fralda branca estendida recebe um tufo do bruto material. Respira, fecha os olhos e começa a tocar as fibras grudunhadas e quase pode sentir a ovelha, seu olhar sereno, seu andar lento, sua mania de rebanho, a maciez das fibras, juntas parecem nuvens com patas. Percebe o suor dos ovinos em forma de sebo que agora impregna seus dedos. Lembra de sua vó que gostava de passar lanolina em seus cabelos quando pequena, dizendo que era para deixar os fios mais fortes. Quando grávida lhe mostrou como passar a benéfica gordura nos mamilos virgens, para evitar que eles rachessem em contato com a boquinha do bebê, era uma dor lancinante dizia a avó, que tinha sido parteira e conhecia bem as agruras do puerpério.*

*Grumo a grumo, mãos num ligeiro rearranjo de caos. Trouxe os olhos para as pontas dos dedos, para a beira da pele. Podia sentir o calor ramificando das mãos para o restante do corpo, um calor animal. O trabalho é minucioso, os dedos põem-se a escarafunchar as fibras, grumo por grumo, e retirar materiais que ao tato são duros, agressivos, machucam. Agia, às vezes, como uma cozinheira que cata as pedras do feijão antes de ir à panela, que sabe que pedrinhas não alimentam o corpo e quebram dentes. De vez em quando um cheiro ácido e rançoso subia-lhe às narinas e imediatamente era transportada para o curral da fazenda onde fora criada, no sul do país. O cheiro como uma janela para as memórias corporais era algo que a intrigava. Um simples odor e lá estava de corpo e alma revivendo uma memória!*

*Permanecia na tarefa meticulosa de selecionar tudo aquilo impróprio para o fio, tudo o que poderia machucar a pele. Enquanto as mãos trabalhavam mergulhava em devaneios toscos, imaginava-se uma mulher-ovelha, andando de quatro, com os cabelos longos e enrolados por todo corpo, à medida que ruminava vinha o mundo a grudar nela, devagar, bem devagar. Pequenos seres faziam de seus cabelos-pelos-fibras selva de cultivo, alguns destes pequeninos, que se faziam desbravadores, irrompiam os limites e caíam nos olhos, entravam-lhe nas narinas. Ela espirrava e se coçava e raspava seu dorso grande e volumoso*

*na cerca de arame farpado, deixando rastro, resto de si. Quase podia sentir seus pelos-cabelos saírem das aberturas de seus poros; teriam ali milhares de micromãos que se punham a produzir uma porção incessante de fios? Balançou a cabeça e se viu novamente sentada na cadeira de balanço esmiuçando o material, fazendo dos grumos nuvens: cúmulos-nimbos e estratos-cúmulos.*

*Esguedelhou-se semanas a fio na tarefa ordinária de separar algodão e lã de cisco, de pedrinhas, galhinhos e folhinhas. Tirando tudo o que não faz fio. Reduzindo. Na insistência do tato, aqueles resíduos começaram a confrontá-la. A perspectiva automatizada da matéria animal e vegetal, que considera esses resíduos como sujeira e o esguelho uma operação de limpeza, já não fazia sentido. Seriam mesmo sujeiras, já que são materiais orgânicos que podem ser devolvidos à terra, e servir de alimento para ela? Afinal, o que seria uma sujeira? E a palavra "sujeira" começou a gritar em suas memórias. Lembrou novamente de sua vó, que a acudiu quando se viu com uma borra de sangue na calcinha. Achava que estava com a tal "sujeira" que tanto ouvira os homens da casa falar, e aquilo a apavorara. Queria se livrar daquela impureza que teimava em tingir de vermelho escuro o branco da sua calcinha de algodão. Não queria ser uma menina "suja" e pôs-se a chorar. Sua avó a envolveu num abraço balançante e disse que aquilo não era sujeira, mas a menarca, o primeiro ciclo menstrual, que agora ela não era mais criança, era uma menina-moça. Mas então por que os homens, e até mulheres, ficavam falando que uma vez por mês as mulheres ficavam "suja" e eram seres "impuros"? Olhou novamente para os galhinhos e pedrinhas que retirava do grumo de lã e se perguntou se não estaria nela uma certa versão do pai, do irmão, do avô que insistia em vê-la impura. Tremeu, inquieta, com essa possibilidade. Se em alguns momentos fiar acionava memórias humanas havia, também, no gesto de fiar, a abertura para a chegada de outra memória, talvez uma memória-corpo-linha-selvagem, que ativava uma experiência de pensar inédita, intimamente conectada com os materiais vivos.*

*Enquanto fiadeira ela sabia como conseguir um fio fino e macio, um fio próprio para tecer peças de vestuário, que envolvem, abraçam e aconchegam os corpos. Para essa qualidade é importante manter somente a fibra animal ou vegetal, portanto sem galhinhos e pedrinhas. Enquanto fiadeira sabia, também, que tudo dependia da função para a qual se destinaria o fio. Se, em vez de um cachecol, fosse tecer uma escultura de fios para a próxima exposição no Rio de Janeiro, poderia abraçar os olhos dos visitantes com um tear multiespécies, em que galhinhos, pedrinhas, ciscos e até a gordura poderiam fazer fio. Essa*

*visão a fez afirmar para si mesma que aqueles resíduos não são, em hipótese alguma, sujeiras, e que, além disso, não necessariamente impedem de fazer fio e tecer. Pôde afirmar, também, ainda que essa fosse uma questão a pensar com mais atenção, que o processo de esguedelhar não é mera limpeza do material.*

*Terminou a lã do primeiro cesto e pegou o outro, que continha as bolotas de algodão, que havia colhido na manhã do dia anterior em seu jardim. Antes do manuseio dos capulhos era importante secar ao sol, para evitar fungar posteriormente o fio. Pôs-se a esguedelhar o material, agora diferente do anterior. Mãos pouco treinadas talvez não sentissem a diferença da lã para o algodão, mas suas mãos hábeis e experientes sabiam o que cada fibra pedia delas. Enquanto a lã exigia gestos mais firmes para abrir-lhe as entranhas e adentrar o mais dentro do animal, o algodão convidava às superfícies e a gesto mais delicado. O cheiro amadeirado subia-lhe às narinas fazendo-a percorrer em lembrança as alamedas irregulares de seu jardim-caos, cultivado em parceria com plantas e bichos. Não carregava o peso do perfeccionismo e seu jardim (para outros olhos) estava mais para um matagal. Não se importava, não tinha vocação para adestradora de plantas. O aprendizado do esguedelho estava ligado não ao controle, mas à capacidade de seguir o algodão e a lã, de seguir uma matéria viva, de seguir plantas e bichos, de tornar-se digna de entrar em relação com eles, numa doação que, no entanto, não oferecia garantias de antemão: podia não retirar os resíduos adequadamente, o fio podia não ser, ou romper-se, a peça final podia ficar torta, o adoecimento do corpo podia impedi-la de fiar, mudanças no clima podiam afetar a vida do algodoeiro e das ovelhas...*

*Não havia garantias, mas um com-fiar persistente. Seguia na prática do esguedelho e pensava em palavras-linha, que iam se tecendo e destecendo, riscando e rasgando sua mente. Instante ínfimo no múltiplo do verbo. Por vezes sem nexos, sem eixos, apenas nebulosos pensamentos periclitantes. A cada semente retirada das fibras brancas um instante vivo. Como poderia um ser inteiro estar contido ali? Não seria uma semente o sonho de um universo por vir? À medida que ia vasculhando o macio do algodão na ponta dos dedos, narrativas ancestrais saíam em toadas de canto, sabe-se lá de onde, de qual recôndito dela. Ali, sentada em miúdo gesto, a esguedelhar o algodão, ela podia sentir-se conectada a tantas outras mulheres que vieram antes dela e outras que virão, numa dobra de tempo múltiplo. Lembrou-se da primeira vez que foi fazer fio. Ela não sabia a técnica, mas seu corpo sim! Assustou-se com a destreza de suas mãos e com a postura de seu corpo. Viu-*

*se como a boneca Matrioska, como se dentro dela habitasse sua mãe, sua avó, sua bisavó, trisavó, tataravó e as filhas de sua filha, passado e futuro, ali, no deslizar da ponta dos dedos. Respirou. Encheu-se de ar. Aos poucos, os grumos embolados iam virando nuvens e o chão de sua sala: o céu. Quando se deu conta se viu pairando por cima das nuvens, havia muitas. Esticou o corpo com ousada elegância e pôs-se a dançar. Em seguida pegou as cardas, duas escovas grandes, parecidas com aquelas de escovar animais domésticos, só que maiores. Num ritmo constante e gesto coreografado, friccionando as cardas e as matérias vegetais e animais, alinhava as fibras. Vários movimentos repetidos até que o material se componha em linhas paralelas, como nuvens agora de outro tipo, mais esparsas. Após acumular essas nuvens no chão, ao seu lado, sentou-se num banquinho com as pernas abertas com um fuso de vareta entre elas a fiar um rio felpudo que escorre pelas mãos, pelo ventre até o chão em forma de novelo. Delicadamente pega as nuvens com a mão direita e com a esquerda começa a girar o fuso. O giro faz torcer a nuvem, espremendo-a em fio. À medida que o fuso gira, o ventre se apruma sentindo a púbis em contato com a madeira do banco, o novelo cresce por de baixo do ventre. Percebe que ser fiandeira é ser uma parideira de fios.*

---

### 3.2 O FIAR COMO POTÊNCIA ONTOEPISTEMOLÓGICA DIANTE DO ANTROPOCENO

A linha nos ensina que é preciso demorar-se em suas práticas: ancestrais, femininas e substancialmente eróticas. Num tempo outro, mais lento, pois o que a linha pede da gente é lentidão, vagareza. Como se o instante se dilatasse na dança cautelosa dos dedos e materiais e se condensasse no tato: numa fração de eternidade. Os gestos que, muitas vezes, são considerados repetitivos e monótonos vão se mostrando plenos de diferença e criação, o tempo se abre e se alarga, dobra e se contrai, se cruza e se encontra. O tempo todo o tempo dura, perdura, instaura (DERDYK, 2010). Vaza pelos dedos, torce e se contorce, entretece e segue acontecendo.

A prática artesanal de fiar, de fazer fio, mobiliza esta pesquisa em um desejo de pensar cada gesto envolvido nessa prática, cada relação que se estabelece entre corpos e materiais, cada modo de existir heterogêneo que se instaura, cada mundo que se inaugura. Queremos experimentar o fiar em sua potência ontoepistemológica, ou seja, em sua

potência de criar novos modos de ser e pensar, atribuindo primazia aos processos de formação em vez de aos produtos finais, preferindo os fluxos dos materiais em vez das propriedades e dos estados da matéria. Artistas, olhamos para a técnica ancestral do fiar como possibilidade de criação e não apenas como uma prática do passado. Apostamos, para isso, em uma potência pragmatista do pensamento, que percebe e dá a ver e sentir, a potência de um pensamento em ato que ocorre nas práticas (LAPOUJADE, 2017). Acreditamos que dar atenção às práticas é um modo de dar atenção aos corpos mergulhados em relações ativas com os meios (INGOLD, 2015; GREINER, 2008). Sentimos como a prática de fiar nos convoca a uma devoção às possibilidades que se engravidam entre linhas, corpos, pesquisa e vida (INGOLD, 2015), nos convoca a pensar em um estado selvagem (KRENAK, 2022) das linhas, dos corpos e da própria escrita-pesquisa.

É no entrecruzamento dessas ideias que nascem os fios com os quais se costura um corpo-linha-selvagem. Esse é um conceito-prática que nos parece potente para pensar diante do Antropoceno (HARAWAY, 2016), um tempo presente de destruição sem precedentes, que exige novos modos de ler uma terra/Terra viva e ferida, modos capazes de interrogar e se desviar das apostas que fixaram e desmaterializaram os mundos, tornando-os inertes. Diante do Antropoceno precisamos aprender a *fiar-com*. E aprender a fiar vai se mostrando como um aprender a retomar práticas milenares e femininas e desviar dos movimentos tristes (e muitas vezes violentos) que relegaram esse fazer: aos humanos em oposição aos não humanos, ao lugar da prática em oposição ao pensamento, ao lugar do artesanato em oposição à arte, ao lugar do saber cotidiano em oposição às ciências.

Aprender a *fiar-com* é envolver-se nos fios da metamorfose, em que nos posicionamos aquém, antes mesmo dessas oposições, e honramos a possibilidade de que todo fio seja percebido e experimentado como potência de encontro, costura, bordado, tessitura e tecitura entre heterogêneos, como possibilidade de “perceber-fazer floresta” (DIAS, 2020). As linhas ensinam que viver é sempre um viver-com-em-companhia em um constante emaranhamento.

Para fiar é preciso coletar o material, que pode ser algodão ou lã de algum animal. Neste último caso é preciso lavar bem lavada para retirar o sebo (suor do animal), galhos, pedras e bichinhos. Quando o fio é feito artesanalmente, a lã pode ser posta em algum ribeirão para que a água corrente passe por entre as fibras e leve embora pedaços do ambiente do animal que teimam em grudar em suas fibras e pelos. Após esse primeiro

momento da coleta do material, segue-se o esguedelho. Para esguedelhar a fibra é preciso tempo, presença e dedicação. O material pede uma leitura tátil. O verbo se concentra na ponta dos dedos. Depois do esguedelho, faz-se a carda, momento de friccionar a matéria com duas escovas duras e produzir pequenas nuvens alinhadas para, então, iniciar a junção desses pequenos aglomerados de linhas, por meio de torção e tensão adequadas à produção de um fio mais longo, um fio que permita fiar a matéria nova e diferentemente.

### 3.3 DAR ATENÇÃO À PRÁTICA DE ESGUEDELHAR

Queremos trazer o esguedelho como gesto, verbo, pensamento em ato contínuo, pela sua potência criadora, no qual não há somente seres, mas processos, mudanças, transformações, metamorfoses, em que se percebe que “o grande fato é a incompletude existencial de todas as coisas” (LAPOUJADE, 2017, p. 61). Para isso, daremos atenção, simultaneamente, às relações materiais e corporais envolvidas, ao que acontece com os materiais (INGOLD, 2015) e com os corpos (GREINER, 2008), às virtualidades que são acionadas e aos diferentes modos de existir de materiais e corpos que se instauram (LAPOUJADE, 2017), e à *performance* relacional *Horta Benviver*, que Mariana Vilela realiza como um modo de leitura tátil do outro, seja ele humano e não humano.

Esguedelhar é um verbo que se conjuga na ponta dos dedos das mãos, quando se percebem os dedos como ferramentas, quando se percebe o corpo inteiro concentrado nos dedos. É um esmieuçar, vasculhar e escarafunchar o algodão ou a lã para retirar tudo aquilo que não faz fio e que pode ferir o corpo. Cada chumaço de algodão ou tufo de fibras revela-se único entre os dedos, exigindo que os movimentos sejam sempre diferentes para retirar folhas, galhos, sementes, ciscos... Exigindo dedos que executam uma infinidade de micro movimentos: giros, rasgos, amassamentos, estiradas, puxões, desfiadas, pinçamentos... Convocando corpos que parecem parados – a mulher sentada no chão em frente ao cesto repleto dos tufos colhidos – mas que, em verdade, investe sutilmente em inúmeros gestos mínimos, convocando velocidades, ciclos e movimentos no mesmo lugar.

No esguedelho as mãos são tão ativas quanto o algodão e a lã. São corpos entre corpos, corpos em relação e movimento constante. O algodão e a lã passeiam entre os dedos, os dedos se movem sobre as fibras em diversos ângulos diferentes, a fiandeira caminha com as pontas dos dedos sobre os emaranhados e percebe toda e qualquer

agressão à pele-mundo. O foco do esguedelho é o imprevisto constante. Improvisar não é fazer qualquer coisa, mas abrir-se ao estado do sempre-presente, seguindo um ritmo, um compasso e criando operações que acontecem entre corpos, e não a mera repetição mecânica de uma rota já percorrida. Como se fiandeiras, algodões e ovelhas se encontrassem numa espécie de *jam sessions* para *com-fiar* juntas. Como se visão, tato e locomoção se fundissem numa ampliação e alteração perceptiva, uma outra forma de ver, ao mesmo tempo, o material, o corpo e o mundo.

“A locomoção, não a cognição, deve ser o ponto de partida para o estudo da atividade perceptiva”, defende Ingold (2015, p. 88). Um dos aspectos que ele ressalta sobre a potência do tato está ligado à possibilidade de perceber a matéria em movimento, em vez de a sentir e experimentar fixa e inerte, o que sempre recoloca uma oposição entre sujeito e objeto. Esguedelhar é desviar-se da tradição branca, ocidental e moderna que coloca a visão e a audição acima do tato, desconectadas deste e de outros sentidos.

Na história do mundo ocidental, no entanto, o conhecimento tátil e sensorial da linha e da superfície que guiará profissionais através de seus materiais variados e heterogêneos, como peregrinos através do terreno, deu lugar a um olho para a forma geométrica, concebida no abstrato anteriormente à sua realização em um meio material homogeneizado (INGOLD, 2015, p. 303).

Para “estar vivo”, aprendemos com Tim Ingold (2015, p. 87), é preciso “uma abordagem mais literalmente aterrada da percepção”. É preciso reativar tanto a potência do tato entre os sentidos quanto a “textilidade do fazer” (INGOLD, 2015, p. 301). É preciso se perguntar: quais as diferenças entre perceber o mundo também com as mãos e perceber apenas com os olhos? O que acontece ao fazer as coisas com as mãos?

Ao escancarar as fibras do material, num verso, reverso, direito e avesso, performando junto com o algodão e a lã, vamos nos tornando ovelha e algodoeiro, sebo e fibras, transformando substantivos em verbos. Esguedelhar é abrir o material para o ar entrar, respirar o meio, o mundo. “Mundificar” (HARAWAY, 2016). Uma palavra inventada pela zoóloga e filósofa das ciências Donna Haraway, um convite a transformar substantivos em ações. “Mundificar”, argumenta a autora, implica uma forma de cuidado e atenção às relações entre os seres humanos e não humanos e o meio, uma forma mais responsável e atenta às complexidades da vida na terra/Terra, ativando, dessa forma, um devir terra-planta-animal-linha, em que o corpo não se percebe separado do meio, do mundo.

Ingold (2015, p. 302) diz que os artesãos são “andarilhos, viajantes, cuja habilidade está em sua capacidade de encontrar a corrente de devir do mundo e seguir seu curso enquanto a dobram ao seu propósito evolutivo”. Dar atenção às linhas é abrir-se aos devires, que são sempre uma propensão às passagens, de passar entre, de estar entre, um entre meios (DIAS, 2020). Com isso, há a possibilidade de escapar das oposições rígidas e fixas, abertura aos gestos intervalares, com capacidade de povoar e multiplicar as visibilidades do entre.

O contato das mãos com o algodão e a lã possibilita um entre, movimentos intervalares propensos para modos de aterrar. Aterrar não é repor um sedentarismo, imobilidade e hierarquia entre sujeitos e objetos, mas ativar uma sensibilidade para uma matéria-fluxo, é conectar-se a uma terra/Terra viva, ferida e em movimento. Esguedelhando o material é possível entrar em relação com as histórias e estórias e meios em que animais, plantas e humanos vivem.

Podemos passear com dedos sobre as fibras emaranhadas da plantação de um algodão agroflorestal. Linhas de algodoeiro em consórcio com outras espécies: coco, mamão, abacaxi, plantas de adubação verde como o feijão-guando e feijão-de-porco, espécies madeireiras como angico e aroeira verdadeira. Diminuímos a velocidade do toque e encontramos um algodoeiro selvagem, um arbusto que chega até uns sete metros de altura, cujas hastes finas com folhas grandes têm flores amarelas delicadas e efêmeras. Bem diferente daquele plantado em monocultura, que atinge um tamanho ideal para a colheitadeira (em torno de 1,5m), que faz parte das commodities agrícolas brasileiras e foi responsável por um grande número de corpos negros escravizados e ainda hoje no Brasil promove trabalho análogo ao de escravo. Monoculturas promovem terras arrasadas, erodidas, empobrecidas; não admitem coexistências, e isso é muito violento para as plantas. Retira delas algo que lhes é inerente: a proliferação da diversidade. Pode-se dizer que a monocultura escraviza as plantas, as submete a uma experiência de estresse com os pesticidas, sem possibilidade de companhias diferentes, para realizar trocas umas com as outras ou se associar a outros seres que garantem sustentabilidade e permanência de vida saudável. Como disse a líder indígena Célia Xakriabá, na *live* Antropoceno e Ancestralidade (2020): “Toda monocultura mata: mata o território, mata o nosso pensar, mata o nosso olhar, mata a escuta, mata o nosso alimento”.

Além disso, há um depois do fio: tecelagem e fabricação das roupas. Esta última etapa concentra números alarmantes de trabalho análogo ao de escravo no Brasil e no mundo. *As Oficinas do suor*, exposição de Sérgio Carvalho e curadoria de Rosely Nakagawa, na Oficina Cultural Oswald de Andrade, São Paulo, em 2023, nos convida a refletir sobre essa cadeia fabril precarizada e repleta de irregularidades. Na série de fotografias impressas em tecidos em grande formato, podemos ver trabalhadores em meio às peças confeccionadas em ambientes domésticos e com pouco espaço. Amontoados de gentes, panos, máquinas e roupas. O que sobra? Resíduos-retalhos amontoados em sacos nas colunas do espaço expositivo.

A promiscuidade entre local de trabalho e a residência, albergando diversas famílias e/ou pessoas ao mesmo tempo de forma aglomerada, as longas jornadas extenuantes, o pagamento por peça a valores irrisórios e aviltantes e inexistentes condições de higiene e segurança no trabalho são as principais características das oficinas do suor (BIGNAMI, 2023).

Segundo Renato Bignami (2023), auditor fiscal do Trabalho em São Paulo e que participa junto com o artista apresentando um texto histórico-jurídico sobre as *Oficinas do Suor*, com o resgate das duas trabalhadoras bolivianas na área urbana de São Paulo em 2010, foi possível o “reconhecimento de que o Sistema do Suor configurava de fato todas as hipóteses das condições análogas às de escravo previstas no ordenamento nacional”. Importante um adendo sobre a indústria da moda no Brasil pela perspectiva da bacharel em direito Beatriz Rossi (2020, p. 18), que atua na Fashion Law:

Segundo o Ministério do Trabalho e do Emprego (MTE) de SP, a indústria de confecção de vestuário do Estado de São Paulo, entre 2010 e 2016, foi o setor mais flagrado exercendo atividades com características de escravidão contemporânea: funcionários com documentos retidos pelos contratantes, alojamento com pouca iluminação, sem armários ou camas, longas jornadas de trabalho de 12 horas diárias ou mais, sem alimentação, água potável e equipamento de proteção (ROSSI, 2020, p. 18).

Não obstante, a indústria da moda é a segunda mais poluidora do mundo, atrás apenas da petrolífera. Levantamento publicado pela Global Fashion Agenda, organização sem fins lucrativos, aponta que mais de 92 milhões de toneladas de resíduos têxteis foram descartados em anos recentes. E a projeção é de aumento de 60%, ou mais de 140 milhões de toneladas nos próximos oito anos (LUZ, 2020).

O movimento de esguedelhar, esmiuçar o material, escarafunchá-lo, misturar-se a ele ensina à artista-fiandeira que o ato-gesto de esguedelhar é encontrar-se com histórias e estórias terríveis (ou não) dos materiais. O encontro pressupõe movimentos. Muitos. Múltiplos. Alguns doem a carne, fazem chorar, outros fazem chover, fazem revolução, arrepiam a pele... Não é possível esguedelhar sem entrar em conexão com a violência infringida pelos processos industriais de fiar os corpos de plantas, animais, terras, águas e gentes. Esguedelhar é, como diz Haraway (2023), ter que “ficar com o problema” e recusar, ao mesmo tempo, as narrativas que nos querem impotentes e desconectados da Terra. Esguedelhar é sentir, também, aquilo que não faz fio, que não *fia-com*...

Não se pretende aqui criar uma oposição entre artesanal e industrial, já que estamos num mundo em que não vivemos sem os produtos e processos industriais. A tentativa, porém, é de situar-se antes das dicotomias e abrir linhas de devires; o convite aqui é trazer uma reflexão situada diante dos produtos e seus processos em um engajamento afirmativo à vida; precisamos honrar cada material, e honrar os materiais é saber a origem deles.

Conecto a experiência do esguedelho à *performance*-ação-relacional *Horta Benviver*, realizada por Mariana Vilela e um grupo de pessoas-plantas-terras em um terreno baldio ao lado de sua casa em Ribeirão Pires/SP, ao longo de 2017. A terra foi a matéria viva que ativou relações e afetos entre os vizinhos e participantes do projeto. Artistas e moradores envolvidos em uma plástica social, cuja ideia era fazer uma horta comunitária a partir do cultivo de sistema agroflorestal. Baseava-se a ação em alguns princípios:

- envolver a população local (classe média alta) e artistas convidados na produção de alimentos sem agrotóxicos, baseado no sistema Agroflorestal;
- abrir-se à escuta da pluralidade de técnicas e saberes. Reconhecer e valorizar o solo e geografia do terreno;
- utilizar as plantas e recursos disponíveis no entorno, privilegiando as PANCs (Plantas alimentícias não convencionais) no cultivo; e
- experimentar relações não hierárquicas e não depender de recursos públicos.

Era terra e ao mesmo tempo a tela para uma pintura social, em que os afetos entre os participantes, as ferramentas e plantas eram os pigmentos, possibilitando as várias texturas e cores da obra. Tudo começou quando uma grande tempestade derrubou inúmeras árvores do terreno ao lado, abrindo uma grande clareira na mata. Mariana começou a tecer uma forte trama afirmativa com os moradores locais, na maioria pessoas

de classe média alta, e artistas conhecidos para fazer ali uma horta comunitária. Poucos foram os vizinhos que toparam fazer parte do projeto, muitos responderam que era “mais fácil comprar alimentos orgânicos no Pão de Açúcar”. Eram cerca de oito pessoas quando começaram a trabalhar na terra, retirar os troncos caídos e fazer os caminhos, posto que a ideia não era fazer canteiros e sim os caminhos, todo o resto seriam os canteiros, que receberiam contornos orgânicos com os galhos empilhados ou em estacas. Havia o trabalho semanal com os artistas, e uma vez por mês o grupo fazia um mutirão com todas as pessoas envolvidas.

Figura 14 – Horta Benviver



Fonte: Acervo da artista.

O manejo da terra está intimamente conectado ao esguelhar, pois é preciso revolver o material, reorganizá-lo, abrir espaço para o plantio. A terra, o algodão e a lã nos ensinam que é preciso água, ar, alimento, abrigo e amor, para germinar, crescer e frutificar, assim como nós!

A jardineira-fiandeira-artista busca esguelhar a terra, uma orientadora de fluxos vegetais-animais, como tática tátil, buscando dar a ver não só com os olhos, mas, sobretudo, com o corpo todo. A artista-fiandeira-jardineira sabe que há “que se atentar para o que os

materiais pedem e podem” (DIAS, 2022). Sentada-agachada, em gesto de esguedelho da lã, do algodão ou da terra, instaura um corpo que é capaz de ver-ler com os dedos, com os pés, com as mãos; um corpo que se põe lentamente ativo. À medida que ela vai entrando em contato com o material, cada vez mais e mais, o material modifica a jardineira, a fiandeira, a artista, convocando a reorganizações internas, abertura de novos planos virtuais. A artesã da terra, das fibras e do corpo vai se percebendo um material entre outros materiais, vai se fazendo corpo entre outros corpos vivos. Ela sabe que o material é uma coisa viva, que tem ânima e que passa a viver na relação com seu corpo. Esse animismo resulta dos encontros entre mulher e algodão e..., entre mulher e ovelha e..., entre mulher e terra e... Encontros que são fazeres. Fazeres que transformam a matéria inerte em material vivo. Como dizem Lapoujade-Souriau, “O material é a matéria que se torna espírito” (...) “o que distingue o material de uma simples matéria é que ele é animado de forças, de dinamismos internos que fazem dele uma realidade viva, quase física” (LAPOUJADE, 2017, p. 54).

O ato de esguedelhar ensina à artista-fiandeira-jardineira que é preciso tornar-se sensível àquilo que ofende, machuca, abusa, àquilo que promove uma parada, uma fixação, que represa e que não permite a vida passar e proliferar em suas múltiplas conexões, simbioses e colaborações entre seres ou coisas. Implica exercitar o ato de redução. Tal como a mulher na roça, a fiandeira sabe que é preciso fazer uma “capina seletiva”, arrancando as plantas que já cumpriram seu papel na sucessão ecológica e que precisam dar lugar a outras, e o corte e poda das árvores (STEENBOCK; VEZZANI, 2013, p. 127). Deixando plantas que podem conviver com outras e protegendo as que podem seguir proliferando vida, por meio dos alimentos, das relações com os animais, das possibilidades de fazer coisas com elas... Esguedelhar é uma espécie de capina seletiva – assim como a mulher toma cuidado para arrancar o capim sem espalhar e desmanchar muito a terra, também a fiandeira remexe delicada mas firmemente o algodão e a lã para retirar os ciscos e resíduos sem retirar junto muita penugem. Isso porque a redução no esguedelho é um gesto de cuidado para que haja um máximo de potencialização da vida em movimento dos seres-coisas-mundos, ou seja, uma potencialização do que eles podem vir a ser com muitos.

Ao mesmo tempo que reduz o material, o ato de esguedelhar produz metamorfose e crescimento do material. Aquilo que seria uma mera penugem que envolve a semente da planta (algodão), e que seria decomposta ou jogada fora, revela-se, igualmente, uma semente. Nesse sentido, esguedelhar é dar a ver a força de semente de algo, no caso, das

fibras em bolotas que se originam na cápsula da planta, ou capulhos. É possível acessar uma potência virtual do material de se tornar outro, diferente. A fiandeira quebra uma dormência do algodão gerada pela percepção de que seria apenas uma proteção da semente. Em suas mãos o algodão também vira semente. Esguedelhar é se perguntar: o que tem potência de semente? Como ver essa potência de gérmen em qualquer material? Uma semente pode ser pensada como um emaranhado de linhas, um novelo, se observarmos o algodão desde uma perspectiva microscópica. Já macroscopicamente, uma semente é um ponto, um ponto que faz linha quando colocado em movimento pela germinação. No esguedelho, o algodão vai se revelando um ponto que a fiandeira coloca em movimento, abrindo-o para um devir-semente, de onde brotam as linhas, feito água entre as rochas. As linhas crescem pelas mãos e vão se tornando perceptíveis. Processo que se intensificará ainda mais na carda.

O filósofo Lapoujade (2017), enredado ao filósofo da arte Souriau, afirma que um dos modos de dar a ver algo é recorrer ao procedimento da redução. Sendo que “a redução que ele quer seria a antítese exata da redução fenomenológica, na medida em que se trata de ressaltar, a cada vez, o ponto de vista expresso por esse ou aquele modo de existência”. A redução seria, assim, um processo de purificação: “É preciso purificar o campo da existência de tudo aquilo que impede de ver. (...) O que é preciso retirar, enfim, para ver?” (Lapoujade, 2017, p.49).

A filosofia empenhou-se de várias maneiras na questão da redução, cada corrente filosófica afirmou suas condições de redução para modos de percepção das essências. Seguiremos aqui a linha que não separa a redução dos planos de experiência pura que ela instaura, em que a experiência só é pura porque é altamente contaminada, em que desviamos de essencializações e substancializações em prol dos devires.

Quem, porém, instaura o plano de experiência pura? Para Lapoujade (2017), há sempre um personagem a revelar esses planos:

[Os personagens] têm em comum certa inocência que faz com que sejam sem pressupostos, abertos a todas as potencialidades da experiência pura. Sua maneira de ser “puros” é, paradoxalmente, estarem abertos para a maior heterogeneidade possível, profundamente “impuros”, nesse sentido, capazes de todas as metamorfoses, de viajar por várias perspectivas e circular através delas. O personagem empirista não é mais então aquele que, através de um esforço sobre si mesmo, tem acesso às substâncias ou às essências, pela simples e boa razão que, nesse novo plano, não há mais “si mesmo”, não há mais substâncias ou essências (LAPOUJADE, 2017, p. 52).

Nossa aposta aqui é trazer a fiandeira, o algodão e a ovelha como personagens que auxiliam a dar a ver mundos compostos de tramas complexas, posto que não são seres “íntegros”, mas misturas entre mulheres-plantas-animais-terra-céus-ferramentas-casas... Personagens que são o próprio fazer em movimento; o pensar, sentir e agir.

Esguedelhar é dar atenção aos materiais em jogo e ao ato de redução, que tem a ver menos com a ação de limpeza e mais com escolhas, para dar a ver aquilo que tem força de fazer linha. Como bem assim o faz a jardineira-artesã, que se debruça sobre a terra e com as mãos em manejo torna-se uma orientadora de fluxos vegetais. Subvertendo a imagem do jardim como um espaço controlado, onde as plantas são meras mercadorias.

Esguedelhar é, também, começar a liberar as linhas para tornar perceptível no material as suas forças, e não só suas formas. Como apresenta Ingold (2015), pensar desse modo é retirar de cena o modelo de pensamento hilemórfico, dando passagem a uma ontologia que privilegia os processos de formação em vez das coisas acabadas, levando em consideração a matéria como algo vivo, que, de alguma maneira, contribui para que a forma se dê, mas uma forma que não tem fim, que é sempre processo, *continuum*. Envolve sair da perspectiva de hierarquia e oposição entre sujeitos e objetos, que fica restrita a uma relação de consequência simplificadora, para dar a ver e sentir relações mais complexas, em que os humanos são materiais entre materiais, em que humanos, algodões e ovelhas são corpos entre corpos, ferramentas entre ferramentas, artistas entre artistas, em diálogos constantes: materiais-corpos-ferramentas-artistas. Dessa forma, o pensamento recobra sua potência de restaurar a vida num mundo que tem sido efetivamente morto. O pensamento volta a fazer corpo com os mundos vivos.

O corpo é por onde tudo começa. A artista-fiandeira-jardineira aprende com ovelhas-algodões-terras que seu corpo é uma ferramenta de cultivo para fiar ficções, que quando performa busca a radicalização da presença pelos encontros. Um “corpo artista” (Greiner, 2008) entre tantos outros artistas não humanos. Christine Greiner (2008), que há anos trabalha com artistas da cena e do movimento, propõe pensar e pesquisar sobre as especificidades do “corpo artista”. Para ela, o corpo artista é todo ele criador de pensamento, não só a cabeça pensa, mas pernas, mãos, vísceras, fígado, panturrilha, pontas dos dedos, etc. Esse corpo tem vocação para “desestabilizar outros arranjos, já organizados anteriormente, de modo a acionar o sistema límbico (o centro da vida) e promover o aparecimento de novas metáforas complexas no trânsito entre corpo e ambiente”. Greiner,

motivada pelos artistas que a circundam, está interessada em “como de alguma forma arte e corpo artista colaboram para os estudos contemporâneos do corpo e a formulação de novas epistemologias” (p. 109-111). Apesar de vários cientistas estarem mais interessados em mapear o que acontece em um corpo, e mais especificamente no cérebro, quando em contato com uma obra artística, Greiner consegue, a partir de neurocientistas, puxar linhas interessantes abordadas pelos cientistas que dão a ver o corpo todo como potência criativa. Pautada pelo artigo *The science of art: a neurological theory of aesthetic experience*, de 1999, Greiner (p. 111) ressalta que:

No caso da experiência artística, haveria ainda uma ativação do sistema límbico, o centro da vida. Assim como a atividade sexual e a experiência da morte (próxima ou anunciada), a atividade estética representaria em nosso processo evolutivo, uma ignição para a vida. Uma espécie de atualização de um estado corporal sempre latente e fundamentalmente necessário para a nossa sobrevivência (GREINER, 2008, p. 111).

O corpo artista propõe-se à “atividade estética”, acionado pelo sistema límbico, e se coloca em direção à vida. Certamente esse corpo artista não é exclusivo dos artistas, mas, antes, de qualquer pessoa e seres que estão em desenvolvimento de ações criativas e práticas que envolvam o corpo.

Volto à fiandeira com seus gestos miúdos, atenta ao corpo a corpo com os materiais e o meio (sempre vivos); em ato de liberar-se, assim como faz com as fibras, propõe um “corpo artista” (GREINER, 2008), promove a tecitura de novas linhas complexas no trânsito entre corpo-material-ambiente. Quando nos convoca a pensar, sentir e agir com o corpo todo concentrado nas pontas dos dedos, não apenas pelo sentido da visão, mas, sobretudo, com o sentido do tato, e, com isso, possibilitando uma experiência estética, a fiandeira instaura uma força erótica, selvática, de vida, e essa experiência tende a se reorganizar num corpo, num corpo impuro, em fluxo e sempre em processo.

#### 3.4 ESGUEDELHAR A ESCRITA-PESQUISA

A escrita é uma labuta artesanal, uma artesanía cósmica. As pesquisadoras põem-se a esguedelhar os materiais previamente coletados. Os materiais, por sua vez, se coletam entre eles, esguedelham as escritoras e escrevem junto. As escritoras põem-se a esguedelhar as

palavras, ideias e conceitos, os gestos, lugares e escolhas... para fiar a escrita. A escrita ganha vida e, a todo tempo, interroga as escritoras-materiais: O que não faz fio na escrita? O que manter, o que retirar? Como reduzir e purificar podem se tornar ampliar e contaminar? Que tipo de arte textual as escritoras e escritas, corpos e linhas, em mútuas afetações, podem entretecer quando mergulhados no tecido da vida?

Ao pensar nas relações entre corpos e linhas, a palavra selvagem chegou devagarinho, pediu passagem e se instalou junto, como quem convocava uma certa qualificação acontecimental: corpo-linha-selvagem. Uma palavra que não chega de modo tranquilo, vem cheia de movimentos colonialistas já dados e já criticados. Selvagem já foi considerado aquilo que não tem logos, que não têm existência válida, “o resto do lado de fora” (KRENAK, 2022, p. 53), a sub-humanidade, logo aquilo que podia ser agredido e dizimado: as crianças, as mulheres, os negros, os indígenas, as plantas, os animais, as florestas...

Selvagem foi uma palavra que aprendemos a esguedelhar com Ailton Krenak (2020, 2022) que, em vez de a abandonar, tornou-a matéria ativa de seu pensamento e de suas ações como filósofo e artista. Isso porque Ailton quer dar a perceber que “a vida é selvagem e também eclode nas cidades” (KRENAK, 2022, p. 71). Ele ensina a retirar os funcionamentos abusivos da palavra selvagem, reativando suas linhas de força, recusando as oposições entre naturezas e culturas e levando a sério a ideia de que selvagem é a vida...

Quando falo que a vida é selvagem, quero chamar atenção para uma potência de existir que tem uma poética esquecida, abandonada pelas escolas que formam os profissionais que perpetuam a lógica de que a civilização é urbana, e tudo que está fora das cidades é bárbaro, primitivo e a gente pode tacar fogo (KRENAK, 2020, p. 65).

Esguedelhando o selvagem e retirando um funcionamento colonialista e moderno dessa palavra, Krenak (2022) convoca a pensar em uma “florestania”, uma implicação ativa entre comunidades de florestas e das cidades. Uma experiência que conteste as ordens urbanas, sanitárias e que permita acessar e multiplicar as gramáticas do mato e reflorestar nosso imaginário, nossas mentes e nossos corações. Florestania não como um conceito, mas como uma confluência de práticas que se engajem à vida, trazendo a floresta para dentro da cidade, um fazer-perceber florestas sensíveis-éticas-políticas. Há um chamado de Krenak à florestania de escritas, fiações, agriculturas, cozinhas, tecelagens, costuras, etc.

Além de fiandeira, há algo também de cozinheira nos modos como Krenak pensa e escreve. Há algo entre pensar e cozinhar que se produz durante a leitura. Sente-se como sua escrita é um exercício das artes de catar os sentidos já dados, descascar os funcionamentos barulhentos, moer os movimentos robotizados, desencaroçar a mediocridade, desfiar a humanidade, desentranhar novos modos de viver e sentir. Há na escrita de Krenak a ativação de um trabalho manual com a escrita, em que sentimos como perdemos o tato diante desse tempo marcado por catástrofes. Ele, entretanto, não apenas denuncia tais movimentos, mas nos oferece alimentos, nos convoca a jardinar os mundos e a nós mesmos. Recuperando a capacidade de perceber e prestar atenção ao que acontece nessa terra/Terra que somos, à qual pertencemos.

Seria a cozinheira uma fiandeira alquímica dos sabores? Seria a jardineira uma fiandeira ecológica dos encontros? Fiandeiras, cozinheiras e jardineiras têm em suas práticas cotidianas o trabalho manual, nas quais os gestos se concentram nas pontas dos dedos das mãos e colocam o corpo todo ativo em processo dialógico com todos os sentidos. Podemos pensar que a cozinheira dona de casa, ao pensar um cardápio, põe-se a coletar os ingredientes, a catar e retirar tudo aquilo que não permite um prato saboroso. Nessa prática há um esguedelho alquímico, que traz à beira da pele dos dedos o gesto de redução para começar a liberar as linhas de odores e sabores. A cozinheira não controla o processo ou os ingredientes, pelo contrário, muitas vezes segue o fluxo do material vivo, alimentos e temperos e cocria com eles. Quantas vezes você mesma já não subverteu uma receita porque os ingredientes e as circunstâncias pediam outras proporções e combinações?

Aprendemos nesta escrita que para se desenvolver um corpo-linha-selvagem é necessário esguedelhar... É preciso sentir um corpo composto de um nós complexo e indissociável ao meio. Uma trama em que seres humanos e mais que humanos tecem mundos a partir de relações e conexões de vida, não só entre homogêneos, mas, sobretudo, entre heterogêneos. Explosão de linhas em tramas afirmativas que inventam novas relações entre si, entre outros corpos (de humanos e mais que humanos) e o meio, em fluxos dinâmicos e constantes.

Para instaurar um corpo-linha-selvagem é preciso esguedelhar o humano, retirar a humanidade do centro das narrativas, puxar as linhas que permitem *com-fiar* um futuro vivo e em movimento no qual humanos e não humanos se enredam em cocriações afetivas. Isso

porque, como lembra Krenak (2022, p. 37) nas “narrativas de mundo onde só o humano age, essa centralidade silencia todas as outras presenças”.

Querem silenciar inclusive os encantados, reduzir a mímica isso que seria “espiritual”, suprimir a experiência do corpo em comunhão com a folha, com o líquen e com a água, com o vento e com o fogo, com tudo que ativa nossa potência transcendente e que suplanta a mediocridade a que o humano tem se reduzido. Para mim isso chega a ser uma ofensa. Os humanos estão aceitando a humilhante condição de consumir a Terra. Os orixás, assim como os ancestrais indígenas e de outras tradições instituíram mundos onde a gente pudesse experimentar a vida, cantar e dançar, mas parece que a vontade do capital é empobrecer a existência (KRENAK, 2022, p. 37-38).

O corpo-linha-selvagem compõe batalhas silenciosas com as forças de controle dos corpos, da manutenção das oposições, da fixidez dos seres, que fazem do Antropoceno não somente uma era geológica, mas um regime discursivo dominante, em que as narrativas visuais e discursivas espalham a supremacia do humano em relação a outros seres e coisas, seja em noticiários, escolas, livros didáticos, produções audiovisuais de grande repercussão e, até mesmo, o circuito de artes. Esguedelhar é um ato político.

Tecer um corpo-linha-selvagem passa por retirar tudo aquilo que não faz a vida proliferar, que tem pulsão de morte. Tudo que insiste na morte da matéria precisa sair. Isso porque esguedelhar é dar atenção aos materiais vivos e em constante formação. Por isso, a insistência nesse corpo como um espaço político-ético-estético, um sistema de troca constante que cria mundo ao mesmo tempo que dele participa, que se faz em linhas selvagens, propondo tramas vitais e afirmativas emaranhando-se em um estar-viver-junto multiespécie. A linha criativa nos convida às repetições engajadas, inusitadas, sempre tramadas com outros seres e coisas de forma a abrir espaço para a selvageria aberrante dos encontros... “Não vamos deixar de morrer ou qualquer coisa do gênero, vamos, antes, nos transfigurar, afinal a metamorfose é o nosso ambiente, assim como das folhas, das ramas e de tudo o que existe” (KRENAK, 2022, p. 43).

---

*Sebo, luz, pasto e coxo. Segue em rebanho. Rumina. Rumina. Rumina. Inúmeros fios alongados de cor bege encardido aglomeram-se. Em grumos. É aconchego. Os cascos pisam a terra orvalhada.*

---

*Sente o mundo a lhe grudar nos pelos, nas fibras, que agora já lhe pesam o dorso.  
Brotam por milhares de micro orifícios do espesso couro.*

---

*Junto de si sente seu rebanho. Gosta de permanecer perto, são a continuação de seus  
pensamentos. Rumina, rumina, rumina e*

*Rumina.*

*Pasta.*

Figura 15 – Novo-elo I



Fonte: Acervo da artista.

Figura 16 – Novo-elo II



Fonte: Acervo da artista.

Figura 17 – Novo-elo III



Fonte: Acervo da artista.

Figura 18 – Novo-elo IV



Fonte: Acervo da artista.

Figura 19 – Novo-elo V



Fonte: Acervo da artista.

Figura 20 – Novo-elo VI



Fonte: Acervo da artista.

Figura 21 – Novo-elo VII



Fonte: Acervo da artista.

novelo  
Instalação | performance  
Tapete, escovas de cabelo, pás de carda, escova de pet, fuso de  
vareta (madeira), cabelos de fêmeas humanas, algodão branco e  
roxo, paina e lã crua de ovelha merino.  
2022

#### 4 MOVIMENTO 3: CARDANDO - FERRAMENTAS DE ALINHAMENTO, CONFLUÊNCIA E FRICÇÃO PARA UM FAZER-COM

1 - *Matéria-corpo-nuvem. Instante mesmo/outro de um corpo aberto à escuta. Enquanto no esguedelho, o olho tátil se apresenta nas pontas dos dedos, na carda se presentifica nas ações musculares com ferramentas que envolvem forças e sonoridades. Sente-se um corpo em atividade física intensa, em sentires e pensares que fazem do corpo todo um órgão de escuta que, ao ouvir, ativamente dança, se agita e faz da matéria, estado-de-nuvem. O que pode a carda? Que matéria é essa que está sendo cardada? Como se abrir à escuta-escrita-ferramenta?*

*Perdeu as contas de quanto tempo seus dedos em esguedelho haviam dançado entre nuvens de algodão e lã. Era chegada a hora da carda, nem sempre um momento fácil. Gesto que exigia dela força, energia, escuta e presença. Precisava expandir o corpo que estava diminuto, contrito pela pequena ação de esmiuçar o material. Respirou como que para pegar fôlego antes de iniciar um teste de resistência física. Sentou-se em um banquinho baixo, a pouco mais de 20 centímetros do chão. Plantou bem suas bases no piso de madeira. Ao redor de seus pés, muitas nuvens do tipo altocumulus, de contornos bem definidos, dessas que deixam o “céu encarneirado”. A cena tem algo de mitológico, uma deidade pairando sobre os pequenos montes nuvados e habitando os céus.*

*Olhou para as duas grandes escovas, que pareciam com aquelas de escovar animais domésticos, só que maiores, mais pesadas e com cerdas duras, quase cortantes. Precisava de espaço para esticar os braços e alinhar as fibras. Posicionou cada escova em uma mão, uma apoiada em sua coxa com sentido para cima e a outra livre de apoio com sentido para baixo, começou o movimento de raspar as cerdas ao contrário. Esse gesto exigia dela um esforço. Sabia que cardar necessitava um vigor para atritar os opostos, esquentar os corpos e derreter as dualidades. Somente pelo movimento das ferramentas a fricção, o alinhamento e a liberação das fibras eram possíveis.*

*Um olhar desatento poderia ver uma mesmidão. Mas a cada raspar das pás de carda o gesto se fazia diferente, sempre no improviso entre ferramenta-instrumento-corpo. Assim como a cada pedalada na bicicleta, remada no mar, ou o toque tru tru pé dos tamancos de dançar-tocar samba de coco, o movimento se faz no improviso entre corpo e ferramenta.*





*sinergia e persistência. Ela, Terra, que inventa ferramentas-instrumentos de produção de energias, calores, atritos, afetos, tensões, tesões, coalisões, fricções, proliferando uma matéria-estado-de-nuvem.*

*Carda. Há gestos. Há ações. Há silêncio. Há fala. Há ruído-som-música de carda. Há escuta.*

*Frap, frap, frap.*

*Escuta!?*

*2 - Ferramentas e sua sinergia entre profissional e materiais. Olhar para os gestos e seus desenhos no espaço. A carda põe o corpo em estado de atenção, dificulta a simultaneidade de outros fazeres e propõe um corpo que performa: mãos-punhos-antebraços-ventre-ferramenta. Frap, frap, frap. As ferramentas não como objetos sendo agenciados pelo humano, mas como trajetórias em movimento que se encontram com outras trajetórias: a da artesã, da mesa, do chão, da lã, do algodão, da temperatura do dia etc.. Trazer a prática da canoagem, o remo e a canoa como as ferramentas da atleta em seu treino esportivo. Enquanto Tim Ingold está pensando a habilidade, Donna Haraway está pensando a respons-habilidade. Corpo-linha-selvagem como uma ferramenta entre outras ferramentas.*

Pás de carda. Ferramentas usadas para cardar a fibra, seja ela de origem animal ou vegetal. Consistem em duas escovas feitas de madeira com cerdas de metal. O cabo tem aproximadamente 12 cm de comprimento, sua base é mais larga, 3cm, e a parte que se encontra com a escova tem 2cm. Formato que acomoda melhor as mãos. A escova tem 25cm de largura por 10cm de altura e 2,5cm de espessura. A diferença entre as pás de carda e qualquer outro tipo de escova é a sua ligeira curvatura na madeira onde encontram-se as cerdas. Essa curvatura é uma tecnologia para ampliar a performance da ferramenta, com ela é possível fazer deslizar melhor a lã nuvada.

Se nomear a ferramenta é invocar sua estória, como ressalta o antropólogo inglês Tim Ingold (2015), quais são as estórias que contam a pá de carda? O que nos conta-canta essa ferramenta de antes do fiar? Pá-de-carda. Uma ferramenta que faz alusão a outra prática, a de cultivo, com a pá também abaulada para melhor cavar. Pá, uma palavra monossílaba, substantivo comum, que traz a força do gesto na sua fonética.

Pá!

Finca a terra.

Pá!

Retira terra.

Pá!

Cava buraco.

Pá!

Faz monte ao lado.

Pá!

Pega e planta a planta.

Há sonoridade na pá de cultivo. Há sonoridade na pá de carda.

Estórias que não necessariamente referem-se ao passado morto, mas a um tempo futuro, tecido com a força ancestral e a musculatura do presente. Porque a pá de carda nos convoca para um tempo muscular que ativa um corpo em atenção, em silêncio e que abre escuta à carda. Som ativo de um corpo que permite a abertura dos poros, dilata as narinas, sensibiliza a pele, aprimora o tato, planta os pés no chão.

Sobre cardar a lã de ovelha após ter sido pacientemente esguedelhada. Com as duas pás de carda em mãos me posiciono ereta, sentada na cadeira, com os dois pés bem plantados no chão. Estendo um pano branco no colo, guardião dos resíduos que ainda teimam em sair da lã. Ao meu lado está um cesto contendo a lã esguedelhada. Pego um tufo de lã, uma quantidade suficiente para cobrir as superfícies da escova sem acúmulos. Como sou destra, empunho a pá da mão direita com as cerdas voltadas para cima e o cabo na minha direção, como se estivesse segurando uma escova de cabelo. A pá da mão esquerda, eu seguro de forma invertida: cerdas para mim e cabo para cima, o braço esticado apoia na mesma perna. Os dedos fecham bem firmes no cabo das duas pás. Começo a escovar as fibras.

Frap frap frap... escovo umas 10 a 12 vezes. Inverto a pá da mão direita e faço uma escovação no mesmo sentido para que o material saia da escova e caia na da esquerda. Frap frap frap... mais umas 10 a 12 vezes. Repito o movimento das duas escovas no mesmo sentido para retirar o material, desta vez mudo as escovas de mão, para garantir que todo o material terá sido raspado, aberto, arejado e alinhado. Frap frap frap... outras 10 a 12 vezes.

Coloco as duas ferramentas na mesma direção e retiro o material-nuvem, que cai no pano branco estendido no colo.

Pego mais um tufo de lã no cesto, a quantidade para cobrir as cerdas da escova e que eu possa senti-las embaixo das pontas dos dedos. O braço da esquerda esticado e apoiado na coxa do mesmo lado, segura a pá de carda, com o cabo voltado para cima. Esta ficará firme e parada promovendo uma ação de resistência. O punho tem papel fundamental, pois garante a sustentação para a escova resistir com firmeza. Em movimento de lançar e puxar, com o cabo da pá voltado para baixo, o braço direito é o caminhante da ação, sendo o cotovelo que produz o ir e vir estimulando o atrito das pás de carda.

As pás de carda contam estórias que se emaranham em outras estórias: a das ovelhas mantidas em cativeiro ou criadas em liberdade, em uma relação engajada com os criadores para a produção da lã; a dos pés de algodoeiros em monoculturas que trazem o lastro de muitos outros corpos escravizados, ou que são cultivados em pequenas porções em agricultura familiar ou em agroflorestas; a da mulher que carda (e seus inúmeros seres que a compõe); do tecido de suas roupas (naturais, sintéticas ou mistas), da madeira do banco que a ampara (certamente proveniente de uma floresta de Pinus no sul da Bahia), do chão feito de concreto (da casa de alvenaria), da aranha que faz teia no canto da casa da fiandeira... Diante de estórias (terríveis ou não), “somos responsáveis por moldar as condições favoráveis ao florescimento multiespécie, mas não da mesma maneira. As diferenças importam – nas ecologias, nas economias, nas espécies e na vida (HARAWAY, 2023, p. 209).”

*Frap, frap, frap.*

*Escuta!?*

A lida com a linha tem a ver com os afazeres, com as práticas, com as ferramentas. Para se fazer o fio é preciso da bolsa de coleta, dos dedos para esguedelhar, das mãos e pás de carda para friccionar e alinhar e o fuso para torcer as fibras e fazê-las em novelo. Segundo o antropólogo Tim Ingold (2015), uma prática engaja todo um sistema de forças e relações criadas pelo envolvimento íntimo com as ferramentas, com o meio e o corpo que executa a prática. Este corpo, no uso constante das ferramentas, vai desenvolvendo uma habilidade técnica, uma conversa entre corpos, uma itinação entre trajetórias que promove uma partitura corporal sinérgica entre profissional, ferramenta, material e meio, estabelecendo

uma qualidade processional e a vinculação da percepção e da ação. Ingold argumenta que as habilidades não são simplesmente adquiridas por meio de um processo de aprendizado, mas são intrínsecas à nossa interação com o mundo (INGOLD, 2015).

As ferramentas não são meros objetos sendo agenciados pelo humano. Mais do que isso, são trajetórias em movimento que se encontram com outras trajetórias: a da artesã (artista) com os seres que participam do processo do fiar - ovelhas, pés de algodão, gentes, cadeiras, pás de carda-madeira-pregos-plantas-montanhas, da temperatura do dia etc.. Materiais-corpos-ferramentas engajam-se sinergicamente quando passam a caminhar pela mesma trajetória de gestos, numa coreografia improvisada. Itineração não como “um seguir o outro em sucessão, como contas em um cordão.” (INGOLD, 2015, p. 98), mas como encontros de trajetórias em processo e não sucessivas. A partir deste momento (de encontros em itineração) parece que se trabalha com os instrumentos e materiais em vez de contra eles (INGOLD, 2015).

Há pouco tempo, descobri que minhas cardas têm as cerdas duras demais. No encontro com as fiandeiras do Centro de Tecelagem Fios do Cerrado, em Uberlândia, Dona Antônia me ensinou que o processo da carda pode ser também feito em movimentos pequenos, sem muito esforço, leve e fluido. Tudo depende da espessura e flexibilidade das cerdas. As pás de carda da fiandeira de 74 anos, que aprendeu o ofício com a mãe aos 8 anos e desde então não parou mais de fiar, são um pouco menores que as minhas e com cerdas que não machucam os dedos. O segredo, ela me conta, é ter cardas diferentes em cada mão, uma escova com cerdas mais fina e flexível do que a outra, assim a fricção é quase um acarinhar as fibras, um pentear a namorada de modo a eriçar o pelo. Parece uma esfregação mais prazerosa e erótica, diferente das minhas pás de carda, que invocam uma fricção mais vigorosa, quase dolorosa. Essa fricção mais vigorosa convoca um corpo mais atento, capaz de evitar acidentes.

Não há melhor ou pior ferramenta, mas maneiras singulares de se lidar com elas. Aprendi que cada ferramenta-instrumento conta e canta um segredo que melhora o seu desempenho. Precisamos abrir escuta e a performance se dá no “acoplamento dinâmico de movimentos” (INGOLD, 2015, p. 107) entre corpos-materiais-ferramentas, no qual “cada um desses acoplamentos é uma ressonância específica, e a sinergia entre profissional, ferramenta e matéria-prima estabelece um campo inteiro de tais ressonâncias” (INGOLD, 2015, p. 107).

Pensar-pesquisar-escrever sobre a habilidade é trazer junto o problema da mecanização, da busca incessante de parte da humanidade por tecnologias que garantam maior produtividade e que terminam por precarizar corpos, sejam de humanos, ou não humanos. Uma parcela da humanidade caminha, habita e integra uma sociedade industrial moderna, na qual parece ter sobressaído os processos padronizados em grande escala (INGOLD, 2015). Na busca por maior desenvolvimento tecnológico, a perda das relações entre artesã, ferramenta e materiais diante de processos de industrialização (muitas vezes violentos) gera o que Ailton Krenak (2022) define como um “des-envolver-se” dos materiais, das coisas, da vida.

Não se pretende aqui criar uma oposição entre artesanal e industrial, ou artesã e máquina, mesmo porque em um processo artesanal pode-se ter também esse rompimento entre artesãs, ferramentas e materiais na direção de melhores índices de produtividade e eficiência. Busca-se problematizar a lógica hegemônica do capital que se alastra sob a narrativa desenvolvimentista e promove corpos automatizados, pouco abertos e conectados, ausentes, que reforçam a oposição entre naturezas e culturas, sem engajamentos salutares para proliferação de vida.

Essa pesquisa tem a intenção de olhar para as práticas, principalmente da fiação, como uma prática de vinculação e a fiandeira engajada em ações de cuidado. Por isso, faz sentido abrir escuta para o que canta e conta as ferramentas e levar em consideração a itinerância entre trajetórias de corpos e ferramentas. As práticas vivas reclamam corpos ativos.

Cada encontro das trajetórias entre corpos e ferramentas ensina a treinar os olhos, os ouvidos, as mãos, a pele, assim como o labor com as ferramentas treinam e moldam os corpos, ensinando-lhes uma coreografia para entrar no fluxo-força-ritmo do movimento. Alfabetizam os sentidos para outras linguagens, outras gramáticas.

Ao acompanhar uma remadora de canoa havaiana, na sua prática esportiva, aprende-se a ler qual a melhor série de ondas para surfar, suas refrações, como estão as águas, para onde o mar está jogando a canoa, se o vento é leste joga à frente, se é sul joga à esquerda da praia. Mas não de qualquer praia, aquela onde a remadora já aprendeu seu alfabeto, sua gramática. Há uma escuta. Um ouvir o mar, a canoa, o remo, as outras pessoas, já que é uma prática coletiva. A intensidade do gesto depende desse ouvir. Ele regula a ação, ampliando o sentido do fazer. Há uma escuta. Ela é mais que ouvir. O ouvido ativo promove o gesto. O

gesto da mão, do braço, dos pés, da coluna, ações de superfície, (in)visíveis, reguladas pela escuta ativa (VEIGA, 2015). Para olhos analfabetos, o mar parece quase sempre o mesmo, um balanço infinito, que ora está mais calmo ou agitado, turvo ou claro. Mas são muitos os fatores que o afetam: as correntes marítimas, as fases da lua, os ventos, as geografias da praia, nosso encontro com ele. Cada dia ele (o ser que habita as águas) está diferente, não há mar igual em nenhum dia.

Vejo os remadores e remadoras (sou uma delas) empostando o braço em angulação de 45°, segurando a pá de remo, uma mão na empunhadura outra no meio do cabo. Ao enfiar a pá nas águas (são muitas as águas do mar) há um cavar para trás. Quando todas e todos na canoa estão em sinergia entre si, com o remo, com a canoa, com o mar, com o vento, a canoa desliza e entra no fluxo-força-ritmo sem esforço. Os pés bem plantados no fundo da canoa, a coluna reta, mas flexível, para executar o movimento que parte dos pés, joelhos e expande para o abdômen, trapézio e braços. Todas as pás friccionando as águas em ritmo cadenciado fazem lembrar as pás de carda alinhando as fibras, liberando as linhas. Quase como um “corpo-cardação” (VEIGA, 2015, p. 159). Quem carda quem? As pessoas que cardam as águas, ou são as águas que cardam as pessoas, ou as duas coisas ao mesmo tempo?

Frap frap frap. Escuta-se as pás de carda, escuta-se as pás de remo, escuta-se as pás de cultivo. Pá! Tru tru pé!

Antes da planta está o cultivo, antes do surf está o remar, antes do fio está a cardação. A planta é o prolongamento do cultivo, da semente-ponto-que-se-faz-linha; o surf é o prolongamento do remar, da canoa, do fluxo-força-ritmo; o fio é prolongamento da coleta, esguedelho, carda, mas não só! É prolongamento da ovelha e de suas ancestrais, rebanho-pasto-cocho-árvores-pássaros-sapos-bactérias-fungos.

A linha ensina que não há prática sem ferramentas. O próprio corpo pode se tornar uma ferramenta. A ovelha, por exemplo, faz de seu corpo sua própria ferramenta. Antes mesmo de nascer já está desenvolvendo os folículos onde serão produzidas as fibras. A lã é constituída por milhares e milhares de fibras, produzidas em diferentes tipos de invaginações da epiderme, conhecidas como folículos. Estes se distinguem em dois tipos, os primários e os secundários. Os primários dão origem aos pelos, que não têm crescimento contínuo e caem periodicamente. Já a lã é oriunda dos folículos secundários, que começam a se formar ainda no útero. O processo se inicia por volta dos 90 dias e se conclui com mais ou

menos 120 dias de gestação. Esse fiar acontece em cocriação entre ovelhas mães e filhas. Podemos dizer, também, que esse fiar acontece em cocriação entre ovelhas e plantas, tendo em vista que se as ovelhas enfrentarem alguma restrição alimentar, os folículos serão reduzidos, afetando consideravelmente a produção das fibras (lindo isso!). É como se a ovelha fiasse os fios em seus folículos e tecesse uma coberta que lhe cobre o dorso, mas isso só é possível junto à mãe e às plantas (SILVEIRA; BRONDANI; LEMES, 2015). As ovelhas são artistas que fiam em companhia e em parceria, sempre!

Pensar o corpo como ferramenta é um modo de estado de atenção, como as próprias ovelhas o fazem na sua produção de fibras. As fiandeiras parecem aprender com esses animais. Mesmo que elas não convivam diretamente com as ovelhas, há uma sabedoria intrínseca através do contato com a fibra animal, como se ativasse nelas um estado de corpo-ferramenta.

Enquanto Tim Ingold pensa a habilidade em relação a corpos, ferramenta e itinaerações em um corpo-fazedor-em-sinergia-com, Donna Haraway está implicada em trazer à vida um corpo-fazedor-em-respons-habilidade. Pensando e fiando com Donna Haraway (2023), pode-se dizer que envolver-se com um corpo-linha-selvagem é também um modo de dar atenção às relações complexas entre humanos e para além de humanos, em um mundo interconectado e em constante mudança. Corpo em sintonia entre ferramentas, materiais em uma trama de “respons-habilidades” para com o mundo e um agir de maneira cuidadosa e reflexiva em nossas interações com ele.

A zoóloga e filósofa estadunidense cria uma outra forma de escrever e, com isto, pensa sentidos ampliados em torno da responsabilidade. Respons-habilidade, para Haraway (2023), está na ênfase compartilhada, na importância de reconhecer e agir de maneira ética e responsável nas relações complexas entre seres vivos e não vivos em um mundo interconectado e em constante mudança. Ela nos incentiva a considerar a nossa responsabilidade para com o mundo e a agir de maneira cuidadosa e reflexiva em nossas interações com ele.

A linha e as ferramentas nos ensinam que não há prática sem cuidado. Donna Haraway vai pensar “uma práxis de cuidado e resposta - respons-habilidade - na contínua mundificação multiespécie em uma terra ferida” (HARAWAY, 2023, p. 192). “Respons-habilidade” como uma abordagem ética e política em um mundo marcado por eventos limites, graves discontinuidades, cheia de “refugiados, humanos e não humanos, sem

refúgio” (HARAWAY, 2023, p. 181), que exige que o Homem moderno, branco e ocidental reconheça seu papel na formação de relações com outros seres e sistemas, sejam eles biológicos, tecnológicos ou ecológicos.

No encontro com Ingold e Haraway, o corpo-linha-selvagem vai se mostrando um corpo-ferramenta-fazedor-em-sinergia-com-e-em-responsabilidade.

Frap, frap, frap.

Escuta!?

3 – “Corpo-cardaço” (VEIGA, 2015), *corpo fazedor de pensares, sentires e fazeres. Fricção, a liberação das linhas e a possibilidade do exercício da alteridade como estado criativo* (GREINER, 2017). *A cardaço é para a artista-fiandeira uma metodologia dos encontros, e encontros pressupõe movimentos e assumir o risco do não saber muito bem que fio é possível se fazer diante das fricções moventes entre heterogêneos. Novo-elo, instalação-performance (2022) de Mariana Vilela, uma obra cardada na força dos encontros, de humanos e para além de humanos. Fricção é esfregação, é calor, é estado erótico. Erótico como a radicalização da presença* (CAVALCANTI, 2023). *No entanto, os encontros em alguns casos revelam relações abusivas, violentas, exploratórias, mas não só, revelam também uma trama complexa, na qual de repente, nos vemos enredados em relações predatórias. Esse capítulo convoca “ficar com o problema”* (HARAWAY, 2023). *Ativar um corpo-em-fricção para envolver-se em perspectivas multiespécie. Alinhamento/confluência; alinhamento está mais para confluência do que concordância. A ação da carda promove um alinhamento-confluência, com isto uma liberação das linhas, não acúmulo, é o deixar fluir. Deixar fluir é de certa forma seguir o fluxo é a itinação que Ingold (2015) propõe. Alinhar não é sinônimo de linha reta, alinhamento pode ser caótico, mas um caótico que conflui, que deixa o fluxo seguir. Confluência, força que rende em performance cosmológica.*

Frap, frap, frap.

Escuta a carda!?

Ana Lygia Vieira Schil da Veiga, ou Nina Veiga, como é mais conhecida, doutora em Educação pela Universidade Federal de Juiz de Fora e Universidade de Lisboa/Portugal, escreveu a tese “Fiar a escrita: políticas de narrativa - Exercícios e experimentações

entre arte manual e escrita acadêmica. Um modo de existir em educações inspirado numa antroposofia da imanência”. A versão original da tese foi feita à mão, fiada, pintada, bordada, tecida e costurada, folha por folha, em um total de 740 páginas. Mais do que uma tese, um caderno de artífice, a pluralizar educação como cuidado de si. O caderno tem um volume de 70 cm cúbicos e pesa 4 quilos. Nas páginas iniciais da tese lê-se: “A matéria pesa. É preciso corpo para lidar com o material” (VEIGA, 2015, p. 4). Ao longo de toda a pesquisa há a tentativa de um corpo fazedor, enquanto experiência movente que se torna escrita ao escrever, ao fiar e na lida com as materialidades, sejam elas as linhas ou as palavras. Produz texto, textualidades, tecituras e tessituras. Dividida em 9 blocos é uma proliferação de pensares, sentires e fazeres.

No bloco da sensação “Cardação: o antes do fiar”, Nina traz a ideia de um “corpo-cardação” como “sentinte permeado por forças” (VEIGA, 2015, p. 168). Com ele propõe um olhar para o instante como experiência de tempo. Um tempo cronológico, momento *mesmo* da cardação, entre gestos precisos da escovação para o alinhamento das fibras e liberação das linhas e um tempo acontecimental, momento *outro* da cardação, entre gestos ouvidos, silenciados, falados, memória futura de um fio por-vir (VEIGA, 2015).

Nesse entrelaçamento (in)tensional de tempos, há o instante no múltiplo da fiação e no múltiplo da escrita, que se dá em sua pesquisa em artes manuais e educação. Desta forma ela nos convida a fiar a escrita em instante acontecimental da matéria em estado de nuvem, ou seja, propenso a fricções, liberação das linhas e alinhamentos a partir de uma escuta ativa às ferramentas e aos materiais, considerando o corpo das coisas.

A artista-escritora-educadora-em-artes-manuais promove um “corpo-cardação” na escrita ao longo deste bloco ao trazer trechos do livro *Limbo do Pacífico* de Michel Tournier (1995) intercalando com seu texto, como se cada trecho-parágrafo fosse uma pá de carda em fricção fazendo nuvar pensamentos em quem lê. A cada encontro de escrita ativa tensões (e tesões) entre os materiais, vai dando a ver a potência da cardação como esse corpo em escuta, assim como Sexta-feira, que a princípio é tratado por Crusoe como escravo até explodir com esses movimentos colonizadores, e tudo que foi organizado a partir deles, fazendo surgir um outro lugar de encontro: o do não saber. Com isto, Veiga me faz voltar ao ato de cardar e sentir que nesse gesto encontramos com uma matéria-palavra em estado criativo, que explode com um modus operandi conhecido e por conta de uma escuta ativa abre-se ao risco do não saber.

A mão sente a matéria nuada antes do fio, a mão sente o fio da palavra antes do texto (VEIGA, 2015). A palavra se interliga e dá continuidade no tempo cronológico, atravessa o corpo em estado acontecimental. Há fricções no ato de cardar. Há fricções no ato de escrita. Há um desenho no espaço do corpo que carda. Há desenho na página da escrita que performa. As ferramentas da escrita acadêmica são a caneta, o teclado, a página-tela em branco, autoras e autores, livros e cadernos. Escrever é colocar em movimento um corpo-palavra-em-cardação aberto a fricções (in)tensas e alvoroçadas, tendo as contradições como parte do processo.

No movimento de esfregação sempre há algum tipo de risco, a fricção pode, por vezes, arder, queimar, cortar, arranhar, erotizar o papel-pele. O corpo-cardação instaura gestos permeados por forças e fluxos e ritmos, o movimento da cardação não explica a sensação da cardação. “A potência do fazer supera a utilidade do fazer. O ato mesmo do fazer da cardação é o ato da afirmação da cardação. Da constituição do sentido-sensação no corpo-cardação” (VEIGA, 2015, p. 166). O fio útil? A educação útil? Habilidade para as utilidades?

*Frap, frap, frap.*

Aprendi com a Nina Veiga que a cardação inspira uma escuta. Há uma escuta e ela é mais que ouvir. O ouvido ativo promove o gesto, o movimento, o calor. Faz abrir os poros, dilatar as narinas, sensibilizar a pele, aprimorar o tato..., exercita o fazer linha em movimentos invisíveis dos afetos que vazam em um corpo-escrita pulsante e vivo. Abre-se para um ritmo e tempo cosmológico. O “corpo cardação” inspira um corpo inteiro que se põe a escutar nas dobras dos tempos, ampliando o sentido do fazer para além das utilidades (VEIGA, 2015).

A cardação é para a artista-fiandeira uma metodologia dos encontros e encontros pressupõe movimentos e assumir o risco do não saber muito bem que fio é possível se fazer diante dos encontros moventes entre diferentes (CAVALCANTI, 2023). O ato de cardar nos faz pensar sobre alteridades.

Encontros são ferramentas de alteridade. Diante do outro, seja ele humano ou além que humano, quando me ponho aberta à escuta e radicalmente presente em ato para me deixar mover, então possivelmente descubro esse outro sem “identidades congeladas e suas políticas identitárias caducas” (GREINER, 2017, p. 12). Mas um outro-corpo que está se fazendo a partir das interações com meu corpo e, com isto, assegura uma invenção de mim

em “fluxo contínuo para sempre inacabado tendo como ponto de partida a empatia e não mais a dicotomia eu e outro” (GREINER, 2017, p. 12), no qual há o entendimento que cada corpo se faz singular, único, sempre descontínuo e repleto de contradições.

Tendo em vista mundos onde as coisas e sujeitos não são substantivas, mas processuais, onde há um continuum entre corpo e ambiente, que as realidades são fluxos e “não existe um sujeito fundador separado de outros sujeitos e objetos” (GREINER, 2017, p. 42), a alteridade passa a ser um exercício para criação. O problema é que diante do Antropoceno, no qual impera as monoculturas, sejam elas do pensamento, do modo de vida ou de cultivo, o corpo do outro tende a ser estereotipado, universalizado e generalizado, como se uma amostra representasse todas as outras, então os fluxos paralisam criando compartimentações e, então, temos o outro exotizado (GREINER, 2017).

Christine Greiner, autora do livro *Fabulações do corpo Japonês* (2017), põe-se a cardar a noção estereotipada que normalmente nós (pessoas brancas, modernas, ocidentalizadas) têm do corpo japonês. Um livro que fricciona, percepções pessoais da autora em formato de excertos do seu diário de viagens ao Japão escritos a mão, que vemos no livro no sentido horizontal, invertendo a lógica vertical da escrita; seu pensamento fabulado a partir do encontro de teorias no campo da semiótica, do estudo do movimento, da neurociência e na filosofia, que aparecem no livro em páginas pretas; e o estudo e apresentação de obras de artistas japoneses e brasileiros, não como ilustração de suas reflexões, mas como materiais vivos que vão dando a ver os abalos sísmicos (ou sismografias) de corpos e imagens. Encontros que se friccionam promovendo alteridade como estado de criação.

Greiner (2017), em seus estudos sobre movimento e dança que transitam entre Japão e Brasil, escreve que seu desafio tem sido identificar como a alteridade reflete nos processos de criação. Para ela:

A arte tem se mostrado fundamental, na medida em que simula corporalmente estados de alteridade, explicitando o modo como se constituem as conexões entre os fluxos orgânicos, a internalização dos dispositivos de poder e aquilo que se anuncia como a gênese do movimento/pensamento (GREINER, 2017, p. 123).

Pode-se considerar que a experiência da alteridade que lida com tudo aquilo que não é o mesmo, seja com um estado outro, acionado por algo, alguém, alguma circunstância ou

ideia diferente, constitui-se como um dos nossos principais operadores de mudança (GREINER, 2017). O “corpo-cardação” (VEIGA, 2015) que em fricção se alinha (isso não significa concordar, mas confluir) tem na descoberta do outro a invenção de si em fluxo contínuo, para sempre incompleto, inacabado, por se fazer-com, em um devir-com (HARAWAY, 2023). Estar diante do outro levando-se em conta que as identidades em jogo não são fixas, mas nuvens em fricção que ao corpar (fazer corpo com o mundo) estabelecem emaranhados complexos.

Greiner aposta na alteridade como estado de criação, o outro como sendo essa singularidade composta por uma identidade não fixa que se gera e se regenera na prontidão dos encontros. Para ela, o que a arte faz – na medida em que não está subserviente aos dispositivos de poder – é radicalizar esta prontidão. Itinerar com as coisas na prontidão dos encontros/acontecimentos, tendo consciência da transitoriedade delas é o que o pensamento selvagem nos convoca.

Nesse sentido, é importante o exercício de um corpo-linha-selvagem como um método de encontro entre seres e coisas, de uma arte engajada que está se fazendo em atritos e fricções, onde há mobilizações, movimentos e transformações de ambas as partes. O que acontece no entre corpos? A prática da performance relacional como possibilidade de exercício de encontros. Segundo Pablo Helguera, artista, performer e diretor dos programas acadêmicos do MoMA em New York, na “performance colaborativa o participante colabora no desenvolvimento da estrutura e do conteúdo do trabalho em colaboração e diálogo direto com o artista” (TANIA, 2017, p. 197), como é o caso da performance novo-elo, realizada pela primeira vez na exposição *Trama de nós*, no Atal 609, lugar de experimentações artísticas em Campinas/SP.

#### 4.1 NOVO-ELO, A FORÇA-FLUXO DOS ENCONTROS MULTIESPÉCIES

E foi na itinerância desta escrita, com encontros múltiplos entre ferramentas, materiais e corpos em fricções que muitas vezes desestabilizou meu corpo-em-pesquisa, que foram surgindo algumas perguntas, questões foram sendo fiadas durante o processo de mestrado: Que corpo em performance é possível diante do Antropoceno? Como sair da lógica humana para realizar uma prática artística que tem o corpo como meio e mídia de expressão, e abrir-se para outros engajamentos possíveis? O que pode a prática da fiação

ensinar a performer? O que pode acontecer quando a performer se alia ao algodão, às ovelhas, às ferramentas e aos humanos para exercitar um corpo que performa?

Na tentativa de responder às questões acima surgiu “novo-elo” (VILELA, 2022). Novo-elo é uma obra artística no qual faz-se a performance para ativar a instalação. Um tapete artesanal de linha cru 2,50m X 2,10m, sobre ele uma cadeira pequena (dessas de criança), pedaços de tecidos retangulares branco onde podemos ver a fibra esguedelhada; um par de escovas de cabelos, outra de escovar animais e as pás de cardas. Juntas, é possível reconhecer as semelhanças entre elas; espalhadas sobre o tapete as fibras de lã, de algodão, de paina, pelos de cachorro e cabelos de várias mulheres recolhidos desde 2021. Instalada em duas paredes perpendiculares uma prateleira de madeira onde estão dispostos vários potes grandes de vidro contendo o material coletado: as fibras, os pelos e os cabelos.

Os materiais estão dispostos como se alguém tivesse levantado no instante anterior para ir ali e logo voltará. Uma cena-instalação estranha e ao mesmo tempo familiar. Uma leve estranheza provocada pelos cabelos humanos e pelos de animais domésticos que estão sendo fiados. Na instalação, a presença do humano se faz pela ausência de seu corpo e materiais em uso. As coisas ali arranjadas carregam em si a força (invisível) do fiar. É inevitável nos perguntarmos por onde estará a fiadeira. A instalação é interativa, qualquer pessoa que visite a exposição pode tocar nos materiais e (se souber) pode fiar.

A performance é fazer da instalação o espaço/tempo da fiação. Começo sem muito aviso, apenas sento-me na cadeirinha no meio do tapete e começo a trabalhar com os materiais. Interessante observar como as pessoas vão se aproximando curiosas pelo movimento na instalação. Sentem-se convidadas à participação, quando se dão conta estão esguedelhando, cardando e fiando, colocando-se ativas e pela experiência entram em relações com os materiais. De repente nos damos conta que se instaura uma conversa fiada com muitas mãos e bocas, como se pudéssemos seguir as ovelhas com sua mania de rebanho e os pés de algodão engajados em fazer floresta. Estamos ali, no espaço do museu/galeria, sendo/fazendo rebanho e floresta.

Quando proponho fazer um novelo multiespécie onde se (des)encontram, friccionam, se (des)alinham a lã de ovelha, o algodão, pelos de animais domésticos, paina e cabelos de várias mulheres, em uma performance relacional, ou seja, com o público participante (ativo e co-autor) comigo, para que, no entre-corpos, o acontecimento se dê, é na tentativa de desautomatizar e friccionar corpos e pensamentos, possibilitar outros

agenciamentos que estão no presente do presente, sempre em contaminações afirmativas, desenvolvendo a resiliência para habitar as ruínas e criar entre elas lugares de refúgios e interações e, com isto, inventar novos dispositivos de diálogos.

Nessa mistura multiespécie sentimos dificuldade em cardar junto os cabelos das fêmeas humanas. Dentre os materiais é o que se mostra mais resistente à interação. Na luta de fazer mistura com as fibras, pelos e cabelos, ponho-me a pensar quantas estórias estão impressas nesses fios. Segundo o perito da Polícia Federal, Marcus Vinícius de Andrade, em conversa on-line com o grupo de extensão “Arvorecer de casa em casa” (2021), estão contidos nos cabelos o nosso rastro na terra. Isso mesmo! Com a análise de apenas um fio de cabelo é possível constatar por quais locais cada pessoa passou. Se o fio é longo o rastro pode mostrar décadas de caminhada. O fio em fricção quase como ficção de si. Quantas estórias estão entrelaçadas nesse novelo multiespécie? Por que o cabelo humano é o mais difícil de se misturar? Estaria nos cabelos o rastro de séculos de desvinculação com (aquilo que passamos a chamar de) a natureza?

A ovelha é posta no colo da mulher, uma superfície viva do pasto em forma de nuvem, restos, insignificâncias sensíveis de um devir-com multiespécie. Há um estado de corpo que se abre às “confluências” (BISPO, 2015) dadas e não dadas: ovelha-pasto-rebanho-mulher-galinhos-ciscos-pedrinhas-micro-organismos, um novo-elo que se faz pela interação entre os seres humanos e mais que humanos, em uma “performance cosmológica” (HARAWAY, 2023) que se instaura pela “simpoiese” (HARAWAY, 2023), a arte de fazer-com e pela “respons-habilidade” (HARAWAY, 2023), isto é, a capacidade de responder, de se ativar reciprocamente imersa nas relações cultivadas.

A ação da carda promove um alinhamento-confluência, com isto uma liberação das linhas, não acúmulo, é o deixar fluir. Deixar fluir é de certa forma seguir o fluxo, é a itinação que Ingold propõe. Alinhar não é sinônimo de concordar, mas fluir-com.

A cardação e sua vocação em transformar nuvens do tipo cúmulos em tipo estratos, convoca um corpo que vibra com a fricção das pás, mas também com a ovelha e seu rebanho, o algodoeiro e sua plantação, com os cabelos e a multidão de mulheres. Segundo Antônio Bispo “nem tudo que se junta se mistura”, e que bom que se mantêm as diferenças. Os corpos em vibração que se juntam “transformam as divergências em diversidades” (BISPO, 2015, pg.90), desta forma o corpo-linha-selvagem conflui-alinhado na produção de vibrações entre heterogêneos.

Segundo o quilombola piauiense Antônio Bispo dos Santos (2015):

Confluência é a lei que rege a relação de convivência entres os elementos da natureza e nos ensina que nem tudo que se ajunta se mistura, ou seja, nada é igual. Por assim ser, a confluência rege também os processos de mobilização provenientes do pensamento pluralista dos povos politeístas (SANTOS, 2015, p. 89).

E mais:

Um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece. Quando a gente confluência, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente – a gente rende. A confluência é uma força que rende, que aumenta, que amplia. (BISPO, 2023, p. 4).

Ao ver aquela matéria nuvem crescer na cardação, no calor da fricção, rendendo mesmo na dificuldade de ajuntamento dos cabelos das fêmeas humanas, no qual a mistura entre as fibras, pelos e cabelos se mantém visivelmente distintas, mas confluindo em um novo-elo, convoca um corpo-fazedor a partir da sua linearidade na cocomposição de emaranhados. Entende-se linearidade não como sinônimo de linha reta, nada disso, mas como um sistema mais simples ou menos complexo, afinal a linha pode realizar vários desenhos, sejam eles curvos ou retos. Já emaranhados, tramas ou redes são sistemas mais complexos ou menos simples, cujo fim é difícil de encontrar, assim como a vida, que é começo, meio e começo (BISPO, 2023).

O corpo-linha-selvagem é uma busca de expressar a interdependência entre humanos e não-humanos (HARAWAY, 2023) em processos de muitas histórias e estórias vividas juntos no gesto de cardar. O corpo-linha-selvagem, que é corpo-fazedor, ajuda a situar essas relações. Ele mesmo se torna uma ferramenta, para que a escrita possa fazer nuvem, ou seja, deixar a matéria em estado criativo, propício ao fiar, ao chover, ao correr das águas. Como diz Ingold (2017): “enquanto as mãos fazem gestos, os gestos fazem mãos” (INGOLD, 2017, p. 104). A carda é o momento de pensar que tais gestos foram possíveis graças à ferramenta, cresceram e se desenvolveram em uma sinergia entre o devir escritora-jardineira-cozinheira-fiandeira-remadora-artista. Mas o corpo-linha-selvagem, enquanto ferramenta, exige que a pesquisa se envolva em uma “performance cosmológica” (HARAWAY, 2023). A zoóloga e filósofa norte americana, que considera que vivemos em um

mundo interconectado, onde não existe uma separação rígida entre naturezas e culturas, humano e não humano, propõe que a noção de parentesco deve ser repensada e ampliada para incluir não apenas relações familiares humanas, mas também relações com outros seres vivos e com o ambiente natural. *Performance cosmológica* refere-se a essa expansão do conceito de parentesco e à compreensão de que estamos todos envolvidos em uma trama complexa de relações, sejam elas humanas, animais, vegetais ou tecnológicas, desafiando assim as fronteiras tradicionais entre essas categorias que moldam nossas visões de mundo e nossa coexistência no planeta. Para Haraway (2023):

Os bichos, incluindo as pessoas humanas, estão na presença uns dos outros; ou melhor, dentro dos tubos, das dobras e das frestas uns dos outros, alojados em seus interiores e em seus exteriores, mas também não exatamente. Nestes nossos tempos, devemos tomar as decisões de operar as transformações urgentes para aprender de novo - ou pela primeira vez - a tornarmo-nos seres menos mortíferos, mais respons-hábeis, mais em sintonia, mais capazes de surpreender e de praticar as artes de viver e morrer bem em simbiose, em simpoiese em um planeta degradado (HARAWAY, 2023, p. 176).

As ovelhas são animais que foram domesticadas a milhares de anos pelos humanos, ficaram com a retirada dos seus pelos condicionada ao homem. Ao contrário das ovelhas selvagens, cujo pelo cresce muito menos e têm tendência a cair naturalmente no verão. A tosquia das ovelhas (domesticadas) não é uma violência contra os animais, pelo contrário, é uma ação responsiva. A lã das ovelhas cresce continuamente ao longo de todo o ano. Simplesmente não para de crescer. Segundo um artigo científico em revista veterinária:

A tosquia é a retirada da lã, realizada em ovinos lanados, com aptidão para produção de lã ou para produção de carne, e pode ser feita manual ou mecanicamente [...] a tosquia é prática indispensável. É realizada normalmente uma vez ao ano, variando de acordo com a raça e com o clima da região. No Brasil se aplica geralmente nos meses de outubro, novembro e dezembro. Também é utilizada como medida higiênico-sanitária para as ovelhas prenhes (MENDES; MATSUKUNA; OLIVEIRA; PERES; GERARDI; FEITOSA; PERRI; PEIRÓ, 2013, p. 818).

Nesse sentido, estabeleceu-se uma profunda relação entre espécies, para formar padrões de cuidado, uma aliança entre pessoas e animais. Essa relação de cuidado em ato responsivo, que entende as ovelhas como parente, é algo inerente a nação Navajo que tem na arte da tecelagem a manutenção de “uma *performance cosmológica*, que entrelaça as conexões e as relações adequadas na urdidura e na trama do tecido” (HARAWAY, 2023, p.

163). Trazidas pelos espanhóis para as Américas no século XVI, as ovelhas churras se adaptaram bem às terras do planalto do Colorado sob o cuidado dos Navajo. No aprofundamento desta relação desenvolveu-se um tipo diferente de ovelha, chamado Taa Dibeí, ou ovelhas navajo-churro, mais resistente e polivalentes do que as ovelhas merino ou outras raças “melhoradas”. O povo Diné (ou Navajo) enfrentou períodos de intensos esforços das autoridades (estadunidense) para exterminar as ovelhas churros, pois sabiam ser intrínseca as relações deste povo com os animais e de sua cocoperação, já que a tecelagem Navajo (sua principal forma de subsistência) dependia especialmente destes animais.

“A tecelagem Navajo - especialmente aquela feita com lã de ovelha Churra - vincula pessoas e animais ao formar padrões de cuidado e responsabilidade em lugares arrasados pelo excesso de mortes, onde a continuidade está ameaçada” (HARAWAY, 2023, p. 160). Mesmo com todo o ataque violento do governo norte americano, o povo Navajo continuou a preferir as ovelhas da raça churro, mais resistentes e polivalentes do que as ovelhas da raça merino e outras “melhoradas”. “Juntos, os animais e as pessoas faziam parentes” (HARAWAY, 2023, p. 167). Essa aliança entre fibras humanas e não humanas, encontros para uma “performance cosmológica” (HARAWAY, 2023), promove fricções simpoiéticas.

A fricção pode nos fazer pensar na *simpoiesis*, porque se tem algo que a carda nos ensina é “*fazer-com*”. Termo usado por Donna Haraway, “uma palavra apropriada para designar sistemas complexos, dinâmicos, responsivos, situados e históricos. Ela descreve a mundificação conjunta, em companhia” (HARAWAY, 2023, p. 111). Um fazer com plantas, bichos, gentes, montanhas, entre corpo-ferramenta-material. Pode ajudar a lidar com a sensação de automação/automatização que um desatento olhar poderia encontrar no processo da carda. Posto que esse *fazer-com* implica uma série de improvisos, necessário para atritar uma pá com a outra, para juntar, ao mesmo tempo que alinha, um material com outro. A capacidade de improvisação na carda vai envolver a escrita em uma busca por dar vida aos mínimos movimentos realizados, tornando o atritar uma performance de um corpo que também atrita com o material, com o papel.

Quando um corpo se envolve e se engaja em linhas-selvagens, “podemos instaurar práticas de revitalização das confluências e hibridações entre diferentes ontoepistemologias” (DIAS, 2023) e planta-nuvens-bicho-rio-gente-montanha vão

compondo possibilidade para um novo elo em uma oscilação rítmica que dá a ver, sentir e fazer novos modos de viver e morrer junto e fiar com uma terra/Terra viva.

Após um longo processo de coleta, esguedelho e carda desta pesquisa-prática-experiência, performado por vezes separado e na maioria das vezes tudo junto ao mesmo tempo, chegamos ao momento de fazer fio...

Figura 22 – Vitaloceno, para uma cabeça vegetal I



Fonte: Acervo da artista.

Figura 23 – Vitaloceno, para uma cabeça vegetal II



Fonte: Acervo da artista.

Vitaloceno, para uma cabeça vegetal  
Instalação | performance  
Objeto de linha de costura e plantas cultivadas  
2022

Figura 24 – Vitaloceno, para uma cabeça vegetal III



Fonte: Acervo da artista.

Vitaloceno, para uma cabeça vegetal  
Vídeo performance  
Duração: 10 min  
2022



## 5 MOVIMENTO 4: FIANDO E COM-FIANDO, UM NOVO-ELO PARA UM FUTURO ANCESTRAL

### 5.1 FIO MEDITATIVO PARA FABULAR UMA CABEÇA VEGETAL.

Te convido a sentar ou se deitar confortavelmente.

Com os olhos bem abertos sinta a saliva na boca, o som ambiente, a dureza do chão sob seus pés ou corpo (se estiver deitada); conecte-se com a escuta interna e perceba seus fluxos e fluídos. Amplie a escuta externa e perceba a vida que se move fora.

Respire.

Devagar, bem devagar feche os olhos. Conecte-se com a escuridão de dentro, de dentro da carne, do ser, da terra.

Respire com a terra.

Com o barro em suas mãos você agora vai modelar sua cabeça vegetal. Imagine uma forma para ela. Qual seria? Mais figurativa, abstrata, geométrica, orgânica? Sinta a argila modelando também suas mãos. Escorregue e deixe a terra escorregar em você. Veja com a palma das mãos a forma que sua cabeça vai se fazendo. Sinta o frio da terra. Contemple a forma de sua cabeça.

Respire.

Depois da forma criada você terá que empapelar. Papéis rasgados e colados, fazendo três camadas. Aqui o tempo é o da cola. Precisa secar para fazer uma nova camada. Pacientemente, pedacinho por pedacinho, você vai contornando o molde de barro. Primeira camada. Tempo de espera. Pedacinho por pedacinho, segunda camada. Tempo de espera. Pedacinho por pedacinho, terceira camada. Tempo de espera. Depois das três camadas secas retire a forma do molde. Com as duas mãos a observe.

Imagine fios de cabelos brotando da cabeça, como finas raízes invertidas. À medida que crescem são linhas esverdeadas, que se alastram formando um emaranhado cobrindo toda cabeça, descendo para o pescoço. Já não há identidade, apenas uma trama viva que continua se alastrando. Junto às linhas que crescem incessantemente você vai juntar fibra de coco, com a própria linha que cresce da cabeça costure a fibra, uma forma de criar ambiente orgânico para o cultivo.

Você é criadora e criatura.

Respire.

O processo é lento, bem lento.

Hora do plantio. Imagine passeando pelo seu jardim, pela rua, ou um parque. Quais são as plantas que te chamam? Quais são as que vai (im)plantar na cabeça? Você as conhece? Sabe seus nomes? Crescem em ascendência ou descendência? Se ramificam ou são arborescentes? As plantas que buscou conseguem resistir em um ambiente inóspito? Sem terra firme, apenas papel, cola, fibra de coco e tufos de linha de costura.

Respire com as plantas.

Sinta o cheiro da matéria orgânica invadir suas narinas. Agora, mesmo abrindo os olhos não é possível ver. Os olhos deslizam para a pele fazendo do corpo todo um órgão de visão. A audição afetada pela massa de linhas emaranhadas que tampa completamente toda a cabeça, confunde a direção. Não se sabe mais onde está.

Com as plantas recém-implantadas vêm junto fungos e musgos, deixando o verde mais amarronzado. Uma aranha saltadora já faz sua teia entre as folhas e o orvalho. Um besouro camuflado no verde da linha e das plantas, faz exalar um cheiro desagradável, que faz travar no palato a língua rija.

Devagar, bem devagar você se levanta. Quer andar. Como? Os pés são enormes mãos que agarram o chão sentindo ver por onde lambem. Suor e saliva deixam rastros molhados na terra. Sente alguém. Quem será? A textura lisa, a forma fina e comprida, sente-se bem. Quer ficar. Poderia ficar ali. O instante é eterno. Sereno. Alguém belisca seu tornozelo. Há um vento frio que...

pinta

pele

pelo

poro

pio

a r r e pio

O emaranhado vai proliferando, as plantas enraizando e tomando conta da cabeça, do pescoço, dos braços, quando não, sente sair da pele ramos, talos, brotos, em processo de fotossíntese, fluxo, resina, seiva, tudo vira pistilos, estômatos, frágeis folhas em regeneração, clorofila.

Fiar é ir à origem, no antes do começo da linha. Um modo de fazer da terra/Terra uma máquina de conjugação-inicial-sempre-por-vir.

Num sopro

Filo

fio

rio

trans

borbo

à beira

teço

no regaço

oro

choro

trans

piro

finco

delírio

com

fuso

giro

roda

intensivo

corpo

arado

suado

cismado

no tenso

do fio

puxa

solta

tece

torce

com

torce  
 distorce  
 e com  
 sorte  
 vira linha  
 viraliza  
 à beira  
 do

Assim como o rio, que chega à foz, caudaloso de muitas outras águas e seres, que se faz múltiplo escorrendo ao mar. Ah mar!! Assim pretende este capítulo, o último, buscar cercania de palavras ciliares, plantas cintilantes, animais rastejantes e num mergulho de olhos abertos entrar no fluxo de uma escrita-fio, numa selvagem intuição de mim mesma e do mundo, na tentativa de uma escrita mais poética que dê conta de trazer as linhas finais da dissertação, agora fiadas e paridas numa polifonia multiespécie. Escrita-com-fio-rio-seres-nuvem.

Busco com minha prática de performer torcer, distorcer e contorcer algo ou alguém, posto que a vida é uma composição de relações, é viver com. Convivência. A vida se dá num viver e morrer com o igual, com o diferente, com o estranho, com o familiar, com o dissonante, com o semelhante. Cada encontro, múltiplas sensações. Des(a)fios!

A cada momento tropeçamos num pedaço do real, o encontro com o outro (humano e não humano) nos dá uma pista desse real que se faz distinto a cada interação. Nesse mundo todo vivo, que promove um movimento constante de indeterminação e incompletude, é preciso confiar para seguir fazendo mundo.

Confiar é um verbo que vem sempre acompanhado. Aparentemente fé e confiança são sinônimos. Creio, confio, logo tenho fé. Parece algo inexplicável, sentimento que vem de dentro. Fé e confiar estão entrelaçadas, mas não são sinônimas.

Fiar-com.

A fiandeira sabe que o fio nasce de seu ventre, com o fuso ou a roca entre as pernas ela sabe que fiar é fiar com. Sabe que o fiar é uma metamorfose. Metamorfose de suor, materiais incorporados ao macio da nuvem, devir-fio, condensada em fio torcido e com-torcido.

met AMOR fose

“Amor que move e cura” (KRENAK, 2020), por isso, a fiandeira perde-se nos fios paridos que doa ao mundo sem possibilidade de volta. Sabe que a vida e a morte é um entrelaçar-se sem fim, um mundificar em fios onde não se pode achar a ponta da linha que começa a trama caótica.

Confiar estaria mais para esperarçar do que para ter fé. Propõe disposição para o agir. Agir com. “Diferente do hábito, que é exercido em um mundo determinado, a confiança se exerce paradoxalmente em um mundo indeterminado” (LAPUJADE, 2017), posto que no entre corpos é impossível a previsibilidade e o sentimento de confiança (*parida fio a fio, tempo a tempo*) faz da experiência um campo de experimentação.

Portanto ela sabe que confiar é fiado tempo a tempo, fio a fio, sem perigo de pressa ou mesquinhas, em uma ação de improviso, relacional e processual, que acontece no entre e sempre com. Com o problema, com a tensão e a fricção que faz da confiança um ato de dor e doação. Sendo assim, confiar não é algo dado, como a fé e a crença, mas algo que se conquista em relação e no amor de confluir com o outro.

Com-fiar é, portanto, a condição de todo ato de criação.

Corpo-linha-selvagem é um dispositivo-tático-sensível nesta guerra de imagens e de discursos e que segue na tentativa de (des)fiar e des(a)fiar as linhas que amarram e controlam corpos.

Corpo-linha-selvagem é um fiar-com e um compor-com e um tecer-com e uma intuição-com e um saber-com e uma prática-com e uma pesquisa-com e um fazer-com e um sentir-com e um viver-com e um morrer-com.

Como a pesquisa se move? A pesquisa se move no movente da pesquisa e se propõe não a resolver problemas, mas a problematizar; não se propõe a representar o mundo, mas a inventá-lo, fabulá-lo (VEIGA, 2015). Num exercício intempestivo. Com o desconforto do não saber. Com o improviso de outros seres. Com as multiplicidades. Potência para fiar um modo de existir neste mundo composto de linhas multiformes e multicores, no qual a prática se faz no entre e na brecha e na parte e no rio e no fio e na trama e e e e ...

Encontros e práticas e sujeitos e escritas e seres e artes e ciências e perguntas e pesquisas e linhas e teceres e fabulações e mundos e, e, e, e, e, e do meio e do início e do meio e e e e e ...

Corpo-linha-selvagem como uma prática e um conceito e uma pesquisa e uma produção artística e uma conexão e uma meditação e um respiro e uma tática e um dispositivo e um exercício de produção de mundos e uma brecha e uma resistência e uma força erótica e um tempo outro/mesmo e uma forma de engajamentos e uma performance e uma comunicação entre heterogêneos e um modo de fiar com uma terra/Terra viva e na busca de viver e morrer bem e e e e ...

Vida  
(não é o trajeto mais fácil)  
Sara Melo

## REFERÊNCIAS

- AMARILHO-SILVEIRA, F.; BRONDANI, W. C.; LEMES, J. S. Lã: Características e fatores de produção. **Arch. Zootec.**, v. 64, p. 13-24, 2015. Disponível em: <https://www.uco.es/ucopress/az/index.php/az/article/view/502/479>. Acesso em: 20 nov. 2023.
- BIGNAMI, Renato. **Oficinas de suor**. São Paulo. 2023. Exposição de Sérgio Carvalho.
- CHAKRABARTY, Dipesh. **O clima da história**: quatro teses. Sopro, 2009.
- CLARK, Lygia. Baba Antropofágica. **Portal Lygia Clark**, 1969. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/234/baba-antropofagica>. Acesso em: 15 abr. 2022.
- COCCIA, Emanuele. **A Vidas das Plantas**: uma metafísica da mistura. Tradução Fernando Scheibe – Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie, 2018.
- COCCIA, Emanuele. **Metamorfoses**. Tradução: Madeleine Deschamps e Victoria Mouawad. Rio de Janeiro: Dant.es editora, 2020.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- DERDYK, Edith. **Linha de costura**. 2. ed. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.
- DIAS, Susana *et al.* Plantas companheiras de escrita: des-bordando o Antropoceno ClimaCom. **Políticas Vegetais [online]**, Campinas, ano 9, n. 23, dez. 2022. Disponível em: <https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/plantas-companheiras/> Acesso em: 28 nov. 2023.
- DIAS, Susana. Perceber-fazer floresta: a aventura de entrar em comunicação com um mundo inteiro vivo. **Revista ClimaCom**, Dossiê Florestas, Ano 7, n. 17, 2020. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/susana-dias-florestas>. Acesso em: 28 nov. 2023.
- DIAS, Susana. Um caminhar multiespécies: mesas de trabalho como modos de habitar artes, educações e comunicações diante do Antropoceno. **Revista Digital do LAV**, [S. l.], v. 16, n. 1, p. e12/1–22, 2023. DOI: 10.5902/1983734884146. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/84146>. Acesso em: 28 dez. 2023.
- DO MORRO PRODUÇÕES. Confluências – Antônio Bispo. **Youtube**, 28 jun. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fi-4T8tdYDY>. Acesso em: 20 out. 2023.
- FILOSOFIA EM MOVIMENTO. Corpomídia: o corpo como mídia de si e dos ambientes. **Youtube**, 16 ago. 2023. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=-Hhryu\\_WX7c](https://www.youtube.com/watch?v=-Hhryu_WX7c). Acesso em: 14 nov. 2023.
- GREINER, Christine. **Fabulações do corpo japonês**. São Paulo: N-1 edições, 2017.

GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. 3. ed., São Paulo: Annablume, 2008.

HARAWAY, Donna. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. Tradução: Susana Dias, Mara Verônica e Ana Godoy. **ClimaCom – Vulnerabilidade** [online], Campinas, ano 3, n. 5, 2016. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/antropoceno-capitaloceno-plantationoceno-chthuluceno-fazendo-parentes>. Acesso em: 28 dez. 2023.

HARAWAY, Donna. **Ficar com o problema**: fazer parentes no Chthuluceno. N-1 edições, 2023.

HARAWAY, Donna. **O Manifesto das Espécies Companheiras**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

INGOLD, Tim. **Estar vivo**: ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição. Tradução Fábio Creder – Petrópolis, RJ; Vozes, 2015.

INGOLD, Tim. **Linhas**: uma breve história. Tradução: Lucas Bernarde. Petrópolis, RJ: Vozes, 2022.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: Emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

KRENAK, Ailton. **A vida é selvagem**. Caderno selvagem. Dantes Editora, 2020.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KRENAK, Ailton. **Ideias para Adiar o Fim do Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. São Paulo: n-1 edições, 2017a.

LAPOUJADE, David. **William James. A construção da experiência**. São Paulo: n-1 edições, 2017b.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

LUZ, Solimar. Indústria da moda é a segunda maior poluidora do mundo, aponta estudo. **Agência Brasil** - Rádio Agência, 14 out. 2020. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/economia/audio/2022-10/industria-da-moda-e-segunda-mais-poluidora-do-mundo-aponta-estudo>. Acesso em: 10 nov. 2023.

MENDES, Luiz Claudio; MATSUKUNA, Bruno; OLIVEIRA, Gabriela; PERES, Livia; GERARDI, Bianca; FEITOSA, Francisco; PERRI, Sílvia; PEIRÓ, Juliana. Efeito da tosquia na temperatura corpórea e outros parâmetros clínicos em ovinos. **Pesq. Vet. Bras.**, v. 33, n. 6, p. 817-825, jun. 2013. Acesso: 20 nov. 2023.

NOGUEIRA, Renato. Erōtikós: amor, sexualidade e erotismo em narrativas africanas, gregas e asiáticas. **Spotify**, 2023. Acesso em: 10 out. 2023.

CAVALCANTI, Céu. Erōtikós: transições, mitologias lorubás e o erotismo na clínica não binária. **Spotify**, 2023. Acesso em: 10 out. 2023.

OLIVEIRA, Letícia de Cássia. **Lã crua, fios da memória**: Mulher, Artesanato e Patrimônio Cultural do Rio Grande do Sul. Dissertação (Mestrado em Museoologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/203242>. Acesso em: 28 dez. 2023.

POLI, Maria Cristina. Uma escrita feminina: a obra de Clarice Lispector. **Psico**, [S. l.], v. 40, n. 4, 2010. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistapsico/article/view/3470>. Acesso em: 28 dez. 2023.

REZENDE, Diogo; TANIA, Alice. Performers sem Fronteiras, uma plataforma clínico-performativa de ações em arte relacional. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 29, n. 2, p. 196-202, maio-ago. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/1984-0292/v29i2/2332>. Acesso em: 20 nov. 2023.

ROSSI, Beatriz Hamburgo. **Fashion Law**: o trabalho escravo na cadeia produtiva da moda. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Direito) – Universidade Presbiteriana. São Paulo, 2020. Disponível em: <https://dspace.mackenzie.br/items/780c9565-8969-4f8f-a3c0-8f259b6ccff7>. Acesso em: 28 dez. 2023.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. Ubu edições. 2023.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, quilombos, modos e significados**. UNB, 2015.

SELVAGEM ciclo de estudos sobre a vida. Conversa na rede – Ailton Krenak e Nastassja Martin. **Youtube**, 16 ago. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ChUjJiLCdxs>. Acesso em: 20 out. 2023.

SELVAGEM ciclo de estudos sobre a vida. Conversa na rede – Partículas particulares 2023. Ailton Krenak e Eduardo Viveiros de Castro. **Youtube**, 16 ago. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wp5NlnNE4BI>. Acesso em: 14 nov. 2023.

STEENBOCK, Walter; VEZZANI, Fabiane. **Agrofloresta**: aprendendo a produzir com a natureza. Curitiba: Fabiane Machado Vezzani, 2013. Disponível em: <https://florestasdefuturo.files.wordpress.com/2013/06/agrofloresta-aprendendo-a-produzir-com-a-natureza.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2023.

STENGERS, Isabelle. A proposição cosmopolítica. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, [S. l.], n. 69, p. 442-464, 2018. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i69p442-464. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/145663>. Acesso em: 28 dez. 2023.

STENGERS, Isabelle. **No Tempo das Catástrofes**. São Paulo: Coisac Naify, 2015.

VEIGA, Ana Lygia. **Fiar a escrita** – Políticas de narratividade, exercícios e experimentações entre arte-manual e escrita acadêmica. Um modo de existir em educações inspirado em uma antroposofia da imanência. Tese (Doutorado em educação) – Universidade Federal de Juiz de Fora, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/5465>. Acesso em: 20 nov. 2023.

VILELA, Mariana. **novo-elo**. Instalação. 2022a.

VILELA, Mariana. **O céu é aqui**. Cianotipias em tecidos variados. Instalação 2,15m X 1,2m. 2022b.

VILELA, Mariana. **Vitaloceno, para uma cabeça vegetal**. Instalação. Objeto de linha de costura e plantas cultivadas. 2022c.

VILELA, Mariana. **Vitaloceno, para uma cabeça vegetal**. Vídeo performance. Duração: 10 min. 2022d. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lgjLze2AvEk>. Acesso em: 20 nov. 2023.

WETZEL, Augusta Galligo. Receta de compostaje y regeneración en la baba antropofágica de Lygia Clark. **Crítica y Resistencias - Revista de conflictos sociales latinoamericanos**, n. 7, p. 137-154, 2018. ISSN: 2525-0841. Disponível em: <https://www.criticayresistencias.com.ar/revista/article/view/31>. Acesso em: 20 nov. 2023.

WILLIAM, James. **Pragmatismo**. Tradução: Editora Martin Claret, 2005.