



*Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229*

**IMAGEM E ANIMALIDADE:
uma breve análise sobre a representação dos ‘Outros’ da história**

IMAGE AND ANIMALITY:
a brief analysis of the representation of ‘Others’ in history

Thálita Motta Melo

 <https://orcid.org/0000-0003-4535-6310>

IMAGEM E ANIMALIDADE:

uma breve análise sobre a representação dos ‘Outros’ da história

Resumo

No presente artigo, percorro um caminho espiralar para tecer uma análise sobre a representação histórica dos povos, os sem rosto da história, diante da secular animalização como rebaixamento. Abordo duas obras de autoras mulheres — Nastassja Martin e Ludmilla Ramalho — que tratam do encontro animal como um meio de dar contorno às existências, seja pela literatura ou pela performance, em uma alteridade radical.

Palavras-chave: representação; performance; zooliteratura; rostidade; animalidade.

IMAGE AND ANIMALITY:

a brief analysis of the representation of ‘Others’ in history

Abstract

In this article, I follow a spiral path to weave an analysis on the historical representation of peoples, the faceless ones of history, in the face of secular animalization as a demotion. I approach two works by female authors — Nastassja Martin and Ludmilla Ramalho — who deal with the animal encounter as a means of contouring existences, either through literature or through performance art, in a radical otherness.

Keywords: representation; performance; zooliterature; faciality; animality.



Introdução

As artes da presença sempre estiveram, através da espacialidade, a flertar com a proximidade ou distanciamento do popular — as feiras gregas e as arenas romanas, as igrejas e depois as ruas medievais, as carroças e logo as edificações “globais” elisabetanas, a perspectiva do rei renascentista e a tentativa de neutralidade espacial das edificações, o fosso de orquestra da ópera barroca, etc. — dimensões espaciais que correspondem ao ideário político e estruturante de sua época. Entre o coro grego, as carnavalizações e os dramas burgueses há uma enorme elasticidade da presença do povo e de como essa múltipla “entidade” foi entendida e representada.

A utilização da força animal, ou animalesca, se valeu para ampliar, transmutar, dar passagem ou mesmo estereotipar estados corporais e energéticos em cena. Assim, a relação com a natureza, tal como a relação com os povos, se estreitou ou distanciou, de acordo com os sistemas de valores de cada época. Hoje, a teatralidade se vale desses dois aspectos propostos em análise: a questão da performatividade e do encontro radical com o animal. Percorro, antes, um caminho espiralar, que vai da ideia e representação dos povos em diversas miradas conceituais, para iniciar uma conversa sobre a representação e, ainda, apresentação — de si ou da outra, em um recorte de gênero. Tal apresentação de si confronta o imaginário do povo como uma entidade de representação inferiorizada ao longo da história.

Para isso, erijo por meio da performatividade, a fim de tratar do encontro de duas mulheres com animais, cada uma em sua linguagem, de modo a subverter o lugar dado frente à imagem do povo, seja, como aqui abordado, na performance ou na literatura — há no encontro mulher-bicho, o mugido urgente entre singularidade e obliteração.

À imagem e semelhança – a noção de ‘povo’

Por um processo de diferenciação e subalternização de classes, o povo no campo da visualidade da arte, ora retratado como a massa sem rosto da história, ora brutalizado pela iconografia ocidental, teve sua rostidade cambiável, tornando-se uma operação que muito foi negociada ao longo da história, dependendo da mentalidade do poder em questão, oscilando entre a animalidade — como desumanização —, o grotesco, a massificação, o embrutecimento e o fetiche da comoção *sui generis*.

Didi-Huberman em seu texto *Volver Sensible / hacer sensible*, a partir da ideia de três “povos imaginários” de Pierre Vallon, defende o que vem se tornando evidente acerca das representações dos povos, à medida que se expande um pensamento crítico sobre a visão



do poder, as iconografias e as epistemes, ao perceber que sua generalidade — produzida por um sistema unitário de imagens — não é possível de existir, ou ainda, se não irrepresentáveis, os povos se tornariam minimamente imaginários em sua pasteurização folclórica.

Pierre Vallon apresenta três nuances dos “povos imaginários”, que vão desde a ideia de “poder ao povo” ao mal estar da decepção política: *o povo-opinião*, a partir de Hegel, em que o povo saberia o que quer e o que pensa, *o povo-nação*, obcecado pela celebração populista enquanto não se torna um operador de exclusão, e *o povo-emoção*, talvez o mais frágil em sua visão, sendo aqueles que não realizam processos sólidos de agrupamento, com relações passageiras e sem implicações com mudanças a partir da potência coletiva.

Em contraste à visão severa e categórica de Pierre Vallon, Didi-Huberman fala de uma maleabilidade das subjetividades coletivas e de seus efeitos estruturais de condução ao totalitarismo, sobremaneira quando se justapõem as noções de povo e de emoção: “Como se, figurados, los pueblos se volvieron necesariamente imaginários; como si, destinados a la imagen, se volverian forzosamente ilusórios” (2014, p 32). Didi-Huberman indica que a questão das imagens merece um tanto mais consideração, dada tamanha complexidade e heterogeneidade que a noção de povo abarca e, assim como sinalizou Benjamin (1940), tanto as emoções como as imagens são dialéticas e, por conseguinte, frágeis.

Didi-Huberman lança mão das *imagens dialéticas* de Walter Benjamin, das quais frente ao lampejo das imagens, seria preciso esfregar os olhos: “frotar los ojos, em suma, frotar la representación con el afeto, lo ideal com lo reprimido, lo sublimado com lo sintomal” (Didi-Huberman, 2014, p. 77).

“Dialetrizarse consiste em fazer aparecer em cada fragmento da história essa imagem que ‘relampeia’, que surge e se desvanece no instante mesmo em que se oferece ao conhecimento” de modo a possibilitar um futuro emancipado (Benjamin, 1940, p. 430).

Em busca de tais lampejos e se opondo ao pessimismo de Giorgio Agamben, em sua obra *Sobrevivência dos Vaga-lumes* (2014), Didi-Huberman defende que os vagalumes, ainda que frágeis, resistem à luz opaca do projetor, este sendo o poder totalitário em sua metáfora acerca das imagens dialéticas. Intermitentes, os pirilampos pulsam em coletividade, cada qual em sua frequência, em uma partilha deste “nós” que se forma e se desvanece. Em suma, como comenta Eduardo Jorge:

Evidentemente, a cultura possui seus equívocos, como já escreveu Georges Bataille. No entanto, isso faz da tarefa de expor os povos algo ainda mais delicado; trata-se, ainda, de uma busca incessante de uma comunidade. Expor os povos é uma busca interminável da comunidade em que a partilha é um dom, isto é, uma dádiva, no sentido dado por Marcel Mauss até que uma partilha dos olhares e das vozes passa por



uma alteração notada por Didi-Huberman como uma alteração do sentido e do aspecto que se desencadeia em uma desidentificação. Assim, a partir de Jean-Luc Nancy, Georges Didi-Huberman argumenta que “o dom do outro é, por essa razão, que faz com que a comunidade não se instaure por uma soma de ‘eus’, mas por uma partilha do ‘nós’” (Jorge, 2013, p. 451).

O que partilham os povos, para além da fragilidade nas representações que, embora perigosas e insuficientes, são fundamentais no processo de resistência, é sua exposição incessante, como pontua Didi-Huberman (2012, p. 231), que “segue entre a ameaça de desaparecimento e a necessidade vital de aparecer”, assim como o status precário de suas vidas, como de suas imagens.

Judith Butler nos ajuda a pensar o cinismo paradoxal das representações das vidas precárias ao mesmo tempo que, em certa medida vemos em Didi-Huberman, quando se refere a Pasolini, o apelo à autorrepresentação como modo de lampejo possível para tornar as vidas precárias, dignas de luto. A “necessidade vital de aparecer”, como forma de defesa e de humanização dos povos mais vulneráveis, é novamente aqui colocada em questão:

Quando consideramos as formas comuns de que nos valemos para pensar sobre humanização e desumanização, deparamo-nos com a suposição de que aqueles que ganham representação, especialmente autorepresentação, detêm melhor chance de serem humanizados. Já aqueles que não têm oportunidade de representar a si mesmos correm grande risco de ser tratados como menos que humanos, de serem vistos como menos humanos ou, de fato, nem serem mesmo vistos (Butler, 2011, p. 8).

Em seu texto *Vida Precária* (2011), Judith Butler nos lembra que não fossem as imagens possivelmente clandestinas das crianças vietnamitas agonizando pelo *napalm*, tais vidas não teriam mínima afecção e, conseqüentemente, valor de luto. São, portanto, imagens que fizeram toda uma nação *esfregar seus olhos* diante dos horrores da guerra que causa, dando um rosto aos mais frágeis, às vidas precárias que são geralmente ofuscadas pela tática midiática e governamental do *shock and awe*. Trata-se da espetacularização que estetiza imagens de guerra e as comercializam como triunfo, todas sem rostos, onde não há humanização possível e, por isso, tendem a impermeabilizar o exercício da alteridade,

A cobertura da guerra revelou a necessidade de um amplo processo de quebra de monopólio dos interesses da mídia. A legislação para esse fim foi, como era previsível, altamente contestada em *Capitol Hill*. Pensamos nesses interesses como direitos de controle sobre propriedade, mas eles são também, simultaneamente, aqueles que decidem o que será e o que não será reconhecido publicamente como realidade. Eles não mostram violência, mas há uma violência na moldura do que é mostrado. Esta violência é o mecanismo por meio do qual certas vidas e certas mortes permanecem não representadas ou são representadas de maneira que



efetivam sua captura (mais uma vez) pelo esforço de guerra. A primeira é um apagamento por meio da oclusão. A segunda é um apagamento por meio da própria representação (Butler, 2011, p. 29).

Imagens 1, 2, 3 - *Shock and awe* na mídia



Fonte: Google images.

O que há de novo aqui é o apontamento cirúrgico que a autora faz para além da representação, ou melhor, daquilo que se mostra, para a moldura, ou ainda, os modos de enquadramento possíveis de tais imagens, quando nos diz que há uma violência implícita na moldura do que é mostrado. Na estética de guerra do *shock and awe*, como nas capas acima, não há um rosto humano, e sim a demonstração pirotécnica e espetacular do fogo, por conseguinte o seu fascínio e a sua naturalidade.

Enquanto que em algumas imagens do atentado à Bagdá, que povoaram as capas dos principais veículos de comunicação estadunidenses em 2003, é dessensibilizado o imaginário coletivo em relação ao apelo estético da guerra sem o *Outro*, já que o rosto fixado do inimigo, propriamente configurado a partir das imagens-semblantes de Osama Bin Laden, Saddam Hussein e Yasser Arafat pelo governo americano, não inspiravam absolutamente nenhuma empatia, mas configuravam em tal imaginário, uma condensação daqueles que não eram passíveis de luto para a nação norte-americana.

As reverberações de tal produção de uma rostidade terrorista ou tirana nas subjetividades da população são facilmente detectáveis na difusão do ódio aos povos islâmicos, os *Outros* sem rosto e subjetividade próprias, assim lhes foram retirados. Segundo a autora:

Embora seja tentador pensar que as imagens por si mesmas estabeleçam a norma visual para o humano, aquela que deva ser emulada ou incorporada, isso seria um erro, uma vez que no caso de Bin Laden ou Saddam Hussein o paradigmaticamente humano é entendido como



residindo fora da moldura. Este é o rosto humano em sua deformidade, em seu extremo, não aquele com o qual somos convidados a nos identificar. De fato, é a não identificação que é incitada por meio da absorção hiperbólica do mal no próprio rosto, nos olhos (Butler, 2011, p. 26).

Não é difícil notar o quanto a moldura pode oficializar o discurso da imagem contra o senso de barbárie de uma cultura, desmoralizando os princípios éticos que se baseiam na alteridade e reforçando que algumas vidas são menos passíveis de luto do que outras.

Em *Peuples exposés, peuples figurants* (2012), Didi-Huberman investiga a relação de exposição e desaparecimento dos rostos dos povos — dos pobres, velhos, proletários, etc. —, trazendo recortes que configuram uma espécie de arqueologia das imagens dos povos em uma “comunidade de rostos”, passando pela “arte degenerada” e pelo cinema revolucionário, em âmbito europeu.

Tal “comunidade de rostos”, assim o autor nomeia, é cartografada com ênfase nas fotografias de Philippe Bazin, que busca em seus retratos o que chama de ‘animalidade’ ao fotografar os rostos de velhos e recém-nascidos, um elo de início e proximidade do fim.

No cinema ocidental, Pasolini foi o primeiro a deixar de figurar os povos, para trazê-los à tona, como atuantes principais, expostos e expandidos. Até então, retratados como pano de fundo, visto que antes “o cinema não expõe os povos, ao que parece, senão pelo estatuto ambíguo de ‘figurantes’. Figurantes: palavra banal, palavra para ‘homens sem qualidade’ de uma cena, de uma indústria, de uma gestão do espetáculo dos ‘recursos humanos’” (Didi-Huberman, 2012, p. 149). A obra de Pasolini é, assim, referência sobre a beleza da resistência de sobrevivência e sobrevida dos povos e suas imagens.

Quanto mais próximos aos códigos afeitos à estética do poder, mais passíveis de luto, enfatizando que tais códigos são instaurados pela própria ideologia dominante. Suas imagens retroalimentam a própria importância na escala dos passíveis ou não de luto, enraizando nas subjetividades o grau de empatia a ser emanado, em que o *outro* precário é rapidamente codificado e sobrepujado em um processo de diferenciação.

Isso se nota nas amplas manifestações de comoção às tragédias dos povos americanos/europeus *versus* o silêncio (primeiramente midiático) que não confere rostidade aos *outros* povos, propriamente generalizados, jogados à barbárie como se os fosse o seu axioma. Com base nas indagações de Levinas sobre o rosto do *Outro*, Butler afere que:

Responder ao rosto, entender seu significado quer dizer acordar para aquilo que é precário em outra vida ou, antes, àquilo que é precário à vida em si mesma. Isso não pode ser um despertar, para usar essa palavra, para minha própria vida e, dessa maneira, extrapolar para o entendimento da vida precária de outra pessoa. Precisa ser um



entendimento da condição de precariedade do Outro (Butler, 2011, p. 19).

Em sua obra *Quadros de Guerra* (2015), Butler questiona o enquadramento seletivo de violência, chamando atenção para o problema ontológico sobre o que seria uma vida, com foco no entendimento da guerra como poder incisivo sobre os grupos mais precários que, assim como no texto acima, parece querer dizer sobre o desejo de poder e de morte¹ sobre os mais frágeis, como quando diz “pode ser [...] que a apreensão da precariedade conduza a uma potencialização da violência, a uma percepção da vulnerabilidade física de certo grupo de pessoas que incita o desejo de destruí-las” (Butler, 2015, p. 15).

Besta é tu

Desde a antiguidade, os animais são fonte de inúmeras vias imaginárias para conceber a nossa diferença e singularidade como humanos. Ou mesmo antes, pode-se dizer, em perspectivas muito diversas, a história e a ciência ocidental (o ocidental diz respeito apenas à ciência?), como as temos, apontam para a ideia de que desde os primórdios da humanidade são usados o referencial da animalidade para a topografia de diferentes classificações naturalizadas sobre a desigualdade ou a diferença humana. Não pretendo, aqui, pontuar uma origem, mas identificar sua longa teia espiralar no tempo humano e ressaltar a complexidade e particularidade de cada povo com a relação à animalidade.

O homem ocidental, desde o início da Era Cristã, se fartou em lançar seus pesos e suas medidas para forjar uma escala geral sobre a inferioridade e a superioridade humana, a partir das observações sobre os animais selvagens. O naturalismo ocidental do século XVIII retoma com afincado o esforço classificatório das humanidades mediante aos animais, os aproximando ou os diferenciando distorcidamente a partir das novas noções de Darwin e Lamarck que classificavam, como sabemos cada um a seu modo, a hierarquia de forças na natureza.

¹ Em *Vida Precária*, a autora, a partir da análise em Levinas, se questiona: “Por que exatamente a condição de precariedade do Outro produziria em mim o desejo de matar? Ou então, por que produziria a tentação de matar ao mesmo tempo em que carrega em si um chamado à paz? Há algo em minha apreensão da precariedade do Outro que me faz querer matá-lo? É o simples estado de vulnerabilidade do Outro que se torna em mim um desejo assassino? Se o Outro, ou o rosto do outro — que, afinal de contas, carrega o significado de sua precariedade — ao mesmo tempo me tenta a assassinar e me proíbe de agir nesse sentido, então o rosto opera e produz uma luta em mim e estabelece essa luta no coração da ética. Parecia ser a voz de Deus que é representada pela voz humana, uma vez que é Deus quem diz, por meio de Moisés: “Não matarás”. O rosto que ao mesmo tempo faz de mim um assassino e me proíbe assassinar é aquele que fala por meio de uma voz que não é sua, que fala por meio de uma voz que não é a de nenhum humano. Portanto, o rosto pronuncia várias elocuições ao mesmo tempo: ele enuncia uma agonia, uma insegurança, ao mesmo tempo em que indica uma proibição divina do homicídio” (Butler, 2011, p. 6).



Antes disso, em um dos primeiros registros oficiais escritos por um ocidental, contém o trecho sobre os animais selvagens descritos por Buffon em 1749, citados por A. Richard, sobre a delimitação da fronteira entre humano e animal, que se tornou uma passagem elucidativa ao que viria se estabelecer como uma verdade universalizante, haja visto que Buffon influenciou tanto Darwin quanto Lamarck, devido seu enorme respaldo científico:

A alma, o pensamento, a palavra, não dependem da forma ou da organização do corpo; nada prova melhor que este é um dom particular ao homem, uma vez que o orangotango, que não fala nem pensa, tem, no entanto, o corpo, os membros, os sentidos, o cérebro e a língua inteiramente parecidas ao homem; ainda que ele possa fazer ou imitar todos os movimentos, todas as ações humanas, no entanto, ele não realiza nenhum ato humano² (Buffon *apud* Richard, 1928, p. 587, tradução nossa).

Um esforço de grande envergadura, de natureza classificatória sem precedentes, foi escrito por Aristóteles no século IV antes de Cristo. Um famoso texto sobre biologia chamado *Historia Animalium*, que se tornaria a primeira organização enciclopédica que se tem notícia. É no Iluminismo, no século XVIII, que o esforço classificatório e organizador é intensificado e se estende por todos os aspectos materiais que se encontram no mundo. Cada pedaço da natureza é delimitada e nomeada, descrita, desenhada e estudada com grande fôlego cientistas e naturalistas, em sua maioria, europeus. A princípio, Michel Foucault observa:

No século XVIII, a continuidade da natureza é exigida por toda história natural, isto é, por todo esforço para instaurar na natureza uma ordem e nela descobrir categorias gerais, quer sejam elas reais e prescritas por distinções manifestas, quer cômoda e simplesmente demarcadas por nossa imaginação. Só o contínuo pode garantir que a natureza se repita e que a estrutura, por consequência, possa tornar-se caráter (Foucault, 1966, p. 121, tradução nossa)³.

Como visto anteriormente, na esteira de Buffon, os animais são classificados por sua inferioridade aos humanos. Ainda que possuíssem semelhanças nas ações humanas, não seriam capazes de refletir sobre elas; enquanto o humano, dotado de uma vida interna e de capacidade reflexiva, se institui como ser consciente. Com isso, dizer da não humanidade de alguém é afirmar que, apesar das semelhanças físicas, o intelecto ou a

² L'Ame, la pensée, la parole, ne dépendent donc pas de la forme ou de l'organisation du corps; rien ne prouve mieux que c'est un don particulier et fait à l'homme seul, puisque l'orang-outang, qui ne parle ni ne pense, a néanmoins le corps, les membres, les sens, le cerveau et la langue entièrement semblables à l'homme; puisqu'il peut faire ou contrefaire tous les mouvements, toutes les actions humaines, et que cependant il ne fait aucun acte de l'homme.

³ Au XVIII e siècle, la continuité de la nature est exigée par toute histoire naturelle, c'est-à-dire par tout effort pour instaurer dans la nature un ordre et y découvrir des catégories générales, qu'elles soient réelles et prescrites par des distinctions manifestes, ou commodes et simplement découpées par notre imagination. Seul le continu peut garantir que la nature se répète et que la structure, par conséquent, peut devenir caractère.



alma não são compatíveis com os seus, com a sua própria humanidade, logo, com a humanidade em si.

Tal concepção é diretamente ligada à ascensão do pensamento etnocida que erigiu na cultura europeia, sobretudo a partir do século XIV, e que refinada pelos escritos de Buffon no século XVIII, foi fundante para que pouco tempo depois nascesse a concepção etapista do processo evolutivo sobre as culturas e os povos de todo o mundo. Tais ideais estão presentes na retórica pseudocientífica do fascismo e do nazismo, da escravização, da misoginia e, como dito, do colonialismo até os dias atuais.

É evidente que o racismo, a misoginia e o colonialismo precedem tais aspectos distorcidos da ciência. O que interessa evidenciar é que a ciência, naquele momento, é utilizada para justificar e naturalizar as desigualdades, de modo a conter o crescimento exponencial dos discursos de igualdade e direitos humanos que surgiram no final do século XVIII. Era preciso uma teoria que afirmasse a continuidade das coisas, o *continuum* da natureza como norma para legitimar as desigualdades.

Em outra perspectiva, pensadores tem refeito a rota do fluxo sobre a animalidade no campo epistemológico, possivelmente influenciados por pensadores como Viveiros de Castro e seu perspectivismo ameríndio, ou Gilles Deleuze e Félix Guattari, com a noção de devir-animal. O primeiro se constrói com influências epistemológicas do segundo, em um giro pela perspectiva fundada na cosmovisão dos povos indígenas junto a natureza.

No campo literário, tem ganhado espaço a ideia de uma *zooliteratura*, como vemos na edição de julho de 2022 da Revista do Instituto Humanitas Unisinos, que aborda diretamente o tema, tendo Maria Esther Maciel como precursora. Nesta edição, João Victor Santos entrevista o professor Eduardo Jorge, que comenta sobre a virada na cosmovisão acerca da animalidade e sua urgência em termos afetivos e comunitários:

A humanidade e sua força tectônica, que a introduz na era do antropoceno, passou a viver de crises sistêmicas. Nesse sentido, animalizar precisa sair de uma desambiguação, pois ela se tornou uma expressão que é carregada historicamente por reduzir o outro – ou os outros, no caso coletivo –, a ponto de produzir situações de aprisionamento ou mesmo de destruição. Animalizou-se os loucos, animalizou-se as mulheres, animalizou-se índios, negros e pobres. Animalizou-se e animaliza-se institucionalmente os outros em hospícios, hospitais, valas e favelas. Caberia mais uma vez positivar a animalidade com aquilo que ela pode proporcionar em termos de diálogos autóctones, comunitários e afetivos (Jorge *apud* Santos, 2022).

A partir dessa perspectiva, o autor elabora sobre a necessidade de tal virada no pensamento sobre a animalização em direção a uma mirada mais coletiva. Seria o momento



em que os *Outros* (manter em maiúscula?) da história, desafiando uma lógica individualista, focada no humano do antropoceno renascentista, se veem diante da partilha radical do mundo com os animais e - no encontro radical da linguagem - o meio de ensaiar um olhar mais encarnado com as forças da natureza no mundo. Para ele: “Um olhar zoo permite uma redistribuição de sentidos entre humanos e não-humanos. Isso não é um breve passo em meio a um estado perpétuo de negociação de existências, coletiva e individuais” (Jorge *apud* Santos, 2022).

Na literatura, tem sido extensa a produção que parte desse encontro radical partilhado na linguagem, ou como o próprio Eduardo Jorge pontua, há sempre um risco selvagem habitando uma floresta de signos: “Cada animal é capaz de encontrar um ritmo que é lhe próprio, pois a linguagem tanto é capaz de rastejar quanto de voar muito alto. Pode-se mugir na primeira pessoa do singular a ponto que a experiência pronominal pode redistribuir o “eu” a cada animal” (Jorge *apud* Santos, 2022).

Tal partilha de um imaginário incandescente se dá de inúmeras formas na escrita literária, desde Borges, Lispector, Rosa, Bueno a Kafka (...) meio a um sem-fim de constelações que escrevem e escreveram, produzindo afetos e devires para além de si mesmos. Recentemente lançado pela editora Gallimard, o livro *Escute as Feras* (2021) foi uma das obras contemporâneas que situaram com grande força a radicalidade do encontro em vida que a autora Nastassja Martin teve com um urso em uma floresta da Sibéria, em uma de suas residências de pesquisa com o povo Even, ao norte da Rússia.

Diferente dos autores acima listados, o trabalho de Nastassja Martin se situa entre não-ficção, autobiografia e caderno de pesquisa, marcado por zonas fronteiriças que são desafiadas pelo encontro: a autora se vê dentro de um embate corpo a corpo com o urso, ele a ataca e desfigura seu rosto — ela luta com ele — e, ainda assim, a autora sobrevive, ele a deixa viver. A partir disso, ambos carregam um elo anímico por meio da fronteira dissolvida pelo selvagem de cada um. Em um trecho do livro, está escrito:

Entro num estado de estupor diante desse Chapeuzinho Vermelho que leva meu nome, perseguida por esse urso apaixonado que não pode mais lhe falar; urso que ela também persegue sem saber, sem saber que aquele que ela ama já trocou de pele. Eles estão condenados a viver em mundos diferentes, não se entendam mais. As duas almas, ou aquilo que elas vão por dentro, estão, a partir de agora, presas em uma pele alter que não respondem mais às mesmas expressões de existência. Penso na minha história. No meu nome mesmo, *mátukba* (ursa) (Martin, 2021, p. 12).

São raros os episódios de embates dessa natureza que permite que a parte humana sobreviva. Por meio de suas fronteiras abertas pelo urso, a autora estreita os laços com a



família Even, que a abriga, e que a chama pelo seu novo nome: 'mátukha' (ursa). O livro contém também fragmentos de sonhos que a acompanham desde então, como se fosse possível continuar esse encontro radical, essa partilha entre feras, como se fosse um chamado. Como *Outra*, a autora narra a quebra de fronteira a que foi submetida: “Como nos tempos do mito, é a indistinção que reina, sou essa forma incerta de traços desaparecidos sob as brechas abertas no rosto, coberta de humores e de sangue: é um nascimento, pois claramente não é uma morte” (Nastassja Martin, 2021, p.7)

A partir da leitura da obra de Martin, me pergunto sobre a partilha radical com o reino animal em obras teatrais ou performáticas, que desloquem a noção habitual do bicho como ser de posição inferior, visto na herança renascentista, ou que afirme a representação de si, de seu rosto, dentro do campo da outridade. Em resumo, como os outros da história, encontram em imagem-corpo-movimento diante da potência animal?

Elas e os bichos

Antes de mergulhar na performance, um breve comentário sobre as categorias de “Outro” e de “Mesmo”, como uma divisão que foi desnaturalizada pela filósofa existencialista Simone de Beauvoir em seu famoso ensaio *O Segundo Sexo*, de 1949. O modo como eram definidas as mulheres ao longo dos séculos, sobretudo em seu campo, o da filosofia, demonstrava abertamente o desprezo pelo feminino, e o livro aborda a discussão sobre esse olhar via história da filosofia e os modos de representação que naturalizam a inferioridade da mulher como sendo de uma segunda natureza, o *Outro*.

Isso se dá porque, subalternizadas historicamente, são alijadas de pensar e escrever sobre a própria existência, ou mesmo de apresentar-se como uma categoria tão central ou “Mesma” como a dos homens. Para tal sustentação, Beauvoir se baseia na análise de Hegel sobre senhor e escravo, e analisa as formas de poder de modo a romper com a visão que naturaliza a inferioridade da mulher. Como a autora evoca: “Ora, o que define de maneira singular a situação da mulher é que, sendo, como todo o ser humano, uma liberdade autônoma, descobre-se e escolhe-se num mundo em que os homens lhe impõem a condição do Outro” (Beauvoir, 1949, p. 27).

A ideia aristotélica da mulher como uma subcategoria descrita como “macho mutilado” é um dos cernes ocidentais mais fecundos para a sua dominação e subalternização histórica. Foi preciso reivindicar sua liberdade, sua existência, sua capacidade de agência e, desse modo, amplamente criticada por suas limitações, Beauvoir instituiu uma difícil ideia para os homens intelectuais de sua época: a de que somos sujeitos e de que a alteridade era uma via de mão única. Desse modo, embora a mulher não se fixe



na noção de povo, ambos foram situados como o *Outro* sem rosto da história, e para além, animalizados em sua via negativa. O povo, a mulher e o animal, em epistemes completamente distintas e plurais, são hoje evocações da emancipação pela alteridade que revogam outras cosmovisões e descentralizam o “Mesmo” de seu poder auto instituído.

Parto então de um recorte de gênero, elegendo, no campo das mulheridades, um único trabalho para mergulhar mais profundamente, dado o pequeno conjunto de palavras à que um artigo precipita. Não pretendo, com isso, dar conta de todo o universo produzido nesse campo por mulheres, mas dizer de um dos trabalhos que está ainda em circulação na atualidade e que surge em Minas Gerais.

Na performance duracional de Ludmilla Ramalho, intitulada *Fuck Her*, o encontro animal se dá entre uma mulher e 40 pintinhos. A performer está deitada nua no chão, quase imóvel, coberta por 80 quilos de ração animal, que está também espalhada em seu entorno. Os pintinhos se movem livremente por cima de seu corpo, se alimentando ora da ração, ora de sua própria carne. Não parece haver, ali, pretensão de um devir animal, e sim a utilização metafórica da condição feminina de violência na linguagem e na ação de uma mulher que é devorada por cerca de 40 minutos, na versão mais curta da performance.

A escolha de um animal filhote, de uma coletividade de filhotes é antinômica ao que a performer apresenta: uma única pessoa, uma mulher que é branca, uma mulher que hoje é mãe de uma menina, uma mulher que é maior que todos os 40 pintinhos juntos, uma mulher que sofreu e sofre violência por ser mulher, uma mulher que se apresenta (representando) como todas as mulheres que sofrem abusos por serem mulheres, uma mulher diante de 40 pintinhos famintos que os alimenta com seu corpo e sua matéria-ração de olhos fechados, e respira por 40 minutos.

O impulso para a criação dessa obra, como descrito no site de Ludmilla, tem a ver com a pauta sobre o feminicídio no Brasil, assim como com a violência sexual que, em 2017, ano inicial da performance, produziu dois estupros coletivos que foram amplamente publicizados em nosso país. Para além do tema, o público parece ser convocado a outra dimensão espaço-temporal.

Em uma sala escura, com foco de luz na performer, é possível sentar-se ao seu redor, ficar de pé, circular, permanecer ou ir embora. Tudo isso confere um caráter instalativo à obra. E como observa Tanit Rodrigues (2022): “a relação de *Fuck Her* com a temporalidade não se restringe apenas à historicidade da opressão, mas ao alargamento do espaço e do tempo que a *performance* propõe”.

Há um ato diegético partilhado no modo performático que a obra instaura. Em sua não ação diante dos pintinhos, o que parece estar sendo narrado tem a ver com o gesto súbito de uma paralisia geral, esta que se encontra no estado de choque, no estatelamento



imediatos que se impõem mediante a tanta barbárie, porque nunca fomos tão informados quanto hoje sobre todas as violências, em todas as partes do mundo. Por vezes, nos sentimos sem ação, impotentes e imóveis diante dos dados, dos fatos e das estatísticas.

Uma das camadas propostas pelo trabalho reside no próprio nome. Em sua tradução para o português “foda ela” ou “coma ela” carrega uma dose de ironia e de tristeza, de modo a aludir ao ato sexual de violência contra as mulheres. Apesar do aspecto solipsista da obra, ela fala de multidões. De acordo com o Atlas da Violência do IPEA de 2022⁴, estima-se que no Brasil ocorram 822 mil casos de estupro por ano, com 80% de vítimas mulheres, o que configura um estupro de menina ou mulher a cada 9 minutos no país.

Inconclusivamente — sabemos —, por muitos milênios as mulheres não tiveram um rosto próprio, salvo quando musas idealizadas. Não puderam expressar sua voz, seu olhar, sua potência ou relação com o mundo e com a arte, salvo raros e parcos fenômenos ao longo da história. Entre avanços e retrocessos, seus rostos vêm sendo negociados pela cadeia alimentar da arte e vemos, pela urgência do grito, novas formas de representação que tentam dar conta dessa multiplicidade. Cada vez mais — ainda que lentamente — mulheres artistas, trans e cis, em amplo aspecto de raça e etnia, se inserem como donas de sua imagem e semelhança no restrito círculo das artes.

Não é surpreendente que muitas artistas flertam com os tipos caricatos de animalização em suas obras, de modo que tratam de tornar visíveis os estereótipos a que seus corpos são submetidos e que aparecem frequentemente na linguagem pelos tipos animais considerados fracos ou submissos, por meio de xingamento e do chiste: galinhas, vacas, cadelas, antas, mulas e assim por diante. É o olhar do homem ocidental para a mulher e o bicho que denunciam o seu próprio empobrecimento diante da natureza, a sua própria fraqueza: a de querer ser o centro do universo. Não sabem, ao acaso, da codependência de todos os seres?

Penso na força de uma imagem selvagem como a de Nastassja Martin e sua luta corpo a corpo com o urso na floresta, e a coloco lado a lado com a imagem de uma passividade silenciosa, quase doméstica de Ludmilla Ramalho, enquanto é passeada pelos pintinhos em *Fuck Her*. Imagino um encontro entre elas: o que diriam uma à outra? O que as torna tão próximas, senão o seu contorno sendo evidenciado pelo encontro “mulher e bicho”, cada uma em seu contexto? Ou mesmo a possibilidade de narrar a si mesmas, uma pela literatura e a outra por meio da *performance art*? Em um tempo de difícil ou mesmo de

⁴ Infográfico. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/publicacoes/244/atlas-2022-infograficos>.



impossível definição sobre aspectos das mulheridades, precisamos dos bichos para nos lembrar de todas as nossas formas possíveis e nossas singularidades?

Me pergunto ainda, a quem interessa a nossa cisão, cada vez mais fractal, em vista de que nunca foi tão fácil definir o que é um homem? Enquanto isso, continuamos sendo os outros-outras, ou não-outro, uns mais outros que outros, iniciando um amplo caminho em que são necessários meios simbólicos e estéticos para que as existências sejam todas consideradas passíveis de luto.



Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Vieira. São Paulo: HUCITEC, 2003.
- BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo. A experiência vivida*. vol. 2. Venda Nova: Bertrand, 1949/1975.
- BENJAMIN, Walter. Thèses sur le concept d'histoire. In: BENJAMIN, Walter. *Écrits français*. Paris: Gallimard, 1991.
- BUTLER, Judith. Vida Precária. *Contemporânea* – Revista de Sociologia da UFSCar, Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCAR, São Carlos, n. 1, p. 13-33, 2011.
- BUTLER, Judith. *Quadros de Guerra. Quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CERQUEIRA, Daniel. Atlas da Violência, *Fórum Brasileiro de Segurança Pública/Ipea*, Rio de Janeiro, jun. 2022.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Peuples exposés, peuples figurants*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Volver Sensible/Hacer Sensible. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Qué es un pueblo?*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966.
- JORGE, Eduardo. Povos expostos, povos figurados - resenha. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, 2013.
- MARTIN, Nastassja. *Escute as feras*. São Paulo: Editora 34, 2021.
- RICHARD, A. *Oeuvres complètes de Buffon, mises en ordre et précédées d'une notice historique*. Paris: Baudouin Frères Éditeurs, 1928.
- RODRIGUES, Tanit. Uma cicatriz coletiva. *Revista Continente*. Pernambuco, 2022.
- SANTOS, João Vitor. Um “olhar zoo” para o descentramento da visão antropocêntrica sobre o mundo. Entrevista com Eduardo Jorge. *Revista do Instituto Humanitas Unisinos*, São Leopoldo, 2022.



Autora**Thálita Motta Melo**

Doutora em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais. Mestre da Área de Artes na Universidade Federal de Minas Gerais. Licenciada em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto (2011). Atua como diretora no Coletivo Transborda. Colabora com o Coletivo Mulheres Encenadoras e com o grupo de pesquisa CRIA (CNPq) com foco em performatividades políticas.

Email thalita.art@hotmail.com

Direitos autorais

Thálita Motta Melo

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Duplo-Cega

Editores responsáveis

Éden Peretta

Bárbara Carbogim

Histórico de avaliação

Recebido em 30 de julho de 2023

Aceito em 12 de outubro de 2023