

Mateus Scota\*

Bianca Scliar Cabral Mancini\*\*

## Coexistências Selvagens

Imprevistos e *craniomancia* na criação performativa

## Wild Coexistences

Unforeseen and *skullmancy* in performative creation

## RESUMO

Neste ensaio procuramos articular problemas próprios da política cósmica (coletiva) da cena e da performance frente a presença de sujeitos não hegemônicos nos discursos das artes vivas – os animais. Para isso, partimos da reflexão sobre o *imprevisto* durante a realização da videoperformance *Carça* (2020) na Praia da Barra da Lagoa (Florianópolis, SC) para resgatar aspectos periféricos das relações humano-animais como a ausência de protocolos de relacionalidade e a maneira como tal ausência opera em condições de cooperação na constituição de uma obra artística. Neste sentido, nosso escrito procura dar ênfase às generalidades contra as quais as práticas artísticas se voltam e que constituem a maior parte das relações interespecíficas – as coexistências humano-animais selvagens. A ausência de protocolos de relacionalidade introduzem na prática artística e pedagógica da performance outros tempos e outras maneiras assimétricas de estar entre corpos, paisagens e acontecimentos imprevistos.

**Palavras-chave:** Performance; Humano-animal; Carça; Ecologia; Imprevisto.

## ABSTRACT

In this essay, we seek to articulate problems specific to the cosmic (collective) politics of the scene and performance in the face of the presence of non-hegemonic subjects in the discourses of the living arts – the animals. For this, we start from the reflection on the unforeseen during the making of the videoperformance *Carça* (2020) at Barra da Lagoa Beach (Florianópolis, SC) to rescue peripheral aspects of human-animal relationships such as the absence of relational protocols and the way in which this absence operates under conditions of cooperation in the constitution of an artistic work. In this sense, our writing seeks to emphasize the generalities against which artistic practices are turned and which constitute most of the interspecific relationships – human-animal wild coexistence. The absence of relational protocols introduces other times and other asymmetrical ways of being among bodies, landscapes and unforeseen events into the artistic and pedagogical practice of performance.

**Keywords:** Performance; Human-animal; Carcass; Ecology; Unpredictable.

*Ainda que no encontro entre a terra e o mar resida toda poesia das imagens do infinito, o movimento tragante do oceano, de tudo o que a terra cospe às suas fronteiras, faz da praia um campo limítrofe. As forças duras encontram a sinuosidade. Neste espaço de eterna mutação alquímica, terra e mar, uma linha desenha a fronteira entre dois universos distintos, duas energias diferentes. A onda que vem não é a mesma onda que volta, um corpo que vem ao mar não é o mesmo corpo que dele retorna.*

Texto de apresentação de Carcaça, Mateus Scota.

Nesta reflexão procuramos articular problemas relacionados à política cósmica (coletiva) da cena e da performance frente a presença de sujeitos não hegemônicos nos discursos das artes vivas – os animais. Para isso, partimos da reflexão sobre o *imprevisto* durante a realização de uma performance em espaço público e natural – a performance *Carcaça*<sup>1</sup>(2020) realizada na praia da Barra da Lagoa, em Florianópolis, SC – para resgatar aspectos periféricos das relações humano-animais como a ausência de protocolos de relacionalidade e a maneira como tal ausência opera em condições de cooperação na constituição de uma obra artística. Nosso trabalho, aqui, não se estabelece sobre a ideia de relatar o processo artístico da obra em questão, mas de discorrer sobre as generalidades contra as quais as práticas artísticas se voltam, a condição de que grande parte da biota terrestre com quem nos relacionamos e coexistimos está na condição de animais selvagens.

---

<sup>1</sup> Disponível na plataforma do Youtube em [https://youtu.be/C2-4toIf\\_dI](https://youtu.be/C2-4toIf_dI)

Esta condição de coexistência constitui grande parte de nossas relações interespecíficas. A ausência de protocolos de relacionalidade (biossocialidade) introduzem na prática artística e pedagógica da performance outros tempos e outras maneiras assimétricas de se relacionar entre corpos, paisagens e acontecimentos imprevistos.

É a partir desta perspectiva que iniciamos nossa reflexão, atentos ao corpo deitado na areia da praia, em performance. Nu, coberto por uma fina camada de argila branca e face óssea de caveira bovina, o vento soprava sobre a pele causando um tremor visivelmente desconfortável. À medida em que a argila secava sob a pele, a palidez tomava conta da paisagem. Nos instantes seguintes, as ondas que se espalhavam pelo chão lavavam os pés, as nádegas, as costas, a nuca, todas as partes do corpo em contato com a areia.

O retorno da onda ao mar arrastava uma fina poeira branca de argila que coloria sutilmente a água. O corpo estático, em primeiro plano, contrastava com a paisagem que se alterava com o balanço das ondas, o vapor úmido da maresia que se elevava sob a areia e as oscilações da luz do sol que se projetavam em raios lisos quando este não estava encoberto pelas nuvens. Pulgas-do-mar [*Talitrus saltator*] se acumulavam abaixo do corpo, pinicando os antebraços e as panturrilhas, tentando devorar a suposta carniça estendida sob o solo. Elas sabiam reconhecer a forma de uma carcaça. Como pequeninas operárias, elas tentavam desmanchar o corpo cuspidado à areia em pedaços agradáveis aos seus tamanhos.

Se é possível dizer que a performance e videoperformance *Carça* procurava se conectar às fabulações da paisagem no contexto da Barra da Lagoa porque buscava estabelecer conexões com a vida-vivendo neste local, também podemos dizer que tal processo de estabelecer conexões fabulares encantou, inicialmente, os animais litorâneos. O corpo em performance era uma grande carça putrefata cuspidada à areia. Bem que o quiseram as pulgas-do-mar, os urubus e as gaivotas (estes últimos que observavam a uma distância segura) um momento oportuno para beliscar o crânio, arrancar os mamilos, saborear um pedaço suculento das coxas, do pênis ou das costelas. Esta, aliás, foi uma estranha surpresa: a de que estes animais reconheceram a forma óssea de um corpo morto. Todos os dias diversos turistas se deitam na areia, dormem ao sol e, mesmo assim, não vemos tais animais revoando em espreita por seus corpos estendidos.

Os urubus, as gaivotas e as pulgas-do-mar presenciaram os bastidores da performance, quando o corpo-carça ainda estava sendo montado. Assistiram o corpo humano vivo vestir a face óssea, amarrá-la em torno da cabeça. Eles estavam presentes também durante a filmagem (e fotografia) da performance, do começo ao fim. Eram testemunhas fiéis de um acordo velado do qual ficaram tentados em irromper com um ato de liberdade conquistada ou um ato de rebeldia desajeitada.

Ainda ali, deitado, nu, inspecionando entre as frestas ósseas do crânio com o canto dos olhos à espreita silenciosa dos urubus e das gaivotas, o performer desejava (assim como todos os envolvidos na gravação desejavam) secretamente que criassem coragem para pousar sob o corpo e lhe arrancassem um pedacinho da pele. Performar uma carcaça de vaca nestas condições tornava-se, portanto, um convite à criação de um espaço de relações com estes animais, sobretudo pelo fato de que eles pareciam ter compreendido a convenção de que o corpo entrecruzado não se moveria frente ao equipamento de vídeo instalado. Assim como em *Quando todos calam #2* (BERNA REALE, 2010), havia um desejo dos participantes animais de revelar o mais íntimo do contato, uma vontade visceral de devorar (e de ser devorado) a carcaça como um luxuoso banquete. Esta relação se desenrolava por um campo no qual o performer estava completamente fora do controle, no qual os *craniomantes* – os animais partícipes do jogo de adivinhação das disposições ou tendências de um corpo ósseo para a vida ou para a morte – aguardavam uma revelação vinda do corpo em performance, se ele se levantaria mais uma vez ou se ficaria ali, agonizando, depositado entre a areia e a água.



Frame da videoperformance *Carça* (2020), Mateus Scota. Vídeo de Mateus Scota, operação de câmera de Heráclito Cardoso. Arquivo do artista.

Carcaça (como uma prática de fabulação) teceu relações eficazes com tais animais, cada um à sua maneira de perceber e se relacionar com o mundo. Aquilo que esperávamos que fosse a produção de um bem simbólico, a produção de uma vídeo-obra de corpo entrecruzado (humano-animal), se revelou, frente a presença dos animais litorâneos, a produção de um bem ecológico e relacional. A criação de um jogo de tensões entre o animal-performer e os animais-predadores estava em curso naquele momento.

O que observamos nesta relação com os animais no curso da vida-vivendo – e a performance, aqui, se compõe à vida – é que parece se estabelecer uma ordem cósmica de posições suspensas na relação entre estes animais e os corpos cuspidos (pelo mar) à praia. Nela, corpos e alimentos são análogos, mas corpos-vivos e corpos-mortos não o são. Seria esta prática *craniomante* uma espécie de perspectiva intersubjetiva dos urubus, das pulgas-do-mar e das gaivotas – aguardar por um momento de pausa no movimento dos corpos no qual estes possam se transformar (qualitativamente) em alimento? Nas infinitas perspectivas de um multinaturalismo ameríndio, o sangue é a cerveja do jaguar e o barreiro lamacento é uma grande casa cerimonial das antas (VIVEIROS DE CASTRO, 2020, p. 313), assim como a carcaça poderia ser (ou tornar-se) algo semelhante a um delicioso aperitivo a ser dividido com as aves-comensais, dentro de suas lógicas de existência.



No filme ficcional de Ruben Östlund (*The Square*, 2017) há uma cena que se passa durante a *vernissage* de uma exposição de arte. Todos os partícipes estão ansiosos para testemunhar uma performance anunciada como precedente ao jantar. Uma voz-em-off (gravada) anuncia a chegada do artista, introduzindo algumas informações às testemunhas da ação vindoura, sugerindo que todos adotem comportamentos cautelosos como, por exemplo, não se mover bruscamente, não reagir às ações do performer (que ali assumiria a posição de um animal predador) e que deveriam manter-se calmos uma vez que o medo é uma “emoção farejada” pelo artista-animal. Oleg Rogozjin (interpretado por Terry Notary) adentra na sala de jantar performando (na verdade atuando) um gorila. Seus movimentos são intensos, precisos e pesados, em uma posição de explorador ou farejador. Ele veste em seus braços próteses extensoras ao modelo de muletas com as quais toca o chão e se apoia, assumindo a postura investigativa dos gorilas. O artista grita, bisbilhota os trajes dos partícipes, salta para cima das mesas quebrando as louças e pisoteando a prataria como consequência de seu gesto de curiosidade.

A trama da performance ficcional se adensa a medida em que o artista leva ao extremo o seu “ser-gorila”, expulsando da sala de jantar algumas pessoas que o “aborreceram”, que negam as investidas exploratórias do artista e reagem desgostosamente às suas brincadeiras. A tensão chega ao seu ápice quando ele apanha uma mulher pelos cabelos, a arrasta até um espaço aberto (livre das

mesas e cadeiras que ocupam o espaço de movimentação) e tenta desvesti-la, em uma insinuação de interesse sexual. A mulher reage com gritos e tenta defender-se das investidas empurrando o corpo do artista-gorila para longe de si, ação na qual não obtém sucesso. Neste ponto os acordos e as convenções (humanas, artísticas e relacionais) são levados ao extremo da performance, ocasionando um rompimento entre a arte e a vida, representado pelo assalto de um grupo de homens que acode a mulher e espanca o artista. A cena se encerra.

O quadrado de Östlund (conceito que dá nome ao filme) pode ser entendido, portanto, como uma metáfora da quebra dos acordos intersubjetivos estabelecidos nos mais variados contextos. Estar dentro do quadrado tem como implicação aceitar os acordos e os performar como representações coletivas; estar fora do quadrado implica em revelar os pactos imperceptíveis e os tensionar em direção a um campo desconhecido de relações. Esta representação de uma performance ficcional, em consonância com o acontecimento em *Carça*, nos instiga a perguntar o que acontece quando propomos uma ação no campo da arte e da performance entre indivíduos que não tem um senso de relacionalidade ou de biossocialidade, quando não se tem um sentido intersubjetivo de comportamento entre, por exemplo, um humano e um animal selvagem?

A pergunta, aqui, caminha na direção de um contato imprevisto com os animais com quem se divide a cena ou a

performance, um contato entre sujeitos que não “dividem o mesmo quadrado”. Em *I Like América and América Likes Me* (1974), uma das performances com presença animal mais conhecida da história da linguagem, Joseph Beuys experimentou esta possível relação, embora ela tenha sido mediada pela proteção de camadas de feltro em torno de seu corpo e pelo uso de um bastão com o qual se protegia das investidas do coioote em arrancar-lhe algum membro. Houve uma indisposição da parte de Beuys em habitar o mesmo espaço de sociabilidade que o coioote, mantendo uma distância entre a prática da arte e a vida-vivendo, entre a participação no jogo ecológico e a execução segura de uma tarefa simbólica.

Nós, que estamos ligados às práticas de cultura da terra (*agricultura* como técnica humana), temos dificuldade em perceber que estes jogos ecológicos *acontecem*, eles se estendem aos meios (e, também, constituem territórios) e suas diversas camadas de habitação. Não se trata de um cultivo da relação, de um preparo anterior, senão de uma nascente espontânea que irrompe pela via de um imprevisto e precisa nele fazer a morada de um olhar e de uma forma de se conectar. É o oposto de uma agricultura, que em termos diretos estaria no mesmo nível de interferência da pecuária. Nas ocasiões imprevistas – como a presença dos urubus e das gaivotas em *Carça* – os animais não são uma escolha, e, fazer de menos, ignorando suas presenças, é passar por cima da ocasião que se abre para uma experiência realmente significativa.

Entretanto, como esta experiência imprevista pode tornar-se parte de um fazer artístico visto que ela é parte da vida-vivendo e da qual não dispomos objetualmente (nem mesmo como projeto ou proposta) para modular uma relação? Parece que o que nos resta, pelo menos por hora e nesta perspectiva, é estimular respostas naturais ao estilo do campo de raios (*Lightning Field*, 1977) de Walter de Maria, fazendo da imprevisibilidade a força da experiência estética – o acontecimento como um jogo de momentos específicos.

O corpo agônico composto em *Carça* é um corpo intensificado, construído pela junção inesperada de partes distintas na composição excessiva de uma forma que se faz aberrante em visualidade e sentido. Tal forma não se define como algo conhecido, pelo menos não se define em algo encontrado espontaneamente em condições naturais. Esta intensificação (excesso) humana de compor-com (compor o próprio corpo com...) as possíveis fabulações da paisagem – seja também na proposta de Beuys em relacionar-se com o coioote, ou em brincar de morto-vivo com os animais litorâneos – em convite apelativo de estímulo *supernormal*<sup>2</sup> (Massumi, 2015, p. 4) frente aos animais do litoral, constituiu uma diferente natureza estética de *utilidade* (MASSUMI, 2015, p. 1) no jogo. O que acolá era um ato de poética artística aqui

---

<sup>2</sup> Para Massumi, o termo *supernormal* não se refere a uma oposição entre o que é normal e o que não é, entre natureza e artifício. Refere-se à plasticidade dos limites naturais que caminha em direção a um desrespeito natural pela forma orgânica, a boa forma. Ele “Indica uma tendência à deformação que estica o comportamento fora da forma de dentro de sua própria operação instintiva - um movimento transformacional que leva naturalmente a experiência animal a exceder artificialmente seus limites normais.” (MASSUMI, 2015, p. 4, tradução nossa).

se desenrola pela esteira de um devorar natural, do *torna-se um objeto de desejo primal do outro*. O corpo estendido poderia se tornar comida. Em outras palavras, o rendimento estético performado entre a carcaça caída e os animais da praia corria em direção à certa instrumentalidade do primeiro (do corpo-morto). Podemos dizer que *Quando todos calam #2* (2010) de Berna Reale também institui tal diferença de natureza estética no jogo da utilidade. Em *Carcaça* a irrupção de gestos de batalha estava na iminência (estava seguindo o estímulo) de um acontecimento novo que saciaria as aves e as pulgas-do-mar em detrimento de uma quebra no jogo de performance artística.

Tal possibilidade de acontecimento introduziu uma qualidade diferente no jogo de performance interespecífico. Aqui, mais uma vez, os campos de atração do jogo (um novo tipo de proto-jogo de estímulos) fluem em direção a margens que tendem a circunscrever certa consciência primária de instinto alimentar em desdobramentos orientados à um jogo de gatilhos disparados – a presença do corpo-carcaça estimula uma reação – e de acidentes ocasionais, induzindo a improvisação de todos os corpos envolvidos no ato. A pausa e a observação eram o fôlego, em suspensão, da improvisação. Para Massumi,

O “estímulo” irrita, provoca, agita. É um “indutor” processual. Ele inicia um processo ativo, induzindo a execução de uma “improvisação”. Se colocarmos os dois termos juntos, obtemos um substituto para “gatilho” e “acidente” em um golpe terminológico: *improvisação induzida*. A improvisação é uma modificação integral na

autoconsistência tendencial da experiência animal, correlacionada à externalidade de um ambiente rico em acidentes, mas governada por sua própria lógica instigante de variação qualitativa. Uma improvisação é uma modificação que surge de dentro da agitação de uma atividade, trazendo uma diferença qualitativa à sua maneira de se desdobrar. (MASSUMI, 2015, p. 7, tradução nossa, grifo do autor)

As maneiras possíveis de desdobramento do jogo humano-animal nestas circunstâncias improvisacionais são imprevisíveis, o que não implica, conforme o filósofo, que a relação seja acidental, mas orientada a um excesso espontâneo e deformado de desejo de ambas as partes, animal e humana. É aqui que devolvemos o *imprevisto* e o *desejo* como forças de composição performática relacional no que compete a feliz presença quase-desmedida (quando analisada por uma perspectiva humana, é claro) dos animais no ato de performance.

Um experimento do etologista Niko Tinbergen com os filhotes de gaivota, descrito no texto de Massumi, revelou uma tendência ao excesso em seus comportamentos instintivos, o que nos direciona para alguns limites orgânicos da experiência animal. A plasticidade (mobilidade dinâmica) das capturas instintivas a partir dos estímulos com contraste aberrante de cores nos bicos falsos das aves resultou em maior resposta aos experimentos propostos por Tinbergen de forma que a conclusão assegura que as caricaturas formais (formas e cores exageradas, destoantes com as formas naturais) induzem a respostas positivas na maioria das vezes em detrimento de um estímulo “normal” ou coerente em visualidade,

forma e proporção. As tendências supernormais desencadeadas (seja no experimento de Tinbergen ou...) no jogo entre a carcaça caída e os *craniomantes* introduzem uma superação a um mais-que, quando nem eles (as gaivotas e os urubus), nem eu, podemos afirmar que estamos seguros de nossos papéis no jogo de performance ou no processo de vida-vivendo – o qual envolvia a gravação da performance.

Os filhotes de gaivota observados por Tinbergen estão abertos desde seus núcleos mais duros – intuituais – à relação plástica com objetos ou com corpos que simulem, por contraste, as operações esperadas de seus genitores. De forma semelhante, os animais litorâneos que participaram do ato da performance *Carcaça* encontravam-se contemplados pela fabulação em curso que os jogava em um movimento duplo de atenção e de desejo, um deformando o outro. À carcaça caída cabia o desejo de relação e de fabulação. Sua deformação processual encontrou na presença dos animais uma eficácia, a de ser um corpo-alimento cuspidado à areia, um corpo-monumento passageiro.

Só podemos articular esta reflexão sobre tais relações eficazes quando destacamos que a visualidade composta pelo corpo humano nu e o crânio bovino superposto à face, é um excesso do corpo (do performer) para constituir um *território*<sup>3</sup>. Os

---

<sup>3</sup> Conforme o estudo de Grosz (2008), Deleuze sugere que as artes produzem e geram intensidades, afetando o sistema nervoso e intensificando as sensações. A arte parte da organização de materiais (sejam eles pigmentos, minerais, sons, movimentos...) na criação de formas capazes de intensificar as sensações, impactando e estimulando os corpos vivos. Assim, para a filósofa, a arte existe a partir do momento em que surge atração sexual e a produção de interesse por meio de sensações visuais, sonoras, táteis, gustativas, olfativas (p. 7). Muitos comportamentos animais excedem a mera sobrevivência, não significando, com isso, que correm em direção à prática orgástica, senão à “má adaptação

impulsos em direção ao excesso (que Massumi define como exagero) além de apelar e atrair o olhar, constituem um território que estimula respostas improvisadas no jogo da vida-vivendo. Nas relações interespécies talvez estes excessos encerrem em si o desafio de definir a coisa percebida como única realidade (circunscrição de dúvida, corpo-vivo ou comida?), e com este desafio iniciamos um movimento aberrante que não sabemos para qual direção fluirá. O futuro destas relações são imensos acontecimentos imprevistos.

Inversamente, em uma corrente da experiência que flui do animal para o humano, Claire Bishop, por exemplo, detalha a presença inesperada de uma alce – o encontro imaginário, mas, sobretudo, o acontecimento irruptivo surpreendente – que surge de maneira imprevista no macadame. Suas palavras encarnam uma delicada vivacidade. A construção de um bem ecológico (mesmo que vindouro, furtivo) é constituída na relação de todos os passageiros (inclusive a poeta) com a animal monumental.

[...] Agora, está tudo bem agora / até para adormecer / assim como em todas aquelas noites. / – De repente, o motorista do ônibus / para com um solavanco, / apaga suas luzes. | Um alce saiu / do mato impenetrável / e fica lá, agigantado, melhor, / no meio da estrada. / Ele se aproxima; cheira o / capô quente do ônibus. | Elevado, sem chifre, / alto como uma igreja, / familiar como uma casa / (ou, seguro como casas). / A voz de um homem nos

---

fundamentalmente dinâmica, desajeitada, que permite a produção do frívolo, do desnecessário, do agradável, o sensorial por si mesmo.” (GROSZ, 2008, p. 7, tradução nossa) que procura atrair a atenção. Tais práticas de apelo através da composição de sensações oriundas do caos natural constitui o que Deleuze observou como o surgimento da moldura. Em outras palavras, a moldura torna-se a condição de existência do território, é o que aparta o território do meio – do caos natural. Um meio não é um território. Um meio é um espaço indeterminável e limitado. O território é o arranjo performado pelo corpo ou pelos corpos em um meio.



garante / “Perfeitamente inofensivo...” | Alguns dos passageiros / exclamam em sussurros, / infantilmente, suavemente, / “Claro, são criaturas grandes.” / “É terrivelmente simples.” / “Olha! É ela!” | No seu tempo, / ela olha o ônibus, / grandiosa, sobrenatural. / Por que, por que sentimos / (todos nós sentimos) tão doce / sensação de alegria? | “Criaturas curiosas,” / diz nosso motorista silencioso, / enrolando os erres. / “Olhe para isso, sim.” / Então ele muda de marcha. / Por mais um momento, | recuando de costas, / a alce pode ser vista / no macadame ao luar; / até desaparecer / cheiro de alce, acre / cheiro de gasolina.<sup>4</sup> (BISHOP, 1972, s/d, tradução nossa)

O acaso (no acontecimento) parece tecer a força central do poema, compondo o encontro com certa graciosidade que as palavras da poeta evidenciam. Não se pode pedir a uma alce que saia da estrada, que contorne o veículo, que não chifre (se este fosse o caso) os vidros do carro. Não há protocolos para os encontros inesperados na vida-vivendo. Não há, em grande parte das vezes, nem mesmo tempo para estabelecer sentidos de relacionalidade. Bishop constrói muito bem em seu poema esta pontual percepção com a ideia de que a alce “fica lá, agigantada, no meio da estrada”.

Aos poucos todos são tomados por uma doce sensação de alegria e segurança caseira que a experiência de proximidade física

<sup>4</sup> [...] Now, it’s all right now / even to fall asleep / just as on all those nights. / — Suddenly the bus driver / stops with a jolt, / turns off his lights. | A moose has come out of / the impenetrable wood / and stands there, looms, rather, / in the middle of the road. / It approaches; it sniffs at / the bus’s hot hood. | Towering, antlerless, / high as a church, / homely as a house / (or, safe as houses). / A man’s voice assures us / “Perfectly harmless....” | Some of the passengers / exclaim in whispers, / childishly, softly, / “Sure are big creatures.” / “It’s awful plain.” / “Look! It’s a she!” | Taking her time, / she looks the bus over, / grand, otherworldly. / Why, why do we feel / (we all feel) this sweet / sensation of joy? | “Curious creatures,” / says our quiet driver, / rolling his r’s. / “Look at that, would you.” / Then he shifts gears. / For a moment longer, | by craning backward, / the moose can be seen / on the moonlit macadam; / then there’s a dim / smell of moose, an acrid / smell of gasoline. (BISHOP, 1972)

entre as testemunhas da presença e o grande corpo vivo do animal é capaz de produzir e de ativar os sentidos com “cheiro de alce, acre / cheiro de gasolina.”. Talvez a experiência irruptiva de uma presença animal engendre uma tal sensação de segurança caseira (conhecida), a sensação de que o animal nos rodeia por longe, de que a vida-vivendo (e eles estão nela, com ela, são parte dela) corre em sua inteireza por todos os lugares, até mesmo ao longe de nossos olhos. Nas palavras de Juliana Fausto, “O que a biota terrestre está fazendo quando, por sua interação entre si e com entes físicos, constitui o sistema biogeofísico conhecido como Gaia?” (FAUSTO, 2020, p. 321). Esta pergunta deveria, pelo menos, inquietar nossas formas de produzir e levar para elas a cara de outros corpos que a muito tempo foram usados para atribuir significados mitológicos, simbólico-emblemáticos, sobretudo na criação de ambientes naturalistas ou realistas (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 210, tradução nossa).

A cena teatral há muito se esqueceu destes espaços inconscientes (das cidades e de Gaia em geral) e de seus fluxos vivos. Em espaços de formação das artes da cena ouvimos algumas vezes que animais possuem uma organicidade espantosa e que competir com suas presenças na cena era um jogo perdido. O teatro, todavia, uma arte que mantém o animal afastado de sua tradição, não está livre de tais incursões imprevistas. O espaço projetado pelo aparato cênico baseia-se na construção de um ambiente convencionalmente simbólico, que deixa a natureza do

lado de fora de suas paredes escuras. Edifícios sem janelas, sem a presença de luz natural.

Nicholas Ridout (2006), professor de Estudos da Performance e Estudos Teatrais na Universidade Queen Mary em Londres, discorre sobre a presença inesperada de um rato que adentra no palco durante um espetáculo, escrevendo que

No inverno de 2001, durante uma apresentação do *The Caretaker* de Harold Pinter no Comedy Theatre em Londres, próximo ao final do longo relato de Douglas Hodge (como Aston) de seu encarceramento forçado em um hospital psiquiátrico e seu tratamento com eletroconvulsoterapia, pensei ter visto um rato fazer uma entrada da esquerda do palco, cruzando em uma diagonal rasa e desaparecendo debaixo da cama em que Hodge estava sentado. Acima do palco de Hodge, e mais ou menos no centro, estava Michael Gambon (como Davies), em outra cama. Depois de um curto momento em que tive tempo de repassar várias possibilidades em minha mente quanto à natureza exata do fenômeno que tinha testemunhado, o rato reapareceu, cruzando em uma diagonal muito mais íngreme debaixo da cama de Hodge em direção a Gambon, que deslizou o pé para o lado direito permitindo que ele passasse e desaparecesse novamente sob esta segunda cama. (RIDOUT, 2006, p. 96, grifo do autor, tradução nossa)

No plano da experiência estética, o quadro (*mise-èn-cadre*) da cena sofreu uma dilatação. O efeito de estranhamento tomou conta de Ridout, que passou a debruçar sua atenção sobre os possíveis desdobramentos daquele corpo em cena. A irrupção de um fragmento do real – a presença de um corpo animal vivo – no quadro ficcional, do animal “descontrolado” e orgânico em meio a plasticidade dos gestos teatralizados dos humanos, reinscreveu os

próprios limites do ficcional durante o decurso da própria ficção. Aberta às intrusões de fora, ao que não foi ensaiado, não foi planejado como material elaborado à experiência estética, a cena passa a reinscrever sua própria ordem político-acontecimental para abarcar o imprevisto. O que se introduz é um jogo de micropolíticas de presenças intrusivas na cosmoperspectiva de uma ecologia de práticas – na cosmoperspectiva do teatro o animal sempre está fora, diga-se de passagem. Logo, tendo gritado seu nome com sua presença felizmente desmedida, o pequeno rato “comentava” o jogo ficcional em curso, como se denunciasse uma falha no aparato ilusório e prenunciasse que a atuação havia chegado ao fim – antes mesmo do encerramento do espetáculo. Ridout destaca que a mirada especulativa se desenrolava após o espetáculo não apenas por uma via antropológica e antropomórfica, senão “econômica e profissional” (RIDOUT, 2006, p. 96, tradução nossa) que colocava o pequeno rato no plano de uma atuação solo interjetiva. Quem pagaria ao rato por sua atuação?

Mas o que, via de dúvida, acontecia ali senão a irrupção de uma segurança caseira, de uma brincadeira imprevista dentro da brincadeira organizada, como um jogo de sabotagens inesperadas e não planejadas que colocava os espectadores para dentro do movimento da cena?! Verticalmente, o Ridout espectador passou a fazer parte do jogo da atuação como se soubesse de um segredo – anunciado pelo rato – que os atores desconheciam sobre o próprio jogo que estavam jogando. Em horizontalidade, “será que os outros

espectadores estão vendo o que eu vi?”. Um movimento de alternância entre ser espectador e ser testemunha de um fato é introduzido no jogo cênico.

Se o que Massumi destaca em Tinbergen é que o animal reconhece outras formas (aberrantes em excesso) também como formas animais, como estímulos pertencentes à um mesmo mundo de respostas, nós humanos passamos muito bem a reconhecer a presença animal no antro humano como um estímulo de que a vida-vivendo está acontecendo por todo o cosmos, ora longe de nossos olhos, ora imprevisivelmente fluindo à nossa volta, incontida até mesmo por dentro do quadro cênico.

Um dos textos que nos instiga a olhar à força do imprevisto no encontro humano-animal é a reflexão de Derrida – *O animal que logo sou* (2002) – pego de surpresa por sua gata que o olha fixamente em um instante de nudez. Uma espécie de “[...] Mal-estar de um tal animal nu diante de outro animal, assim, poder-se-ia dizer uma espécie de *animal-estar* [...]” (DERRIDA, 2002, p. 16, grifo do autor) é despertado no filósofo, fitado por “Um olhar de vidente, de visionário ou de cego extralúcido” da gata. Derrida não vê em sua gata a expressão de um ente estrangeiro, a circunscrição de impulso selvagem ou algo do tipo, senão da presença inquietante em cujo olhar fixado sob seu corpo o desvela a si próprio. Não se trata de um exemplar das multidões felinas, explica o filósofo, “este vivente insubstituível que entra um dia no meu espaço, nesse lugar onde ele pôde me encontrar, me ver, e até me ver nu. [...] uma existência

mortal, pois desde que ele tem um nome, seu nome já sobrevive a ele.” (DERRIDA, 2002, p. 26, grifo do autor). A gata que está com Derrida, com quem o filósofo partilha ou coexiste no espaço de sua casa, o surpreende com seu olhar vazio, suspende o familiar em detrimento de um estranhamento de *estar-com* – o filósofo nu em presença da gata; a gata não-nua ao lado do filósofo talvez não-nu na percepção do animal.

O *estar-com* de Derrida, *estar-diante-do-animal* (DERRIDA, 2002, p. 28), carrega consigo a possibilidade de desvelar o animal, de olhá-lo, e ver nele “o esquecimento calculado da filosofia”, o problema de saber o que ele vê quando vê o corpo nu do filósofo. Seu olhar discreto e silencioso, que o fita sem que ele saiba de sua presença espectadora, joga-o em um imprevisto duplo, o de ser visto nu e pego de surpresa, e o de não saber o sentido do olhar, um olhar “cujo fundo resta sem fundo” (DERRIDA, 2002, p. 30) e que poderia desejar secretamente (indecifavelmente) mordê-lo, por que não?

Este olhar, o conhecemos bem a partir de *Carçaça*. E só se pode dar a devida e profunda atenção a ele quando estamos sendo vistos. Este olhar não pode ser construído por uma intenção de vista mútua, um jogo calculado. Ele é disparado quando somos pegos por nossa própria percepção em alguma ação a qual não podemos voltar ao princípio, seja percebendo-se nu, seja no meio da gravação de uma performance na praia, em um encontro imprevisível na floresta ou no teatro. O desvelamento do olhar –

saber-se percebido e desconhecer o que resta no fundo do olhar, a intenção, o desejo – induz um princípio performático naquele que está se dando a ver. Uma performance íntima, de pudor ou de deleite voyeurista, cujo desdobramento é improvisado para contornar, encontrar uma rota de fuga ou entregar-se à situação. A situação está dada como suspensão, um estímulo à improvisação induzida.

Todavia, o que mobiliza a reflexão em torno deste movimento iniciado por Derrida – o de que o animal pode fitar e, ao fazê-lo, algo acontece – está ligado aos processos de criação contemporânea que se voltam aos animais ora como companheiros de produção<sup>5</sup> – pelo menos no que tange a criação de zoopoéticas e não o uso utilitarista dos animais nas obras –, ora como fatores ambientais que integram as obras (mais uma vez é o caso de *Quando todos calam #2*, Berna Reale). Neste último, suas atuações estão condicionadas ao acaso ou aos estímulos ambientais, como os estímulos alimentares, por exemplo.

Assim, os olhos de vidente (para não dizer *sarcomante* – *sarx*, do corpo-carne) da gata de Derrida atualizam, nesta reflexão, a presença insistente da dúvida sobre os limites do humano e do animal. Mais uma vez não podemos falar com certeza de nossos papéis no jogo de relações e de performance humano-animal. Derrida especula o sentido “sem fundo” deste olhar enquanto se

---

<sup>5</sup> A título de exemplo, destacamos as obras de Luc Petton e da Compagnie Shanju (Sanjulab) como trabalhos nos quais os animais são *partners* (companheiros de cena) e cuja poética é, também, uma zoopoética. Nela o centro do discurso da cena é habitado pelos corpos animais que imprimem sua política, seu tempo, suas construções em associação com outros animais ou outros humanos com quem dividem a *mise-en-scène*.

dirige aos fins do homem, ultrapassando as “[...] fronteiras a partir da qual o homem ousa a se anunciar a si mesmo, chamando-se assim pelo nome que ele acredita se dar.” (DERRIDA, 2002, p. 31). Diante do olhar que o fita em nudez todas as possibilidades lhe ocorrem.

Tal busca de sentido para o olhar estrangeiro do animal, cujas intenções desconhecemos – e aqui nos colocamos como aqueles que expiam as aves para deduzir suas intenções, seja por entre as órbitas oculares do crânio que cobre o rosto, seja na posição daquele que vigia a câmera de vídeo e o curso da performance – pode ser impulsionada, renovada ou atualizada pelo olhar do perspectivismo na América Indígena de Viveiros de Castro (2020). Nele, os animais<sup>6</sup> nos veem como não-humanos visto que é a si próprios que eles percebem como humanos. Eles se apresentam sob a forma humana<sup>7</sup> quando em suas aldeias ou casas, desfrutando de seus hábitos como expressões de sua cultura. Em outras palavras, o perspectivismo define um olhar para si próprio como gente (os animais percebendo a si como gente) e a presença do outro como presença sempre animal. Viveiros de Castro destaca que, diferentemente da antropologia popular ocidental (branca) que concebe o humano e o animal como edificados sob a noção de animal – o humano seria um ex-animal –, o pensamento ameríndio concebe os animais e os humanos como edificados sob a noção de

---

<sup>6</sup> Não são apenas os animais, mas toda a vida ao redor como as plantas, os rios, as rochas, etc.

<sup>7</sup> Viveiros de Castro usa o termo “antropomorfos” embora não descreva um despir-se das vestes animais como uma prática efetiva, senão no plano da perspectiva.



humanidade para quem o animal continua a ser humano, mesmo que não o percebamos desta maneira.

Desta forma, estariam os animais expressando a partir de suas presenças insistentes a malha de uma política cósmica ao nos observar em um momento de nudez, ao nos fitar à distância e se deixarem perceber em observação? A expressão do olhar animal que assustava Derrida seria então a expressão do olhar de um humano que observa seu animal (o filósofo como um animal de estimação) nu? Assim, a nudez e o pudor estariam acolá do olhar insistente e sem expressão (sem exprimir repulsa ou interesse) que nos animalizaria – eles não poderiam nos ver nus justamente porque não-nus em sua própria nudez.

As associações provisórias, temporárias, nas práticas da arte (referimo-nos às acontecimentais) abarcadas nesta reflexão posicionam sociedade e natureza como naturais, circunscrevendo os partícipes como organismos em interação ecológica na constituição de um “objeto” (obra) que carrega esta ecologia como expressão de um acontecimento experiencial. Aqui optamos por *experiencial* em detrimento do termo *relacional* a medida em que o que se mostra, em termos estéticos da obra constituída, seja um rastro da experiência de relação, acessado através de uma mídia.

## REFERÊNCIAS

BEUYS, Joseph. **I like America and America Likes Me**. 1974. Performance. Galeria René Block, Nova York.

BISHOP, Claire. **The Moose**. 1972. Poema. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/48288/the-moose-56d22967e5820>. Acesso em: 11 out. 2021.

COMPAGNIE SHANJU. Présentation du lieu de vie et de travail de ShanjuLab, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l6c33x0h6UY&t=167s>. Acesso em: 27 jun. 2021.

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

FAUSTO, Juliana. **A Cosmopolítica dos Animais**. São Paulo. N-1 Edições & Hedra: 2020.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo Performativo**. Tradução Diana González Martín e David Martínez Perucha. Abda Editores: Madri, 2011.

GALERIE photos Perspectives. Disponível em: <https://lab.shanju.ch/projets/shanjulab/perspectives/galerie-photos-perspectives/>. Acesso em: 04 set. 2021.

GROSZ, Elizabeth. **Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth**. Columbia University Press, 2008.

MARIA, Walter de. **Lightning Field**. 1977. Instalação land art. Planície desértica do Novo México. Disponível em: <https://www.bolsadearte.com/oparalelo/walter-de-maria>. Acesso em: 13 jan. 2022.

MASSUMI, Brian. The Supernormal Animal. In: **The Nonhuman Turn**. Organização e edição de Richard Grusin. Minneapolis: Editora da Universidade de Minnesota, 2015. pp. 1-19.

RIDOUT, Nicholas. **Stage Fright, Animals, and Other Theatrical Problems**. Nova York: Cambridge University Press, 2006.

SCOTA, Mateus. **Carça**. 2020. Videoperformance. Obra exposta junto à Exposição Fabulações de Nós. Museu da Escola, MESC, Florianópolis, SC, Brasil. Disponível em: [https://youtu.be/C2-4tolf\\_dI](https://youtu.be/C2-4tolf_dI). Acesso livre.

SHANJULAB, 2021. Disponível em: <https://lab.shanju.ch/propolis-le-lab/>. Acesso em: 16 jun. 2021.

THE Square. 2017. Ruben Östlund. Longa Metragem. Pandora Filmes.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da Alma Selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Ubu Editora, 2020..

---

**\*Mateus Scota** é Artista, doutorando em Teorias e Práticas das Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (UDESC/PPGAC, SC, Brasil - 2019), mestre em Arte Contemporânea pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais - PPGART (UFSM/PPGART, RS, Brasil - 2016/2018), graduado como Bacharel em Artes Cênicas - habilitado em Interpretação Teatral pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS, Brasil - 2011/2014), integrante do Grupo de Pesquisa Corpo, Imagem e Imaginação (CNPq, 2014), do Grupo de Pesquisa em Artes: Momentos Específicos (CNPq, 2016) e do Grupo de Pesquisa Intertextos (CNPq, 2020). É pesquisador na área de artes com campo de atuação na intersecção entre teatro e artes visuais, desenvolvendo pesquisa na Arte Contemporânea com ênfase na arte da performance e nos estudos humano-animais (atravessamentos, entrecruzamentos, intersecções humano-animal).

**\*\*Bianca Scliar Cabral Mancini** é artista multimídia e trabalha com performance e vídeo nas intersecções entre a dança e as artes visuais. Doutora em Artes e Filosofia pela Concordia University (Montreal/Canadá) atua entre a pesquisa e a criação, investigando processos pedagógicos e de composição. Suas principais áreas de interesse são artes performáticas em espaços não convencionais, processos colaborativos, práticas interdisciplinares e objetos coreográficos. É pesquisadora associada ao SenseLab (Instituto Hexagram/ Concordia University), onde atua como membro do conselho editorial do periódico *Inflexions- a Journal of Research Creation*. É professora de técnicas corporais e danças no Curso de Teatro da UDESC, Universidade Estadual de Santa Catarina e no programa de Pós graduação em Artes Cênicas. Diretora do Lab.Ei, Laboratório de Ensaios e Imprevistos, ajuntamento para a pesquisa-criação que une artistas, filósofos, professores que investigam as intersecções entre a dança site specific e a filosofia, através da produção de eventos híbridos e processos interdisciplinares, unindo teoria e ação e sistematizando processos de improvisação.

Submetido em: 15/05/2023

Aprovado em: 20/09/2023