

DANIELLE MILIOLI

**DANÇA EXPERIMENTAL E PSICOLOGIA SOCIAL
CONTEMPORÂNEA: subjetivações nas cocriações com animais**

ASSIS-SP

2017

DANIELLE MILIOLI

DANÇA EXPERIMENTAL E PSICOLOGIA SOCIAL CONTEMPORÂNEA:
subjetivações nas cocriações com animais

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Doutora em Psicologia (Área de Conhecimento: Psicologia e Sociedade).

Orientador: **Dra. Dolores Cristina Gomes Galindo**

Bolsista: **CAPES**

ASSIS-SP

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

M544d Milioli, Danielle.

Dança experimental e psicologia social contemporânea :
subjetivações nas cocriações com animais / Danielle Milioli. –
2017.

114 p : il. ; 28 cm.

Tese (Doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de
Ciência e Letras, Assis, SP, 2017.

Orientador: Dolores Cristina Gomes Galindo.

1. Psicologia social. 2. Pesquisa psicossocial. 3. Relação
homem-animal. 4. Dança experimental. 5. Cocriação com animais.
I. Título.

CDD. 23ª ed. 158

DANIELLE MILIOLI

DANÇA EXPERIMENTAL E PSICOLOGIA SOCIAL CONTEMPORÂNEA:
subjetivações nas cocriações com animais

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para obtenção do título de Doutora em PSICOLOGIA. (Área de Conhecimento: PSICOLOGIA E SOCIEDADE)

Data da Aprovação: 17/10/2017

COMISSÃO EXAMINADORA

PRESIDENTE: PROF. DR. DOLORES CRISTINA GOMES GALINDO – UNESP/Assis

MEMBROS: PROF. DR. RONALD JOÃO JACQUES ARENDT – UERJ/Rio de Janeiro



PROF. DR. FERNANDO SILVA TEIXEIRA FILHO - UNESP/ASSIS

PROF. DR. MARCIA OLIVEIRA MORAES – UFF/Niterói-RJ

PROFA. DRA. ANDREA VIEIRA ZANELLA - UFSC/Florianópolis

AGRADECIMENTOS

Ao meu filho amado, Breno, que a cada dia movimenta em mim a arte recíproca do amor;

Aos meus pais, Antônio e Vanilda, pelo amor e apoio incondicional às minhas escolhas de vida;

À Dolores, orientadora que dedicada e afetivamente, desde o Mestrado, acompanha e problematiza meu percurso como artista e pesquisadora e, ainda, generosamente, compartilha seu próprio percurso, o que possibilita que meus trabalhos sejam sempre verdadeiramente nossos;

Ao LABTECC, por compartilharmos intensamente saberes e modos de vida;

Ao GEPS, pela inestimável aprendizagem *queer*;

À Juliana Dornelles, que disponibilizou seu espaço de trabalho - Cavalariças – e, atenciosa e pacientemente me guiou no delicado e apaixonante contato com o mundo dos cavalos;

Ao Wiliam Peres, quem me recebeu inicialmente como orientador na UNESP-Assis, acolhendo e auxiliando os primeiros passos desta pesquisa;

À dança, motivo fundamental à continuidade do meu exercício de resistir na e à pesquisa em Psicologia Social;

À CAPES, pelo financiamento que contribuiu com a efetuação desta pesquisa.

MILIOLI, Danielle. **Dança Experimental e Psicologia Social Contemporânea: subjetivações nas cocriações com animais**. 2017. 114 f. Tese. (Doutorado em Psicologia) - Universidade Estadual Paulista - (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2017.

RESUMO

O argumento desta tese situa-se na composição entre criação em dança experimental com animais e pesquisa em Psicologia Social. Propomos que a ampliação da noção de sujeito e subjetivação, na articulação das Epistemologias Feministas nos Estudos de Ciência, Tecnologia e Sociedade, em especial, os debates e pesquisas em torno dos Estudos Animais, potencializa tanto a Psicologia quanto a dança no tocante ao desenvolvimento de noções de sujeito e de subjetivação ampliadas que abarquem agenciamentos humanoanimais. Não se trata de um alargamento simples nem para a dança com a tradição da figura do dançarino e da dançarina humanos, nem para a Psicologia Social - externa aos contextos experimentais controlados do laboratório - cujo foco vem sendo as subjetividades humanas. Longe de uma relação experimentalista com animais, o que convidamos a pensar é numa experimentação no sentido forte do termo, ou seja, em sua multiplicidade. Na dança-pesquisa nos conectamos a prática feminista de contar e recontar histórias parciais das relações entre humanos e animais que funcionem como brechas nas histórias únicas que excluem os animais como atuantes das suas tramas, para encontrar modos de fala não antropocêntricos (DESPRET; STENGERS, 2012). Há muitas histórias acontecendo nas margens parcialmente domadas. Há muitas histórias sendo gestadas nos encontros entre humanos e não humanos que não necessariamente subentendem dominação, não necessariamente criam parentescos humano-animal fronteiriços. Contá-las é, para nós, engendrar transformações nos modos de viver individuais e coletivos que estamos criando; é inserir-se, enquanto pesquisadores e pesquisadoras em Psicologia Social, nas naturezasculturas que nos afetam e que, por isso, não podemos mais ignorar.

Palavras-chave: Psicologia Social; Dança Experimental; Subjetivações; Animais

MILIOLI, Danielle. **Dança Experimental e Psicologia Social Contemporânea: subjetivações nas cocriações com animais**. 2017. 114 f. Tese. (Doutorado em Psicologia) - Universidade Estadual Paulista - (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2017.

ABSTRACT

This argument thesis is situated in the composition between creation in experimental dance with animals and research in Social Psychology. We propose that the expansion of the subject and subjectification notion, in the articulation of Science Feminist Epistemologies, Technology and Society Studies, especially the debates and researches around Animal Studies, potentiates both Psychology and dance in the development of subject and subjectification amplified notion that embrace human-animal assemblages. It is not a simple enlargement for dance with the tradition of the human dancer and dancer, nor for Social Psychology - external to the controlled experimental contexts of the laboratory - whose focus has been the human subjectivities. Far from an experimental relationship with animals, what we invite to think is an experimentation in the strong sense of the term, that is, in its multiplicity. In the dance-research we connect the feminist practice of telling and retelling partial histories of human-animal relations that function as gaps in unique histories that exclude animals as actors in their plots to find non-anthropocentric modes of speech (DESPRET; STENGERS, 2012). There are many stories happening on the partially tamed banks. There are many stories being gestated in encounters between humans and nonhumans that do not necessarily imply domination, do not necessarily create borderline human-animal kinship. Counting them is for us to engender transformations in the individual and collective modes of living that we are creating; is to insert themselves, as researchers and researchers in Social Psychology, in the naturescultures that affect us and that, therefore, we can no longer ignore.

Key words: Social Psychology; Experimental Dance; Subjectification; Animals

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: <i>La Confidence des Oiseaux</i> , 2005.....	20
Figura 2 e 3: <i>Swan</i> , 2001 e <i>La Confidence des Oiseaux</i> , 2005.....	23
Tríptico 1: <i>Light Bird</i> , processo de criação.....	32
Figura 4: Disputa de território.....	37
Figura 5: Corpos-insetos na rua.....	39
Figura 6: Registro de dança/pesquisa “Doma”.....	54
Figura 7: <i>Cavalle</i> , 2010.....	55
Tríptico 2: Registro de dança/pesquisa “Doma”.....	62
Tríptico 3: Registro de dança/pesquisa “Doma”.....	63
Tríptico 4: Registro de dança/pesquisa “Doma”.....	64
Tríptico 5: Registro de dança/pesquisa “Doma”.....	66
Figuras 8 e 9: Registro de dança/pesquisa “Doma”.....	68
Figuras 10 e 11: Registro de dança/pesquisa “Doma”.....	69
Tríptico 6: “O Centauro e o animal”, 2001.....	72
Figura 12: Registro de dança/pesquisa “Doma”.....	74
Figura 13: <i>Study of Nest</i> , 1994.....	78
Figura 14: <i>The Young Family</i> , 2002.....	84
Tríptico 15: Registro de dança/pesquisa “Ninho”.....	89
Figuras 15 e 16: Pombos nas guerras.....	90
Figura 17: Pombos nas guerras.....	90
Figura 18 e 19: Pombos nos experimentos em Psicologia.....	91
Tríptico 7: <i>Belonging</i> , 2010.....	93
Figura 20: Zoológica: um zine sobre animais e jornalismo.....	95
Tríptico 8: <i>Aloft</i> , 2010.....	97
Figura 21: Registro de dança/pesquisa “Ninho”.....	99
Figura 22: Registro de dança/pesquisa “Ninho”.....	99
Tríptico 9: Registro de dança/pesquisa “Ninho”.....	101
Figura 23: Registro de dança/pesquisa “Ninho”.....	102

Figura 24: Registro de dança/pesquisa “Ninho”.....103

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
I- As aves de Luc Petton, relações responsivas com animais.....	20
1.1 Contar histórias dos experimentos, estudos de Vinciane Despret.....	23
1.2 Dançar com animais não é adestrar.....	26
1.3 Os ovos de Luc Petton, ou <i>húmus</i> para danças-pesquisa com animais.....	28
1.4 Paisagens naturaiscultuaris.....	30
II- Corpos-insetos na coreopolítica de “Entomo”, planos de indefinição humanoanimal.....	36
2.1 Corpos-insetos.....	41
2.2 Para atravessar fronteiras.....	48
2.3 Coreopolítica.....	49
III- A leveza dos cavalos, “Doma” para corpos coafetivos.....	54
3.1 Sobre corpos coafetivos.....	56
3.2 Doma.....	61
3.2.3 Cavalariques.....	61
3.2.4 Treinamento multiespécie.....	68
3.2.5 “Doma Leve”, uma figuração sobre processos coafetivos humano-cavalo.....	73
IV- Pombos para convivência da suavidade, “Ninho” na reconstituição de refúgios.....	78
3.1 Reconstituir refúgios, proposições para o Chthuluceno.....	79
3.2 Um Ninho no Chthuluceno.....	84
3.2.1 Referências visuais.....	84
3.2.2 Encontro com pombo, companheiros de solo.....	87
3.2.3 Pequenas histórias sobre as relações valorizadas entre pombos e humanos.....	89

3.2.4 Do amor à aversão: pombos como animais <i>trash</i>	93
3.3.4 Montagem do ninho.....	95
3.3.5 “Ninho”, uma figuração para a convivência da suavidade.....	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	104
REFERÊNCIAS.....	107

INTRODUÇÃO

Em *Amor*, um conto de Clarisse Lispector publicado na coletânea *Laços de Família* ([1960]1998), Ana assusta-se com seu destino de mulher. Casada com um verdadeiro homem e com verdadeiros filhos, sentia-se aparentemente realizada com as firmes raízes que um lar lhe dera, com a vida adulta que substituíra a felicidade insuportável que a rondava antes de ter esse lar. Estava bom assim... Seu desejo, sua escolha.

No fim de tarde, a hora instável ameaçava. Era preciso tomar cuidado. No fim da tarde, quando nada mais precisava de sua força, quando sua casa estava limpa e solitária, sem filhos e marido, uma vida anunciada pelo vento úmido surgia perigosa e precisava ser abafada. Era preciso fugir.

Numa rotineira fuga as compras, porém, seu coração é arrebatado pela imagem de um cego mascando chicletes no bonde e Ana perde o rumo. A piedade que sentia pela imagem a sufocou, enojou e despertou para a delicadeza da vida. Os anos de lar pareciam ruir. “Ele mastigava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos. O movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir - como se ele a tivesse insultado” (LISPECTOR, 1998, s/p).

Atormentada, Ana perde seu ponto de descida e salta do bonde em ponto desconhecido. Tudo parece estranho e ela caminha desorientada, quando reconhece o muro do Jardim Botânico e segue até atravessar seus portões. Não havia pessoas por lá e Ana sentou-se por um longo tempo em um banco. Os ruídos e cheiros das árvores acalentaram-na e acalmaram-na até que o movimento de um gato a arrebatou. O gato apresenta uma nova terra; terra de ramos balançantes, pardais ciscando no chão, sombras, frutas pretas, caroços.

Ao mesmo tempo que imaginário - era um mundo de se comer com os dentes, um mundo de volumosas dalias e tulipas. Os troncos eram percorridos por parasitas folhudas, o abraço era macio, colado. Como a repulsa que precedesse uma entrega - era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante. (...) As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia. Quando Ana pensou que havia crianças e homens grandes com fome, a náusea subiu-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida e abandonada. A moral do Jardim era outra. Agora que o cego a guiara até ele, estremecia nos primeiros passos de um mundo faiscante, sombrio, onde vitórias régias boiavam monstruosas. As pequenas flores espalhadas na relva não lhe pareciam amarelas ou rosadas, mas cor de mau ouro e escarlates. A decomposição era profunda, perfumada... Mas todas as pesadas coisas, ela via com a cabeça rodeada por um enxame de insetos,

enviados pela vida mais fina do mundo. A brisa se insinuava entre as flores. Ana mais adivinhava que sentia o seu cheiro adocicado... O Jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno (LISPECTOR, 1998, s/p).

Pesado, cheio, macio, fascinante; no jardim era tudo tão intenso que o estômago de Ana embrulhava. A noite chega e com ela a memória do lar; é urgente voltar. Mas nada mais estava no lugar “E por um instante a vida sadia que levava até agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver” (LISPECTOR, 1998, s/p). O Jardim Botânico enchera seu coração com a pior vontade de viver; aquela apagada pelo verdadeiro lar.

Ao sair de casa - o espaço fetichizado como espaço de pureza e interdependência que cria fronteira, amarra ao seu interior o amor - Ana encontra uma vida crua, cheia de mortes, tão abundante que apodrecia. O cego a guiara, afinal, para um mundo em decomposição fertilizante, que a enojava e fascinava.

Seguindo as pistas do conto que recontamos acima, buscamos, nesta tese, nos situar frente às paisagens nas quais humanos e não humanos se encontram e mobilizam todo um modo de vida relacional, um “fora de casa” que transforma o lugar familiar. O Jardim não se traduz em vida selvagem, em ideais de liberdade plena e natureza; ele mobiliza um modo de domesticar referente a trocas afetivas com não humanos; um convívio íntimo que nada tem haver com a oposição entre selvagem e doméstico. Assim também iniciou nosso interesse em pesquisar com animais.

Numa tarde festiva familiar em uma pequena escola de equitação, na cidade de Cuiabá - Mato Grosso, nosso olhar estranha as composições que ali se fazem: adultos, crianças, baias, cavalos, galinhas, cachorros, aparatos para montaria e domesticação, doces. O cheiro dos animais misturava-se ao cheiro das comidas; risos, relinchos e latidas. Estávamos finalizando a pesquisa de Mestrado, na qual trabalhamos com papel, grãos de soja e peças de computador e, ainda que os grãos de soja, por exemplo, conduzissem a todo um complexo agenciamento com o agronegócio (GALINDO; MILIOLI; MELLO, 2015), a pesquisa se deu num ambiente bastante “laboratorial”, ou seja, passamos muito tempo trabalhando nos processos de criação na sala de dança. A escola de equitação, no entanto, fazia-nos outros convites. Dançar com animais mobilizavam outras paisagens; outros encontros.

Um amplo contato com artistas que trabalham com animais foi iniciado, ao mesmo tempo em que encontramos os nossos parceiros para nossas danças: cavalos e pombos. A tese baseia-se, assim, em trabalhos da Arte Contemporânea com animais - mais especificamente Dança

Contemporânea - dois deles realizados pela artista, psicóloga e pesquisadora desta tese. Transitamos entre conversas com artistas franceses e espanhóis, dançando nos tradicionais palcos de dança e com financiamentos generosos ou em espaços não convencionais como centros urbanos com recursos escassos. Escovamos cavalos nos estábulos de um município de Santa Catarina, caminhamos com pombos em um município de São Paulo. Dançamos...dançamos em casa, nas salas da Clínica e no Hall de entrada de um dos prédios da Universidade e em um Centro de Tradições Gaúcha (CTG).

O argumento desta tese situa-se, portanto, na composição entre criação em dança experimental com animais e pesquisa em Psicologia Social. Propomos que a ampliação da noção de sujeito e subjetivação, na articulação das Epistemologias Feministas nos Estudos de Ciência, Tecnologia e Sociedade, em especial, os debates e pesquisas em torno dos Estudos Animais, potencializa tanto a Psicologia quanto a dança no tocante ao desenvolvimento de noções de sujeito e de subjetivação ampliadas que abarquem agenciamentos humanoanimais. Não se trata de um alargamento simples nem para a dança com a tradição da figura do dançarino e da dançarina humanos, nem para a Psicologia Social - externa aos contextos experimentais controlados do laboratório - cujo foco vem sendo as subjetividades humanas.

Tocar no tema das relações com animais em Psicologia Social nos faz resvalar numa discussão escorregadia porque, se de um lado, o reconhecimento da pequena presença dos animais enquanto sujeitos pró-ativos é incontestado, de outro, as delimitações entre humanos e não humanos, entre humanidade e animalidade, são porosas e locais. A Psicologia Social brasileira, herdeira da virada crítica das décadas de 1970 e 1980, dificilmente se propõe a pensar as relações entre humanos e outros animais e, quando o faz, em geral, os animais são posicionados num estatuto subtrativo em relação aos primeiros ou a um platô de humanização.

Lestel (2011, p. 36) oferece-nos uma pista ao tratar os animais como culturas híbridas e nos advertir que “tomamos o caminho errado ao tentarmos definir uma essência da animalidade ou uma essência do humano, passível de uma distinção sem ambiguidade, e estabelecer ou justificar nossas interações com os animais e nossos semelhantes”. A subordinação de animais aos propósitos antropocêntricos e logocêntricos, ainda que sob viés da defesa dos animais ou propósitos humanistas, apenas se torna viável quando humanos são considerados os únicos atores atuando, quando modos de subjetivação passam a serem prerrogativas do humano. Nessa linha de discussão, o que acontece é que a categoria “subjetividade” é alargada ao ponto de

só ser possível à existência de subjetivações como processos relacionais (MOL, 2002; BARAD, 2005).

Apostamos no contar e recontar histórias parciais das relações entre humanos e animais que funcionem como brechas nas histórias únicas que excluem os animais como atuantes das suas tramas. Contar histórias está no centro do trabalho de pesquisa com animais e é um trabalho, historicamente, ligado a mulheres (DESPRET; STENGERS, 2012). É preciso aprender a tecnologia de contar histórias para encontrar modos de fala não antropocêntricos, necessitamos de histórias até mesmo para observá-los, como bem o mostram as primatólogas feministas (HARAWAY, 1994).

A escrita da tese conecta-se com a *zoe*, ou seja, com uma vida que transita independente do sujeito discursivo da *bios*. É uma escrita que busca visibilizar o sujeito encarnado que subverte as estruturas de reprodução de um organismo humano separado do não humano e produz resistência a qualquer determinismo. Dar visibilidade ao sujeito encarnado é, assim, transitar no plano de indistinção entre *bios* e *zoe* no qual não se promove a manutenção de lugares fixos que nos fazem permanecer em uma única forma de representar a nós mesmos e aos demais; é indagar como a “voz” da *zoe* dialoga com a linguagem da *bios*. Apaixonar-se pela *zoe* mobiliza a impossibilidade de resistirmos à animalidade que coexiste à humanidade, problematizando as fronteiras estabelecidas na caracterização do mundo em partições estanques (sujeitos e objetos, cultura e natureza), possibilitando subjetivações que estão na matéria, no corpo, no físico, na natureza (BRAIDOTTI, 2016; BARAD, 2005; GALINDO; MILIOLI; MELLO, 2013).

Longe de uma relação experimentalista com animais, o que convidamos a pensar é numa experimentação no sentido forte do termo, ou seja, em sua multiplicidade. Animais constroem, interpretam, dão significados às experiências das quais fazem parte a partir de uma perspectiva diferente dos humanos; a partir de subjetivações que não podem ser alcançadas por meio de analogias simples. A partir das versões construídas nessa teia, não temos mais “o que é” um animal, mas sim o que um animal “torna-se” na “resposta” a maneira como é questionado: temos situações cocriativas de conhecimento, que produzem oportunidades para práticas que criam relações entre seres responsivos (DESPRET, 2010), atentando que esta responsividade não conduz a uma simetria idealizada; conduz sim a transformações que podem ser visualizadas e que requerem pensar o modo como contamos nossas histórias (DESPRET; STENGERS, 2012).

Sobre dança-pesquisa em Psicologia Social

A dança, como prática de pesquisa em Psicologia Social, traz ao primeiro plano o corpo como experimento, problematizando na Psicologia o “núcleo mesmo de sua identidade (a psyché)” (ARENDR; COSTA, 2005, p. 72), historicamente construída a partir de um afastamento do corpo, da matéria. A dança promove reaproximações entre corpos e escrita, sendo este um dos traços singulares da sua contribuição à Psicologia Social. Patrícia Spindler e Tânia Gali Fonseca (2008) propõe que o corpo na dança contemporânea e sua constituição processual comporta fluxos e inventa práticas de produção de “outramentos”, de diferenciação da vida, de geração de subjetivação interessante. Para referir a esta conjunção entre dançar e pesquisar em Psicologia Social, utilizamos a expressão composta dança-pesquisa.

Propondo-nos a dançar-pesquisar como campo de criação de fontes para escrita, trabalhamos, desde 2010, com processos de cocriação entre humanos e não humanos na Dança Contemporânea como experimentos de pesquisa em Psicologia, incluindo nossos experimentos enquanto artista/pesquisadora. Interessa-nos, mais especificamente, o que André Lepecki (2010) denomina dança experimental contemporânea. Pesquisador nascido no Brasil, André Lepecki é Professor Assistente no Departamento de *Performance Studies* da Universidade de Nova Iorque, dramaturgo, curador, crítico de arte, artista e um dos teóricos que veem propondo a Dança e a Arte da Performance como um ato político no campo de tensões do pós-estruturalismo, antropologia e pós-colonialismo.

Segundo Lepecki (2010), a dança experimental contemporânea investiga o que pode, o que move, o que faz mover o corpo, ou seja, uma corporeidade “sempre imanente ao plano de consistência da obra que esta por vir”(p.19). Nesta dança, portanto, cada obra pede um modo adequado de agenciar um corpo ao mesmo tempo em que cada “corpo e suas singularidades pedem para si uma obra adequada aos seus modos de ser” (p.19).

Afasta-se, na dança experimental, das imposições de um jeito “certo” de dançar e de um sujeito soberano da sua capacidade de mover. É uma dança que, despedando-se da pessoalização, abre os corpos aos agenciamentos “com outros modos de ser, inclusive modos de devir não orgânicos nos quais se “transgride a tradição que representava o [humano] enquanto sujeito, pessoa, expectador ou ator” (LEPECKI, 2010, p. 19). Afirma e concebe, neste sentido, uma

natureza relacional da dança num exercício político de romper com processos subjetivos antropocêntricos e logocêntricos (LEPECKI, 2012a).

Ao ancorar-se na invenção artística, a dança/pesquisa em Psicologia Social é um convite ao deixar-se conduzir por aquilo que Agamben (2008) chama de “experimentos sem verdades”; experimentos que dizem respeito à potência de vida, de discussão, de pensamento. Movemo-nos, portanto, numa acepção de experimento que recupera o sentido forte da experimentação enquanto composição incerta, no qual o único princípio é aquele que afirma que tudo pode variar, e ao variar, afasta os determinismos que estagnam a vida e a pesquisa (LATOURET, 2004). Difere assim da tradição da Psicologia Experimental que ancora no naturalismo biológico para compreender os fenômenos psicológicos, conduzindo a naturalização do psiquismo e da própria subjetividade.

Sugerimos que com a dança experimental contemporânea é possível à construção de narrativas agenciadas nas relações instauradas num corpo que não apenas é produzido como dançante, mas que se relaciona com aquilo que as práticas de dança propõem, que dança na relação com a dança. Nas palavras de Monteiro (2011, p. 194):

O que acontece com este corpo que dança pode ser comparado àquilo que compreendemos como a exigência da obra de arte, pois os movimentos não são expressos somente para exibir as habilidades físicas do bailarino (equívoco comum neste meio da dança), mas para expressar as potências do corpo, sua leveza, seus desdobramentos, suas ultrapassagens e limitações.

Pensamos, assim, a dança experimental como situada, isto é, como arte que parte de saberes produzidos a partir de seus próprios experimentos, experimentos estes que questionam as fronteiras corporais, bem como as fronteiras entre humano e animal. Entendemos que a dança experimental efetua planos de indistinção entre humanos e não humanos e expressa subjetivações que comportam coconstituições, ou seja, subjetivações relacionais. Isso porque as experimentações corporais nesta dança criam um corpo resistindo a movimentações pré-determinadas e conduzem a repensar a natureza daquilo que anima este corpo. Quando se dança, produzem-se forças que se apresentam como referências dos modos de vida relacionais e mutantes que vamos criando e não um corpo reflexo de uma consciência soberana. Dançar enquanto exercício político de mostrar que “há vida aquém e além de qualquer prévia organização do corpo” (SANDER, 2009, p. 403).

As imagens da dança vêm sendo usada em pesquisas nas Ciências Humanas para propor processos de corpos/subjetivações relacionais, onde seres não precedem seus encontros. Cussins (1998) discorre sobre coreografias ontológicas numa clínica de infertilidade. Haraway (2008), fala sobre os encontros entre espécies vivas ou não como danças. Nos dois trabalhos citados, as pesquisas escapam àquilo que se convencionou compreender como artes da dança, mas nem por isso devem ser entendidas como usos metafóricos do termo: falam de danças como intra-ações entre pacientes e médicos (CUSSINS, 1998), entre multiespécies (HARAWAY, 2008). Dançar é, pois, uma maneira de figurar planos de indistinções entre os seres.

Neste sentido, a pesquisa se justifica no interesse em ampliar as discussões sobre subjetivações cujas naturezas são transitórias, conectivas e incorporadas e que não dizem de uma interioridade transcendente relativa ao uno e ao mesmo. Uma imersão nas redes de relações com animais que são imanentes ao sujeito importa para uma Psicologia Social Contemporânea, Psicologia esta que busca reconhecer as diferenças para introduzir a heterogeneidade na organização de suas práticas e saberes, fazendo a passagem para o plano das coconstituições transformadoras dos modos de vida.

Retirar os animais não humanos do enclausuramento de narrativas que sustentam o excepcionalismo humano é olhar para seus modos de viver que independem das interpretações e projeções humanas. Ao invés de gêneros e classes taxonômicas, temos plano de composições entre singularidades. Neste sentido, o que está em pauta em nosso processo de dançar-pesquisar com animais são graus, limiares de liberdade que, ao contrário de binarismos simplistas que separam humanos e animais, produzindo hierarquias ou igualitarismos antropocêntricos, efetuam animais agenciando mundos e nos conduzindo a questionar a “natureza” e sua conotação como algo estável. Dançar-pesquisar com animais é pensar e contar nas situações nas quais animais, nem naturais nem culturais, efetuam ativamente a si mesmos nas convivências recíprocas. É olhar e olhar recursivamente para a “espécie” até entrar em contato com a *respicere*: onde e quando as espécies se encontram (HARAWAY, 2008).

Figurações para narrativas de cocriações com animais

A bióloga e filósofa feminista Donna Haraway (1994) lembra que a nomeação “Natureza” é um topos, ou lugar-comum, densamente implodido e carregado de conversações culturais, políticas, científicas e, também, um tropo que, por sentidos figurados, no faz desviar constantemente de qualquer perspectiva homogeneizante. A autora prefere, então, trabalhar com a noção de *naturezas culturas* ao invés de apenas natureza ou culturas isoladamente.

Donna Haraway pontua a necessária criação de planos para discutir relações com animais que desviam dos hábitos da linearidade e da objetividade que persistem como redutos hegemônicos. Um dos modos de assumir este desafio é de acordo a autora, o exercício de criação de figurações; exercício que possibilita inventar novos mundos, proposições, articulações.

Figurações pertencem à representação gráfica e às formas visuais em geral e, por isso, são um assunto extremamente relevante para a cultura tecnocientífica visualmente saturada em que vivemos. Essas podem ser definidas como “nós semiótico-materiais nos quais diversos corpos e significados coconstituem” (Haraway, 2008, p.4, *tradução nossa*).

Para Donna Haraway (2008) que, por muitos anos tem escrito a partir de poderosas figurações (como os ciborgues, macacos e símios, rata do câncer e cães), as criaturas que habitam os seus textos são ao mesmo tempo “uma possibilidade imaginada e criaturas de uma feroz e ordinária realidade; as dimensões se enredam e requerem resposta” (p. 4, *tradução nossa*). Estamos habitados e desabitados por figurações e lê-las requer alfabetismos mesclados e diferenciais. Toda figuração abarca certo deslocamento do literal, tornando-se provocativa nos cotidianos saturados de imagens e cruzamento entre gêneros:

As figuras não hão de ser representacionais, nem miméticas, mas necessitam de um trópico; quer dizer, não podem ser literais, nem autoidênticas. As figuras hão de abarcar, ao menos, algum tipo de deslocamento capaz de problematizar certezas e identificações problemáticas (HARAWAY, 2004, s/p, *tradução nossa*).

As figurações são ferramentas importantes na arte de narrar mundos cocriados, já que nelas é possível “permanecer com o problema”, ou seja, transitar nas margens da indeterminação. Já não estamos, nem precisamos estar tão seguros/as do que nos tornaria humanos/as por uma diferenciação dos/as demais animais, mais bem nosso foco pode deslizar para as contaminações e infecções mútuas entre humanos/as e outros/as viventes.

“Permanecer com o problema” é um termo que Donna Haraway traz no seu recente livro *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (2016) para propor nossa corresponsabilidade com os eventos devastadores e perturbadores que estamos presenciando. A tarefa é tornar-se capaz, uns com os outros, de criar resposta. A tarefa é fazer parentes nas linhas de conexão inventiva como prática de viver e morrer bem uns com os outros em um presente denso; é causar problemas, provocar uma resposta potente a eventos devastadores para reconstituir refúgios. “Fazer parentes” aqui mobiliza um sentido ampliado de comunidade, que se estende aos não-humanos, como animais, plantas, células, bactérias e a Terra como um todo, o que difere da lógica de reprodução biologicista.

“Permanecer com o problema” não refere, portanto, a resolver problemas em termos de viver um futuro imaginado, de impedir que algo aconteça no futuro, de limpar ou conservar o presente e colocar o passado em ordem para um futuro para as próximas gerações. Ficar com o problema requer aprender a ser verdadeiramente presente, não como um “desaparecimento pivô entre passados horríveis ou edênicos e futuros apocalípticos ou salvíficos, mas como criaturas mortais entrelaçadas em inúmeras configurações inacabadas de lugares, tempos, assuntos, significados” (HARAWAY, 2016, p. 2, *tradução nossa*).

Para permanecer com o problema, Donna Haraway (2016) mescla linhas de histórias factuais, fabulações especulativas e realismo especulativo. Histórias nas quais os/as jogadores/as multiespécie estão enredados em traduções parciais e falhas, refazendo modos de viver e morrer sintonizados com os ainda possíveis finitos florescimentos. Propõe o termo SF como um sinal para ficção científica, feminismo especulativo, fantasia científica, fabulação especulativa, fato científico, e também para figuras de corda. Nos trabalhos de Donna Haraway (1989, 2004), encontramos, pelo menos, dois desenvolvimentos potentes do recuso à ficcionalização. Um primeiro uso reside na mobilização da ficção como teoria política capaz de propor mundos alternativos interessantes, porém nem sempre atualizáveis (ilustração pode ser encontrada no recurso a figuras possíveis na ficção como a personagem macho/fêmea que foge à heteronorma). Um segundo uso consiste na leitura da ciência como ficção e é empregado para mobilizar narrativas científicas realocando-as em novos contextos não previstos (exemplo pode ser encontrado na leitura da Primatologia entremeada às narrativas de Asimov, ou ainda, na leitura que a pesquisadora efetua de trabalhos artísticos como o de Patrícia Piccinini, Beatriz da Costa).

De acordo com a filósofa e feminista Rosi Braidotti (2005) uma figuração não é uma ilustração ou representação do real, mas mapas materializados, incorporados, não politicamente neutros e que fazem visualizar a o humano como uma forma de captura de um fragmento da vida que nos constitui. Neste sentido, figurações podem converter a visão estratificada do sujeito que resiste nos hábitos de pensamentos historicamente estabelecidos e que mantém uma visão “padrão” da subjetividade humana. Segundo Braidotti (2005), figurações expressam inscrições que se distanciam de processos de metaforização do outro, pois exigem um sentido de responsividade por nossas próprias localizações. Assim, pressupõe interações e não atividades individuais, pois toda figuração é um exercício de habitar coletividades.

Práticas artísticas com não humanos têm grande potencial figurativo, já que lidam com realidades que não estão dadas, nos movendo por processos que estão; ao mesmo tempo, enraizados no jogo não binário e muito menos causal dos paradoxos entre um campo atual e no fictício (virtual). Na figuração encarnada na dança, os referentes são passagens, trânsitos que podem se constituir em dispositivo para criação. Sendo do âmbito da proposição, não busca ilustrar mundos, mas inventá-los.

A dança-pesquisa como produção de figurações ajuda-nos a visualizar os mundos cocriados nos quais nos *tornamos com* (HARAWAY, 2008), nos ensinando que é possível mobilizar estes mundos para aqueles que não vivem literalmente neles, mas que, mesmo assim, podem se interrogar com eles e por meio deles. As perguntas e problematizações pululam e suscitam criações, campos de possíveis na dança e com a dança.

Da política de escrita da tese

A dança-pesquisa enfatiza processos, ou seja, segue o rastro de linhas de força que constituem modos de vida heterogêneos para comprometer-se com a criação destes modos de vida, para conectar epistemologia e política. Aliamo-nos a políticas de pesquisa entendidas como uma aposta no exercício de pesquisar engajado com as realidades que este exercício produz. Nas palavras de Anita Guazzelli Bernardes, Gilead Marchezi Tavares e Marcia Moraes (2004, p. 8):

Nesse sentido, a política traz esse caráter de uma investigação engajada com aquilo que ela mesma produz, bem como com uma estética da existência: a

construção de conhecimento é uma modalidade de investimento e invenção do mundo e de si. Mais do que seguir protocolos de comprovação da realidade, seguimos linhas de criação de realidades. E essas realidades assumem para nós tanto um caráter de ineditismo quanto de outridade, de um pesquisarCOM, isto é, de um modo de pesquisar que se faz com o outro e não sobre o outro e que está articulado com as perguntas que formulamos em parceria com aqueles com quem pesquisamos: em que mundos queremos viver? O que e quem conta no mundo que engendramos com nossas práticas de pesquisa? Portanto, ao pesquisar, indexamos esse exercício às dimensões políticas, estéticas e éticas que compõem as formas de viver (BERNARDES; TAVARES; MORAES, 2004, p. 8).

A política de escrita da dança-pesquisa, ao trazer para um primeiro plano o corpo, requer pensar uma objetividade a qual difere do espelhamento de um real exterior. Estamos lidando, nas práticas de dança-pesquisa, com conhecimentos situados nos quais a objetividade pode revelar-se como algo da ordem da corporificação específica; como objetividade encarnada. Nesse tipo de objetividade, nos responsabilizamos (somos capazes de prestar contas) pelos monstros que criamos, por aquilo que aprendemos a ver, pelas práticas visuais que produzimos, já que estamos tratando de localização e não de transcendência e divisão entre sujeito e objeto.

Haraway (1995b) conta que parte das lições sobre objetividade encarnada aprendeu passeando com seu cachorro e refletindo sobre como seria o mundo sendo visto por olhos não humanos, o mundo “sem a fóvea e com poucas células na retina para proporcionar a visão em cores, mas com uma enorme área de processamento neuronal e sensorial dos cheiros” (p. 21). Essas reflexões conduzem a visões ativas construindo modos específicos de ver e não a alegorias da mobilidade infinita.

Para o seu argumento do parcialmente compreendido, Haraway (1995b) também se vincula aos feminismos que buscam construir bases teóricas para uma confiança no ponto de vista dos subjugados; na visão desde baixo das plataformas dos poderes, porém, sem romantizar ou se apropriar dessa visão ao mesmo tempo em que se olha desta posição, como se essa visão fosse naturalizada, uma posição “inocente”. Ela se interessa pela perspectiva dos subjugados justamente pela sua não inocência, pela sua experiência em não permitir um conhecimento homogeneizador que nega o núcleo crítico e interpretativo do conhecimento.

De acordo com Haraway, a visão dos subjugados “têm ampla experiência com os modos de negação através da repressão, do esquecimento e de atos de desaparecimento - com maneiras de não estar em nenhum lugar ao mesmo tempo que se alega ver tudo” (p. 23). Ela está interessada no conhecimento que não pode ser antecipado e que nos insere no plano da confusão, onde os eixos de dominação perdem força de organização, onde objetividade e utopia estão em pleno exercício compositivo.

A parcialidade relaciona-se ainda a crueldade implícita em nossas práticas de visualização, àquilo que podemos e devemos ver para ver criticamente desde as posições situadas. Esse não é um processo que se concebe autonomamente, já que uma localização é um território espaço-temporal concebido coletivamente, sempre coabitado. O que necessitamos aqui é de um sujeito múltiplo, heterogêneo e contraditório: o único capaz de ser interrogado sobre os posicionamentos e de ser responsabilizado pelas histórias que cria; o único capaz de mudar a história. A objetividade encarnada requer, neste sentido, que o objeto do conhecimento seja visto como agente, não como um recurso.

Acompanhar os processos da dança na Pesquisa em Psicologia que se dá, também, no próprio corpo de quem pesquisa, eis outra questão que se coloca. Trata-se de traduzir a dança à escrita? Acompanhar processos e não representações de objetos, eis mais um movimento de dança.

Com a noção de difração, Haraway (1995a; 2011) nos ajuda a visualizar que quando traduzimos estabelecemos uma mediação, já que não podemos acessar a realidade como ela é em sua essência. A difração seria um recurso ótico capaz de fazer visualizar as diferenças radicais, os locais de transformação e heterogeneidades como dispositivo que nos permite compor narrativas em linhas de fraturas sem que as tenhamos que unificar. O que está em jogo é a produção de desvios e a abertura a todos os vetores de sentidos para reconfigurar o que conta como conhecimento nos interesses de se reconstituir as forças gerativas de incorporação.

Ao traduzir a dança para a pesquisa multiplicamos suas possibilidades de atuação, suas corporalidades, ao mesmo tempo em que transformamos em algo que é diferente do ato de dançar, nem melhor, nem pior que ele. Propomos que quando traduzimos a dança à pesquisa, exercitamos outra forma de dançar. A dança e a pesquisa estão extremamente conectadas; misturadas, sem que; no entanto, configurem em uma unidade. Trata-se de deixar-se guiar pelas exigências do corpo pesquisador enquanto pensamento encarnado e constituído por forças

heterogêneas, em ebulição e por mobilidade dos desejos como usina de fabricação de realidades. Neste sentido, propomos a dança-pesquisa como um procedimento de criação de corporalidades potenciais em busca das organizações e expressões dadas pelos agenciamentos que fazem (ROLNIK, 1989; SPINDLER E FONSECA, 2008).

Os capítulos da tese são montagens abertas e não estão em uma relação hierárquica entre si. Para este tipo de organização Law e Mol (2006) sugerem que imaginemos, então, o texto como um álbum de fotografias. Olhar para diferentes fotos, uma após a outra, como se cada uma ordenasse e simplificasse alguma parte do mundo, de uma forma ou de outra, mas de um modo sempre provisório, já aguardando a próxima fotografia, que desenha as coisas de maneira diferente. As imagens que compõe o texto também contam histórias próprias, ou seja, não são ilustrações da escrita ou cenas discutimos. As imagens que trazemos são um convite ao leitor a, junto com o texto, a articular-se aos muitos mundos acontecendo “lá fora”.

No Capítulo I, a partir das “dança com” aves de Luc Petton, falamos de “relações responsivas”, numa leitura que pressupõe diferentes versões do que o animal não humano pode fazer nas interações com os humanos na dança. Nessa leitura animais deixam de ser meros “respondentes”, ou seja, deixam de ser apenas considerados como re-agindo aos estímulos dos humanos e passam a ser considerados como inventivos, como cocriadores de modos de vida. No capítulo II, na coreopolítica de “Entomo”, os dançarios Elías Aguirres e Álvaro Esteban dançam a partir de estudos sobre insetos na Entomologia, ou seja, “dançam o animal”, efetuando planos de indeterminação humanoanimal: corpos-insetos. No capítulo III, discutimos “Doma”: um experimento de “dança-pesquisa com” cavalos que cria corpos coafetivos na produção de leveza, ou seja, de subjetivações desautorizadas, que ainda não foram plenamente capturadas, que ainda não fixaram seus territórios. No capítulo IV, na dança-pesquisa com pombos “Ninho”, seguimos os modos de vida dos pombos para dançá-los, ou seja, dançamos com pombos para dançar os pombos. A Dança-pesquisa “Ninho” é sobre reconstituir refúgios, isto é, criar parentescos entre humano e animais para uma convivência da suavidade, a qual diz da capacidade de conectar a autonomia de “voo” fundamental as desterritorializações e a construção de territórios, fundamentais a continuidade da vida; para outras danças por vir.

CAPÍTULO I - AVES DE LUC PETTON, RELAÇÕES RESPONSIVAS *COM* ANIMAIS



Figura 1: *La Confiance des Oiseaux*, 2005

Na tradição da Arte com a presença de animais foram produzidas inúmeras práticas de domesticação, muitas das quais percorreram o caminho da violência e da dominação. Nos circos, a figura do domador de leões e dos leões pode ser considerada emblemática da coexistência dos afetos entre animais e humanos pautados no castigo. Também o acorrentar, o enjaular inapropriado e o abandono dos animais quando considerados impróprios para os picadeiros foram recorrentes (MILIOLI; GALINDO, 2015).

Alguns trabalhos em Arte Contemporânea vêm estabelecendo, diferentemente, relações com animais que visam criticar a soberania da espécie humana sobre as demais espécies, buscando, para tanto, afirmar a agência não/humana, mas principalmente, existências que podem ser concebidas fora do campo da visão antropocêntrica (BROGLIO, 2008; NOVERO, 2013), como é o caso das danças com aves da CIA Le Guetter e Luc Petton (França). A política de composição do coreógrafo Luc Petton difere radicalmente das práticas de domesticação que marcaram as relações entre animais e humanos em vários espaços.

A partir das relações com as aves nos trabalhos de Luc Petton, falamos, neste capítulo, da potencia da responsividade nas relações com animais. Propomos a responsividade como cultivo da capacidade de responder, o que remete mais a ideia de construir aquele/aquilo a quem/o que é possível responder a fim de estar disponível para uma resposta. Isso significa que a capacidade de responder pode ser moldada apenas em processos multidirecionais e coconstitutivos, nos quais sempre mais de uma entidade é responsiva. Argumentamos que relações responsivas com animais contribuem para educar os humanos, nos sentidos éticos, políticos e epistemológicos da palavra educar, ou seja, ensinam humanos a se comunicar com o mundo não humano, respeitar esse mundo e a fazer desse respeito o núcleo de suas práticas, a condição de suas aprendizagens. Neste sentido, produzem novos modos de estarmos no ambiente e nos tornam responsáveis pela sua criação e sustentabilidade (HARAWAY, 2016, 2008; DESPRET, 2008a, 2016).

Ao questionarmos posições tradicionais a favor de “relações responsivas”, nossa leitura pressupõe novas versões do que o animal não humano pode fazer nas interações: apontam que o outro que interrogamos pode fazer existir coisas não previstas por nós e, também, nos colocam o desafio de trabalhar com um outro que se comunica por meio de códigos linguísticos (ordenações culturais) diferentes dos que criamos. Essa postura muda muito à interação com animais não humanos, porque estes deixam de ser meros “respondentes”, ou seja, deixam de ser apenas

considerados como re-agindo aos nossos estímulos e passam a ser considerados como inventivos, como cocriadores de modos de vida.

Relações responsivas apontam novas versões do que o outro pode fazer, apontam que o outro que interrogamos pode fazer existir outras coisas não previstas por nós. A partir desta proposição, animais deixam apenas de reagir e se tornam mais inventivos e interessantes. Em comentário ao trabalho de Eileen Crist, Despret (2010, p. 15, *tradução nossa*) comenta:

a diferença entre a resposta e a reação não é simplesmente uma questão de linguagem: essa estrutura a forma como vemos os animais como seres reagindo passivamente - impulsionado por instintos, motivações, regras evolutivas ou genes - ou como seres ativos que inventam sua própria vida, criam, dão significados aos acontecimentos, antecipam, e eu acrescentaria, que coinventam a prática do conhecimento sobre si mesmo.

As danças da CIA Le Guetter e Luc Petton mobilizadas em vídeos, fotografias, sinopses, comentários e entrevista com o coreógrafo nos conduziram a visualização de que as relações com os animais criadas nessas danças figuram animais resistindo e inventando. Nenhum dos animais é aprisionado, adestrado ou recebe alimentos para permanecer na dança. Assim, não temos animais elevados ao estatuto de artistas, que se movimentam “como” humanos ou que executam atividades artísticas. Trata-se de animais que podem ser posicionados como dançarinos como efeitos de processos de cocriação.

Em *Swan* (2012), (Figura 2) 3 cisnes negros e 6 cisnes brancos entram na cena junto a 6 dançarinos. As imagens que visitamos em vídeos na internet são impressionantes. Aves voam livremente pelo palco e pousam também livremente nos corpos dos dançarinos, bicam, tocam os humanos sem que estes os afastem, e ainda, podem sair do palco a qualquer instante, passando a criar um “dançando com animais”, que não impede as possibilidades do selvagem. Cisnes negros nadam em lagos de acrílico com os artistas; cisnes brancos caminham no linóleo entre os mesmos. No espetáculo *La Confidence des Oiseaux*, de 2005, (Figura 3) dezenas de corvos, gralhas e estorninhos pousam nos dançarinos e nas dançarinas, na ponta de seus dedos, nas cabeças, nos braços. Nada parece efeito de manipulações ou dominações: tudo é muito arriscado. O que garante que as aves aceitem a partilha do linóleo como território? Que os dançarinos e as dançarinas disponibilizem seus corpos para as aves? Nenhum dos animais é aprisionado ou recebe recompensas para permanecer na dança: o que está colocado é responsividade ativa enquanto recurso de criação.



Figura 2: Swam, 2011.



Figura 3: La Confiance des Oiseaux, 2005.

A psicóloga e etóloga belga Vinciane Despret (2013) faz uma interessante discussão a partir do espetáculo de Petton “La Confiance des Oiseaux”. Para a autora, podemos aprender muitas coisas sobre aves com esse espetáculo. Podemos aprender, por exemplo, que aves podem ser domesticadas sem violência, que elas podem jogar o jogo da dança. Suas asas são acionadas quando elas decidem partir, e não é bom segui-las, comenta a autora. Na leitura de Despret (2013), o espetáculo traduz o envolvimento subjetivo dos animais nas relações com humanos, já que as aves dançam com humanos mesmo podendo não fazê-lo. É um agir em conjunto onde os animais compartilham a criação artística com os humanos. São os pássaros que induzem os dançarinos a abrirem os braços para que pousem, ou são os dançarinos que convidam os pássaros ao pouso oferecendo seus membros? Não há como saber!

Vinciane Despret parece-nos ser uma das poucas psicólogas na atualidade que pode ajudar a desviar às armadilhas das subjetivações antropocêntricas e especistas. Vinciane Despret vem consistentemente desenvolvendo o tema da influência em pesquisas que envolvem animais e da investigação contemporânea em etologia (ARENDRT, 2011). Vinciane Despret acompanha procedimentos experimentais laboratoriais que se desdobram nos estudos do comportamento animal, práticas de criadores de animais, que se desdobram nos estudos do bem estar animal, de treinadores, de naturalistas, entre outras.

Nas diferentes práticas com animais, Vinciane Despret investiga em que medida aquilo que os humanos observam nos animais pode se constituir como uma resposta desses animais às situações. Não se trata de tomar o animal como um ser respondente, alguém que responde às nossas atuações. Em outras palavras, poderíamos indagar em que medida interagimos com os animais não humanos.

No ensaio *The becomings of subjectivity in animal worlds* Despret (2008b) propõe que a subjetividade é algo a ser inventado nas relações nas quais humanos e não humanos tornam-se capazes juntos, e não uma capacidade a ser procurada na natureza de um ser. Revisitando o experimento da psicóloga Irene Pepperberg, que assumiu a tarefa de fazer o papagaio Alex falar e ser entendido, Despret (2008b) sugere que psicóloga e papagaio, quando conseguem se comunicar em línguas diferentes, tornaram-se entre si capazes de, em uma relação situada, aprenderem a se reconhecer. Mesmo que esta potência de comunicação não estivesse dada anteriormente, que não fosse natural, a relação é possível graças a processos co-constitutivos de eventos reais no mundo; graças ao envolvimento subjetivo do animal no experimento.

Para narrativas de relações responsivas, Vinciane Despret revisita os experimentos com animais e muda as perguntas: o que acontece, quando as condições experimentais são recolocadas e a responsividade redistribuída? Vejamos um pouco disso no próximo tópico.

1.1 Contar histórias dos experimentos, estudos de Vinciane Despret

Vejamos o que ocorreu com o experimento com ratos, conduzido pelo psicólogo Rosenthal, realizado na década de 1960, revisitado por Despret (2008a, 2011a). Rosenthal buscava, nesse experimento, “comprovar” os problemas da “influência” do pesquisador sobre seu “objeto” de pesquisa. Com essa finalidade, solicitou a seus estudantes que repetissem a pesquisa do famoso psicólogo experimental Tryon, com ratos trancados em labirintos. Rosenthal alertou aos estudantes que o cruzamento entre ratos que se obtinham bom desempenho, no experimento de Tryon, chamados de “ratos brilhantes”, estava produzindo gerações de “ratos brilhantes”. Do mesmo modo, os ratos que tinham desempenho medíocre estavam produzindo “ratos medíocres”.

Rosenthal informou aos estudantes que esperam obter os mesmos resultados de Tryon, por estar utilizando ratos herdeiros daquele primeiro experimento. Na verdade, era uma informação não verdadeira, porque todos os ratos eram animais comuns de laboratório. A pesquisa de Tryon se comprovou, como previa Rosenthal, porque, concluiu o psicólogo, os ratos fizeram apenas o que os estudantes, sobre sua influência, esperavam deles: os ratos comuns tiveram desempenho “brilhante” ou “medíocre”, a partir do momento em que entraram no grupo validado previamente por ele como herdeiros dos brilhantes ou dos medíocres.

Preocupado apenas com eliminar a influência do pesquisador, nas investigações em Psicologia e garantir a objetividade, a predição e o controle, mesmo verificando que alguns ratos considerados normais, antes do experimento, se transformaram em “ratos brilhantes”, Rosenthal se mostrou indiferente às “boas” aprendizagens desses ratos comuns e às aprendizagens de seus estudantes.

Ao visar a demonstrar a influência do que destacava como subjetividade do pesquisador, o que Rosenthal efetua, argumenta Despret (2008a), não são apenas comprovações da interferência de uma pretensa subjetividade atribuída ao pesquisador, mas sim uma divisão entre realidade do mundo e realidade do sujeito, e que os ratos em suas relações com os estudantes permanecem silenciosos numa zona que é “indecidível”:

Ao fazer observações sobre seu experimento argumentou que os ratos brilhantes ou medíocres não eram brilhantes ou medíocres “na realidade”, mas eram produzidos com tais propriedades em uma “pseudo-realidade”, o campo irreal de subprodutos de crenças, expectativas e ilusões. Assim, Rosenthal dividiu a realidade e distinguiu entre o que foi real e o que foi feito da influência, dos interesses, dos afetos: de um lado, a Realidade em si, a compilação de informações obtida por cientistas entusiastas (e “automatizados”); de outro, a subjetividade, interpretação, expectativas, ilusões (DESPRET, 2008a, p. 241, *tradução nossa*).

Rosenthal, como enfatiza Despret (2008a), distingue “realidade do mundo” (os ratos que deveriam estar lá e os estudantes que estavam lá) e “realidade do sujeito” (subjetividade dos estudantes e pesquisador) e ainda coloca tudo na “realidade do sujeito”: nem os ratos (os ratos brilhantes e medíocres deveriam estar lá, mas não estão) nem os estudantes (eles estão lá, mas iludidos) estão na realidade do mundo. Para resolver esse problema, segundo a autora, é preciso rever a questão da divisão entre as realidades, voltando-se para as respostas dos ratos.

Como os resultados do experimento foram obtidos pelos estudantes? Como ratos comuns de laboratório se transformaram em ratos brilhantes? Para Despret (2008a), Rosenthal não apenas “influenciou” seus estudantes a serem “bons experimentadores”, mas possibilitou que eles produzissem os ratos brilhantes. Entramos na zona da autoridade. As expectativas, as quais se traduziram em carinho, alimento e incentivo, fizeram com que os estudantes “autorizassem” seus ratos a se tornarem inteligentes – e mais, os ratos autorizaram os estudantes a serem bons experimentadores. Ao definir expectativas em termos de “quem autoriza”, é possível constituir a

cena do experimento com outra configuração, ainda que os participantes aparentem ser os mesmos.

Interessante observar que, mesmo quando os estudantes descobrem o objetivo do experimento, continuam acreditando na capacidade de seus ratos, o que produz um paradoxo entre confiar em seus ratos ou em seu professor:

Como poderiam confiar em seus ratos e em seu professor de forma simultânea se a ciência se define como um processo de revelação de uma realidade já existente, ao invés da criação de uma realidade em processo? Como poderiam acreditar em ambos ao mesmo tempo? (DESPRET, 2008a, p. 244, *tradução nossa*).

Despret (2008a) sugere resolver o paradoxo, propondo que tudo o que aconteceu foi uma questão de confiança: Rosenthal confiou nos estudantes (ele não conseguiria planejar o experimento, se não confiasse que seus estudantes atenderiam a suas expectativas), que, por sua vez, confiaram no professor, de modo que o experimento foi bem-sucedido. Em outras palavras, o experimento se mostrou uma prática na qual animais humanos e animais não humanos constroem uma maneira nova de vir-a-ser, num processo que Vinciane Despret (2008a) nomeia como “antropo-zoo-gênese”:

uma prática que constrói o animal e os humanos. O rato propõe ao estudante, ao mesmo tempo em que este propõe ao rato uma maneira nova de vir a ser conjuntamente, resultando em novas identidades; por um lado, os ratos dão aos estudantes a oportunidade de serem “bons experimentadores” e, por outro, os estudantes proporcionam aos ratos a oportunidade de adicionar significados novos ao que implica “estar-com-um-humano”, em última análise, uma oportunidade de se revelar novas maneiras de estar um com o outro (DESPRET, 2008a, pp. 245-246, *tradução nossa*).

A partir das versões construídas nessa teia pesquisador-estudantes-rato ou ratos-objetos-pesquisador, não temos mais certa essencialidade “do que é” um animal, mas sim o que um animal “se torna”, na “resposta” à maneira como é questionado: temos situações cocriativas de conhecimento, que produzem oportunidades para práticas em relações entre seres responsivos (DESPRET, 2010).

No experimento revisitado por Vinciane Despret conta histórias de humanos e animais se relacionando e modificando todos os seus mundos naturais-culturais. O animal passa a compartilhar o espaço do humano, não apenas atua como um sujeito ou adquire subjetivação, e o

que vemos é a categoria subjetividade se alargar ao ponto de só ser possível à existência de fluxos intra-ativos subjetivantes, de subjetivações relacionais. E nada disso tem a ver com a igualdade entre os seres ou com ideais de linguagens comuns, mas sim com uma perspectiva não antropomórfica atenta as diferenças irreduzíveis.

1.2 Dançar com animais não é adestrar

Luc Petton, quando introduziu as aves no território da dança, não estava interessado em adestrar suas aves. Para adestrar é preciso preocupações prévias e o artista, quando iniciou o trabalho, não tinha nenhuma. O que se concretizava era um encontro com um mundo completamente diferente do seu habitual mundo repleto de dançarinos humanos e o único desejo de Petton era desenhar coreografias sobre as reuniões improvisadas entre esses mundos.

Durante os processos de criação, sons, sala de dança, linóleo, corpos artistas foram lentamente apresentados aos animais e esses foram questionados sobre seus interesses em habitar tais territórios; a propor onde, com quem, se e como iriam dançar. Segundo Luc Petton, esses processos foram baseados no jogo de ouvir uns aos outros e muitas vezes foram os animais quem sugeriram situações novas para as coreografias.

Nesses termos, podemos pensar que o encontro com as aves cultivou uma hesitação, um saber que não está dado de antemão. Para a psicóloga brasileira Márcia Moraes, leitora de Vinciane Despret:

No encontro com o que não nos é familiar, é preciso cultivar a hesitação, parar um pouco diante desse outro mundo. Buscar não interrogá-lo segundo nossos próprios termos e sim segundo os imperativos que estão presentes ali. Nas palavras de Despret (2009), “qual é a pergunta que devo lhe fazer para aprender algo interessante sobre você?” (MORAES, 2010, p. 17).

Nas dança de Luc Petton, não foram os animais que se adaptaram aos formatos dos destinos que lhes foram previstos, mas os destinos é que se modificaram a partir do contato com os animais. Animais dançarinos sem o estabelecimento de subordinações e inferiorizações, mas também sem o estabelecimento de simetrias. Nessas danças, aves singularmente cocriaram danças.

Sugerimos que o que acontece na dança é aquilo que Despret (2008a) chama de disponibilidade. A disponibilidade não é uma questão moral, como a docilidade, que limitaria tanto o humano quanto o animal a “algo” que deve obedecer a regras, a expectativas ou mesmo que demonstra resistência em termos de sentimentos como desespero ou felicidade. A disponibilidade, para a autora:

ao contrário da docilidade na qual algumas práticas se baseiam, não pode ser reduzida a interesses sentimentais ou a questões morais. É, antes de tudo, um problema de levantar questões mais interessantes que permitam respostas mais articuladas e, por tanto, identidades mais articuladas. (...) Com a noção da “disponibilidade”, os sinais que correspondem ao mundo e os que correspondem ao sujeito são redistribuídos de uma nova maneira. Ambos, sujeito e mundo, são ativos e se transformam em função da disponibilidade do outro. Ambos se articulam mediante ao que o outro “o faz fazer”. Em minha opinião, esta é a característica mais interessante das práticas que podem ser definidas como práticas de domesticação, aquelas que se permitem impregnar por humanos: essas práticas criam e transformam pelo milagre da *sintonia [attunement]* (DESPRET, 2008a, p. 249 e 250, *tradução nossa*).

Teorias da domesticação tendem a enfatizar animais tratados como objetos, coisas a disposição da intencionalidade do homem. Entretanto, há, atrevassando histórias de domesticação, histórias de cuidado, de preservação, de contribuição, que, por focarem a sensibilidade e a cooperação dos animais, mostram que eles são atores, que eles também constituem os humanos com quem se relacionam (LAW; LIEN, 2012).

Segundo Despret (2013), para alguns animais, o ato de realizar bem certas questões consideradas difíceis pelos humanos é uma recompensa em si mesmo. A autora comenta que pesquisas recentes com chimpanzés mostram que esses animais são capazes de resolver problemas apresentados pelos pesquisadores sem recompensas alimentares, desde que esses pesquisadores ofereçam eventos suficientemente “interessantes” para os chimpanzés. Essas investigações sugerem que o condicionamento é um modelo insuficiente para explicar o comportamento animal e que recompensas alimentares são modos de se relacionar com animais que os reduzem a necessidades primárias, dificultando a torná-los atores diferentes em nossas pesquisas, admitindo que eles podem estar “interessados” em outras coisas, como “relações sociais” ou “prazer”.

O que vimos argumentando tem a ver com relacionalidades (natureza do que é relacional), com uma perspectiva não antropomórfica atenta às diferenças, inclusive, as inconciliáveis. E,

neste sentido, tem a ver com o questionamento da “arrogância do excepcionalismo humano que reserva as realizações e subserviências da subjetividade à Humanidade e seu simbólico” (HARAWAY; AZEREDO, 2011, p. 406).

1.3 Os ovos de Luc Petton, ou *húmus* para danças/pesquisas multiespécies

Os ovos de “Swam” foram chocados em incubadoras com supervisão de biólogos. Nos últimos dias que antecederam o nascimento das aves os artistas conversaram com e colocaram músicas para os ovos. Após o nascimento, as aves mantiveram contato com os seus parceiros dançarinos humanos, foram alimentadas e acarinhadas por eles, continuaram a ouvir músicas e começaram a rolar no chão com os artistas. As aves não foram forçadas a absolutamente nada e ficavam soltas nos ensaios e no palco: tudo foi efeito de um *dançar com* (GALINDO; MILIOLI; MÉLLO, 2013).

Donna Haraway, em seu livro “When Species Meet” (2008), narra diversas histórias sobre o contato com a cadela com quem convive e com quem pratica treinamentos de agilidade. Nesse livro, insatisfeita com a ideia de “animal de companhia”, desenvolveu a figuração “espécies companheiras” para falar dos transrelacionamentos entre espécies que refazem parentescos; dos relacionamentos coconstitutivos onde nenhum parceiro pré-existe a relação; dos relacionamentos que contam sobre os contatos provisórios entre espécies, contatos que podem ser sempre refeitos como em um jogo de desfazer e refazer onde vemos e sentimos o outro, onde olhamos o outro nos olhos, onde nos afetamos pelo corpo do outro em movimento, onde nos “tornamos com”. Vejamos um trecho:

A língua rápida e ágil da pastora australiana vermelha limpou os tecidos das minhas amídalas, com todos os seus receptores ávidos do sistema imunológico. Quem sabe para onde meus receptores químicos transportaram suas mensagens ou o que ela tirou de meu sistema celular para distinguir isso daquilo e conectar o que está fora com o interior? (...) Nós tivemos conversas proibidas; tivemos relação sexual oral; somos obrigadas a contar a história na história com nada além dos fatos. Nós estamos treinando uma à outra em atos de comunicação que mal entendemos. Somos, constitutivamente, espécies companheiras. Nós fazemos uma à outra, na carne. Significativamente uma a outra, em diferença específica, nós significamos uma infecção desagradável de desenvolvimento chamado de amor. Esse amor é uma aberração histórica e um legado naturalcultural (HARAWAY, 2008, p. 16, *tradução nossa*).

Para Haraway (2003), os agenciamentos humano-ambiente cabem confortavelmente dentro da figuração espécies companheiras e a Arte é uma prática irmã natural dessa figuração. Haraway (2003) discute essa questão a partir do trabalho do escultor escocês Andrew Goldsworthy e sua história de coabitação de cães e pessoas na Escócia:

Em 1990, Goldsworthy fez um trabalho chamado *Arch*. Ele e o escritor David Craig traçaram uma rota de ovelhas de antigos tropeiros partindo de pastagens escocesas até um mercado de uma cidade inglesa. Ao fotografar enquanto passavam, eles montaram e desmontaram um arco autossustentável de arenito vermelho sobre os lugares marcando o passado e o presente histórico de animais, pessoas e terra. As árvores e o caseiro desaparecidos, a história de recintos e crescentes mercados de lã, os laços tensos entre a Inglaterra e a Escócia ao longo de séculos, as condições de possibilidade do trabalho de cães pastores escoceses e pastores contratados, o comer e o andar das ovelhas até a tosa e o abate – tudo isso é memorizado no arco de pedra em movimento interligando geografia, história e história natural (HARAWAY, 2003, p. 23, *tradução nossa*).

As espécies companheiras de Donna Haraway e as danças de Luc Petton estão para além de animais e humanos atuando juntos, e o que vemos são possibilidades de animais e humanos serem transformados nas práticas a partir de novos modos de conceber e atuar as relações entre natureza e cultura. Ou seja, o que temos é a efetivação de relações inter-espécies.

As relações inter-espécies produzem uma mudança na natureza humana e no modo de estarmos no ambiente. Em essência, somos todos multiespécies, diz Haraway (2008). Estamos implicados uns nos outros, emaranhados. Humanos, animais, ambientes não preexistem a sua constitutiva intra-ação em cada dobra de tempo e espaço, efeitos de ações multidirecionais que tem um incrível poder de nos contar que a natureza humana é também a não humana. Nos esclarece a autora:

“Humano” é uma palavra muito interessante e sou atraída por suas ligações latinas com a terra, com o solo, com o húmus – com a matéria quente em que muitas coisas são gestadas e convivem, o monte de adubo que se torna húmus para fazer florescer outras plantas, animais, micróbios e pessoas. Não sou atraída pelos tons gregos do “homo”, que sugere algo como “o um e o mesmo”, o “autoidêntico” – resumindo, algo como “O próprio Homem” e o Homem que se faz a si mesmo. Provavelmente tenho prazer demais em brincar com etimologias, mas adorei descobrir que os tons latinos de “homo/human” têm ressonância com uma velha palavra proto-indo-europeia, “guma” (plural, guman), que significa alguém que trabalha a terra para a comida; um lavrador, neste sentido. A palavra sugere noivo ou marido (lavrando a terra fêmea), mas as palavras são maleáveis: elas são adubo para associações inesperadas. Guman

pode significar terráqueo, terreno, no solo, na lama, pleno de matéria viva e apaixonada, que se materializa nas relações com outros terráqueos, húmus para um mundo mortal mais vivível. Então, se eu pudesse, eu escreveria não “humano”, mas sim “gumano”! Ser “g/humano” deve ser uma prática material de multiespécies, assim como a natureza humana é uma relação de multiespécies, um “tornando-se-com”, não uma coisa em si mesma. Não é marido (*husband*), mas húmus (HARAWAY; AZEREDO, 2011, p. 398 e 399).

As relações entre humanos e não/humanos, o mundo comum como denomina Latour (2001), não está pronto: nós devemos compô-lo. As relações com a natureza têm um caráter extremamente experimental. Não estamos continuando nada: estamos na desordem, na heterogeneidade, naquilo que está em elaboração.

1.4 Paisagens naturais-culturais

Algumas apresentações da CIA foram realizadas em espaços abertos e, com atenção, as aves não fugiam. Nas primeiras apresentações em teatros fechados as aves saíam muito do palco e voavam para a plateia, era impossível impedir esse deslocamento. Com o tempo, a iluminação do palco (a plateia fica totalmente no escuro) e a relação com parceiros que não se incomodavam com animais voando e pousando sobre seus corpos sustentaram a presença das aves no palco.

Ideais de liberdade plena e natureza pura estão em cheque e a domesticação se transforma em trocas afetivas com os animais, em convívio íntimo que nada tem haver com a oposição selvagem-doméstico: se transforma em prática ambiental multiespécie.

Latour (2001) nos conta sobre uma visita ao impressionante Parque Ecológico de Ambosélia, abaixo do Kilimanjaro, no Quênia – África. Segundo ele, nesse Parque, cada leão é cercado por filas de micro-ônibus e é observado por grupos de turistas sem demonstrar nenhuma preocupação. Os masais, moradores locais, que atualmente trabalham no Parque, e seus rebanhos de vacas, é que não habitam mais essas paisagens como há anos atrás.

A noção de *wilderness* - a vida selvagem - que sustenta tais empreendimentos, não se estende aos masais que veem o que nós chamamos de natureza como sinônimo de Estado e sua invasão. Latour (2001) aponta os problemas da falta de interesse dos masais pelo Parque, e as inúmeras investidas dos dirigentes desse Parque para fazer com que eles se interessassem pela vida ali dentro, a fim de que a vida selvagem ali permaneça.

Já os zoológicos, ao contrário dos parques ecológicos, operam como zona de contato entre humanos e animais nas cidades e questionados por suas funções humanistas de doutrinação, dominação e entretenimento (BRAVO, 2011) precisaram repensar práticas, ampliar e rever os ambientes dos animais, bem como as relações humano-animal que ali se desenvolvem, sob-risco de fechar as portas.

Interessante observar que, seja nos zoológicos ou nos parques, para a “vida selvagem” é preciso construir, combinar, associar, desconstruir, cercar, coordenar, porém, sem um controle extremo. Quando são construídas fronteiras rígidas entre natureza e cultura a vida selvagem começa a desaparecer desses ambientes. Na verdade, o que vimos operando é uma transformação das relações do *oikos* que desemboca na reestruturação da natureza e da cultura.

A CIA Le Guetter e Luc Petton trabalha com animais que vieram de zoológicos e fazendas, e precisa assumir responsabilidade sobre todas as etapas da relação com as aves, até mesmo quando elas deixam de participar dos espetáculos. Os animais são transportados em caixas de transporte adaptados às suas dimensões e comportamento. Todas as aves são transportadas por caminhões oficialmente adaptados para a condução de animais vivos.

O projeto atual *Light Bird*, com a participação da ave oriental *Grus japonensis*, em risco de extinção em função da destruição de seu biótopo natural, objetiva dar visibilidade para esse animal majestoso e participar da sua conservação. A CIA informa que a taxa de reprodução dessa ave no habitat natural é muito baixa e ela vem sobrevivendo há várias gerações em zoológicos. As descendentes desse novo projeto participarão de programas de repovoamento e de reintrodução na natureza.





Tríptico 1: *Light Bird*, processo de criação

Desde a criação da CIA em 1994, os artistas também desenvolvem atividades públicas de formação e educação, especialmente para crianças e pessoas com deficiência. Suas atividades estão concentradas em torno de um ensino “aberto”, que implementa percursos educativos para expandir a capacidade física, sensorial e imaginativa. Os artistas estão envolvidos em muitas ações em diferentes ambientes: escolas, hospitais, lares de idosos. Os procedimentos de criação da dança com aves vêm sendo trabalhados com crianças e permitem ir além do interesse na dança, envolvendo questões como educação ambiental e o contato com o mundo desses animais. Dançar com aves busca promover o desenvolvimento da criança através da mobilização da afetação pelo mundo.

É um desafio assumir novas relações com animais, convidar o outro para compartilhar territórios, entrar em contato com uma posição nada inocente onde uma das premissas que passam a estar em jogo é a responsividade. Mudança e transformação são necessárias, mas é preciso atenção e prudência.

Sabemos que empreendimentos de deslocamentos ou reintrodução das espécies, por exemplo, são problemáticos de serem conduzidos. E muitos desses problemas ocorrerem, pois subestimamos o jogo de interdependência entre os seres, entre os seres e seu ambiente. Também a manutenção de animais em cativeiros e zoológicos sob a justificativa de que esses locais são essenciais para a sobrevivência das espécies, é uma prática bastante enredada na atual biopolítica de reprodução obrigatória. É sempre bom lembrar que o começo da ecologia animal esteve

fortemente vinculado às questões econômicas (STRIVAY; MOUGENOT, 2012; HARAWAY, 2008).

Pelbart (2008), em sua leitura deleuziana, ajuda a pensar em como trazer um outro para o nosso mundo e retirá-lo do dele respeitando, porém, as relações e o mundo próprios a partir da ética. Para o autor, a ética deleuziana seria um estudo das composições (composições entre relações, entre poderes). Para Pelbart (2008, s/p) “A questão é saber se as relações podem compor-se para formar uma nova relação mais “estendida”, ou se os poderes podem se compor de modo a constituir um poder mais intenso, uma potência mais “intensa””.

Para relações responsivas, é urgente pensar que os seres devem ser compreendidos em suas relacionalidades, o que os biólogos chamam holobiontes, e não que esses são separados ou adicionados ao seu ambiente (HARAWAY, 2014).

É possível contar outras histórias sobre animais em Psicologia Social, basta que boas perguntas sejam feitas, que as condições relacionais sejam recolocadas e a responsividade redistribuída (DESPRET; STENGERS, 2012). As aves de Petton como parceiras também para nossa escrita ajudam a falar de aprendizagens ambientais inventivas através de uma abertura ética a alteridade numa pesquisa que está “com” outros e que resiste a reduzir o mundo a mero recurso ou a uma paisagem a ser contemplada, porque o mundo é “uma figura para o sempre problemático, sempre potente, vínculo entre significado e corpos” (HARAWAY, 1995, p. 41), uma figura com a qual “devemos aprender a conversar” (Idem), e porque não até, dançar.

Quando Despret (2008a, 2011a) volta aos experimentos clássicos da Psicologia, mostramos que, se “boas” perguntas forem feitas aos animais, outros caminhos para pesquisas com eles podem ser percorridos, suas aprendizagens podem ser reformuladas e os animais podem também ser retirados do estatuto de passividade e mesmo da reatividade.

“Boas perguntas” são aquelas que investem no interesse (inter-esse), ou seja, que mobilizam respostas articuladas tanto às questões de pesquisa quanto às práticas dos entrevistados (DESPRET, 2008b). Nesse sentido, os dispositivos experimentais, aquilo que utilizamos para fazer falar nossos objetos/sujeitos de pesquisa, são muito importantes e precisam produzir recalcitrância, isto é, resistência às respostas esperadas e não complacência/controlé (docilização). É uma postura de pesquisa na qual os participantes são convidados a questionar os próprios dispositivos (observações, perguntas), criando disponibilidade e não docilidade

(DESPRET, 2011a), múltiplas afetações, conforme a leitura que faz Márcia Moraes (2008, p.44) da autora:

conforme Despret (2004b) um processo de afetação recíproco que algumas versões da história da psicologia experimental quiseram esquecer. [...] Nas palavras de Despret (2004b) “uma das formas de resistir a um aparato é levar o experimentador a transformar suas questões em novas questões de tal modo que elas sejam as questões apropriadas de se fazer para aquele indivíduo em particular” (p.124). Desse modo, o dispositivo de conhecimento é um processo simétrico de transformação recíproca, do pesquisador e do pesquisado. O conhecer é, neste sentido, um processo de afetação recíproca.

Comumente, a nossa interação pressupõe sempre uma certa ordenação cultural e a espera de “respostas”, mas o que quer dizer a um animal não humano “responder” (a nossa ordenação cultural)? Aos animais que de algum modo nos “respondem” (quer dizer: que atendem a nossa ordenação cultural), chamamos de domesticados. Mas, quem é o animal domesticado dessa relação? Há animal mais domesticado do que o ser humano, com seu desejo de tudo ordenar?

Precisamos aprender como nos relacionar com animais, deixando-nos afetar pelas questões que trazem, abrindo-nos a colocar-lhes questões. Esse movimento conduz a uma desaceleração no fazer ciência, já que novas conexões requerem tempo; ensejam também um cultivo das divergências, na medida em quem não haveria como definir de antemão a potência das relações responsivas para com aos animais.

CAPITULO II - CORPOS-INSETOS NA COREOPOLÍTICA DE “ENTOMO”, PLANOS DE INDEFINIÇÃO HUMANOANIMAL



Figura 4: Corpos-insetos

“Entomo” (2009) é um espetáculo de dança contemporânea que circula como videodança e também em festivais de dança urbana. Na imagem (Figura 5), que fixa uma atuação na rua, divisam-se dois corpos rodeados por grandes edificações, recortadas pelos limites do enquadramento da câmera; corpos que figuram corpos-insetos e recriam a paisagem urbana ao conectá-la a explícita disputa por território característico daquilo que, numa perspectiva ocidental, denominamos selvagem. No espetáculo, os dançarinos e coreógrafos Elías Aguirre e Álvaro Esteban (Espanha) buscam traduzir em movimentos a agência dos insetos e são colocadas em cena: lutas, territórios moventes e reterritorializações inventivas.



Figura 5: Disputa de território

Para Gabriel Giorgi (2011), Gilles Deleuze foi um dos principais pensadores a indagar sobre as relações, os intercâmbios e as misturas entre os corpos e as espécies. Partindo das observações de Gilles Deleuze e de Jacques Rancière, Giorgi (2011) encontra nas linguagens estéticas uma constante pesquisa sobre as zonas de indeterminação entre humanos e outros animais na medida em que o estético reordena relações de visibilidade e decidibilidade tanto “no discurso da espécie como nos modos como se traça o limite com o animal, o animalizado, o menos-que-humano (GIORGI, p. 201)”. Versando sobre ficção literária argentina sobre morte animal, escreve:

Tirando o impulso alegórico, o que aparece nessas ficções do animal e da animalidade são regras pelas quais se tornam visíveis e se ordenam os corpos na cultura, os modos pelos quais as escrituras exploram zonas de ambivalência, de passagens de intensidades, de afeto e de choques entre corpos: uma física da imaginação estética, se é o que se deseja, na qual são elaborados novos modos de inscrever e pensar o animal, o biológico, o vivente nas linguagens da cultura e são ensaiados modos de responder aos dilemas éticos e políticos que provêm dessa materialidade (GIORGI, 2011, p. 2014).

Voltando ao espetáculo “Entomo”, nele são criadas relações entre humanos e animais, mais especificamente insetos, de uma maneira muito particular que traz à cena estes animais sem que os mesmos estejam literalmente presentes, fazendo com que, a todo o momento, os espectadores sejam advertidos ao olhar o corpo que dança: isto não é um inseto. O processo de criação, conforme denotado pelo próprio título do espetáculo, passou por um diálogo com a Entomologia, ciência que estuda os insetos “sob todos os aspectos e relações com seres humanos e plantas, em que a sua atual classificação delimita os insetos na Superclasse Hexapoda” (PEREIRA, 2013, p.19). Porém, justamente por não ser uma reprodução em forma de movimentos dançantes dos estudos entomológicos empreendidos pelos dançarinos, que o espetáculo nos chama atenção. Estes dançarinos poderiam pesquisar os movimentos dos insetos e os transportar para a dança buscando fidelidades às fontes estudadas, contudo, o percurso foi outro.

Durante o processo de criação, Elías Aguirre e Álvaro Esteban buscaram, principalmente, uma conexão parcial com os insetos em seu plano intensivo (das afetações) e não meramente em seu plano extensivo (das propriedades), ainda que este último esteja presente já que estamos falando de dança e, portanto, de corpo e movimento. Conexões parciais são aquelas relações nunca acabadas e vicejantes, nunca completas e que nos juntam ao outro sem que, no entanto, nos tornem o outro (HARAWAY, 1995). Nas conexões parciais há uma operação de criação, pois nem estão pré-definidos os parceiros, nem o que sucederá das conexões. Como contam os artistas, em entrevista cedida para fins desta pesquisa de doutoramento:

Na realidade, durante o processo de criação não pensávamos no resultado. O primeiro foi deixarmos inspirar por essa qualidade de movimento concreta e ver aonde nos levava isso. Logo nós dois entramos em uma energia de confrontamento, de luta e deixamos que essa inspiração seguisse seu curso. Gostávamos do material que ia surgindo e a energia animal a que nos levava. Neste processo, descobrimos também que mudávamos de atitude sem nos darmos conta, passávamos de movimentos animais a movimentos humanos em

um segundo. Gostamos muito disso; dessa pequena fronteira entre o humano animal e o humano racional. Finalmente decidimos compor com o material que havia surgido e tudo nos levava a mesma história que se reflete na sinopse, assim decidimos respeitar essa ideia (ELÍAS AGUIRRE e ÁLVARO ESTEBAN, *tradução nossa*).

Seguindo as pistas de Vinciane Despret (2013), entendemos que os dançarinos coreógrafos dirigiram boas perguntas aos animais, deixando fendas para que os mal-entendidos integrassem o processo de trabalho (MORAES, 2008). Dançar insetos foi um empreendimento arriscado que fez com que os artistas se deparassem com a recalcitrância dos seus corpos em movimentar-se, segundo eles, humanamente.

A dança enquanto ato simétrico de partilha com animais não necessariamente passa por um se mover como animais, mas por tornar-se dança com animais, ou seja, passa por assumir o risco e a solidariedade das conexões parciais entre desiguais (HARAWAY, 2011). Há que se desconfiar do emprego da primeira pessoa do plural - nós - feito de modo autoevidente que confere identidades fixas aos humanos e animais, pois sequer as fronteiras entre o que entendemos por animalidade e humanidade podem ser dadas a partida (DESPRET, 2008). A Figura 2, capturada de uma apresentação na rua, nos faz visualizar a convivência entre corporeidades humanas e animais:



Figura 5: Corpo-inseto e a rua

O mal-entendido da corporalidade que resistia a tentativa de mover-se como insetos foi promissor e traduzido por um dançar que já não tinha que ser puramente animal ou puramente

humano, deslizando entre estas possíveis categorias estanques. Nas palavras do teórico da dança, Lepecki (2010, p.18), “cada obra pede um modo adequado de corporeidade, de viver, animar, agenciar um corpo; por outro lado, cada corpo em suas singularidades pede para si uma obra adequada ao modo desse corpo ser”. “Entomo” pode ser visto, assim, como uma dança que estabelece uma política de composição entre humanos e não humanos que se materializa a partir do contato com intensidades, com movimentos e formas de agenciar subjetivações. As corporeidades constituídas são efeitos de ações multidirecionais que associam formas de vida a outras formas de vida e tem um incrível poder de nos contar que a natureza humana é também a não humana: “uma relação de multiespécies, um tornando-se-com e não uma coisa em si” (HARAWAY; AZEREDO, 2011, p. 10).

Elías Aguirre e Álvaro Esteban constroem corporeidades (e são constituídos por essas corporeidades no ato da dança) que podem ser concebidas fora do campo da visão antropocêntrica que delimita propriedades para o mundo a partir do humano, o que nos conduz a pensar em quais subjetivações atravessam estas corporeidades não absolutamente humanas ou animais. Nesta dança, os humanos escapam ao humanismo e os insetos não tem delimitações que seguem o discurso da espécie materializado na Entomologia. Assim é que, mesmo sendo os movimentos dançados atribuíveis a insetos, Entomo escapa ainda à ciência com a qual dialoga embora, como sabemos no cotidiano dos seus laboratórios, esta ciência também escapa do especismo que lhe é imputado.

A dança em “Entomo” lembra que os insetos, mesmo os menores, podem desabar construções humanas por meio da sua íntima convivência com a matéria: os cupins e a madeira; as formigas e os alimentos; as traças e os tecidos. Uma dança que nos faz questionar sobre com que/quem nos relacionamos em nossas pesquisas psicossociais. Afinal, quem é abarcado que denominamos social, ou melhor dizendo, quem é abarcado em nosso traçar redes de associações? O espetáculo deixa incômodos: os dançarinos quando atravessados por devires insetos ainda são os humanos no ato da dança? Como lidar com uma possível inumanidade que não subjulga e sim coloca em xeque nossas práticas de poder e dominação? A proposta deste capítulo é traçar pistas sobre indeterminações humanoanimais instaurados na dança que vazam a estas práticas, baseadas que são não apenas no antropocentrismo, mas no discurso especista.

De acordo com Braidotti (2006), a resistência tem a ver com a duração do intensivo no tempo - espaço. Ela se desenvolve na capacidade de sermos afetados aos pontos extremos. Isso

significa suportar dificuldades e alegrias. Na resistência temos um ato ético e estético de afirmação da positividade do sujeito intensivo - sua afirmação como potência de continuar e perdurar. O sujeito regenerado e resistente necessita de uma psicologia que não se intimida diante do imprevisto, do inesperado, do estranho, do incomum, do intenso, pois aprende a sustentar este encontro. Sugerimos colocar nossas corporeidades pesquisadoras na disponibilidade que vislumbra fendas para ecologias transformadoras dos modos de vida e capazes de bifurcar estratificações ao tornarem-se habitáveis por projetos relacionais (GUATTARI, 1990).

Desconfiando das metáforas do renascimento vinculadas às matrizes reprodutivas, Haraway (1995) nos fala sobre as salamandras. Após a perda de um membro, as salamandras vivem um processo de regeneração que envolve uma modificação estrutural e uma restauração da função. Quase sempre, o membro regenerado é monstruoso, duplicado e mais potente que aquele que foi destruído. O que vimos argumentando tem a ver com relacionais e singularidades, com uma perspectiva não antropomórfica atenta às diferenças, inclusive, as inconciliáveis. O que “não pode ser tolerada aqui é a arrogância do excepcionalismo humano que reserva as realizações e subserviências da subjetividade à Humanidade e seu simbólico.” (HARAWAY; AZEREDO, 2011, p.17).

2.1 Corpo-inseto

“Entomo” foge de um antropocentrismo mimético do tipo humanos imitando insetos, ou humanos expressando o seu inseto interior e cria contatos onde humanos em composição com o animal instauram um território existencial comum: uma dança. Os insetos estão em cena? Esta é uma pergunta. Em “Entomo”, a resposta é afirmativa e negativa, pois estão em cena na medida em que atravessam os corpos e não estão em cenas na medida em que são nos copos humanos que se fazem presentes. O que temos nesta dança são redistribuições de subjetivações, mas nada disto é fácil de operar; é preciso criar condições para emergência dessas redistribuições; é preciso dar passagem para os devires insetos.

Numa aproximação com os animais, os corpos humanos de “Entomo” não temem as subjetivações provisórias e controversas e abalam nossas certezas ontológicas. Os artistas se aproximam dos insetos sem nenhuma intenção de proibir, limitar, policiar a atuação dos animais,

nem tampouco os reduzem a espécies de museu de um passado perdido como um modo de protegê-los ingenuamente dos perigos da humanidade, onde relações utilitárias entre animais e pessoas são definidas como abuso. Ao contrário, diante do espetáculo nos deparamos com um tipo de duplicidade onde aqueles que estão no mundo são constituídos nas intra-ações e ao mesmo tempo com mundos que são mobilizados nessas relações. O discurso da espécie não é suficiente porque este delimita humanos e outros animais em zonas diferentes e fixas, reafirmando, paradoxalmente, a brecha que constitui este discurso, conforme bem lembra Giorgi (2011). O discurso da espécie não logra, nem mesmo ele, conter os vazamentos que expõem o insucesso do especismo, bem como as fendas para a invenção.

A pureza humana perde autoridade; não somos, afinal, naturalmente humanizados. Ao figurarem um humano como uma forma de captura de um fragmento da vida que nos constitui, não o lugar da verdade e da ação, as corporeidades de “Entomo” promovem um ataque dançante a identidade, principalmente aquela que apresenta o humano como uma totalidade em si mesmo. Um ataque à organicidade, as qualidades essenciais e faculdades atribuídas à espécie humana que apontam para uma dança a qual subtrai o especismo, a qual abre a formas híbridas de vida (BRAIDOTTI, 2005).

Deleuze e Guattari (1997) oferecem-nos uma pista intensiva importante quando trabalham duas hipóteses sobre os animais. Uma que denota a existências de dois tipos de animais: haveria animais com quem se poderia fazer família (meu cachorrinho, meu gatinho) e haveria outros animais que nos arrastariam a um devir irresistível. Na segunda hipótese, os autores falam da possibilidade de que um mesmo animal teria as duas funções a depender do caso.

Como falar sobre os devires animais? Talvez partindo de três pontos. Primeiro, os devires animais não contentam em passar pela semelhança (mas ela não é obstáculo, é paralela). Segundo, os devires animais ativam devires moleculares que minam potências molares (família, profissão, conjugalidade). Terceiro, os devires animais formam sexualidades não humanas que desterritorializam as ordens conjugal, edipiana e profissional. Deleuze e Guattari (1997) iniciam o texto com o filme Willard (1971) onde ratos são personagens principais. É maravilhoso acompanhar como ratos e humanos se comunicam no filme, nenhum deles recorre ao mimetismo. O rato trina, o humano fala; o rato fala, o humano trina sem que mudem propriedades, tudo se dá num plano intensivo. Se há um obstáculo para entender e trabalhar devires animais, este

obstáculo reside em conceber a natureza como mimese, seja sob a forma de uma cadeia de seres que se imitam, seja enquanto modelo que será imitado por todos os outros seres.

Vejam os mais alguns traços importantes para entender os devires animais: devir animal não é progredir ou regredir em uma série; devir animal não se faz na imaginação, pois é real. Homem não se torna animal, nem animal se torna homem. Como nos esclarece a seguinte citação:

Os devires animais não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais. Mas de que realidade se trata? Pois o devir animal não consiste em se fazer de animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não se torna realmente um animal como tampouco o animal se torna realmente outra coisa. O devir não produz outra coisa senão ele próprio (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.18).

Uma chave importante para acessar a noção de devir animal é assumir que este não passa necessariamente pelo animal, nem derivarão necessariamente em humanos. O devir, ao não produzir outra coisa senão ele próprio, ao ser díspar e ser disparado por intensidades, abre-se como zona de criação. O devir inseto é o devir animal mais relacionado com o molecular. No devir inseto somos arrastados a um ponto de implosão do sujeito pessoal e nos deparamos com o estranhamento, com a abjeção, semelhantes àquelas que produzem os monstros. Costa Neto e Carvalho (2000), investigando a etnocategoria inseto a partir de relatos de graduandos da Universidade Estadual de Feira de Santana, situada no estado da Bahia, relatam que insetos suscitam a construção de representações afetivas relacionadas ao medo, nojo e desprezo. Também para a História Natural:

O próprio termo inseto até hoje possui uma carga de conotação depreciativa, como registrado em muitos dicionários e enciclopédias, em um plano absolutamente secundário, entre os termos associados, têm-se: porqueiras, imundícies, vermes, pessoa insignificante e bichos (PEREIRA, 2000, p.19).

Segundo Braidotti (2005), insetos são considerados por Gilles Deleuze como singularidades múltiplas sem identidade fixa que habitam os planos intermediários. Isso porque a maior parte dos seus ciclos vitais é composta de metamorfoses em diferentes fases de seus desenvolvimentos. Insetos aparecem na literatura, na cultura, no cinema como seres com grande poder de nos ensinar a compreender a nós mesmos, principalmente no que tange as suas

capacidades de nos fazer visualizar as invisíveis, mais imanentes, possibilidade de mudança nas diferentes temporalidades da vida.

Braidotti (2005) considera ainda que insetos são, em certa medida, não animais, mas seres limiares, algo entre o animal e mineral, pois suas capacidades de adaptação aos diferentes territórios os tornam seres sobreviventes no tempo. Talvez seja este entre o responsável pelo estranhamento causado pelos insetos, estranhamento que problematizou até mesmo sua especificidade, como notamos na seguinte citação, recortada novamente de estudos da História Natural: “até meados do século XVIII, os insetos representavam um conjunto pouco definido e intermediário entre os animais e as plantas, que reunia organismos considerados como seres imperfeitos, frutos da geração espontânea” (PEREIRA, 2000, p.19).

Os dançarinos, ao nos confundirem com as mudanças na qualidade dos movimentos, ao nos fazerem passar do humano ao inseto em segundos, nos colocam frente a metamorfoses que sugerem as aspirações do entre que falamos acima. Corpos que exploram as possibilidades das articulações ao extremo, microdeslocamentos muito rápidos, saltos com as pernas flexionadas como se estas não pudessem permanecer esticadas, olhos que se arregalam e se sobressaem à face, mãos que se contraem e, às vezes, são usadas para afastar o outro. Em algumas cenas os dançarinos repetem no mesmo instante os mesmos movimentos sem se tocarem, em outras estabelecem um contato através de repetições de movimentos desintonizados, ou seja, o movimento de um se repete no outro em temporalidades diferentes. Há ainda momentos em que qualquer repetição desaparece por completo. Porém, mesmo na ausência da repetição, existe relação. Para nós, os dançarinos criam uma dança que algumas vezes parece uma disputa por territórios e outras vezes, parece uma ajuda na conquista de territórios.

A corporeidade do entre de “Entomo” aponta para humanos e insetos que são graus de potência singulares, que são potências de afetar e ser afetado. Deleuze e Guattari (1997) esclarecem esta questão na narrativa do carrapato e seus três afetos: se deslocar até a ponta de um galho iluminado; soltar-se atrás do odor dos mamíferos que passam sob este galho; esconder-se sob a pele menos peluda deste mamífero. Esclarecem-nos os autores:

Dirão que os três afectos do carrapato já supõem características específicas e genéricas, órgãos e funções, patas e trompas. É verdade do ponto de vista da fisiologia; mas não do ponto de vista da Ética onde as características orgânicas decorrem ao contrário da longitude e de suas relações, da latitude e de seus graus. Não sabemos nada de um corpo enquanto não sabemos o que pode ele,

isto é, quais são seus afectos, como eles podem ou não compor-se com outros afectos, com os afectos de um outro corpo, seja para destruí-lo ou ser destruído por ele, seja para trocar com esse outro corpo ações e paixões, seja para compor com ele um corpo mais potente (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 42-43).

É importante diferenciar o devir do animal do devir animal, distinguindo assim a teoria do devir animal que se ocupa da ética, da psicologia que se ocupa de funções orgânicas. A ética deleuzina, inspirada na ética spinozista relacionada com a física e a biologia dos corpos, atenta ao que pode um corpo e com o que ele pode sustentar, sua sustentabilidade, segundo Braidotti (2005), que diz de uma relação com um conhecimento de si que não é mera aquisição mental, mas incorporações que possibilitam a sobrevivência de um sujeito infixo e mais ainda, daquilo que é bom para este sujeito.

Encontros bons ou ruins são inevitáveis, o que seria evitável é o padecimento dos encontros produzidos pela diminuição da capacidade de afetar e ser afetado, ou seja, pela diminuição da capacidade de existir. Para Pelbart (2008) a leitura deleuziana apresenta a ética como um estudo das composições. Não é possível determinar, antes dos encontros, de que afetos somos capazes. É uma questão de experimentação, mas também de prudência, de saber se as relações irão ou não se sustentar entre os aumentos e diminuições de intensidades. É preciso pensar os planos de composição:

Num plano de composição, trata-se de acompanhar as conexões variáveis, as relações de velocidade e lentidão, a matéria anônima e impalpável dissolvendo formas e pessoas, estratos e sujeitos, liberando movimentos, extraíndo partículas e afectos. É um plano de proliferação, de povoamento e de contágio. Num plano de composição o que está em jogo é a consistência com a qual ele reúne elementos heterogêneos, disparatados. Como diz a conclusão praticamente ininteligível de Mil Platôs, o que se inscreve num plano de composição são os acontecimentos, as transformações incorporais, as essências nômades, as variações intensivas, os devires, os espaços lisos (PELBART, 2008, p. 34).

Éticas da atenção e do cuidado importam para as composições que buscam a intensificação da potência da vida, “quer dizer, o desejo de devir e o desejo de aumentar a intensidade do próprio devir” (BRAIDOTTI, 2005, p. 168, *tradução nossa*). Mesmo que os dançarinos não estejam trabalhando literalmente com os animais, aproximações sem bases cuidadosamente construídas poderiam produzir fronteiras que nos distanciariam dos insetos ao colocá-los apenas no plano do violento, do agressivo, do abjeto. Na dança o encontro com o

selvagem possibilita formas não negativas e patologizantes de expressar as intensidades que habitam os mundos naturais-culturais. Uma vida para as diferenças que não produz oposições que as enquadrariam como boas ou más, mas as definiriam como variáveis e intempestivas; como possibilidades de mudança. Em “Entomo” tem-se uma dança onde a encarnação humana segue uma modelo coextensivo com seu habitat. São aproximações que exigem repensar a estrutura encarnada da subjetividade que se aproxima de “um sujeito arquivado no território e, portanto, ligado ao seu ambiente” (BRAIDOTTI, 2005, p. 281).

A teoria do devir animal, segundo Braidotti (2005), inscreve a recalcitrância no coração da subjetividade e a torna operativa ao desmontar uma das fronteiras mais importantes da metafísica do eu e reinventar a distinção entre humanos e não humanos. A teoria do devir animal, ainda, abre as fronteiras ao encontro de outros devires. Assim, Deleuze e Guattari (1997) pontuam que não devemos atribuir demasiada importância aos devires animais, já que alguém deste a outros devires - mulher, criança - e ainda, os devires elementares, moleculares e até mesmo imperceptíveis. E os autores continuam:

A ficção científica tem toda uma evolução que a faz passar de devires animais, vegetais ou minerais, a devires de bactérias, de vírus, de moléculas e de imperceptíveis. O conteúdo propriamente musical da música é percorrido por devires-mulher, devires-criança, devires-animal, mas, sob toda espécie de influências que concernem também os instrumentos, ele tende cada vez mais a devir molecular, numa espécie de barulho cósmico onde o inaudível se faz ouvir, o imperceptível aparece como tal: não mais o pássaro cantor, mas a molécula sonora (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 32).

Donna Haraway e Deleuze-Guattari compartilham o interesse em descentralizar o humano a partir de um olhar para o não humano, da recusa em subtrair a importância das contradições entre humanos e não humanos e também de romantizar as relações entre ambos. Haraway (2008) pontua muitos incômodos em relação às discussões feitas por Deleuze e Guattari sobre os animais, principalmente pelo desprezo que possuem pelos animais domésticos, bem como sobre o devir-mulher e o devir-criança, todavia considera que Rosi Braidotti vem a ajudando a estabelecer uma leitura mais frutífera dos autores. Donna Haraway vê no trabalho de Rosi Braidotti uma leitura dos devires animais que a interessa, sendo a partir dela estabelecida uma relação diversa com a obra dos autores ainda que mantenha ressalvas.

A passagem sobre o devir-mulher e o devir-criança em *Mil Platôs* tem sido objeto de muitos comentários, tanto para o enlace de D&G com o feminino - fora do - confinamento quanto para a inadequação desse movimento. No entanto, involuntariamente, os tons primitivistas e raciais do livro não têm escapado à atenção também. Nos meus momentos mais calmos, eu entendo tanto aquilo que D&G realizam quanto o que esse livro não pode contribuir para o feminismo não-edipiano e anti-racista. Rosi Braidotti é a minha guia para frutiferamente aprender com Deleuze (que escreveu muito mais do que *Mil Platôs*) e, em minha opinião, oferece muito mais em direção à outra-mundialização (HARAWAY, 2008, p.315, *tradução nossa*).

Donna Haraway (2008) nos fala em companhias multiespécies a partir da convivência mundana com animais nos campos, em casa, nos treinamentos de agilidade para cães, nos mercados de ração, nos arranjos familiares. Cunha a expressão “espécies companheiras” para abordar a partilha entre espécies. Lembra-nos que as histórias das espécies cheiram a raça e sexo e que, portanto, os encontros devem ser vistos a partir de um olhar interseccional.

Na introdução do livro “*When Species Meet*” (2008), Donna Haraway pontua que, apesar da aparente similaridade com o trabalho de Deleuze e Guattari, o desprezo que parecem expressar pelos animais mundanos e ordinários que se contraporiam a animais outros, esses sim chamados a um projeto antiedipiano e anticapitalista deixam-na irritada. Cita a oposição que fazem os autores entre lobos e cães domésticos:

(...) a oposição lobo/cão não é engraçada. Deleuze e Guattari expressam horror diante dos animais individualizados, animais de estimação, animais com sentimentos edipianos, cada um com sua própria história mesquinha que convidam apenas à regressão. Todos os animais dignos são um pacote, todo o resto são ou animais de estimação da burguesia ou animais de “status”, simbolizando uma espécie de mito divino. A matilha [...] é não extensiva, molecular e excepcional, não mesquinha e molar - sublimes matilhas de lobos, em suma. Eu não acho que precise comentar que não vamos aprender nada sobre lobos reais com isso tudo. Eu sei que Deleuze e Guattari começaram a escrever não um tratado biológico, mas sim filosófico, psicanalítico e literário que exige diferentes hábitos de leitura para o sempre não mimético jogo da vida e da narrativa. Mas, nenhuma estratégia de leitura pode silenciar o desprezo pelo caseiro e pelo comum neste livro (HARAWAY, 2008, p. 29, *tradução nossa*).

Na leitura de Braidotti (2005), Na leitura de Braidotti (2005), entretanto, no devir animal trata-se de apostar na afirmação de alteridades contrasubjetivas distintas daquelas constituídas na modernidade clássica. Com as subjetivações múltiplas se torna possível uma reformulação da subjetivação como “um proceso intensivo, múltiplo e descontínuo de estabelecer interações”

(BRAIDOTTI, 2005, p. 92, *tradução nossa*). É no encontro com os outros que as subjetivações se definem.

2.2 Para atravessar fronteiras

São nas fendas do discurso da espécie que dançar insetos é possível. Lá onde outro sujeito corpóreo acontece. Os artistas de Entomo criam um plano de composição que extrai do animal algo de comum. São corpos que não existem antes da dança, fazem-se nela. Assim, dançam no imperceptível que constitui mundos múltiplos e não um transcendente ponto de convergência de todos. Para Braidotti (2006), o devir imperceptível é o ponto de fusão entre o eu e sua casa e marca o começo da evanescência deste eu, bem como sua substituição por um nexos vivo de múltiplas interconexões. O preço paradoxal a se pagar por isso é a morte do mesmo. Para a autora, temos que morrer para o eu a fim de entrar nos processos de transformação. Se nos tornamos imperceptíveis mergulhamos no inédito, que segundo Braidotti (2006), é o que Gilles Deleuze chama de evento, ou seja, a erupção da atualização de um futuro nômade sustentável.

Os insetos, diferentemente dos animais domésticos (raramente insetos vivos são criados como animais domésticos), têm a cidade como território. Sua presença é tamanha e tão habitual na cidade que se tornam quase imperceptíveis. Além disso, ao considerá-los muitas vezes como pragas, somos propensos a descartá-los, pisoteá-los, estapeá-los, pulverizá-los sem nenhuma preocupação bioética. Em sua instalação *American Can't Have Housing* (1934), realizada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MOMA) que inclui baratas, o artista Phillip Johnson, observa que como pragas, as baratas, são menos eticamente enredadas do que outros animais: quem questiona ou sofre pela morte de uma barata? (KOSUT; MOORE, 2014). Não sabemos quais insetos estão em cena em Entomo? Em tese, podem ser quaisquer insetos. E quiçá, por ser uma dança urbana, os insetos possam variar ao longo das apresentações já que a coreografia interage com os territórios da cidade.

Quando Entomo produz uma visibilidade diferenciada para os insetos na cidade ao criar insetos valiosos e esteticamente significativos, produz reterritorializações deste animal. Humanos, insetos e o concreto da rua se entrelaçam criando uma paisagem que funciona como um ponto de transmissão de uma série de encontros intensivos com múltiplos outros. Uma

paisagem que só pode ser visualizada no movimento. Territórios-paisagens artificializados e inventados nos contágios entre territórios; entre natureza e cultura; entre vivo e maquínico.

Os agenciamentos territoriais vão produzindo diversas configurações sobre o território e, assim, desdobrando múltiplas paisagens. A produção de subjetividade não está na unidade, mas na multiplicidade das paisagens; não se encontra no indivíduo finalizado e blindado, mas na multiplicidade do fora que produz a emergência de outros eus em cada paisagem que cruza. O indivíduo não é autônomo à paisagem, não a habita de forma indiferente, não é o mesmo indivíduo que passa por todas. Há inúmeras paisagens em locais diversos, mas também há inúmeras paisagens sobre o mesmo local. Os corpos aparecem apenas demarcados por uma membrana porosa que os liga mesma atmosfera do meio. A multiplicidade exterior também nos habita, já que o contorno do indivíduo não passa de dobras do fora que o forma, isto é, o indivíduo pertence à paisagem (OLIVEIRA, 2011, p. 84).

Uma dança selvagem que nos conta sobre mundos compartilhados onde é possível atravessar fronteiras e ter em conta posições divergentes. Diz-se que os insetos não conhecem obstáculos, eles atravessam todos. É esse (des) conhecimento que lhes permite viver com a maior liberdade possível. Em uma cena, visualizamos os dançarinos impedindo o caminho um do outro e quando parece impossível resolver o impasse, já que corpos parecem impenetráveis, um deles sobe em cima do outro e atravessa o obstáculo. Tudo com a prudência necessária para evitar que os corpos se machuquem e parem de dançar.

2.3 Coreopolíticas

Atualmente, o termo coreografia vem sendo bastante questionado, inclusive está gradativamente desaparecendo das fichas técnicas dos trabalhos de dança, visto que há uma constatação de que a prática da coreografia nos moldes tradicionais não sustenta mais as criações contemporâneas.

O termo coreografia foi estabelecido a partir da adaptação da palavra *coréia* pelo francês Raoul Feuillet, por volta de 1700, para denominar a escrita ou a notação de danças. A partir daí, segundo Lepecki (2010, p.14) “a condição de possibilidade para a dança passa pela criação de um isomorfismo estrito entre o chão onde a dança se atualiza e a página em branco onde ela se traça antecipada e virtualmente”. Isso porque, para Raoul Feuillet, a sala da dança é entendida como

uma superfície (não um volume) que pode ser representada por um quadrado branco traduzido numa folha de papel branca onde o corpo dançante toma lugar. A palavra coreografia, neste sentido, não apenas articula escrita e movimento, mas corpo e chão. Esclarece-nos Lepecki (2010, p. 14):

O chão da dança emerge graças a um duplo movimento de formatação e depois de articulação entre planos. Primeiro movimento: formata-se uma projeção inusitada do bidimensional (folha de papel) sobre o tridimensional (sala de dança) e vice-versa, pois um plano é sempre pré-condição do outro. Segundo movimento: articula-se um transitar fluido entre a concretude da vivência incorporada do dançarino e a virtualidade do corpo-hieroglifo, cujo contato com o mundo é reduzido a um ponto geométrico e cuja linha de trajetória desenha uma linha de deslocamento no plano da folha/chão.

Na noção proposta por Feuillet, interessa uma antecipação da presença do corpo dançante no virtual. O dançarino, na coreografia, desenvolveria movimentos/códigos previamente desenhados. Para reproduzir com precisão os movimentos/códigos desenhados o território da dança precisaria ser neutro; um chão terraplanado como uma folha branca e lisa. Neste sentido, o lugar/situação onde a dança acontecia não produzia nenhuma interferência no seu processo; tudo já existia antes da sua apresentação.

Para Lepecki (2010) na dança contemporânea buscam-se não mais os chãos terraplanados - a-históricos - mas os acidentes de terrenos; uma relação nova com o chão onde se compõe políticas do chão. Um chão com interrupções nada mais é do que um território marcado pelos modos de vida que o constituíram; heranças que não podem ser neutralizadas, alisadas e que sempre farão tropeçar o dançarino em busca de repisar esse chão para que algo novo possa aparecer.

Alguns trabalhos em dança contemporânea produzem o que o Lepecki (2012b) chama coreopolítica, um modo de mobilizar o termo coreografia como uma prática política e como estudo que mapeia processos de mobilidade em cenários urbanos de contestação. A partir das relações entre arte e política em Jacques Rancière e Giorgio Agamben, o autor procura pensar dança e política como coconstitutivas uma da outra.

Segundo os estudos de Lepecki (2012b), as relações entre arte e política são bem estreitas. No espaço urbano, lógicas coreográficas também se infiltram nas formas de gerenciamento da sociedade, controlando fluxos, conduzindo gestos, rotas e subjetivações, produzindo aí o que

Lepecki (2012b, p. 54) chama de coreopolícias, as quais visam garantir “a reprodução e a permanência de modos predeterminados de circulação individual e coletiva”. Nessa direção, é possível notar que, enquanto a coreopolícia, atrelada a dispositivos de controle e captura, almeja estabelecer formas rígidas de deslocamento por meio da reprodução de consenso, cristalizando as sociabilidades relativas aos corpos, forças e espaços, por outra via, a coreopolítica é caracterizada pela:

comobilização da ação e dos sentidos, energizada pela ousadia do iniciar o improvável, no chão sempre movente da história, e que pode prescindir mesmo do espetáculo do cinético da circulação e do agito, pois o que importa é implementar um movimento que, ao se dar, de fato promova o movimento que importa. Que pode ser, por exemplo, simplesmente parar (LEPECKI, 2012b, p. 55).

Lepecki (2012b) denomina coreopolítica certo modo de entrelaçar dança e lugar. Na coreopolítica temos a transformação do espaço de circulação, que seria o espaço urbano da modernidade, em um espaço onde o sujeito possa exercitar sua potência desterritorializante. É uma mobilidade outra, que não reproduz a cinética do tempo em fuga, onde há que se seguir em frente e eliminar o passado e o futuro para viver o eterno novo, o eterno presente. É uma mobilidade do dissenso, do tropeço, da rachadura que coreografa uma dessujeição de corpos arregimentados por práticas de controle. Na coreopolítica, tem-se uma desestabilização de subjetividades e corpos pré-coreografados para que se possam dançar outras vidas, outras cidades.

O sujeito que emerge entre as rachaduras do urbano, movendo-se para além e aquém dos passos que lhe teriam sido pré-atribuídos, é o sujeito político pleno. Para esse sujeito, a questão fundamental é recapturar uma nova ideia, uma nova imagem e uma nova noção coreográfica de movimento (LEPECKI, 2012b, p. 57).

A coreografia na dança contemporânea faz visualizar outras possibilidades para além das definições instituídas de dança regida por partituras fixadas de movimentos. Abre-se a ações que interagem com o espaço da cidade e seus elementos, produzindo efeitos cinéticos, de ocupação e resistência. Em meio a estas linhas, lógicas coreográficas também se infiltram nas formas de gerenciamento da sociedade, controlando fluxos, conduzindo gestos e rotas, o que é

proporcionado por coreopolícias, as quais visam garantir “a reprodução e a permanência de modos predeterminados de circulação individual e coletiva” (LEPECKI, 2012b, p. 54).

Os traçados que surgem da pista coreopolítica de desordenar os pretensos espaços vazios e alheios a marcas (típicos de racionalidades policialescas), enfatizam aspectos da história dos lugares e de sua gente, bem como dos efeitos oriundos das mudanças que irrompem ao longo do tempo, o que nos (des)territórios de pesquisa é propiciado também por corpografias, as quais, segundo Paola Berenstein Jacques (2008), dizem respeito às cartografias feitas pelo corpo e no corpo, onde ficam registrados todos os tipos de experiência.

A partir dessa leitura coreográfica da vida social, notamos a importância de fazer experimentações outras da ferramenta política que é o corpo, dos afetos que podem surgir dos encontros entre sujeitos que compõem a pólis, posto que, segundo Lepecki (2012b), no fazer da coreopolítica, movimento, corpo e lugar estão envoltos em uma mesma trama. Com base nessa perspectiva, resta a incitação à produção de fissuras nas sujeições que tendem a minimizar a dimensão interventiva, o que nos estudos em psicologia pelo viés cartográfico pode ter ressonâncias a partir do redimensionamento do corpo daqueles que estão imersos no universo da investigação.

A coreopolítica traçada por Entomo contribui para pulverizar os contornos da suposta unidade imutável chamada sujeito e fazem insurgir uma série de linhas constitutivas e atributos que o compõem e o transformam em singularidade relacional. O ínfimo e o molecular dos corpos dançando nas fronteiras entre humanos e insetos atentam para os agenciamentos que nos tornam multiespécies, que produzem a indissociabilidade entre o si mesmo e o mundo (HARAWAY, 2008). Entomo faz vazar para devires que acontecem também no plano ordinário da vida que levamos sem necessariamente nos darmos conta desses atravessamentos.

Elías Aguirre e Álvaro Esteban se conheceram no Real Conservatório Profissional de Dança de Madrid, onde estudaram juntos Dança Contemporânea. A formação anterior de ambos foi na universidade, onde Elías Aguirre estudou Bellas Artes e Álvaro Esteban Atividade Física e Esporte. No conservatório descobriram afinidades físicas, histórias de vida e interesses comuns. Em 2009, depois de um tempo afastados, encontraram-se novamente e decidiram criar um primeiro duo: Entomo, que vem se destacando no cenário internacional, com premiações em 2009 do Prêmio Público do Conservatório Superior de Dança do Concurso Coreográfico de

Madri e, em 2010, com o 1º lugar no Concurso Internacional de Coreografia Burgos - Nova Iorque de 2010 e no VII Concurso Iberoamericano Alicia Alonso.

O trabalho não surgiu como um trabalho sistemático no seio de uma companhia de dança. Não sabemos quem serão nossos parceiros para dança e para a pesquisa. Entomo nos fala também de uma abertura ética a alteridade numa pesquisa que está com outros e num espaço entre ao qual chamamos de fenda por remeter a zonas de indistinção. A sensação ao ver as imagens e cenas filmadas do trabalho é de inacabamento e, também, de precariedade laboral, o que nos remete aos contextos institucionais da dança na América Latina e nos países europeus que atravessam uma forte crise econômica, como a Espanha. Isso não desmerece a dança, porém não devemos romantizar a precariedade. Entomo resiste numa estética da fome, como no cinema novo de Glauber Rocha, que mirando suas próprias estruturas, sustenta-se na manifestação de uma violência que é diferente da violência do humanismo, pois violência de ação e transformação.

Entomo nos conduz a uma Psicologia Social que lida com a dimensão intensiva, que lida com o imperceptível que se dá nos planos de indeterminação, sem, no entanto, ser transcendente. Estranha conjugação entre imanência que faz perceptíveis planos que frequentemente são relegados ao intangível ou ao transcendente. Os insetos que, na história das cidades, são constantemente intrusos (vetores de doenças, de incômodo), tornam-se parceiros e espécies companheiras que estão em cena na medida em que reconfiguram as corporeidades dos dançarinos. Os insetos se tornam parceiros para dançar em cidades que, conforme enuncia Lepecki (2012b, p. 49), são amálgamas “de construções e leis criadas com o objetivo de se controlar cada vez mais totalmente os espaços de circulação (de corpos, desejos, ideais, afetos)”.

CAPÍTULO III - A LEVEZA DOS CAVALOS, “DOMA” PARA CORPOS COAFETIVOS



Figura 6: Registros de dança/pesquisa “Doma”

Todos os corpos, não meramente os corpos “humanos”, vêm a importar através da intra-atividade iterativa do mundo – a sua performatividade. Isto é verdade não apenas para a superfície dos contornos do corpo, mas também, no corpo na plenitude de sua fisicalidade, incluindo os próprios “átomos” de seu ser (KAREN BARAD, 2005, s/p).

Assim, a cavalo em nossa cuba, iremos ao encontro do próximo milênio sem esperar encontrar nele nada além daquilo que seremos capazes de levar-lhe (ÍTALO CALVINO, 1990, p 41).

No espetáculo *Cavalle* (2010) (Figura 6) da *CIA Le Guetter e Luc Petton* (França)¹, um garanhão Ibérico, três dançarinos e um corvo coevoluem livremente, escrevendo ao vivo uma coreografia improvisada.



Figura 7: *Cavalle*, 2010

Petton nos conta em entrevista (2014) que o cavalo foi escolhido por seu potencial afetivo e mitológico, assim como os dançarinos foram escolhidos pela sua capacidade de dançar com estes animais. Quem decide “quem” dança e “o que” se dança são, portanto, os animais, comenta o coreógrafo. A dança de Luc Petton desenvolve-se inteiramente na relação com os animais.

No espetáculo, o cavalo aparenta mesmo estar bastante à vontade para mover no espaço cênico (até, eventualmente, emite alguns sons com a boca e sacode a crina) e disponível as situações da dança. Dançarinos, com seus gestos de mãos e olhares, estabelecem contatos para

¹ Fragmentos do espetáculo em <https://www.youtube.com/watch?v=hMDrfRNiICE>

atrair o cavalo, tocam e dançam com diferentes partes do corpo do animal, inclusive penduram-se em seu pescoço e esticam seu rabo com sua plena permissão. Há momentos na dança que remetem a exercícios de treinamento de animais, entretanto, a sincronia entre dançarino e cavalo dificulta o estabelecimento da origem de um comando. O resultado é uma dança delicada, sem virtuosismo, na qual corpos afetam e são afetados para criar uma dança juntos.

Neste capítulo, discutimos “Doma”: um experimento de dança-pesquisa com cavalos para criar corpos coafetivos e efetuar a leveza, ou seja, ou seja, de subjetivações desautorizadas, que ainda não foram plenamente capturadas, que ainda não fixaram seus territórios. Cavalos - assim como os dançarinos - são associados à leveza, como se vê, por exemplo, nas figurações de cavalos alados, bastante difundidos na imaginação ocidental do século XVIII. A leveza é, sobretudo, um atributo da ordem do tempo - múltiplo, contingente, informe -, pois as relações se dão nos espaços, mas a estes não se limitam ou a partir destes se delimitam (CALVINO, 1990; DELEUZE; GUATTARI, 1992; AGAMBEN, 2009). Cavalos “com movimentos rebeldes de pescoço e pernas, quase voando” (LISPECTOR, 1980, p. 59) manifestam corpos leves, não pela ausência de peso, mas porque desobedientes àquilo que impede as coafetações criadoras de modos de viver multiespécies (BADIOU, 2002; HARAWAY, 2008).

Na dança-pesquisa com cavalos quer-se entrar em um plano no qual corpos humanos e não/humanos não estão delimitados à representação a priori do objeto, nem à capacidade do sujeito de sentir essa representação, mas sim à capacidade das subjetivações de serem transmutadas por forças que elas não contêm; de subjetivações como processos coafetivos.

3.1 Sobre corpos coafetivos

Estamos nas primeiras horas do amanhecer de Belém-Pará. A cidade esta ainda deserta e silenciosa quando escutamos o som do galope de um cavalo e somos introduzidos à *performance* “Palomo”², da artista Berna Reale. Na performance, Reale cavalga vestida com roupas militares e uma focinheira com um cavalo (antes branco) do exército do Pará, que foi pintado de vermelho por ela com a ajuda de alguns cabos e na qual a artista, ironicamente, busca recriar a imagem da dominação e sua elegância ativa e distante. Porém, mesmo que a intenção de Berna Reale seja

² Um fragmento da performance pode ser visualizado em < https://www.youtube.com/watch?v=_Acp4cclG_A >.

produzir uma crítica ao poder institucional, a presença vibrante do cavalo revela que há vida independente desse poder.

Somos subjetivados no encontro com o cavalo: o que acontece na sua entrada na cidade é um ato político de produção de desterritorializações. Não estamos sozinhos; há vidas outras transitando a nossa revelia. “Palomo” nos incentiva, enquanto psicólogos/pesquisadores, a atentar as interações afetivas entre corpos, sujeitos e mundo e aos diferentes modos de conhecer e de viver que surgem nessas interações.

O tema da afetividade e dos afetos ainda se apresenta como problemático ao fazer científico do psicólogo, aponta Despret (2011a), já que impossibilita posturas de neutralidade e distanciamento. Afinal, afetar-se (emocionar-se) numa situação de pesquisa pode alterar a veridicidade dos fatos. Para tratar desta questão que insiste em provocar a Psicologia, estabeleceu-se um movimento de manutenção de demarcações do *locus* da afetividade, seja no corpo ou no contexto social.

Vinciane Despret, entretanto, defende a reescritura da afetividade desde o ponto de vista da indeterminação de sua origem. Inspirada nas discussões de William James, Despret (2011a) retira a afetividade das extremidades - nem natural, nem cultural - situando-as no plano das composições e das misturas; afetos como montagens de coafetação (VIANNA; SÁNCHEZ-CRIADO; GÓMEZ-SORIANO, 2008). William James utiliza o termo emoções, enquanto Vinciane Despret opta, na sua releitura do autor, pelo termo afeto, não necessariamente para diferenciar emoções de afetos, mas para pensar aproximações possíveis entre os termos.

Segundo Despret (2008b; 2011a), desde o caso do cavalo Hans (1904), a Psicologia se depara com a questão da afetividade e seus efeitos de influência sobre os objetos de estudo. Na década de 1960, ainda sob o fantasma dos afetos e suas problematizações ao estabelecimento da psicologia científica, temos uma retomada dos estudos sobre a afetividade, até então objeto de estudo exclusivo da biologia, e os laboratórios de psicologia experimental movimentam todos os seus esforços para ampliar o controle das suas experimentações. Vejamos o caso de Hans recuperado por Vinciane Despret.

No ano de 1904, 13 senhores, entre eles professores, veterinário, diretor de zoológico, gerente de circo, foram convocados pelo conselho estadual de Berlin a investigar a veridicidade da história sendo divulgada, da inteligência matemática do cavalo Hans. A investigação foi um

pedido do próprio treinador de Hans, Von Osten, que se incomodou com as dúvidas que começaram a surgir referentes ao talento de seu cavalo.

Durante todo um dia, os investigadores convocados pediram a Hans que resolvesse problemas de multiplicação e de divisão, que extraísse raízes quadradas, soletrasse palavras, discriminasse cores e tons musicais. Problemas que, para surpresa de todos, eram respondidos atenciosamente e corretamente por Hans através de batidas com o sua pata direita.

Depois de muitas investigações sem sucesso sobre como era possível o cavalo realizar tal fato, da constatação de que o que ocorria não era um “truque”, ou pelos menos nenhum truque até então conhecido, e que, portanto, o caso deveria ser investigado seriamente por especialistas, o psicólogo Oskar Pfungst é convocado à investigação e encontra uma possível saída para o enigma. Eram os pesquisadores, responde Pfungst, que involuntariamente deveriam estar oferecendo a resposta a Hans.

Pfungst resolve observar alguns senhores que trabalhavam com Hans. Porém, na ausência de comprovação á sua hipótese inicial, propõe outra saída a partir desta mesma hipótese. Se, são os humanos que ofertam a resposta correta a Hans, um questionador que não as tenha, inviabilizará a resposta de Hans. Feita a experiência e tendo Hans, desta vez, falhado, o psicólogo Pfungst passa a fazer diversos testes em busca de sua comprovação. Nas palavras de Despret (s/d, p. 3):

Por horas a fio, observa, experimenta, põe diferentes hipóteses à prova: o que acontece se Hans não puder ouvir a pergunta? O cavalo ainda conta. O que acontece se não puder ver o rosto do questionador? Hans ainda conta. O que acontece se Hans não puder ver o corpo de seu questionador? Ele falha.

Pfungst chega, enfim, a uma resposta. São os corpos dos pesquisadores através da efetuação dos mesmos movimentos mínimos involuntários (dobrar a cabeça e permanecer nesta posição até que Hans responda corretamente) que ofertam as respostas a Hans. O talento de Hans seria, assim, o de conseguir visualizar os movimentos que os pesquisadores ignoravam em si mesmos. O caso Hans contaria sobre corpos humanos que movem independentemente da vontade e da consciência e mais, sobre corpos que são influenciados por seu sujeito de pesquisa. Hans se tornou, para o psicólogo, um potente sujeito experimental para estudar interações entre consciência, corpos e afetos. Pfungst identificou, inclusive, tipos de corpos mais responsivos, mais capazes de afetar e ser afetado nas relações com animais. O psicólogo associou esta

capacidade com a confiança e o interesse no resultado positivo de Hans. Pfungst articula seu experimento ao texto de Leon Tolstoy, que sugere que o cavalo pode ler o pensamento do cavaleiro através de pequenos movimentos das rédeas, por exemplo.

Já o etólogo francês Jean-Claude Barrey, trabalhando há muitos anos com cavalos, propõe pensar as narrativas de Tolstoy, diferentemente, como um caso de isopraxia, ou seja, como reprodução do cavalo dos movimentos involuntários dos cavaleiros que nada mais são do que uma antecipação dos movimentos do cavalo. Movimentos involuntários do cavaleiro ocorrem nos esclarece a Despret (2008, p.236, *tradução nossa*):

(...) quando o cavaleiro pensa nos movimentos que o cavalo deveria executar. O cavalo sente os movimentos e simultaneamente os *reproduz*. Uma análise cuidadosa desses movimentos involuntários feitos pelo corpo humano mostrou que estes movimentos, de fato, são exatamente os mesmos que o cavalo executa. A mão direita humana imita (e antecipa) o que o pé direito dianteiro do cavalo fará; uma súbita contração na parte inferior das costas do cavaleiro é exatamente o movimento que o cavalo fará para começar seu meio galope, e assim por diante. Ou seja, de acordo com Barrey, cavaleiros talentosos comportam-se e movem-se como cavalos. Aprenderam a agir de um modo cavalo, o que pode explicar como os cavalos podem estar assim tão bem sintonizados com seus humanos, e como o simples pensamento de um pode simultaneamente induzir o outro a se mover. Os corpos humanos foram transformados por e em um corpo de cavalo.

Tanto em Pfungst quanto em Barrey, a questão de quem influencia e quem é influenciado não se coloca mais tão clara. Humano e cavalo são causa e efeito dos movimentos um do outro. Então, se somos capazes de ver que os corpos humanos influenciam nos movimentos do cavalo, numa inversão de agência, poderíamos também dizer que cavalos, com suas respostas precisas aos humanos, torna-se um dispositivo de ajuda aos humanos no que tange o conhecimento dos seus corpos, ou seja, cavalos ensinam aos humanos que seus corpos afetavam e são afetados. Voltando ao caso Hans, é possível dizer agora que ele estava interessado no jogo e nos afetos humanos. O que acontece neste caso, aponta Despret (2008), é um desvio da questão “o que é o corpo” para o que o corpo “faz- fazer”, um corpo que é, antes, articulado pelos afetos.

O caso Hans leva Vinciane Despret a explorar uma teoria dos afetos diferente daquelas da psicologia experimental da década de 1960. Segundo Despret (2011a, p.52), as experiências desta psicologia apoiavam-se no corpo dos biólogos modernos, um corpo de origem animal que apenas reagia ao meio. A psicologia experimental coloca em cena um corpo que deve ser neutralizado, excluído do mundo das sensações. O que se quer é produzir afetos controláveis, para que a

manutenção da racionalidade humana prevaleça. O conceito de afetividade evidencia, neste sentido, processos de dominação.

Para propor que a afetividade é efeito dos dispositivos experimentais e não propriedade a ser controlada, Despret (2011a) refaz o experimento de Stuart Valins realizada na década de 1960, que buscava comprovar a hipótese de que os afetos são da ordem da reação corporal.

No experimento de Valins estudantes homens são convidados a uma avaliação de suas reações fisiológicas a imagens de mulheres seminuas, mais especificamente batimentos cardíacos, que eram, por sua vez, audíveis aos estudantes durante o experimento. Imediatamente após a visualização das imagens, os sujeitos foram interrogados sobre quais imagens eram mais atraentes e estas coincidiram com as estatísticas do experimento, ou seja, coincidiram com as imagens que aumentaram os batimentos cardíacos durante os experimentos. Valins conclui que não é mais o corpo “o produtor confiável da experiência emocional, mas a ideia que o sujeito faz dele. Da ideia à cognição, não há mais que um passo: este corpo um pouco idiota dos biólogos deverá, então, dar lugar a um corpo no cérebro” (DESPRET, 2011a, p.54).

Despret (2011a) e sua colaboradora Isabelle Stengers refazem a experiência com algumas variações. Mudaram-se, entre outras coisas, as imagens e os sujeitos (homens e mulheres desta vez) foram convidados a voltar para entrevista 10 dias após a experiência. As respostas dos entrevistados apontam outras questões. Múltiplas versões do que pode querer dizer ter a experiência de “ser tocado” pelas imagens são mobilizadas, ou seja, os testemunhos dos sujeitos não são apenas confirmações às hipóteses dos cientistas de que os afetos são da ordem da reação. O que aconteceu no experimento, neste sentido, foi a aprendizagem da existência da relação corpo-mundo. Esclarece-nos Despret (2011a, p.57):

O que a experiência mostra, finalmente, é que na experiência emocional, os enunciados, “isto é meu corpo”, “lá está o mundo” tornam-se muito mais indeterminados. Ter um corpo é aprender a ser afetado. Diria que estes sujeitos de fato produziram um corpo, aprenderam a ser afetados, harmonizando os diversos componentes do ritmo do mundo, de um mundo indeterminando, um mundo do qual fazia parte o ritmo do coração. Eles articularam o mundo ao ritmo de um coração que os habita, o tempo da experiência. E este acordo produziu um novo possível daquilo que lhe foi mostrado, e daquilo que lhes foi pedido. Os batimentos do coração são de certa forma uma espécie de uma “disponibilidade” ofertada ao sujeito, eles dispõem outra maneira de produzir o acordo do coração com o saber do mundo. O corpo habitado é colocado em disponibilidade em relação ao dispositivo. O dispositivo dispõe deste corpo habitado por um coração de um outro.

Para Despret (2011a), precisamos, para aprender a ser afetado e, ainda, para afetar, desacelerar as decisões sobre o que é causa e o que é efeito. O afeto é o que nos faz hesitar diante da iminência das dicotomias; é aquilo que confunde causa e efeito. Onde está ou de onde vem o que sentimos? Não há como saber já que o eu está imerso no outro. Por isso, não há como definir o que é sentido, como se o afeto arrebatasse um ser passivo, mas apenas contar sobre este *entre* onde se afeta e, ao mesmo tempo, se é afetado.

O afeto esta, assim, no plano da indeterminação, no qual sujeito e objeto, não podem ser claramente separados e determinados; no qual corpo e mundo estabelecem processos de coafetação. O afeto, nas palavras de Despret (2011a, p. 57, *tradução nossa*) “não é somente aquilo que nos faz acolher o mundo, é também a maneira como solicitamos ao mundo nos acolher, pedindo-lhe mesmo, às vezes, de nos dar um coração”.

3.2 Doma

3.2.1 Cavalárices

A dança-pesquisa “Doma” foi realizada principalmente no projeto Cavalárices, coordenado por Juliana Dorneles, que na época estava alocado em rancho localizado no município de Palhoça, Santa Catarina. Realizamos ainda visitas a uma escola de equitação e a um Centro de Tradições Gaúchas (CTG) (Tríptico 4).

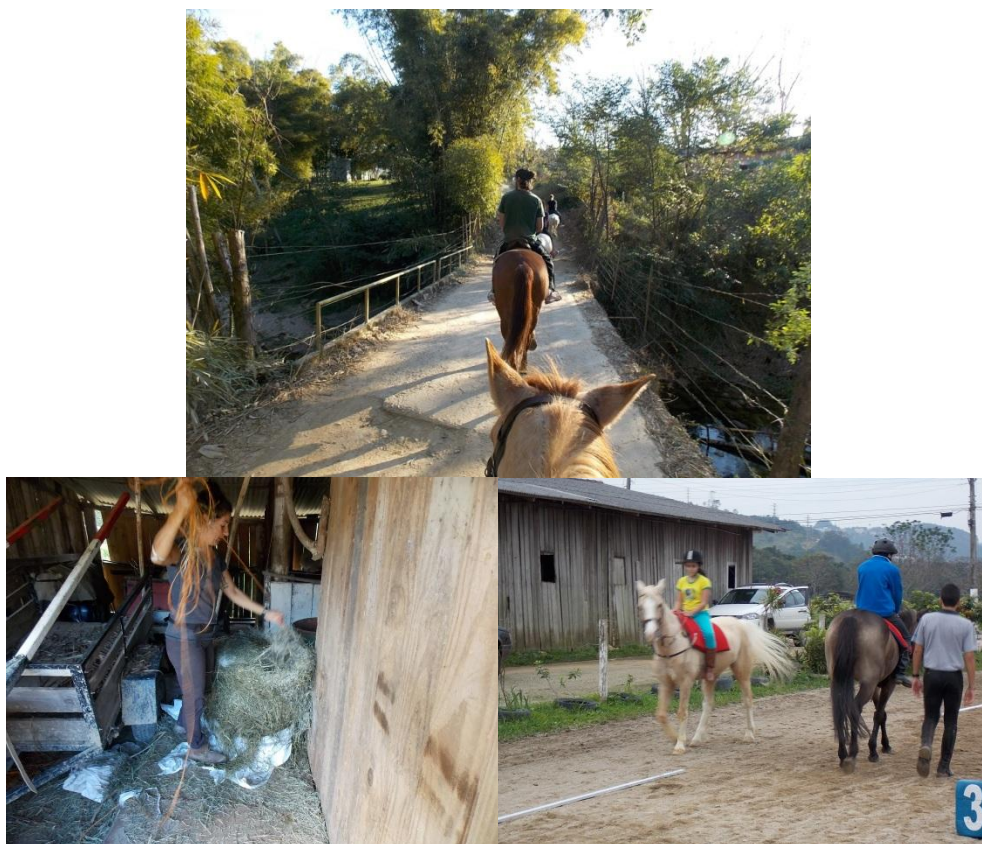




Tríptico 2: Registros de dança/pesquisa “Doma”

Juliana Dorneles, quem nos recebeu e acompanhou durante a dança/pesquisa, começou a montar aos 10 anos de idade na cidade de Porto Alegre-RS. Possui formação em hipismo clássico e foi competidora nesta prática até os 18 anos, quando se afastou da prática (porém manteve seus cavalos) e optou por ingressar em uma Universidade para cursar Psicologia. No ano de 2004, mudou-se para a cidade de São Paulo-SP para realizar curso de doutorado em Psicologia e afastou-se dos animais. Em 2013 passa a residir na praia da Guarda de Embaú/Palhoça-SC, onde começa o projeto Cavalárices que desenvolve até então.

Não tínhamos, até o momento da pesquisa, nenhum contato mais próximo com cavalos. Durante 7 dias, imergimos num convívio intenso com cavalos que abarcou participação e/ou observação de todas as atividades realizadas pela coordenadora, que envolviam desde passeios turísticos, atividades de cuidado direto como escovação, lavagem, alimentação, treinamentos dos animais para equitação, aulas de equitação (que aconteciam na escola, localizada em município vizinho) e colocação dos aparatos para montaria, bem como em conversas com criadores, domadores, cavaleiros e cavaleiras que transitavam pelo rancho e professores de equitação (Tríptico 5). Por último, realizamos experimentos de dança de contato de improvisação com o cavalo Eragon no CTG.



Tríptico 3: Registros de dança/pesquisa “Doma”

O rancho mobiliza relações com cavalos distintas do projeto. Moradores do rancho criaram suas vidas nas relações com os cavalos e estão cotidianamente envolvidos com atividades diversas com estes animais, como domesticação, atividades de entretenimento, esportivas e competitivas características de CTGs, utilização dos animais para transporte de cargas. O rancho oferta, ainda, baias para hospedagens dos cavalos, que são propriedade de pessoas que moram nos centros urbanos próximos. O proprietário envolvia-se principalmente com práticas de domesticação e colocação das ferraduras. As atividades de limpeza dos animais e baias, alimentação, entre outras, eram delegadas aos funcionários (Tríptico 6).



Tríptico 4: Registros de dança/pesquisa “Doma”

O Projeto Cavalariças estava, no momento da pesquisa, nas fases iniciais de implantação e pareceu-nos que o objetivo da coordenadora era desenvolver relações com cavalos que minimizassem o sofrimento do animal e que estabelecessem uma relação humano-animal mais simétrica. Tanto nas atividades de passeio quanto nas aulas de equitação que ministrava, Juliana procurava construir junto com os participantes este tipo de relação. Isso não eliminava o seu interesse nas atividades realizadas pelos experientes criadores transitando pelo rancho, que estabeleciam relações mais hierarquizadas com os animais. Sobre seu trabalho, Juliana escreve:

Sim, a lida com cavalos é algo extremamente prático. Quando aplicamos esta prática aliada ao conhecimento dos livros, de mestres equitadores como Xenofontes, Steinbrecht, Gueriniere, Nuno Oliveira, Marijke de Jong, podemos realmente sentir na vida todo um aflorar de sabedoria. É a busca de um ampliar de nossas vidas ego-centradas e centralizantes. Cavalos são ótimos parceiros para puxar o tapete do nosso saber e nos colocar frente a frente com o outro não humano, obrigando-nos a respeitar sua dignidade e verdade. Andar com cavalos é aprender nova língua. Não apenas uma língua corporal (afinal para bem equitar é preciso que seu corpo aprenda a montar), mas também uma língua da escuta dos sinais emitidos pelo animal, que são de uma natureza não-verbal. Quando

cheguei para morar na Guarda do Embaú, em 2013, o cenário que encontrei em relação às atividades eqüestres tinha pouco desta conexão tão especial que me é tão cara. Então resolvi começar um novo capítulo, tanto na minha vida quanto na vida dos cavalos e pessoas que queiram compartilhar desse ideal de uma vida plena de boas relações com os cavalos. Foi pesquisando bastante que encontrei o treinamento de retidão, um método criado pela treinadora holandesa Marijke de Jong que traz todo o conhecimento da equitação antiga, praticada como arte acadêmica, para os dias de hoje. É uma prática extremamente benéfica para o cavalo que trabalha seu equilíbrio nos níveis físico, mental, emocional e espiritual, e pode ser praticada por todos os cavaleiros e cavalos, sem distinção, de todos os níveis e idades. Quanto mais a gente está perto dos cavalos, mais as virtudes deles vão aparecendo e nos contagiando, e quanto mais eles ficam melhores, melhores ficamos nós que estamos com eles. Quando um ensina a arte eqüestre, são três que aprendem: o cavalo, o cavaleiro e o professor. Só tenho a agradecer por confiarem em mim como parceira neste caminho, espero honrar com esse encontro na beleza de sua singularidade. Aqui os alunos podem participar de um programa de educação equestre completo focado na equitação clássica. O aprendizado começa ao chegar no espaço, os alunos participando de todas as etapas do trabalho: pegar o cavalo no pasto, escovar, selar, montar, descansar, tirar a sela, duchar, guardar, tratar. A equitação como arte vai bem além da montaria, implica um compartilhamento profundo de pensamentos, sensações e sentimentos. Para isso é preciso entrar no universo do cavalo, entender sua música, sua natureza, seu espírito, suas necessidades e sua forma única de comunicação. É preciso aprender a se expressar numa língua que humano e cavalo falem juntos (<https://cavalariques.wordpress.com/>).

Nas conversas com os criadores era possível identificar certo estranhamento às propostas desenvolvidas no Cavalariques, desde o modo de domesticar e treinar, de cuidar até o tipo de aparatos utilizados, que eram bastante diferentes dos utilizados no rancho. Para a coordenadora era importante, por exemplo, uma limpeza minuciosa no pelo do animal antes da montaria, pois o atrito entre sujeira e equipamento pode, segundo ela, provocar ferimentos no animal. Esse processo demandava uma boa quantidade de tempo (Tríptico 7).





Tríptico 5: Registros de dança/pesquisa “Doma”

Em nossas atividades e observações, entramos em contatos com cavalos intensamente responsivos a quaisquer tipos de movimentos corporais, mesmo àqueles movimentos mínimos que realizamos sem intensão clara. Uma simples aproximação (às vezes ainda encontrava-nos a mais de 1 metro de distância) já produzia respostas. Parecia-nos que os cavalos estavam inteiramente e constantemente atentos ao mundo ao seu redor. Nas atividades de cuidado direto, extensão e velocidade dos movimentos eram importantes para manter o cavalo disponível ao cuidado. Para cavalgar, redistribuir o peso e atentar à posição do corpo no cavalo, bem como às pressões de rédeas e pernas, o tom de voz, são ferramentas básicas e fundamentais (BRANDT, 2006).

Para nós, o manejo inicial referente à limpeza e colocação dos aparatos antes da montaria, contribuía imensamente com a aproximação humano-animal. Segundo Birke (2007) algumas técnicas atuais de domesticação de cavalos enfatizam a importância do trabalho de solo com os animais, antes de montá-los. Trabalhos com cavalos no solo produzem alterações na forma como os cavalos são montados, principalmente no que diz respeito ao encorajamento dos humanos para se comunicar melhor com o seu cavalo.

Lidamos com cavalos de diferentes idades. Os cavalos mais velhos e bastante treinados para as atividades domésticas e de CTGs logo mostravam resistências aos comandos confusos de um cavaleiro iniciante e mobilizavam fortemente suas autoridades na relação. Os mais jovens, respondiam mais facilmente e a atenção ao manuseio de artefatos como rédeas (item de montaria usado para direcionar o cavalo) e ao uso de sons e outros movimentos corporais era muito mais importante, sob pena de sofrermos acidentes.

Saguá, um experiente cavalo da raça crioulo e campeão em provas de rédea, foi, dentre os cavalos com quem passeamos, aquele quem mais assumiu a autoridade no passeio, decidindo principalmente sobre a velocidade do mesmo. Dificilmente, mesmo quando insistíamos no comando, ele trotava. O proprietário - criador, domador e competidor junto com Saguá nas provas de rédea - alegrou-se ao ouvir nossa história, pois segundo ele, isto é sinal de que percebemos a “inteligência” de seu animal. Comenta ainda que situação semelhante ocorreu “até mesmo” com ele, quando colocou sua filha pequena para cavalgar e não conseguiu que Saguá realizasse mais do que pequenas e delicadas caminhadas.

Nos estudos sobre comunicação entre humanos e cavalos, Brandt (2006) pontua que cavalos oferecem uma lente única para compreender interações encarnadas, onde o corpo é a base à comunicação. Para a autora, quando falamos de comunicação entre humanos e cavalos, a interação simbólica, por sua própria natureza, é limitada, já que depende de associações abstratas entre significados e significantes e o seu funcionamento é, por vezes, impraticável com outras espécies animais. De acordo com Brandt (2006) a comunicação que ocorre entre humanos e cavalos é do tipo icônica, ou seja, incorpora o que representa.

Relações entre humanos e cavalos exigem subjetivações que resistem a permanecer em uma única forma de representar a si mesmo. Impossível estabelecer relações com cavalos sem, ao menos, nos conectarmos com as transformações que estas relações exigem. Para a vibratibilidade do corpo, para que possamos ser atravessados pelas forças dos devires produzindo rachaduras nas estruturas de uma subjetivação homogênea e maior que se desenvolveria ao longo da vida, abrir-se para os afetos dos cavalos é ponto fulcral (BRAIDOTTI, 1996; ROLNIK, 1999).

3.2.2 Treinamentos multiespécies

O Treinamento de Retidão (*Straightness Training*) é um tipo de adestramento para práticas equestres, organizado pela holandesa Marijke de Jong que, diferente de outros adestramentos nos quais o cavalo se adapta aos comandos, visa também se adaptar aos modos de viver dos cavalos e trabalhar a partir do estudo do que considera assimetrias naturais do cavalo. A técnica busca o equilíbrio do cavalo nos níveis físico, emocional e mental. No treinamento, através de exercícios de ginástica, o cavalo deve aprender a alongar-se e a contrair e relaxar os

músculos para conquistar postura e bom desempenho nas práticas equestres, bem como para evitar o adoecimento precoce do animal (Figura 7 e 8).



Figura 8 e 9: Registros de dança/pesquisa “Doma”

O objetivo do treinamento é desenvolver a simetria do animal, ou seja, que ele aprenda a dividir seu peso por igual nas quatro patas, possibilitando equilíbrio e coordenação motora para um cavalgar mais eficiente. Marijike de Jongo, em entrevista a Raina Paucar (2012, s/p) pontua que:

(...) todos os cavalos são assimétricos, sendo destros ou canhotos tanto nas patas dianteiras (mãos) como nas patas traseiras (pés). Além disso, o cavalo é encurvado para a direita ou para a esquerda e, normalmente, distribui seu peso de forma desigual, colocando mais peso nas patas dianteiras (para pastar) do que nas patas traseiras. Essa desigualdade de pesos sobre as patas causam desequilíbrios que se não forem devidamente tratados (adestrados) por seu cavaleiro, levará o conjunto a ter uma série enorme de problemas.

O Treinamento de Retidão é feito com aparatos específicos, produzidos para minimizar dores e ferimentos no animal. Nas figuras abaixo colocamos lado a lado a sela utilizada no projeto (1) e a sela utilizada no rancho (2). As principais diferenças são referentes ao tamanho e peso, sendo a do projeto menor e mais leve. A sela menor, além de machucar menos o animal, contribui com a postura do cavaleiro, que mantém um contato direto maior amplia o contato com o corpo do cavalo, enquanto a maior ofertaria mais estabilidade para o cavaleiro (Figuras 9 e 10). Em nossos experimentos de cavalgar, entretanto, a estabilidade ampliou-se ainda mais quando cavalgamos sem sela, apenas com um tipo de almofada utilizada em baixo da sela para proteger o animal.



Figuras 10 e 11: Registros de dança/pesquisa “Doma”

Juliana Dornelles é graduada no nível 1 dos 5 pilares do Treinamento de Retidão: trabalho de chão, trabalho na mão, trabalho na guia, trabalho montado e trabalho em liberdade. Ela possui cavalos próprios e todos praticam o treinamento. Para Juliana seus cavalos são, junto com ela, professores de equitação.

Em uma etnografia multiespécie sobre tornar-se humano e tornar-se cavalo, Anita Maurstad, Dona Davis e Sarah Cowles (2013) propõe as práticas equestres como uma relação de co-estar (*co-being*). Co-estar refere a um tipo de relacionamento no qual humanos e cavalos evoluem para “encaixar” melhor uns nos outros, tanto física quanto mentalmente. Para as autoras, cavaleiros e cavalos existem no plano de co-estar dentro da natureza cultura do mundo equestre.

Os estudos sobre co-estar, realizados a partir de uma grande quantidade de entrevistas com pessoas que participam de desportos e passeios equestres, apontam que cavaleiros não veem seus cavalos como reflexo passivo dos humanos, mas como “personalidades” diferentes uns dos outros e diferentes dos humanos. Neste sentido, cada parceria de equitação é específica. Maurstad, Davis e Cowles (2013) discutem as práticas equestres como intra-atividades que

apontam que cavalos e humanos são categorias relacionais. Na pesquisa três modos de co-estar são destacados. No primeiro, discute-se co-estar como corpos em sincronia, como momentos intercorporais de mutualidade. O segundo é um estudo sobre co-estar como um tipo de envolvimento entre agências distintas, como corpos em processos de mútua subjetivação. No terceiro ponto, abordam co-estar como espécies fronteiriças, ou seja, como aprender e se adaptar no estar uns com os outros é uma modo de co-modelagem e co-domesticação.

Para Haraway (2008) nos treinamentos de animais, técnica, cálculo, método são indispensáveis e complexos. Porém, estes não são a resposta à situação de treinamento, que é irredutível a qualquer cálculo. Resposta é compreender a conexão que produz a decisão real a cada situação. Resposta é a “face-a-face” na zona de contato de uma relação emaranhada. Resposta acontece em campo aberto. Espécies companheiras, diz Haraway (2008), sabem disso.

Sobre o Treinamento de Agilidade com sua cachorra, Haraway (2008) comenta que, mesmo observando a alegria de Cayenne e seu interesse ávido pela corrida, treinamentos não são sobre relações de igualdade e espontaneidade, sobre abrir espaço para habilidades naturais dos cães, mas sobre capacidades naturais culturais herdadas.

O esporte de agilidade requer uma boa comunicação entre duas espécies distintas, uma prática que consiste em intenso trabalho físico e mental para ambas as espécies. O cão é treinado, mas as práticas exigem muito do humano também. Haraway (2008) precisa estar fisicamente apta para acompanhar o cão nos exercícios e mentalmente aberta e disponível para compreender e confiar em seu cão. Treinamento de agilidade é formação em zona de contato. Os seres humanos nos esportes de agilidade não são manipuladores (nem são guardiões, pais), eles são membros de uma equipe inter-espécies de “adultos” qualificados, com ouvidos para os tons de assimetria que muitas vezes apontam uma surpreendente autoridade direcional do cão.

No Treinamento de Agilidade, cães e humanos são regidos por normas que devem submeter-se. As regras são arbitrárias para ambos, cachorro e humano, e como um esporte, desempenhos são comparativamente avaliados e qualificados. Humanos decidem a participação, os critérios de desempenho, mas, entretanto, o humano deve se relacionar com as possibilidades de desempenho reais do cão na situação de treinamento, independentemente de suas projeções sobre as habilidades dos cães. Haraway (2008) pensa o treinamento com um animal como um tipo de relação que escapa a biopolítica reprodutiva obrigatória. Relacionar-se sem uma “função” constitui a graça deste jogo, sua poética de amor multispécie, diz a autora.

No processo de criação do espetáculo de dança *Butoh* “O Centauro e o Animal” (2001) da companhia de Teatro Equestre *Zingaro* também encontramos treinamentos multiespécies. Além dos dançarinos Bartabás e Ko Morubushi, quatro cavalos especialmente treinados para o teatro compõe o espetáculo, cujo tema é a noção de animalidade, a relação entre razão e instinto (<http://www.bartabas.fr/en/Bartabas/spectacles>).

Ko Murobushi é um dançarino herdeiro do criador da dança *Butoh*, o japonês Tatsumi Hijikata. Bartabás é criador do Teatro Equestre, uma arte cênica na qual os cavalos participam ativamente dos processos de criação. Os cavalos são, inclusive, considerados membros da companhia. No espetáculo “O Centauro e o Animal” humanos e animais encontram-se num mesmo plano ou se misturam ao ponto de não os distinguirmos, inclusive, em um momento, Bartabás coloca-se no mesmo plano do cavalo e temos a imagem de um centauro ao avesso (na mitologia grega, o centauro é um ser híbrido, com corpo de cavalo e tronco e cabeça de humano)³ (VILELA, 2011). (Tríptico 8),



³ Fragmentos do espetáculo em <https://www.youtube.com/watch?v=q07CLR5Q-8g>



Tríptico 6: “O Centauro e o Animal” (2001).

Para Bartabás, treinar não é educar, mas relacionar, visto que, para ele, nos treinamentos, cavalos acessam conhecimentos humanos, ao mesmo tempo em que humanos recuperam sua animalidade no contato com cavalos. Para o artista e treinador, a única diferença entre cavalos e humanos no teatro é que os primeiros não escolheram estar ali, por isso devemos muito mais respeito, escuta e amor.

Bartabás trabalha com os cavalos há 15 anos e seus treinamentos têm como objetivo possibilitar que os cavalos movimentem confortavelmente num espaço reduzido como o palco. Para tanto, é preciso treinar o cavalo a utilizar o mínimo de força possível na realização de seus movimentos, bem como a ficar imóvel em algumas situações. Os treinamentos envolvem também a busca de um novo caminho para o movimento dos artistas através do contato com estes animais, ou seja, ambos, cavalos e humanos, treinam e são treinados (<http://papeldigital.info/lt/2013/01/13/01/paginas/063.pdf>).

Treinamentos multiespécies instauram, portanto, uma política de relacionamentos não regida, se bem que atravessada, pela lógica da reprodução do mesmo (HARAWAY, 2008). Treinar animais é entrar no inesperado, no fora das regras de funcionamento e cálculo, é treinar e ser treinado para novos modos de viver. Um treinamento que é, ou pode ser, sobre as diferenças não domadas pela taxonomia, pelos identitarismos, pelos individualismos.

3.2.3 “Doma Leve”: uma figuração sobre processos de coafetivos

A Arte com a presença de animais mobiliza o debate em torno da dominação e da intencionalidade: animais podem ser concebidos como artistas ou apenas realizam “truques”, reproduzem comandos humanos? Esses questionamentos, no entanto, deixam de fazer sentido dentro de perspectivas concebidas fora do campo da visão antropocêntrica; dentro de histórias que narram processos de codomesticação. Esclarece-nos Tsing (2015, p. 184-185):

A domesticação é geralmente compreendida como o controle humano sobre outras espécies. Que tais relações podem também transformar os humanos é algo frequentemente ignorado. Além disso, tende-se a imaginar a domesticação como uma linha divisória: ou você está do lado humano, ou do lado selvagem. Pelo fato de essa dicotomia se basear num comprometimento ideológico com a supremacia humana, ela apoia as mais incríveis fantasias, por um lado, de controle doméstico e, por outro lado, de autoprodução das espécies selvagens. Por meio dessas fantasias, as espécies domésticas são condenadas à prisão perpétua e à homogeneização genética, enquanto as espécies selvagens são “preservadas” em bancos de germoplasma enquanto suas paisagens multiespécies são destruídas. Apesar desses esforços extremos, a maioria das espécies dos dois lados da linha, incluindo os humanos, vive em complexas relações de dependência e interdependência. Prestar atenção a essa diversidade pode ser o início da apreciação de um modo interespecífico de ser das espécies.

Quando dançamos com animais, o mais interessante, neste sentido, não é definir se animais são artistas ou não, mas se animais humanos e outros animais são capazes juntos, de criarem corpos coafetivos (DESPRET, 2016). Em nosso processo, numa tentativa de propor outros contatos com cavalos, de convidá-los para dançar, desenvolvemos um experimento de contato de improvisação com o cavalo Eragon (Figura 11). Um experimento que se deu em zona aberta e cujo público era os trabalhadores e frequentadores do CTG, que, no entanto, não foram convidados formalmente a assistir.



Figura 12: Registros de dança/pesquisa “Doma”, Eragon

Inicialmente, partimos de alguns exercícios básicos de Treinamento de Retidão que havíamos observado, orientados pela coordenadora do projeto. Os exercícios consistiam em trabalhar no chão com o cabeção (cabresto com duas rédeas e um arco de ferro ajustado ao focinho do cavalo para conduzi-lo sem o ferir), os movimentos de flexionar, encurvar, parar, colocar a cabeça e posteriores corretamente.

Porém, interessava-nos que também o cavalo nos convidasse a dançar. Buscávamos uma corporalidade dançante constituída nas improvisações mobilizadas nas afetações ao animal. Soltamos os aparatos e passamos a arriscar traduzir da dança dispositivos próprios do Contato de Improvisação de Steve Paxton. O Contato de Improvisação (ou Improvisação de Contato) é uma “técnica” de dança criada por Steve Paxton e herdeira do pensamento produzido na década de 1970, que questionava as hierarquias e hegemonias estabelecidas por padrões e sistematizações de técnicas e gêneros artísticos. Na Improvisação de Contato os corpos atuam como suporte mútuo, alternando o equilíbrio e produzindo criação coletiva. Nessa técnica, exercita-se principalmente o tocar um ao outro, a pressão do peso dos corpos, apoios e outros recursos.

Dançar com cavalos, no entanto, nos exigiu outras questões. Aqui, além de atuar com o outro é preciso criar interesse no animal para uma prática desconhecida. Vejamos algumas complicações que a pesquisa com a dança de contato de improvisação nos traz quando lidamos

com as armadilhas de limitar o indecível da agência. Para tal, acompanhem os questionamentos de um pesquisador do contato de improvisação que frequentava os ateliês de escritura de Bruno Latour.

O sociólogo francês Jérémy Damian (2014), aluno de Bruno Latour, em pesquisa com dançarinos de contato de improvisação, se depara com uma série de dificuldades para explicar uma prática que não quer estabelecer nenhuma definição ou formulação clara, que não é validada e qualificada para nenhum discurso oficial. O contato de improvisação (ou improvisação de contato) é uma técnica de dança criada por Steve Paxton e herdeira do pensamento produzido na década de 1970, que questionava as hierarquias e hegemonias estabelecidas por padrões e sistematizações de técnicas e gêneros artísticos. Na improvisação de contato os corpos atuam como suporte mútuo, alternando o equilíbrio e produzindo criação coletiva. Nessa técnica, exercita-se principalmente o tocar um ao outro, a pressão do peso dos corpos, apoios e outros recursos.

Damian (2014) se questiona: Como explicar as experiências dos dançarinos de contato de improvisação através de um texto sociológico quando os que as praticam não querem defini-las, evitando tudo o que poderia fixá-las? Como conseguir uma boa conversa? Como escrever um texto que seja interessante tanto para os dançarinos quanto para quem pesquisa; um texto que encontre uma maneira de conectá-los?

Encontrar maneiras de não resolver a inquietude própria dos improvisadores, de não resolver a incerteza sobre o que unem dançarinos e pesquisadores é o que a dança faz viver. Não é uma questão de responder no lugar dos dançarinos, mas de pensar que não há respostas únicas, e sim respostas parciais, verdades provisórias, frágeis e temporárias (DAMIAN, 2014; HARAWAY, 2004). Na dança/pesquisa com animais não propomos o estabelecimento de subordinações e inferiorizações, mas também não propomos o estabelecimento de simetrias. Nessas danças, animais singularmente cocriaram e cocoreografaram. Vejamos os excertos que narram o experimento com o cavalo Eragon onde entram em cena hesitações e perplexidade:

Fomos caminhar pelo lugar. Eragon se mostrava sempre muito atento e interessado aos contatos, a instrutora também confirmou. Era preciso muita atenção, pois a cada movimento com o cabeção Eragon respondia. E ainda havia o fato de ele estar sempre olhando... “Fiquei pensando nas várias vezes que me frustrei na dança por não encontrar parceiros interessados em tal conexão. Diante daquele animal tão atento, fiquei completamente impactada” (Diário de processo, 2014).

Com as rédeas mais soltas, e com a atenção voltada para o olhar começamos uma simples composição, caminhando lado a lado. Cabeças se tocaram, dando continuidade ao encontro dos olhares. Seguimos assim, num exercitar um suave empurrar um do outro, sem, no entanto, desfazer o contato. Aos poucos, os ombros se aproximaram e com as mãos e braços, tocávamos o tronco do animal, sinalizando o interesse de continuar aquele trajeto. Algumas alterações na velocidade da caminhada foram realizadas, mas sempre mantendo o contato dos corpos. Dançávamos! (Diário de processo, 2014).

Depois da dança, fomos até a beira do rio e ficamos por um longo tempo parados, ainda um ao lado do outro. Na volta para as baías, tivemos o passeio mais promissor até o momento e conseguimos nos comunicar sem muito esforço e, em alguns, momentos, Eragon respondia ao mais suave movimento. Uma maior confiança se traduziu numa postura corporal mais correta do ponto de vista da instrutora [mais correta para mim e para ele já que o rancho desenvolve práticas de ajuste de postura com animais]. Pela primeira vez o trote foi desejado. Até então, trotar era bastante desconfortável e cansativo e evitávamos fazê-lo. Isso muitas vezes acontecia porque visualizávamos o interesse do cavalo em acompanhar os outros do bando e cedíamos a seu comando, um dos passeios foi realizado em grupo de 5 pessoas” (Diário de processo, 2014).

Cavalos e sua corporalidade espessa dificultam impulsos não atentos à situação, manutenção de saberes pré-estabelecidos, relações centradas em um sujeito hierarquicamente superior. Doma leve que busca retirar o corpo das formas já estabelecidas, considerar a relação com cavalos sob outra ótica, outros meios de conhecimento e domesticação, que busca desterritorializar-se - voar para outro espaço-tempo - no qual os corpos emaranham, no qual enlaçamentos elásticos abrem a dança ao imprevisível. Zona de contato que freia o deslocamento da continuidade para possibilitar o momento oportuno de decidir e agir na direção da transformação (CALVINO, 1990; PELBART, 1993).

Para não sucumbir ao peso do mundo e escrever a vida, Ítalo Calvino, na conferência Leveza (1990), cita, entre uma diversidade incrível de referências, as “Metamorfoses” de Ovídio. Com suas fábulas mitológicas nas quais tudo pode assumir formas novas e desamarar-se de todas as hierarquias de poder, Ovídio compõe um mundo de formas que, embora definam a diversidade de cada coisa, cada planta, cada animal, cada pessoa, “não passam de simples e tênues envoltórios de uma substância comum que - se uma profunda paixão a agita - pode transformar-se em algo totalmente diferente” (CALVINO, 1990, p. 21). É na passagem de uma forma a outra que a leveza acontece no processo de escrita do Ovídio e ele, novamente nas palavras de Calvino (1990, p. 22), relata:

(...) como uma mulher percebe que está se transformando em jubeira: os pés permanecem cravados na terra, uma tenra casca vai subindo aos poucos e a envolve até o púbis; quer arrancar os cabelos, e vê que as mãos estão cheias de folhas. Ou ainda quando descreve os dedos de Aracne, tão ágeis em cardar e desfiar a lã, fazer girar o fuso, enfiar a agulha de bordar, e que de repente vemos se estenderem como delgadas patas de aranha que se põem a tecer a sua teia.

Doma leve ajuda a pensar nas relações domésticas com animais nas quais os afetos devem ser intensificados ao invés de controlados. Uma tentativa de romper com os movimentos de humanizar o disruptivo para que se possam dar espaço as diferentes subjetivações sem produzir oposições que as enquadrariam como boas ou más, mas sim como variáveis e intempestivas; como possibilidades de mudança; como efetuação de convivências multiespécie que impossibilitam o não envolvimento responsivo para com a vida e a morte de todos os habitantes da Terra (BRAIDOTTI, 2005).

CAPITULO IV- POMBOS PARA CONVIVÊNCIAS DA SUAVIDADE, “NINHO” NA RECONSTITUIÇÃO DE REFÚGIOS

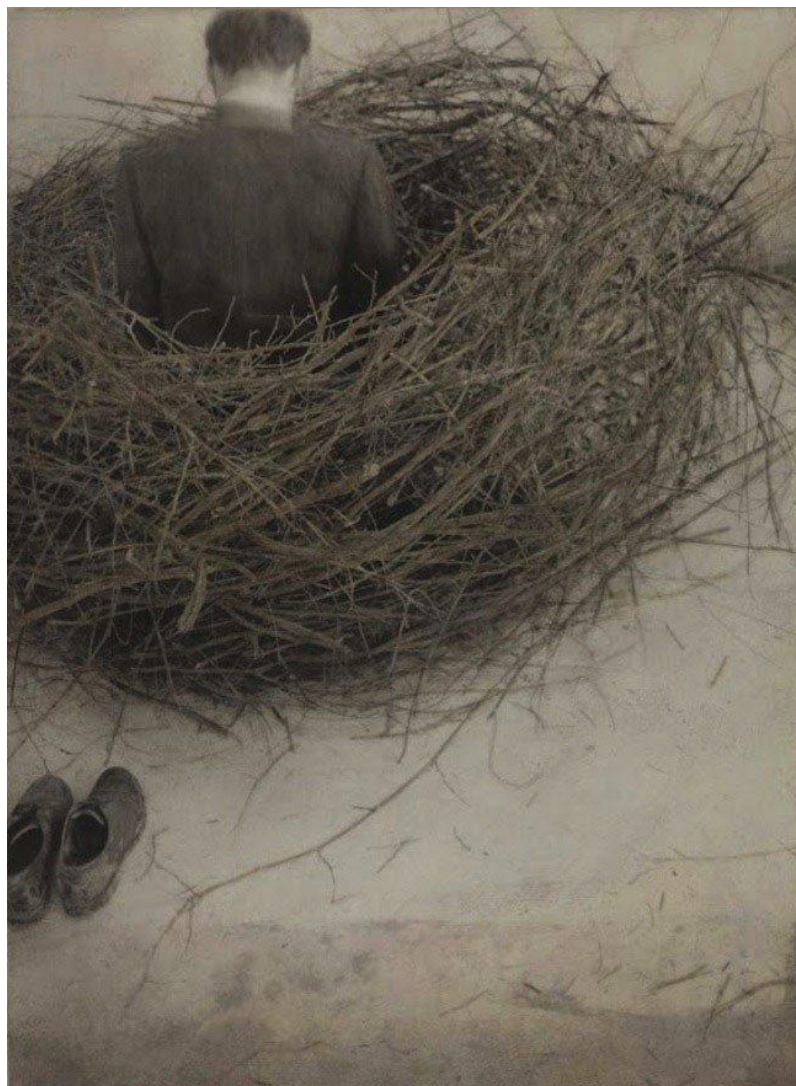


Figura 13: *Study of Nest* (1994), Robert e Shana Parkeharrison

Neste momento, a terra está cheia de refugiados, humanos e não humanos, e sem nenhum refúgio (Donna Haraway, 2016, s/p).

Os artistas Robert e Shana Parkeharrison, em *Study of Nest* (Estudo de Ninho) (1994) figuram os problemas de nossa relação devastadora com o mundo natural. No ninho vazio de uma grande ave, Robert, de costas para nós, senta-se inerte após retirar os sapatos, que foram ordenadamente colocados em terreno estéril nas proximidades do ninho. Robert, vestido com um terno preto e branco e com uma camisa engomada para performar um *Everyman* (o ser humano ordinário), esta no ninho para conviver e criar saídas a esta devastação.

Neste capítulo, a partir de dança-pesquisa “Ninho” (2014) buscamos fabular parentescos com os pombos a fim de criar saídas ao desalojamento e/ou extermínio da vida indesejada (fora/sem lugar) sendo efetuada hoje. “Ninho” surge da necessidade de “amenizar a dureza do solo” (diário de processo, 2014) e criar um território suave para dançar nos processos desterritorializantes nos quais as referências até então estabelecidas e enrijecidas se dissolvem a ponto de não mais constituírem território: o retorno impossível.

A Dança-pesquisa “Ninho” é sobre conviver com pombos para dançá-los; é sobre reconstituir refúgios, isto é, criar territórios comuns entre humano e animais que promovam transformações na convivência humano-animal. Argumentamos que as problematizações que os pombos transportam na atualidade efetuam as paisagens multiespécies, ou seja, as relações entre todos os seres que nos dão à vida na Terra; os parentescos humano-animal fundamentais as “ecologias” da atualidade.

4.1 Reconstituir refúgios, proposições para o Chthuluceno

Eventos extremos como desertificação, desmatamentos, enchentes, doenças, guerras produzem, no tempo presente, desalojamentos para uma grande quantidade de humanos e outros animais com efeitos ainda inimagináveis já que, diferente do que acontecia no passado, não estamos conseguindo abrigar, nem mesmo reconstituir os ambientes destruídos nestes eventos

(STENGERS, 2015). Nas palavras de Haraway (HARAWAY, 2016, s/p) “Neste momento, a terra está cheia de refugiados, humanos e não humanos, e sem nenhum refúgio”.

Anne Tsing (s/d), bem como outros autores, consideram que as disrupções nos sistemas naturais acontecendo hoje são causadas pela humanidade e sua intensificação da produção material e reprodução humana. Humanos desde sempre afetaram e foram afetados pela natureza, porém a velocidade e a intensidade das catástrofes, segundo a autora, aponta para uma nova era geológica: o Antropoceno, marcada pela comparação do humano a amplitude das forças naturais “na medida em que ele se tornou capaz de desestabilizar as condições químicas e biológicas da Terra que se mantinham relativamente constantes há cerca de 12 mil de anos, enquanto vigorava o Holoceno”(COSTA, 2014). Antropoceno, portanto, refere-se ao âmbito recentemente emergente e a escala da nossa perturbação, das ameaças à vida de múltiplas espécies.

Para Haraway (2015), entretanto, o mundo contemporâneo não é apenas sobre atos da espécie humana, ou mesmo um ato da espécie humana, o que faz a autora considerar o Antropoceno mais como um evento limite no qual não devemos mais nos demorar do que como uma Era. Nomear uma Era, para a autora, tem relação com a espessura da história que ela conta. Esclarece-nos (HARAWAY, 2016, s/p):

A questão constante, quando se considera fenômenos sistêmicos, tem de ser: quando as mudanças de grau tornam-se mudanças de espécie? E quais são os efeitos das pessoas (não o Humano) situadas bioculturalmente, biotecnologicamente, biopoliticamente e historicamente em relação a, e combinado com, os efeitos de outros arranjos de espécies e outras forças bióticas/abióticas? 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 (2015) propõe que um intenso trabalho colaborativo entre os seres que possam reconstituir refúgios, isto é, um novo começo para as relações entre humanos e não humanos, talvez possa retirar a todos, ainda que eventualmente, dos trajetos do Antropoceno, efetuando deste modo, o fortalecimento do que Haraway (2015) vem chamando de Chthuluceno: passado, presente e futuro por vir.

Chthuluceno, o novo trabalho de figuração de Donna Haraway, é um novo nome para espaços/tempos reais e possíveis que possam criar os arranjos entre humanos e não humanos necessários para viver e morrer bem na Terra danificada, no “tempo das catástrofes”, no termos

de Isabelle Stengers (2015). Uma história grande o suficiente para fazer parte do trabalho de “tornar possível uma parcial e robusta recuperação e recomposição biológica-cultural-política-tecnológica, que deve incluir o luto por perdas irreversíveis” (HARAWAY, 2016, s/p).

Chthuluceno é uma palavra composta de dois radicais gregos (khthon e kainós). Kainós significa agora, um tempo de recomeços, um tempo processual que não desconsidera o que veio antes e nem está desconectado com o que vem depois. Ctônicos são seres da terra, os seres de mundificação terrena surgindo nessa densa fluência temporal em jogo. Cheios de tentáculos para abraçar esta fluência e ao mesmo tempo escapar, ctônicos contém a criação e a destruição. No Chthuluceno, portanto, abordam-se os múltiplos fins de mundos e continuidades apesar dos fins. O Chthuluceno é uma insistência na alegria e no terror de viver e morrer bem nessa terra. Isso nos dá, segundo Haraway (2015), a melhor possibilidade de continuidade e nos torna mais resistentes aos sistemas de dominação poderosos e abundantes.

O Chthuluceno de Donna Haraway não é, portanto, sobre o deus patriarcal da ficção científica de Lovecraft, com nome semelhante (há uma diferença na escrita do termo em Haraway), e sim sobre a deusa Nagã das serpentes nadando nos mares entre a Austrália e a Indonésia e estabelecendo infinitas composições, ou compostos, como ela prefere; é sobre criar parentescos entre espécies distintas e não sobre reproduzir o mesmo.

Um dos slogans necessários ao Chthuluceno deve ser então “Faça Parentes, Não Bebês”. É preciso, segundo Haraway (2015), pensarmos com seriedade a questão da sobrepopulação humana e seus efeitos nos recursos do planeta. A formação de parentesco fora da lógica da reprodução, fora da lógica dos aparatos biológicos já aparece em trabalhos anteriores da autora. É uma urgência que se fortalece em pensar como criar parentescos sem fazer novos filhos, mas adotando pessoas idosas, cuidando dos não parentes, nos aproximando das plantas, dos animais de modo responsivo. Em nota de texto, esclarece-nos:

Se for para existir uma ecojustiça de multiespécies, que esta também possa abraçar a diversidade das pessoas. É chegada a hora de as feministas exercerem liderança também na imaginação, na teoria e na ação, para desfazer ambos os laços: de genealogia/parentesco e parentes/espécies. (...) Meu propósito é fazer com que “parente” signifique algo diferente, mais do que entidades ligadas por ancestralidade ou genealogia. O movimento suave de desfamiliarização pode parecer, por um momento, um erro, mas depois (com sorte) aparecerá sempre como correto. Fazer parentes é fazer pessoas, não necessariamente como indivíduos ou como seres humanos. (...) Penso que a extensão e a recomposição da palavra “parente” são permitidas pelo fato de que todos os terráqueos são

parentes, no sentido mais profundo, e já passaram da hora de começar a cuidar dos tipos-como-arranjos (não espécies uma por vez). Parentesco é uma palavra que traz em si um arranjo. Todos os seres compartilham de uma “carne” comum, paralelamente, semioticamente e genealogicamente. Os antepassados mostram-se estranhos muito interessantes; parentes são não familiares (fora do que pensávamos ser a família ou os genes), estranhos, assombrosos, ativos (HARAWAY, 2016, s/p).

Isso não implica em combater o direito ao nascimento de um bebê humano. Donna Haraway sempre condenou qualquer tipo de coerção. Não “fazer bebês”, ou criar parentela, é uma forma de criar outras vidas; vidas generosas que promovam, por exemplo, “a imigração não racista, ambiental e políticas de apoio social aos recém-chegados e da mesma forma aos “nativos” (educação, habitação, saúde, gênero e criatividade sexual, agricultura, pedagogias para nutrir os seres não humanos, tecnologias e inovações sociais para manter as pessoas mais velhas saudáveis, produtivas etc.)” (HARAWAY, 2016, s/p). Haraway (1989) está interessada em potencializar o trânsito entre natureza e cultura. Na verdade, ela sempre preferiu histórias de gravidez com o embrião de outra espécie.

Em sua crítica à lógica exploradora da tecnociência Ocidental, Haraway (2004) enfatiza que o poder, hoje, é uma teia dinâmica de interconexões ou contaminações híbridas, um princípio de não-pureza radical. Estamos lidando, ainda, com a dissolução do *telos* natural ou ordem, como diferença da mediação tecnológica. Neste sentido, é preciso reestruturar o nosso relacionamento coletivo para o novo composto naturezacultura das tecnociências contemporâneas. Haraway (2004) chama para um renovado sistema de parentesco, radicado nos concretos laços afetivos com os “outros” não-humanos. A autora argumenta que as divisões sujeito-objeto, naturezacultura estão ligadas às narrativas patriarcal, edipiana e familiar. Somente a partir da introdução de outro sistema de parentes, que mobiliza um sentido ampliado de comunidade, que se estende aos não-humanos, como animais, plantas, células, bactérias e a Terra como um todo, é possível desviarmos dos sistemas de dominação destrutivos atuais.

O trabalho da artista australiana Patrícia Piccinini na leitura de Haraway (2007) ajuda-nos a visualizar os parentescos multiespécie. Piccinini viveu e trabalhou na Austrália e, segundo e como Haraway (2007), é herdeira das colônias brancas, de suas práticas de fronteira, sua imigração em curso e de suas más lembranças e discursos encrascados sobre indianidade, pertencimento, apropriação, terrenos baldios, o progresso e a exclusão.

Em seu trabalho, Piccinini cria sensuais histórias escultóricas e gráficas de criaturas terrenas ficcionais, cujos habitats evolutivos e ecológicos são a instalação, o shopping, o site e o laboratório. Segundo Haraway (2007) para que fabulações especulativas como obras de arte possam contribuir com a ciência e o cotidiano outra orientação temporal deve ser considerada. Moldada pela temporalidade cristã, as sociedades brancas voltam-se para o futuro, ou seja, preocupam-se com objetivos-tarefas a serem cumpridos. O passado, nesta temporalidade, é sempre algo ultrapassado que deve ser esquecido e superado e o presente, apenas um ponto de transição para o que está por vir, seja destruição ou redenção.

A temporalidade proposta nos trabalhos de Piccinini, diferentemente da temporalidade cristã, propõe que encaremos o passado como um tempo pelo qual temos que responder; um tempo que exige cuidados continuados num presente que é responsável por aqueles que vêm depois, ou seja, as próximas gerações. Inserimo-nos aqui em outras nascentes de tempo onde se mobiliza matrizes multidimensionais de relacionamentos. Aquilo que foi feito no passado, por nossos ancestrais, bom ou ruim, deve ser assumido por todos.

As obras de Piccinini criam novos mundos para a tecnocultura. A artista se interessa e conecta suas obras com premissas biocientíficas, com práticas de manipulação e alteração dos seres vivos, com uma ecologia tecnologicamente recriada. Tudo isso, para Haraway (2007) reorienta a flecha do tempo e provoca a questão onto-ética do cuidado para as gerações multiespécies. Haraway vê esta questão tecida na família de Piccinini; uma família diferente da família nuclear heterossexual da imaginação dos colonos cristãos ou da atual política nacional (Figura 14).



Figura 14: *The Young Family*, 2002.

Nas obras de Piccinini não temos a oposição natureza e tecnologia e o que importa é quem e o que vive e morre, onde, quando e como. Sua arte é sobre cultivar a capacidade de amar nossas heranças, mesmo as indesejadas. O povo de Piccinini tem o dever de cuidar de seus fracassos, bem como suas realizações. E cuidar é nutrir o inesperado, é acolher o confuso exigindo o melhor de nós. O amor de Piccinini não é o amor romântico, mas da variedade familiar, com suas implicações de responsabilidade, ética e compromisso ao longo da vida. É o amor para a reconciliação multiespécies. É uma arte que conta sobre parentalidade e não sobre reprodução; que conta sobre o interesse por gestações de outras espécies; sobre agenciar modos de viver.

4.1. Um Ninho no Chthuluceno

4.2.1 Referências visuais

Com duração de dois anos, a dança-pesquisa comportou observação e convivência com pombos urbanos, coleta de galhos de árvores para montagem de um ninho para um humano e experimentos corporais de braços/asas como figuração encarnada de linha de fuga rumo à reconstituição de um refúgio: “Ninho”.

A proposição inicial da dança/pesquisa eram os ninhos de aves, porém não buscávamos um ninho de uma ave específica. Eram muitos os ninhos possíveis. Uma pesquisa de imagens de obras de arte sobre o tema ninho foi um interesse inicial. Vejamos algumas:

The Nest, Nils-Udo (1978)⁴

⁴ Fonte: http://greenmuseum.org/content/artist_index/artist_id-36.html



Boxes of Nest, Donna Watson (s/d)⁵



Nest, Despina Olbrich, Performance-instalação (1996)⁶

⁵ Fonte: <http://www.donnawatsonart.com/archive/>

⁶ Fonte <http://www.myway.de/despina/>



Human Nest, Jean Coroy (2008): Processo de criação e obra⁷



⁷ Fonte: <https://jeanconroy.wordpress.com/my-own-work/>



4.2.2 Encontro com os pombos, companheiros de solo

Pombos, como conta Ferreira Gullar (2004), movimentam a “alma” das cidades, poetizam o urbano com suas revoadas e grunhidos. Caminhar e tropeçar num pombo se alimentando, senti-lo confortável junto aos nossos pés, com a nossa presença é, para Gullar (2004) descobrir o bom sujeito que está em nós esquecido.

Nas caminhadas em bosques de centros urbanos observamos alguns pequenos ninhos de aves caídos. Feitos de finas fibras vegetais eram belíssimos, delicados, mas firmemente trançados. Como eram feitos e quem os fazia? Os ninhos nos conduziram as aves e por um tempo passamos a olhar para o céu. Mas olhar para o céu é como relacionar-se com o distante, com aquilo que nem sempre podemos observar/encontrar e precisávamos “colocar a mão na massa”; construir um ninho.

Foi então que nos deslocamentos distraídos cotidianos, aqueles nos quais olhamos para o chão para desviar do excesso de informação das cidades, ou simplesmente para olhar para o caminho percorrido pelos pés, fomos atraídos pela intensa presença dos pombos, pelas marcas de suas fezes no asfalto e nas calçadas. Sempre estiveram ali, em nosso caminho. Comuns, disponíveis e ao mesmo tempo invisíveis ou desinteressantes.

Caminhar e seguir os pombos que habitam os espaços urbanos. Observar e acompanhar o movimento dessas “aves de solo” que, diferente de outras aves que se deslocam por pequenos saltos, “andam” regularmente no chão e que, no entardecer, deixam as ruas e se empoleiram nos telhados (Tríptico 9).



Tríptico 7: Registros de dança/pesquisa “Ninho”

Olhar e olhar diversas vezes para os mesmos lugares até que estes se constituíssem em lugares familiares, ou seja, lugares onde é possível apreciar as atividades dos animais e que “implicam formas de identificação e companheirismo que contrastam com a hiperdomesticação e a propriedade privada nas formas em que conhecemos” (TSING, 2015, p. 182). Assim, reecantamo-nos pelos modos de vida pombos.

4.2.3 Pequenas histórias sobre as relações valorizadas entre pombos e humanos

As histórias das relações humano-pombos são antigas e intensas. Os pombos estão entre os primeiros animais (os primeiros entre todas as aves) a serem domesticados pelo humano. Ao lado do cão, são os animais mais submetidos a experimentos e/ou manipulações genéticas. Isso

porque os pombos são considerados bons animais domésticos em função de sua fácil reprodução, resistência, velocidade e “fidelidade ao lar”. Estudos nos contam que os pombos, mesmo de olhos vendados, sempre encontram o caminho de volta para casa... (JEROLMACK, 2007).

A cada plano de domesticação uma diferente importância do pombo foi mobilizada: alimento, adubo, mensageiro, herói de guerra, esportista, parceiro no laboratório científico, entre outras algumas delas. Vejamos pequenas histórias sobre alguns destes planos de domesticação e a sua respectiva importância dada aos pombos:

Pombos heróis de guerra:

Durante as duas grandes guerras mundiais, milhares de pombos correios atuaram como mensageiros. Grande parte destes animais foi doada por criadores. Suas contribuições mobilizaram intensos investimentos em alimentação, aparatos de transporte e, inclusive, extermínio de predadores que poderiam impedir seu trabalho.

Voando em circunstâncias, às vezes bastante extremas, pombos constituíram-se em importantes agentes nas estratégias de guerra e eram, inclusive, identificados por “nomes”. Pombos transportavam mensagens em recipientes de mensagens especiais colocados em suas pernas ou em pequenas bolsas sobre suas costas. Os soldados carregavam os pombos em cestas e contenedores feitos especificamente para isso (Figuras 14 e15). O pombo GI Joe, ao transportar uma mensagem, evitou a morte de milhares de soldados britânicos que invadiram uma cidade alemã prestes a ser bombardeada. Pombos também auxiliaram em operações de busca e resgate, levando as coordenadas dos lugares.



Figuras 15 e 16: Pombos nas guerras

O pombo Royal Blue foi, durante a Segunda Guerra Mundial, o primeiro pombo a levar uma mensagem a partir de uma aeronave (Figura 17). Royal Blue voou quase 200 quilômetros em aproximadamente 4 horas para relatar as informações sobre a situação da tripulação. Por esta ação Royal Blue foi condecorado com a Medalha Dickin, prêmio entregue aos animais que demonstravam bravura e responsabilidade ao dever.

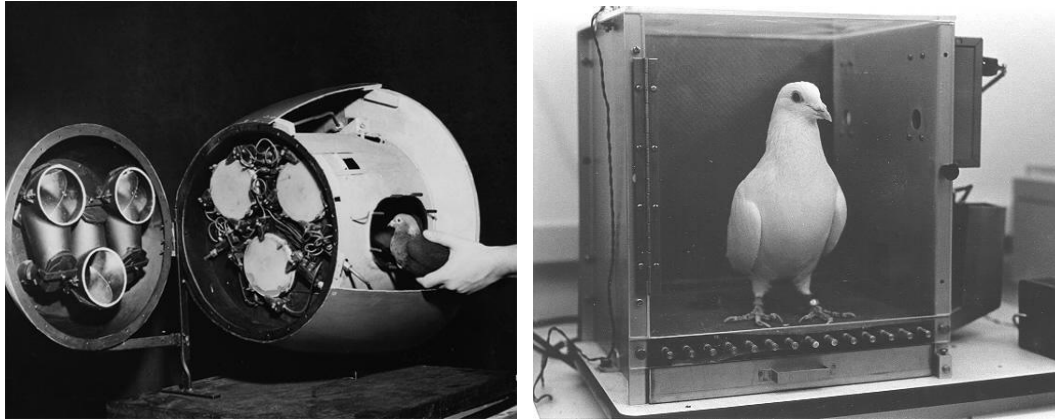


Figura 17: Pombos nas guerras

A participação dos pombos nas guerras foi reconhecida e valorizada ao ponto de pombos serem considerados “salvadores” e heróis de guerra.

Pombos como sujeitos experimentais na Psicologia:

Na Psicologia, os pombos são conhecidos principalmente por sua participação em laboratórios experimentais desde o trabalho de Burrhus Frederic Skinner na década de 1940. O seu “Projeto Pombo”, realizado em função de sua convocação como pesquisador para os estadunidenses na Segunda Guerra Mundial, lançou estes animais como sujeitos para a psicologia experimental (SKINNER, 1960). (Figuras 18 e 19)



Figuras 18 e 19: Pombos nos experimentos em Psicologia

Segundo João Cláudio Todorov (2010, p. 130) “Skinner precisou explicar como justificava a escolha do pombo e de outros animais quando seu foco era o estudo do comportamento humano”, afirmando não haver uma lacuna intransponível entre o homem e outros animais e que outros campos vinham obtendo bons resultados na pesquisa com animais para as discussões humanas. Skinner utilizava a expressão espécies inferiores ao referir-se aos animais, mas não descartava a possibilidade das pesquisas em produzir relações simétricas entre humanos e outros animais.

Inicialmente os pombos foram utilizados pelo pesquisador em experimentos que envolviam apresentação de alimento e por sua visão de cores semelhante à humana. No “Projeto Pombo”, Skinner e seus colaboradores desenvolveram uma tecnologia para treinar pombos na tarefa de pilotar torpedos/mísseis por meio de movimentos da cabeça. Pombos ocupariam pouco espaço no nariz do míssil e poderiam guiar-se por padrões visuais do alvo, sendo, talvez, mais eficazes que os controles por radio em desenvolvimento, suscetíveis de serem prejudicados por interferência (SKINNER, 1960; TODOROV, 2010).

A ideia de Skinner era fazer com que os pombos atuassem como os sistemas computadorizados atuavam na artilharia área, já que estes sistemas eram então muito grandes e

pesados para artilharia área. Skinner treinou pombos para bicarem lentes com imagens semelhantes a navios. Ele colocou 3 pombos na ponta de cada míssil. Quando os pombos reconheciam as lentes com as imagens de navios, bicavam as lentes para direcionar o míssil na direção da lente bicada. Para evitar erros, o míssil só respondia as bicadas de no mínimo 2 dos 3 pombos.

O “Projeto Pombo” não foi efetivado, mas “Dez anos depois um programa de pesquisa semelhante ajudou os russos e depois os americanos a lançar animais como a cachorrinha Laika para voos em órbita da Terra, no início do programa espacial, que financiou, entre outras áreas, pesquisas sobre escolhas e preferências”.

Grande Parte do interesse pelo pombo como sujeito experimental, especialmente a partir da década de 1960, deve-se à escolha do bicar como resposta. Segundo Todorov (2010) os pombos apresentam características interessantes para experimentos de longa duração: “longevidade, adaptação ao cativeiro, fácil controle de saúde e visão a cores muito desenvolvida. Uma das vantagens sobre outros animais é a capacidade de desempenho sem interrupções por muitas e muitas horas” (p.131).

Pombos nas artes:

Na arte moderna os pombos aparecem frequentemente associados com a ideia de paz, família, amor. O artista plástico Pablo Picasso, filho de um desenhista de pombos e um avido apreciador desta ave (sua primeira filha chamava-se Paloma, pombo em espanhol), pintou uma pomba branca que aparece em cartaz anunciando o Congresso Mundial da Paz em 1949. Na literatura, William Shakespeare relaciona a donzela de *A Megera Domada* com uma pomba: uma mulher bondosa e modesta.

Na instalação *Belonging* (Pertencente) (Tríptico 10) do artista visual Patrick Murphy, os pombos banidos dos centros urbanos de Londres se tornaram novamente uma “visão familiar”: aqui eles são bem-vindos, visitantes coloridos, diz o artista. Na instalação, cerca de 205 esculturas de pombos coloridos foram expostas no exterior da galeria Galeria de Arte Walker durante a Bienal de Arte Contemporânea de Liverpool (2012). *Belongins* responde ao tema da Bienal *Guest Unexpected* (Hóspede Inesperado) e evoca questões sobre marginalização e pertencimento (<http://www.patrickmurphystudio.co.uk>).



Triptico 8: *Belonging*, 2012

4.2.4 Do amor à aversão: pombos como animais *trash*

O interesse e a importância dos pombos para os humanos diminuem à medida que a tecnologia assumiu algumas de suas funções e que sua criação passou a sair mais cara do ponto de vista financeiro. Liberados, entretanto, continuaram a compartilhar os espaços com os humanos e hoje são consideradas uma das aves mais problemáticas, fazendo parte da categoria animais *trash* (animais de “lixo”) (NUNES, 2003). Pombos são acusados de danificar carros, plantas ornamentais e gramados com suas fezes ácidas, de transportar bactérias para mercados ou depósitos contaminando alimentos, de entupirem as calhas dos telhados com seus ninhos, de atraírem outros animais considerados *trash* como ratos, baratas e moscas, de serem “fora-do-lugar”.

Segundo Nagy e Johnson (2013) não é incomum na literatura científica sobre animais encontrar espécies classificadas como “fora-do-lugar”, indesejáveis ou descartáveis, “espécies

exóticas invasoras”. Essa classificação é um movimento de delimitar o que/como a “natureza” deveria ser ou o que/como a “natureza” era. É um movimento dualista que separa aqueles que pertencem naturalmente a um lugar daqueles que não pertencem. Para os autores, estes estudos traduzem para os animais uma longa herança de incorporação de discursos xenófobos relativos aos imigrantes indesejados.

Mas os pombos nos centros urbanos nunca pertenceram à selva; são descendentes dos pombos domesticados libertos e não é possível, assim, categorizá-los precisamente - nem verdadeiramente selvagem nem doméstico. Sua proliferação, permanência e efeitos, neste sentido, são consequência de heranças naturaisculturais. A cidade é o seu habitat de origem.

Colin Jerolmack, no texto *How Pigeons Became Rats: The Cultural-Spatial Logic of Problem Animals* (2009), buscando entender como alguns animais se tornam problemas sociais, analisa artigos do jornal de Nova Iorque-EUA, o *New York Times* nos seus 155 anos e identifica o aumento histórico do pombo como um problema de saúde pública e a invenção do termo “ratos com asas”. Para o autor, enquadrar pombos como “ratos com asas” indica um desgosto cultural que vai além de uma preocupação com as doenças que os pombos podem abrigar. “Ratos com asas” sugere uma redefinição do animal que implica uma redefinição do espaço. Experimentados como “fora do lugar” pombos mobilizam uma espécie de “pânico moral”, nas palavras do autor, sobre o “selvagem”.

O “Zoológica, um zine sobre animais e jornalismo” (Figura 19), de Silvio Mendonça figura o termo “ratos com asas”.



Figura 20: “Zoológica”, um zine sobre animais e jornalismo

Existem na atualidade mais de 300 espécies de pombos, curiosamente originários de uma única espécie, a pomba da rocha (JEROLMACK, 2007). Pombos que habitam as cidades hoje podem ser chamados domésticos, comuns ou urbanos, mas para a ornitologia são todos *Columbia Livea*.

Importante observar que as características que antes construíram interesse e afeto nos humanos pelos pombos, como fertilidade, velocidade, “fidelidade” aos ambientes nos quais foram criados, hoje constituem aversões e dificuldades de controle e manejo. As histórias das relação humano-pombo são, portanto, histórias que vão do amor a aversão.

5.2.5 Montagem do ninho

Ninhos de aves não são apenas lugares de procriação; ninhos são seus “lares”, ou seja, lugares que produzem referências, territórios familiares para onde esses animais voltam. Ornitólogos (biólogos especializados em aves) utilizam os ninhos para identificar a presença de uma espécie em determinado lugar (<http://www.wikiaves.com.br/ninhos>).

O ninho dos pombos não é um lugar que prolifera pureza e higiene como nos ideais de “lar familiar”. Seus ninhos mal-arranjados são feitos com gravetos colocados um por cima do outro desordenadamente. O ornitólogo Luiz Fábio Silveira (2012a e b) comenta que os ninhos dos pombos são ninhos frágeis, mas que vão ganhando consistência sólida com as fezes dos filhotes que formam uma liga entre os gravetos.

Patrícia Piccinini, em seu ninho *Aloft* (2010) lembra que o sentido humano do direito a propriedade é tão arraigado que nos sentimos afrontados quando alguma outra criatura se instala em nossa casa, mesmo sendo nós quem infestou os habitats de todas as outras criaturas do planeta, com poucos cuidados para seu bem-estar. Em *Aloft*, a artista se propõe a inverter esta situação, e isso é a fonte do mal-estar que provoca.

Aloft (2010) (Tríptico 11), uma escultura que pesa aproximadamente 100kgs, foi construída a partir de uma vasta gama de materiais, incluindo fibra de vidro, cabelo humano, cabo de aço, silício, crina de cavalo, roupas e motores eletrônicos. *Aloft* é um enorme ninho do tipo casulo, que está suspenso por uma rede. O ninho em si contém um menino pequeno que olha para os espectadores, bem como uma coleção de larvas gigantes.





Tríptico 9: *Aloft*, 2010

Aloft é uma infestação gigantesca dentro do espaço da galeria; uma materialidade grotesca à geometria organizada do espaço. Desarrumado, orgânico e fluido propõe uma beleza estranha e somos chamados a questionar quem está infestando quem. No entanto, não há nenhum sinal de qualquer problema por parte das larvas. Esse é o grau de otimismo do trabalho (<http://www.patriciapiccinini.net>).

O processo de criação da dança/pesquisa “Ninho” (2014) nos aproximou dos pombos, habitamos construções semelhantes e criamos um parentesco com esses animais fora do aparelho biológico de reprodução. “Ninho” está vinculado às figurações regenerativas, que são aquelas que mobilizam modificação estrutural e restauração da função. Nos processos de regeneração, lidamos com diferença e potência, e não reprodução.

Foram 2 anos para que os primeiros galhos, obtidos das podas de Oiti (*Licania tomentosa*) realizadas pelos moradores locais, começassem a ser coletados e empilhados (Figura 20).



Figura 21: Registros de dança/pesquisa “Ninho”

Precisávamos que nossos galhos virassem um ninho, o que só aconteceria se esses obtivessem uma forma circular mais definida. Seguindo parcialmente o movimento dos pombos, colocando os galhos uns sobre os outros, porém buscando uma forma circular mais definida, (com exceção da parte central, onde colocamos os galhos de modo aleatório e ainda algumas folhas, para uma maior consistência) o palco/solo/ambiência/ninho, que ao final adquiriu aproximadamente 1 metro de largura e 35 cm de altura, foi se fazendo (Figura 8).

E a construção do ninho aconteceu a partir da observação da construção de outro ninho por um casal de pombos numa calha de uma residência vizinha, de um encantamento pelo modo bagunçado como o casal estabelecia uma parceria na colocação dos gravetos naquele espaço apertado, de um encantamento por visualizar uma construção sobre uma construção (algo que parecia arriscado às duas construções). Algo que nos pareceu o que Haraway (2008) chama *composto* “um invólucro, dentro do qual existe uma residência ou uma fábrica”, “ou, talvez, uma prisão ou templo” (p.250, *tradução nossa*). Haraway (2008), também pontua que um composto pode ser ainda um compósito, uma mistura onde duas entidades adquirem propriedades impossíveis em suas individualidades.

Um ninho podia, afinal, ser feito por mãos humanas (Figura 21), mas não sem consequências. Os galhos que foram coletados não estavam completamente secos e por isso alguma maleabilidade suavizava, mas não evitava resistência. Este não foi um processo harmonioso; colocar os galhos não foi o mesmo que uni-los, acomoda-los ou encontrar alguma proporcionalidade natural. Muito esforço, medida e interferência foram necessários.



Figura 22: Registros de dança/pesquisa “Ninho”

Em discussões sobre o trabalho do artista belga de *Land Art* Bob Verschueren com seus galhos de árvore, Despret (2011d) fala-nos das aproximações entre arte e agência vegetal. Os vegetais, na obra do artista, não se dobram a suas necessidades: “Trata-se bem de experimentar. “E se eu tentasse isto?” Cada etapa da obra é uma questão endereçada às coisas que vão entrar em sua composição: “o que me propões? Que limites me impõe? Que surpresas me reservas?”” (s/p). Os galhos resistem às tentativas de docilização das mãos que querem manipula-los e conduzem-nas a contentar com a imposição dos limites estabelecida pelo vegetal. Trata-se de “Deixar-se guiar pela vontade das coisas, por suas resistências, aproveitando todas as oportunidades que elas concedem, deixar-se contrariar, deixar-se surpreender, negociar” (s/p).

Também era frágil nosso ninho. Não apenas porque os galhos se quebravam (inclusive a sonoridade desse processo foi importante à dança), mas porque os deslocamentos produzidos pela

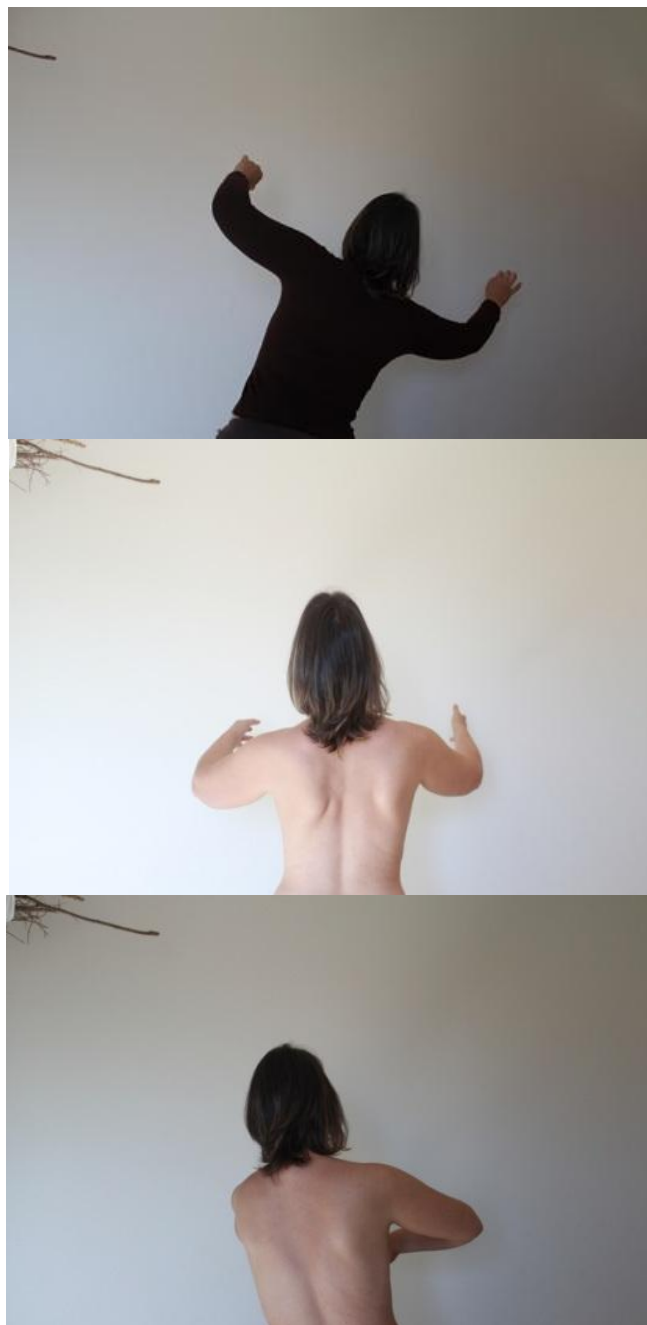
nossa presença desfaziam sua forma. Não era grande o seu interior, o que dificultava os improvisos de um corpo acostumado com espaços maiores. Menos chão, menos lugares de apoio, mais desequilíbrios que fatalmente bagunçavam os galhos. Alguma solidez temporária foi adquirida com a colocação de um pano embaixo do ninho. Mas era preciso dançar com os pombos.

4.2.6 “Ninho”, uma figuração para convivência da suavidade

Para a continuidade do ninho, passamos a diminuir (quase eliminar) os deslocamentos e movimentos com as pernas a explorar movimento de braços. Lembremo-nos dos movimentos dos pombos no solo, que sincronizam cabeça e pernas. O movimento da cabeça e a estabilização da visão acontecem para que estas aves possam caminhar em bases de apoio relativamente pequenas sem perder o equilíbrio (suas “pernas” e “pés” são pequenos na relação com seu corpo). Pombos também fazem pausas a fim de aumentar a estabilidade dos movimentos no solo (FUGITA, 2002).

Nas improvisações, algumas técnicas de movimentar os braços do balé clássico foram acionadas⁸. Posições de braços são importantes à estabilidade dos movimentos na dança. Mas nossos companheiros pombos mobilizavam outros movimentos, mais mundanos. A princípio, os experimentos com os braços aconteceram dentro do ninho. Buscávamos o fortalecimento, o exercitar diferenças de velocidade, bem como pausas com os braços abertos e movimentos mínimos dos ombros. Criar braços/asas potentes. Deixar o ninho, criar espaço, antes que este fosse completamente destruído (Tríptico 12).

⁸ Os movimentos de braços inspirados em asas, mais especificamente cisnes, permanecem há muito tempo na Dança Clássica, inclusive com irrupções na Dança Contemporânea, e comumente remetem a beleza da bailarina e a leveza da dança. O cisne é uma das figuras mais fortes desta dança, participando da memória e mobilizando corpos em situações políticas e sociais bastante localizadas.



Tríptico 10: Registros de dança/pesquisa “Ninho”

Uma corda de sisal foi pendurada acima do ninho. Seria possível, com os braços fortalecidos, agora voar? Um balanço. Uma brisa. Um suspiro (Figura 22). Observar o ninho de cima. As pernas, com mais espaço para ampliar seus movimentos, tramaram o risco, a surpresa, a invenção do novo.



Figura 23: Registros de dança/pesquisa “Ninho”

No caráter bastante lúdico dos experimentos na corda, traços da infância. Deixar-se guiar pelo balanço, reconhecer a resistência das coisas, negociar movimentos. Em algum momento a forma-ninho precisou ser reconsiderada, coinventada pelo balanço. E só depois, descendo novamente ao ninho, o corpo-pombo anuncia a possibilidade do refúgio reconstituído. A suavidade dos pombos com a qual fazemos arranjo refere, portanto, a sua capacidade de conectar a autonomia de voo fundamental às desterritorializações e a construção de territórios, fundamentais à continuidade da vida (ROLNIK, 2015).

“Ninho” é território agora de uma “carne” comum, de um parentesco estranho, porém ativo, regenerativo. Corpo-pombo que não pode mais habitar territórios de purezas e interdependências relativos ao lar, à família e seus gens. Seu território agora é húmus, adubo no qual tipos-como-arranjos florescem: multiespécie.

Ainda não sabemos o destino dos pombos. Mas sem o resgate dos afetos alegres possíveis na convivência multiespécie, dificilmente produziremos saídas menos devastadoras que o acionamento de práticas para extermínio de “pragas”.

Nosso trabalho de figuração especulativa com pombos iniciou-se antes que lêssemos a aposta que Donna Haraway também fez nestes animais para pensar sobre práticas de justiça ambiental inusitadas no trabalho da artista Beatriz da Costa, que adotou pombos para medir índices de poluição. Para Donna Haraway, Beatriz da Costa joga figuras de cordas com as espécies companheiras, fazendo emergir padrões de relações surpreendentes de relações humanos/as e pombos/as.

“Ninho” foi apresentado em evento realizado na Universidade Estadual Paulista (UNESP/Assis). O ninho e as cordas foram instalados com alguma antecedência à execução da dança e interações com a instalação aconteceram, incluindo um gato que por ali ficou por um longo tempo gerando comentários, risadas e muitas fotos. Gato que se aninha fazendo parentela e chamando humanos e humanas para a continuidade da dança (Figura 24).



Figura 24: Registros de dança/pesquisa “Ninho”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para Stengers (2015), na difusão e celebração das conquistas dos que nadam contra corrente podemos encontrar propostas de êxitos, de saídas de futuros bárbaros. Precisamos fabricar testemunhas e narrativas que traduzam a capacidade de agir e de pensar nos processos político-experimentais, que traduzam o que Stengers (2015), no rastro de Espinosa, chama de alegria, isto é, um aumento da potência de agir, de pensar, de imaginar juntos, com os outros, graças aos outros. Nas palavras da autora (p. 152):

A alegria, poderíamos dizer, é a assinatura do acontecimento por excelência, a produção-descoberta de um novo grau de liberdade, conferindo à vida uma dimensão complementar, modificando assim as relações entre as dimensões já habitadas. Alegria do primeiro passo, mesmo inquieto. E a alegria, por outro lado, tem uma potência epidêmica.

Stengers (2015) refere a uma tentativa de efetuar forças para a criação de vidas que valem a pena serem vividas, o que difere de um final feliz no qual tudo acabará bem. A aposta aqui esta na criação de dispositivos “que nos tornam capazes de viver tais provações sem cair na barbárie” (p. 153).

O mundo das espécies que podem tornar-se companheiras está aberto. Algumas espécies não conseguiram conviver no mesmo ambiente, mas o tempo multifacetado do Chthuluceno oferta muitas possibilidades de reconciliação, de reconstituição de refúgios multiespécies. “O passado, presente e futuro são todos muito amarrados um no outro, cheios do que precisamos para o trabalho e jogo de restauração naturalcultural, a curiosidade menos mortal, a ética e a política materialmente emaranhada e o bem estar técnico e orgânico” (HARAWAY, 2007, s/p, *tradução nossa*).

Numa proposição multiespécie é possível um escopo taxonômico ampliado de investigação; é possível visualizar os coletivos de agentes animados emaranhados que não são meros “ambientes”, no sentido de um fundo homogêneo, estático, para um sujeito autocentrado. Ao invés disso, “eles são complexas “ecologias de seres”, meios dinâmicos que estão continuamente em modelagem e remodelagem; ativamente - mesmo que nem sempre conscientemente - trabalhados através da partilha de “significados, interesses e afetos”, bem

como de carne, minerais, fluídos, materiais genéticos e muito mais” (DOOREN, KIRSKEY, MÜNSTE, 2016).

A época atual exige práticas de corresponsabilidade para com todas as formas de vida e, ainda, a reformulação política sobre as relações de poder desiguais acontecendo dentro de uma “teia de vida” mais ampla. Num tempo no qual a natureza “pura” não é mais possível, ações conservacionistas ou preservacionistas parecem não fazer mais sentido e outras formas de responsabilidade são necessárias para responder a acontecimentos que levam, por exemplo, humanos e não humanos a voltar a habitar e recriar paisagens destruídas ou mesmo ainda contaminadas, o que modifica ou põe em risco os próprios seres que “voltam”. Pensemos aqui, por exemplo, nos territórios atingidos pelas armas nucleares.

As espécies companheiras se infectam o tempo todo; elas viajam e transportam modos de vida para o bem e para o mal. As obrigações éticas e políticas corporais são infecciosas. Haraway (2006) pergunta: por que contar histórias de animais que criam apenas mais e mais aberturas? Porque há habilidades de resposta bastante definidas que são reforçados em tais histórias.

Os detalhes são importantes. Os detalhes ligam os seres reais às respostas reais. Como espiões, pilotos, mensageiros, vizinhos urbanos, cocriadores de dança os pombos, por exemplo, fazem cada vez histórias diferentes, problematizando aquilo que sabíamos anteriormente. Esse exercício fabulativo aumenta o pensamento e o movimento coletivo em complexidade há cada vez que se traça um emaranhado e adicionam-se alguns tópicos.

A dança-pesquisa com animais em Psicologia Social é, assim, uma aposta na efetuação daquilo que Haraway (2016) chama pensamento tentacular, entendido como a disponibilidade para *pensar com* em um mundo que não é apenas sobre atos da espécie humana, ou mesmo um ato da espécie humana, mas sobre danças dançadas em percursos entrelaçados; lá onde tipos-como-arranjos multiplicam a vida; é sobre viver e morrer juntos.

Tentáculos emaranham, fazem anexos e destacamentos; eles têm cortes e nós; eles fazem a diferença; eles tecem caminhos e consequências, não determinismos; eles abrem e aninham. Os tentáculos não são figuras desencarnadas; eles são cnidários, aranhas, lulas, medusa. Tentacularidade é sobre a vida vivida ao longo de linhas - e uma riqueza dessas linhas - não em pontos, não em esferas. Pensamento tentacular é sobre importar-se com o que o pensamento pensa; o que o conhecimento conhece e, para Haraway (2016), um modo de pensar o momento de urgência que vivemos.

Há muitas histórias acontecendo nas margens parcialmente domadas. Há muitas histórias sendo gestadas nos encontros entre humanos e não humanos que não necessariamente subentendem dominação, não necessariamente criam famílias fronteiriças. Dançá-las e contá-las é, para nós, engendrar transformações nos modos de viver individuais e coletivos que estamos criando; é inserir-se, enquanto pesquisadores e pesquisadoras em Psicologia Social, nas naturezasculturas que nos afetam e que, por isso, não podemos mais ignorar.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *Bardeby Escrita da Potência, ou Da Contingência seguido de Bartleby, O Escrivão de Herman Melville*. Lisboa: Editora Assirio e Alvim, 2008.
- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Editora, Argos, 2009.
- ARENDET, R. J. J. (2011, agosto/dezembro). Resenha do livro: “Penser comme un rat”. *Pesquisas e Práticas Psicossociais*, v. 6, n. 2, p. 338-343, Ag/Dez, 2011.
- BADIOU, A. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2002.
- BARAD, K. Performatividade Pós-Humanista: Rumo a um entendimento de como a matéria vem a importar (p. 120-154). In: ALAIMO, S.; HEKMAN, S. (Orgs.) *Feminismos Materiais*. Indiana University Press: Blooming e Indianopolis, 2005.
- BERNARDES, A. G.; TAVARES, M. G.; MORAES, M. *Cartas para pensar: políticas de pesquisa em psicologia*. Vitória: EDUFES, 2014.
- BRAIDOTTI, R. *Sujetos Nomades*. Buenos Aires: Paidós, 1996.
- BRAIDOTTI, R. *Metamorfosis: hacia una teoria materialista del devenir*. Madri, Espanha: Akal, S. A, 2005.
- BRAIDOTTI, R. The ethics of becoming imperceptible. In Boundas, C. (Org.). *Deleuze and Philosophy*. (pp. 133-159). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
- BRAIDOTTI, R. *Transposiciones: sobre la Ética Nómada*. Barcelona: Gedisa, 2009.
- BRANDT, K. Intelligent Bodies: Embodied Subjectivity Human–Horse Communication (pp. 141–53). In: Waskul, D. e Vannini, P. (Orgs) *Body/Embodiment: Symbolic Interaction and the Sociology of the Body*. Farnham: Ashgate, 2006.

BIRKE, L. Learning to Speak Horse: The Culture of “Natural Horsemanship”. *Society and Animals*, v. 15, p. 217-239, 2007

BROGLIO, R. ‘Living Flesh’: Animal–Human Surfaces. *Journal of Visual Culture*, v. 7, n. 1, p. 103-121, 2008.

BRAVO, A. F. Desenjaular o Animal Humano (pp. 221-243). In. MACIEL, M. E. (Org.) *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

BUCHANAN, B.; CHRULEW, M.; BUSSOLINI, J. On Asking the right questions: an interview with Vinciane Despret. *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, v. 20, n.2, p.165-178, 20015

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia da Letras, 1990.

DAMIAN, J. La plume sans le masque. L' ecriture affectee de Bruno Latour. Sociologie(s) en premiere personne (pp. 215-248). In: TOLLIS, C.; CRÉTON-CAZANAVE, L.; AUBLET, B. *L'effet Latour: Ses modes d'existence dans les travaux doctoraux*. Edições Glyphe, 2014.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol 4. (S. Rolnik, Trad.). São Paulo: Editora 34. (Original publicado em 1925-1995), 1997.

DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo: Escuta, 1998.

DESPRET, V. The Becomings of Subjectivity in Animal Worlds. *Subjectivity*, n. 23, p. 123-139, 2008a.

DESPRET, V. El Cuerpo de Nuestros Desvelos. Figuras de la antro-zoo-génesis (pp. 229-261). In: SÁNCHEZ-CRIADO, T. (Org.) *Tecnogénesis: la construcción técnica de las ecologías humanas*. Madrid: Antropólogos Americanos, 2008b.

DESPRET, V. Os Dispositivos Experimentais. *Fractal*, v. 23, n. 1, p. 43-58, Jan./Abr, 2011a.

DESPRET, V. *Experimentar a Disseminação*. Texto apresentado no Colóquio As Ciências das Emoções e a Clínica na Contemporaneidade. Rio de Janeiro: UERJ, 2011d.

DESPRET, V. *Ethology between Empathy, Standpoint and Perspectivism: the case of the Arabian babblers*, 2010. Disponível em: <<http://www.vincianedespret.be/2010/04/ethology-between-empathy-standpoint-and-perspectivism-the-case-of-the-arabian-babblers/>> Acesso em: 12/07/2013.

DESPRET, V. Il s'agit vraiment d'agir ensemble. *Le Monde*, 19 de outubro, p. 1-3, 2013.

DESPRET, V.; STENGERS, I. *Les faiseuses d'histoires: Que font les femmes à la pensée?* Paris: Editora La Découverte: Les Empêcheurs de penser en rond parution, 2012.

DESPRET, V. *What would animals say if we asked the right questions?* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016.

DOOREN, T. V.; KIRSKEY, E. ; MÜNSTER, U. Estudos multiespécies: cultivando artes de atenção. *Climacom*, v. 03, n. 7, 2016.

EUGENIO, F.; FIADEIRO, J. Jogo das Perguntas: o Modo Operativo "AND" e o Viver Juntos Sem Ideias. *Fractal*, v. 25, n. 2, mai/ago, p. 1- 15, 2013.

FIADEIRO, J. If you don't know, why do you ask? An Introduction to the Method of Real-Time Composition. In: GEHM, S.; HUSEMANN, P.; VON WILCKE, K. (Orgs). *Knowledge in Motion. Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*. Berlin: German Federal Cultural Foundation, 2007.

FIADEIRO, J.; EUGENIO, F. e SANTOS, C. *João Fiadeiro, Fernanda Eugênio: AND Questões Operativas*. Disponível em: <<http://idanca.net/joaofiadeirofernandaeugenioandquestoesoperativas/>> Acesso em: 3/02/2015.

FUGITA, M. Head bobbing and the movement of the centre of gravity in walking pigeons (*Columba livia*). *J. Zool.*, Londres, v. 257, p. 373-379, 2002.

GALINDO, D. Da *poesis* na escrita de relatos e políticas de produção de testemunhos: por narrativas de movimentos mínimos. In: ARAÚJO, J. F. M.; VALENTE, C. M. (Orgs.) *Ator- Rede*

e além, no Brasil... As teorias que aqui gorjeiam não gorjeiam como lá? (247-252). EDUEPB, 2014

GALINDO, D., MILIOLI, D.; MÉLLO, R.P (2013). Dançando com grãos de soja, espécies companheiras na deriva pós-construcionista. *Psicologia e Sociedade*, 25, 48-57.

GIORGI, G. A vida imprópria: histórias de matadouros. In Maciel, M. E. (Org.). *Pensar / escrever o animal. Ensaios de zoopoética e biopolítica* (pp. 199-218). Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

GUATTARI, F. *As três ecologias*. Campinas, SP: Papyrus, 1990.

GUATTARI, F. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

HARAWAY, D. *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 1989.

HARAWAY, D. A game of cat's cradle: science studies, feminist theory, cultural studies. *Configurations*, v. 1, p. 59-71, 1994.

HARAWAY, D. *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinencion de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra. Universitat de Valencia, Instituto de La mujer, 1995a.

HARAWAY, D. Saberes Localizados: a Questão da Ciência para o Feminismo e o Privilégio da Perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, v.5, p. 07- 41, 1995b.

HARAWAY, D. Las promesas de los monstruos: Una politica regeneradora para otros inapropiables. *Politica y Sociedad*, v. 30, p. 121-63, 1999.

HARAWAY, D. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.

HARAWAY, D. *Testigo Modesto Segundo Milenio. Hombrehembra Conoce Oncorotón "Feminismo y Tecnología"*. Barcelona, UOC, 2004.

HARAWAY, D. *Speculative Fabulations for Technoculture's Generations: Taking Care of Unexpected Country*, 2007. Disponível em: < <http://www.patriciapiccinini.net/essay.php> > Acesso em: 19/09/2010.

HARAWAY, D. J. *When species meet*. London: University of Minnesota Press, 2008.

HARAWAY, D. A partilha do sofrimento: relações instrumentais entre animais de laboratório e sua gente. *Horizontes Antropológicos*, v.17, p. 27-64, 2011.

HARAWAY, D. Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin *Environmental Humanities*, v. 6, p. 159-165, 2015.

HARAWAY, D. [et al]. Anthropologists Are Talking: About the Anthropocene. *Ethnos*, p 1–30, 2015.

HARAWAY, D. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. *Vulnerabilidades*, v. 3, n.5, 2006. Tradução de Susana Dias, Mara Verônica e Ana Godoy. Disponível em <<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=5258>> Acesso em: 10 de agosto de 2016.

HARAWAY, D. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham, NC: Duke University Press, 2016.

HARAWAY, D.; AZEVEDO, S. Companhias multiespécies nas naturezaculturas: uma conversa entre Donna Haraway e Sandra Azerêdo (pp. 389-417). In: MACIEL, M. E. (Org.) *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

JACQUES, P. B. Corpografias urbanas. *Arquitextos*, 2008. Disponível em: < <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165> > Acesso em 15/12/2011.

JEROLMACK, C. Animal archeology: Domestic pigeons and the natureculture dialectic. *Qualitative Sociology Review*, v.3, n.1, p. 74-95, 2007.

JEROLMACK, C. How Pigeons Became Rats: The CulturalSpatial Logic of Problem Animals. *Social Problems*, n. 55,v.1, p.72-94, 2008.

KOSUT, M; MOORE, L. J. Bees making art: insect aesthetics and the ecological moment. *Humanimalia: a journal of human/animal interface studies*, v.5, n.2, p. 1-25, 20014.

LATOUR, B. *Jamais Fomos Moderno: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LATOUR, B. *A Esperança de Pandora: ensaios sobre a realidade dos estudos científicos*. trad. Gilson C. C. de Souza; Bauru, SP: EDUSC, 2001.

LATOUR, B. *Políticas da natureza: como fazer ciência na democracia*. Tradução de Carlos Aurélio. Mota de Souza. São Paulo/Bauru: Edusc, 2004.

LATOUR, B. *Reensamblar lo social: uma introducción a La teoria Del actor-rede*. 1ª ed. Buenos Aires: Manatíal, 2008a.

LATOUR, B. Como falar do corpo? A dimensão normativa das ciências. In: Nunes, J. A.; Roque, T. *Objectos impuros: experiências em estudos da ciência* (pp. 39-61). Lisboa: Afrontamento, 2008b.

LATOUR, B. Foreword: The Scientific Fables of an Empirical La Fontaine. In: DESPRET, V. *What would animals say if we asked the right questions?* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016.

LAW, J. LIEN, M. E. Animal Architectures. *Journal: Objects8.docx*, Junho, 2012.

LEPECKI, A. Planos de Composição. In: GREINER, C.; SANTO, C. E.; SOBRAL, S. *CARTOGRAFIA Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010*. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

LEPECKI, A. Natureza Monstruosa, 2012a. Disponível em <http://marcelalevi.com/brasil/artigos_e_criticas/lepecki/> Acesso em: 11/11/2012.

LEPECKI, A. Coreopolítica e coreopólicia. *Ilha*, v.13, n.1, p. 41-60, 2012 b.

LISPECTOR, C. *Perto do Coração Selvagem*. Editora Nova Fronteira, 1980.

LISPECTOR, C. *Laços de Família*. Contos. Editora Rocco, [1960]1998.

MILIOLI, D.; GALINDO, D. Subjetivações Selvagens: Devires Insetos para Dançar nas Fendas Imperceptíveis e Atravessar Fronteiras. In: REIS, A. C. [et al] (Orgs.) *Psicologia Social em experimentações* (pp. 522-542). Florianópolis: ABRAPSO Editora: Edições do Bosque CFH/UFSC, 2015.

MOL, A. I eat a Apple: On Theorinzing Subjectivities. *Subjectivity*, v. 22, p. 28–37, 2002.

MONTEIRO, A. C. L. Corpo-narrativa: considerações a partir de um corpo que dança. *Pesquisas e Práticas Psicossociais*, v. 6, n. 2, São João Del-Rei, p. 189-195, Ago/Dez., 2011.

MORAES, M. Sobre derivas de conhecer com um grupo de deficientes visuais. In: *Anais do Esocite: Jornadas Latino Americanas de Estudos Sociais das Ciências e das Tecnologias*. Rio de Janeiro- RJ, 2008.

MORAES, M. PesquisarCOM: política ontológica e deficiência visual. In: MORAES, M.; KASTRUP, V. (Orgs.) *Exercícios de ver e não ver: arte e pesquisa COM pessoas com deficiência visual* (pp.15-31) Rio de Janeiro: Nau, 2010.

NAGY, Kelsi; JOHNSON II, Philip David. Introduction. In: Kelsi Nagy, Kelsi; Johnson II, Philip David (Eds) *Trash Animals: How We Live with Nature's Filthy, Feral, Invasive, and Unwanted Species Paperback*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

NOVERO, C. Posthuman Animals and the Avant-Garde: The Case of Daniel Spoerri. *Antennae*, n. 26, p. 59-77, outono, 2013.

OLIVEIRA, A. M. Do Ilusionismo à paisagem-simulacro. *Concinnitas*, v.2, n.19, p. 72-85, 2011.

PELBART, P. P. *A Nau do Tempo-Rei: 7 ensaios sobre o Tempo da Loucura*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

PELBART, P. P. Elementos para uma cartografia da grupalidade (pp. 33-37). In: SAADI, F; GARCIA, S. (Orgs.). *Próximo ato: Questões da Teatralidade Contemporânea*. São Paulo: Itáu Cultural, 2008.

PEREIRA, S. P. A. *Uma proposta de ensino de entomologia no ensino médio na modalidade de educação de jovens e adultos com uso de recursos audiovisuais*. Dissertação de mestrado, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2013.

ROLNIK, S. *Cartografia Sentimental, Transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989.

ROLNIK, S. Novas figuras do caos: mutações das subjetividades contemporâneas (pp. 206-21). In: SANTAELLA, L.; VIEIRA, J. A. *Caos e Ordem na Filosofia e nas Ciências*. Face e Fapesp, São Paulo, 1999.

SANDER, J. Corporeidades contemporâneas: do corpo imagem ao corpo devir. *Fractal*, v. 21, n. 2, p. 387- 395, Mai/Ago., 2009.

SPINDLER, P; FONSECA, T. M. G. Dançando o pesar do mundo. *Psicologia & Sociedade*, v. 20, n. 3, p. 323-330, 2008.

STENGERS, I. *No tempo das catástrofes: resistir à bárbarie que se aproxima*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SKINNER, B. F. Pigeons in a pelican. *American Psychologist*, 15, p. 28-37, 1960.

TSING, A. Margens Indomáveis: cogumelos como espécies companheiras. *ILHA*, v. 17, n. 1, p. 177-201, jan./jul. 2015.

TSING, A. *The mushroom at the end of the world: on the possibility of life in capitalist ruin*. New Jersey: Princeton University Press, 2015.

VIANNA, B; SÁNCHEZ-CRIADO, T; GÓMEZ-SORIANO, R. *Das emoções-visões aos afetos-versões: uma crítica do discurso psicológico em Vinciane Despret*. III Simpósio Internacional sobre Análise do Discurso. UFMG, Belo Horizonte, 2008.