

e-ISSN 2238-3824

Faculdade de Letras
Universidade Federal de Minas Gerais

calígrama

revista de estudos românicos

v. 31, n. 2
Abril–Junho 2026

caligrama

revista de estudos românicos

Universidade Federal de Minas Gerais

Reitor: Alessandro Fernandes Moreira; Vice-Reitora: Alamanda Kfoury Pereira

Faculdade de Letras

Diretora: Sandra Gualberto Bianchet. Vice-Diretor: Lorenzo Teixeira Vitra

Editora-chefe

Aléxia Teles Guimarães, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Comissão editorial

Aroldo Leal de Andrade, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Giulia Bossaglia, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Laureny Aparecida Lourenço da Silva, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Lia Araujo Miranda de Lima, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Sueli Maria Coelho, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Conselho editorial interno

Ana Maria Chiarini, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

César Nardelli Cambraia, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Haydée Ribeiro Coelho, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Lúcia Castello Branco, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Lúcia Monteiro de Barros Fulgêncio, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Márcia Cristina de Brito Rumeu, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Marcos Antônio Alexandre, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Maria Antonieta A. de Mendonça Cohen, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Maria Juliana Gambogi Teixeira, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Sara Rojo, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Conselho editorial externo

Aldina Quintana, The Hebrew University of Jerusalem, Israel

Célia Marques Telles, Universidade Federal da Bahia, Brasil

David Bunis, The Hebrew University of Jerusalem, Israel

Geraldine Rogers, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

João Bosco Cabral dos Santos, Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Leila de Aguiar Costa, Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Leonardo Francisco Soares, Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Lilián Guerrero, Universidad Nacional Autónoma de México, México

Luis Urbano Afonso, Universidade de Lisboa, Portugal

Manoel Mourivaldo Santiago-Almeida, Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Célia Pereira Lima-Hernandes, Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Eugênia Olímpio de Oliveira, Universidade Federal da Bahia, Brasil

Maria Maura Cezario, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Mariangela Rios de Oliveira, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Martine Kunz, Universidade Federal do Ceará, Brasil

Mauricio Sartori Resende, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Mirta Groppi, Universidade de São Paulo, Brasil

Márcia Paraquett, Universidade Federal da Bahia, Brasil

Pedro Dolabela Chagas, Universidade Federal do Paraná, Brasil

Raquel Meister Ko. Freitag, Universidade Federal de Sergipe, Brasil

Rita de Cássia Ribeiro de Queiroz, Universidade Estadual de Feira de Santana, Brasil

Roberto Mulinacci, Università degli Studi di Bologna, Itália

Roberto Vecchi, Università degli Studi di Bologna, Itália

Saulo Neiva, Université Blaise Pascal (Clermont II), França

Sebastião Carlos Leite Gonçalves, Universidade do Estado de São Paulo, Brasil

Sergio Romanelli, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Silvia Inês Cárcamo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Thomas Hoelbeek, Vrije Universiteit Brussel, Bélgica

Walter Carlos Costa, Universidade Federal de Santa Catarina, Universidade Federal do Ceará, Brasil

Secretaria: Ana Clara de Souza Marques

Editor de arte: Emerson Eller

Projeto gráfico: Stéphanie Paes

Revisão: Vitória Teixeira

Diagramação: Vitória Teixeira

caligrama

revista de estudos românicos

Editoras Convidadas

Elisa Maria Amorim Vieira (UFMG)
Lia Araújo Miranda de Lima (UFMG)
Ivana Teixeira Gund (UNEB)

FALE
FACULDADE
DE LETRAS

UF *m* G



This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca da Faculdade de Letras da
UFMG

Caligrama: Revista de Estudos Românicos, v. 1, dez. 1988 – . Belo Horizonte,
Faculdade de Letras da UFMG. il. ; color.; online.

Histórico

Título anterior: Estudos Românicos, 1981–1985 (n. 1–3).

Periodicidade semestral, a partir do v. 15, n. 1, jan./jun. 2010

Passou a ser online a partir de 2015.

Periodicidade quadrimestral, a partir do v. 23, n. 1, jan./abr. 2018.

ISSN: 0103-2178

e-ISSN: 2238-3824

1. Línguas românicas – Estudo e ensino – Periódicos. 2. Literatura
românica – História e crítica – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas
Gerais. Faculdade de Letras.

CDD: 440.05

Faculdade de Letras da UFMG
Seção de Periódicos, sala 2017
Av. Pres. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha
31270-901 – Belo Horizonte, MG – Brasil
Tel.: (31) 3409-6009
www.letras.ufmg.br/periodicos
periodicosfaleufmg@gmail.com

Sumário

- 7 Editorial
Elisa Maria Amorim Vieira (UFMG); Lia Araujo Miranda de Lima (UFMG); Ivana Teixeira Gund (UNEB)

Dossiê: O que podem a arte e a literatura frente à crise socioecológica?

- 12 A intrusão de Gaia e o coro dos vulcões em *Krakatoa*, de Veronica Stigger
The Intrusion Of Gaia And The Volcanoes' Choir In Veronica Stigger's Krakatoa
Bárbara Lissa Campos
- 25 Da humanização como fundamento da violência
On humanization as the foundation of violence
Lucas Anderson Neves de Melo; Alcione Corrêa Alves
- 40 A mercantilização da escassez: uma leitura ecocrítica dos desdobramentos distópicos no conto "The Tamarisk Hunter", de Paolo Bacigalupi
The Commodification of Scarcity: An Ecocritical Reading of the Dystopian Developments in Paolo Bacigalupi's Short Story "The Tamarisk Hunter"
Mateus Nascimento Rodrigues; José Wanderson Lima Torres
- 58 Ralentir le monde : critique de la modernité et conscience écologique dans *Les Tribulations du dernier Sijilmassi* de Fouad Laroui
Slowing Down the World: Critique of Modernity and Ecological Consciousness in Les Tribulations du dernier Sijilmassi, de Fouad Laroui
Aïcha Alouah

- 68 Imaginando mundos outros: a crise socioecológica negra no universo de *Pet*, de Akwaeke Emezi
Imagining other worlds: the black socioecological crisis in the universe of Pet, by Akwaeke Emezi
Pedro José Garcia de Menezes; Andressa Freitas dos Santos; Nara Mendonça de Assis; Katia Aily Franco de Camargo
- 86 Criar com outras espécies: vozes mais que humanas na escrita de Marília Floôr Kosby
Creating With Other Species: More-Than-Human Voices in the Writing of Marília Floôr Kosby
Rafaela Scardino
- 97 Penser la crise socioécologique depuis les études en danse : Panorama d'une praxis transformatrice vers une esthétique de la relation
About the Socio-Ecological Crisis from the Perspective of Dance Studies: An Overview of a Transformative Praxis Towards an Aesthetic of Relationship
Julie DeBellis

Editorial

Este segundo volume do dossiê *O que podem a arte e a literatura frente à crise socioecológica?* dá sequência aos debates ecológicos a partir de um corpus de obras literárias em línguas portuguesa e francesa. Os textos deste volume reavaliam criticamente a centralidade do humano nos modos ocidentais de narrar a história e traçam os vínculos entre devastação, acumulação e perpetuação das desigualdades. A ênfase nos princípios éticos e políticos na leitura das obras e as reflexões teóricas que daí decorrem tornam o conjunto verdadeiramente *ecocrítico*, conforme o sentido que Stephanie Posthumus (2014) dá ao termo, já não mais evacuando o humano do texto literário para dar espaço à paisagem, mas pensando o humano e o não humano em conjunto. Sem se limitarem a fazer a crítica da vida tal como ela se impõe pelas instâncias de poder, as contribuições aqui reunidas se dedicam a imaginar outras maneiras de habitar a terra a partir da permeabilidade da criação artística à expressão de outras espécies. Assim, elas também participam de uma *ecopoética*, definida por Christine Marcandier (2024) como uma articulação dos modos pelos quais um texto se antecipa ao real ou o atualiza, na expressão da temporalidade ou no entrelaçamento entre relato e teoria, real e ficção. Em outras palavras, a ecopoética se interessa pelos modos como a literatura veicula e amplia os imaginários, medos e aspirações utópicas diante da situação do mundo, estabelecendo laços entre os ecossistemas e a teoria-criação.

Os vulcões nos convidam a adentrar no volume pelo estudo de uma obra contemporânea, brasileira, de autoria feminina. Em “A intrusão de gaia e o coro dos vulcões em *Krakatoa*, de Veronica Stigger”, Bárbara Lissa Campos (UFMG), apoiada em Walter Benjamin, integra reflexão histórica e projeção de imaginários de futuro. A partir da noção de “intrusão de Gaia”, proposta por Isabelle Stengers, a autora apresenta a tese de que “o despertar síncrono dos vulcões em *Krakatoa* não é meramente um evento distópico, mas a encenação literária dessa intrusão. O coro vulcânico, ao silenciar a palavra humana e impor sua própria linguagem de magma, performa o fim da ilusão moderna de controle.”



Na sequência, o artigo “Da humanização como fundamento da violência” problematiza a relação de domínio estabelecida pelos seres humanos sobre as demais formas de vida, analisando como a lógica de supremacia se manifesta e atinge, especialmente, grupos historicamente marginalizados, como negros, indígenas, mulheres e a população LGBTQIAPN+. Os autores Lucas Anderson Neves de Melo (UFPI) e Alcione Corrêa Alves (UFRR) argumentam que a compreensão desse domínio deve ser realizada por intermédio das violências sociais que o sustentam, evidenciando, assim, seu papel no fortalecimento dos efeitos do Antropoceno e da Colonialidade do Poder. Como contraponto a essa dinâmica destrutiva e violenta, os autores propõem o pensamento ecoamefricano como medida “integradora e integrativa” capaz de promover formas mais plurais, relacionais e sustentáveis de coexistência entre humanos e não humanos.

Mateus Nascimento Rodrigues e José Wanderson Lima Torres (UFPI), em “A mercantilização da escassez: uma leitura ecocrítica dos desdobramentos distópicos no conto *The Tamarisk Hunter*, de Paolo Bacigalupi”, analisam como a configuração especulativa de um conto distópico “enseja uma crítica às consequências do modelo de apropriação e dominação capitalista nas esferas humanas e ambientais”. A crítica da obra estadunidense concentra-se sobre as consequências ecológicas da apropriação dos recursos naturais pelo Estado a fim de garantir seu valor de mercadoria.

Deixando as distopias pelas alternativas de futuro, Aïcha Alouah (Universidade Mohamed V, Rabat, Marrocos) explora a noção de desaceleração em “*Ralentir le monde : critique de la modernité et conscience écologique dans Les Tribulations du dernier Sijilmassi de Fouad Laroui*” (Desacelerar o mundo: crítica da modernidade e consciência ecológica em *As tribulações do último Sijilmassi*, de Fouad Laroui). A análise concentra-se na recuperação de tradições autóctones pelo protagonista, que rejeita o uso do avião e escolhe viajar a pé. Apresenta-se uma reflexão sobre o retorno a um tempo lento, conforme os limites do corpo, e as contradições inerentes às escolhas utópicas. O resgate da herança árabe e a relação do personagem com a língua e a cultura configuram a temática da reconquista existencial por uma ecologia do sentido.

Os discentes da UFRN: Pedro José Garcia de Menezes, Andressa Freitas dos Santos, Nara Mendonça de Assis e Katia Aily Franco de Camargo em “Imaginando mundos outros: a crise socioecológica negra no universo de *Pet*, de Akwaeke Emezi”, dão sequência ao interesse sobre a ficção prospectiva, apontando as contradições entre projeções utópicas de uma sociedade reconciliada e a persistência de fraturas históricas sob um tecido social aparentemente apaziguado. Os autores se dedicam ao estudo da obra com ênfase nas discussões sobre memória e esquecimento, integrando a ecocrítica a uma perspectiva decolonial.

Se a ficção parece ser a manifestação literária mais apreciada pelas humanidades ecológicas, a poesia ganha seu espaço neste dossiê temático com a contribuição de Rafaela Scardino (UFES): “Criar com outras espécies: vozes mais que humanas na escrita de Marília Floôr Kosby”. Discutindo a noção do comum a partir de Anna Tsing, Donna Haraway e Silvia Federici, a autora participa dos debates teóricos atuais em torno do multiespecismo, apoiando-se na maneira como ele integra a criação literária em Kosby.

Se este dossiê se abriu com um coro vulcânico, ele se encerra com a resposta do corpo humano aos sons e ritmos da natureza. A conclusão faz as vezes de abertura, convidando outras artes ao debate ecocrítico. O artigo de Julie Debellis (CNSMDP), “*Penser la crise socioécologique depuis les études en danse : Panorama d’une praxis transformatrice vers une esthétique de la relation*” (Pensar a crise socioecológica a partir dos estudos da dança: panorama de uma práxis transformativa para uma estética da relação), integra este dossiê a outras manifestações

artísticas que guardam sua relação com o relato e a poesia: mais particularmente, a dança. Com ênfase no mundo sensível e da imersão do corpo-dançante na floresta, compondo com a floresta e a partir dela, a autora ativa discussões da maior atualidade no campo da ecologia, numa busca por uma estética da relação, “aumentando” o humano (que se torna *terreno*) pela busca da alteridade. Guia a autora a discussão da tradução do termo *more than human*, introduzido por Mélanie Kloetzel (2023).

Desejamos, com mais este conjunto de contribuições, reforçar a proposta do nosso primeiro volume de favorecer a inserção dos estudos literários em uma perspectiva ecológica, integrando responsabilidade científica e compromisso com a vida na Terra. Mais ainda, reforçar a eficácia da potência imaginativa da literatura em intervir no real. Como sintetiza Marcandier (2024) a respeito da eco-poética, trata-se de enxertar a teoria na experiência, num encontro entre humanidades e ciências da terra. Ao privilegiar o transversal, escutar vozes tanto tempo ignoradas, descentrar o olhar, contar os vínculos dos humanos entre si e deles com o mundo, a literatura e a reflexão eco-poética apresentam-se como espaços para a construção de caminhos de vida em meio às aflições climáticas. Assim, acolhe-se a experiência do corpo que caminha sobre a terra, e que cria, na experiência do corpo que reflete sobre a sua finitude, de modo que a fúria civilizatória de um Gilgamesh, ou aquela do Orlando de Ariosto frustrado em seus desejos, não sejam a única resposta à descoberta dos limites da vontade humana.

Boa leitura!

As editoras,

Elisa Maria Amorim Vieira (UFMG)
Lia Araujo Miranda de Lima (UFMG)
Ivana Teixeira Gund (UNEB)

Referências

POSTHUMUS, Stéphanie. Écocritique et ecocriticism. Repenser le personnage écologique. *Cahiers Figura*, n. 36, p. 15-33, 2014.

MARCANDIER, Christine. Introduction. In: MARCANDIER, Christine. L'Écopoétique. Presses universitaires de Vincennes, 2024. p.5-12. Disponível em: <https://shs.cairn.info/l-ecopoetique--9782379245046?lang=fr>. Acesso em: jun. 2026.

Dossiê:

O que podem a arte e a literatura frente à
crise socioecológica?

A intrusão de Gaia e o coro dos vulcões em *Krakatoa*, de Veronica Stigger

The Intrusion Of Gaia And The Volcanoes' Choir In Veronica Stigger's Krakatoa

Bárbara Lissa Campos

Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
barbaralissa@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3601-7894>

Resumo: O presente artigo analisa a agência dos vulcões em *Krakatoa* (2024), de Veronica Stigger, a partir da noção de “intrusão de Gaia” (Latour, 2020; Stengers, 2015), em resposta ao colapso climático apresentado na obra. A análise estabelece que a polifonia narrativa do livro, composta por sujeitos humanos e não-humanos, põe em cena a noção de “cosmopolítica” (Stengers, 2018) de forma literária. Para tratar dessa polifonia multiespécie, o artigo dialoga com a teoria da linguagem de Walter Benjamin (2013 [1916]), explorando como a ficção reconfigura nossas possibilidades de escuta do mundo natural.

Palavras-chave: crise climática; fabulação; agência; Gaia; literatura contemporânea.

Abstract: This article analyses the agency of volcanoes in *Krakatoa* (2024), by Veronica Stigger, based on the notion of “intrusion of Gaia” (Latour, 2020; Stengers, 2015), in response to the climate collapse presented in the work. The analysis establishes that the narrative polyphony of the book, composed of human and non-human subjects, places the notion of ‘cosmopolitics’ (Stengers, 2018) on the literary stage. To address this multispecies polyphony, the article engages with Walter Benjamin’s theory of language (2013 [1916]), exploring how fiction reconfigures our possibilities for listening to the natural world.

Keywords: climate crisis; imagination; agency; Gaia; contemporary literature.



1 Introdução

Somente depois que se fez silêncio no mundo foi possível distinguir com alguma nitidez o único som então audível: o do coro dos vulcões. Mesmo assim, nem todos os sobreviventes eram capazes de escutá-lo. Às vezes chegava a pensar que só eu os ouvia. Eu e os mortos.

Veronica Stigger (2024)

Fez-se silêncio no mundo. Amanhecia, quando o único som perceptível era aquele formado por um coro emitido pela garganta de mil e quinhentos vulcões que o produziam. Embora não houvesse ponto na Terra de onde fosse possível ver todos ao mesmo tempo, a manifestação sonora dos vulcões era audível por toda parte. Neste tempo e espaço narrativos imprecisos, sabe-se apenas que a narrativa se faz no presente, decorrido de uma grande catástrofe. Nele, um coro de vulcões emerge em diferentes partes do globo terrestre, afirmando sua potência. Nem todos os sobreviventes conseguiam escutar o coro grave, que lembrava um som gutural, como uma “boca que se abre para o mundo” (Stigger, 2024, p. 14). Não era, porém, o grito de um vulcão entrando em erupção, “o grande grito da natureza, como alguém o definiu outrora. Pelo contrário, havia a impressão de que aquele coro só podia ser entoado em estados de profunda calma. Era um som discreto e algo melancólico” (Stigger, 2024, p. 14).

Lançado em 2024, *Krakatoa*, de Veronica Stigger, é permeado pelo uso linguístico de écfrases, que apresentam verbalmente representações visuais, e constroem imagens intensas de um horizonte devastado. Este cenário desolado é coberto por lava vulcânica e habitado pela presença de poucos humanos sobreviventes e de fantasmas, que costuram as duas partes da obra, intituladas “Krakatoa” e “Anak Krakatoa”, cujos nomes – é informado na segunda parte do livro – referem-se a dois vulcões da Indonésia. Embora a referência aos vulcões remeta a um evento ocorrido no passado – quando a erupção de Krakatoa em 1883, causou um tsunami que devastou povoados e causou mais de 30 mil mortes – a narrativa do livro volta-se para um futuro em colapso climático habitado por fantasmas.

A obra apresenta uma narrativa que se aproxima de um jogo de quebra-cabeças, em que os temas, as palavras e os personagens reincidentes conectam os fragmentos, contendo pistas que complementam o sentido entre os capítulos. Dessa forma, o homem que no primeiro capítulo aparece como sujeito da narrativa parece se tornar, nos capítulos sucedentes, o objeto da observação das entidades da natureza. A imagem de uma criança é aludida reiteradamente no livro, tanto em “Monólogo do Petróleo”, quanto em “Aclimação” e “Muntagna”, conferindo diferentes possibilidades de leitura. Também pelo fato de o primeiro e o último capítulos, “Alba” e “Aurora”, significarem “amanhecer”, a obra aponta para uma visão cíclica e fragmentária, em que o devir é orientado por um “começo, meio, começo” (Bispo dos Santos, 2023). Assim, a própria forma da obra materializa aquilo que a narrativa encena, conduzindo o leitor a uma compreensão da narrativa através de fragmentos.

Diante das lacunas que desafiam o desejo por compreender totalmente a narrativa, acabamos por tentar fazer as possíveis conexões entre os capítulos, reconstituindo a história apresentada, em busca de uma unidade. Assim, no capítulo “Alba” – que é também o nome do

maior vulcão do sistema solar, localizado em Marte – um narrador masculino e humano é testemunha sobrevivente da catástrofe e vive sozinho em seu apartamento. Tomado pelo coro dos vulcões, ele ejacula involuntariamente repetidas vezes. Sentado em sua cama, ele pergunta: “quem está aí?”, “Mas não havia ninguém. Nunca houvera ninguém” (Stigger, 2024, p. 17). Ele rememora em seu apartamento, que estava vazio desde “aquele ano em que vulcões adormecidos havia décadas, séculos, milênios despertaram repentinamente e ao mesmo tempo, cuspidos fogo por dias e dias seguidos, devastando ainda mais as cidades já arruinadas nos seus arredores” (Stigger, 2024, p. 17).

“Aurora” finaliza a primeira parte do livro, quando um personagem sai de dentro da caverna e se vê diante de uma grande cordilheira. Os primeiros raios de sol se faziam presentes, quando um urubu que voava alto parecia ir além das nuvens. Neste tempo circular, em vez de uma trajetória linear com um fim concluído, o personagem observa um pássaro, que parecia “ir além do próprio céu, rumo àquela escuridão absoluta que alguns insistem em chamar de infinito” (Stigger, 2024, p. 76). Além de dar título ao capítulo, “Aurora” é também o nome dado pela esposa de um pescador ao barco deste, no capítulo “Massalia”. O casal sobrevive entre ruínas e a escassez de pescado, e lida com o fato de o marido ser estéril. Porém a situação muda quando ele pesca um peixe desconhecido e, ao beijar a boca do animal, volta misteriosamente a ter ereção e a ejacular.

Pelo caráter híbrido dos gêneros textuais, *Krakatoa* desafia as classificações tradicionais, aproximando-se do que Florencia Garramuño denominou por “frutos estranhos”, em referência a trabalhos experimentais que conjugam diferentes linguagens e gêneros literários. Articulando monólogos, mitos, colóquios, reportagens e um diário de viagem – com referências autobiográficas à viagem de Veronica Stigger à Indonésia em 2017 – a obra se constitui pelo entrelaçamento entre fabulação, mito e escritas de si. Essa hibridização é expressa pela própria divisão da obra, nas duas partes mencionadas anteriormente, sendo a primeira mais narrativa e a segunda, jornalística.

Diante das questões apresentadas, esta análise compreende que, ao conceber os vulcões e demais seres não como meros elementos paisagísticos, mas como personagens dotados de linguagem e de resposta ativa ao colapso climático, a obra encena literariamente a intrusão de Gaia referida conceitualmente. Assim, o presente artigo investiga a agência dos vulcões na obra de Stigger, sobretudo na primeira parte do livro, intitulada “Kakatoa”, a partir da noção de “intrusão de Gaia” (Latour, 2020; Stengers, 2015). Permeada por uma multiplicidade de narradores humanos e não-humanos, *Krakatoa* aproxima-se da noção de “cosmopolítica” (Stengers, 2018) e da teoria da linguagem de Walter Benjamin, no excerto “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana” (2013 [1916]).

2 O despertar dos vulcões: uma agência de Gaia

Em “Popenguine”, durante a primeira grande celebração ao ar livre depois do começo do mundo, milhares de pessoas descalças e vestidas com túnicas brancas e compridas estavam reunidas quando uma jovem tombou de joelhos no chão. Apoiando-se de quatro como um cão, ela eleva levemente a cabeça e aspira o ar enchendo por completo os pulmões. “Escancarando a boca, emitiu o som mais agudo e doído jamais ouvido até então, muito mais alto e intenso que os uivos de um animal brutalmente ferido ou os urros de uma mulher em

trabalho de parto” (Stigger, 2024, p. 41). Na sequência, diversas outras jovens caem ao chão, sucessivamente. Neste momento, diante dos gritos, as milhares de pessoas ali reunidas sentiram a terra tremer e viram despertar o enorme vulcão que todos julgavam extinto, sobre o qual se erguia a capital localizada a setenta quilômetros dali. Aos sobreviventes, só restava ouvir a mensagem vulcânica: a linguagem do magma.

Esta imagem potente constitui uma relação intrínseca entre o coro dos vulcões, que um a um, acordaram e tomaram presença na sinfonia, e as mulheres que, involuntariamente, caem ao chão e gritam. O uso da éfrase parece ser um recurso possível para apresentar verbalmente as representações visuais e, assim, descrever o som proferido por corpos humanos e não-humanos, através da repetição e do ritmo.

Qualquer comparação seria imprecisa, porque não parecia com nada que conhecemos. Mesmo assim, continuarei tentando dar conta do que ouvi. Quando grave, lembrava sons guturais, muito provavelmente produzidos pela garganta dos vulcões (as paredes internas do cone que, em sua extremidade superior, como uma boca, se abre para o mundo). Quando agudo, soava um tanto abafado, como um apito tocado por alguém debaixo de um grande e volumoso cobertor de feltro ou de uma enorme caixa de papelão. Por vezes, soava como o barulho de um corpo humano se chocando com o chão duro de um vale depois de cair de um despenhadeiro. Não era um som alto. Diria até quase imperceptível. Não era, portanto, como o grito de um vulcão entrando em erupção, o grande grito da natureza, como alguém o definiu outrora (Stigger, 2024, p. 2).

Neste evento sonoro, os vulcões que dormiam havia décadas, séculos, milênios, despertaram ao mesmo tempo, entoando um coro e cuspidando fogo por dias seguidos, devastando ainda mais as cidades já arruinadas nos seus arredores. O narrador deste pequeno texto afirma que “a esses vulcões, se juntaram outros que nunca deixaram de explodir a intervalos irregulares, associados a terremotos de magnitude considerável. O mundo parecia estar entrando em convulsão” (Stigger, 2024, p. 3).

Do mesmo modo imprevisto com o qual os vulcões se puseram em atividade, em um certo dia, tudo o mais também serenou e fez-se então o grande silêncio. A descrição da agência dos vulcões em *Krakatoa* aproxima-se do que Isabelle Stengers descreveu como “intrusão de Gaia”. Tal ação, encenada pelo coro vulcânico, fazia com que, enquanto era entoado, nenhum humano conseguia gesticular, pois a boca se recusava a abrir e nenhuma palavra era pronunciada. Por este paralelo, podemos ler tal “intrusão” enquanto uma mutação generalizada nas nossas concepções do mundo causada pelas mudanças climáticas e os desastres ambientais, lançando-nos à crise climática planetária, que nos obriga a confrontar os limites do progresso humano e a ilusão de uma natureza estável e controlável. Neste contexto, a Terra personificada como Gaia, ou pelo coro dos vulcões em *Krakatoa*, reage contra a atividade humana e demonstra que não é um mero pano de fundo para os assuntos humanos, ou uma mãe generosa, mas sim uma força poderosa que exige reavaliação fundamental da nossa relação com ela.

Enquanto sistema vivo, Gaia integra os oceanos, a atmosfera, o clima e os solos. “Ela é dotada não apenas de uma história, mas também de um regime de atividades próprio oriundo das múltiplas e emaranhadas maneiras pelas quais os processos que a constituem são articulados uns aos outros” (Stengers, 2015, p. 38). Tal designação de Gaia foi construída por James Lovelock e Lynn Margulis no início dos anos 1970, e retomada por Bruno Latour em diversas conferências. Para o autor, Gaia se manifesta de forma implacável perante as ações

humanas predatórias e desorganiza as antigas dicotomias entre natureza e cultura, humano e não-humano, forçando a redefinição da nossa relação com o planeta.

Se existe alguma maldição sobre a teoria de Gaia, ela ocorreu pela entrada em cena do modernismo, com sua imposição de sempre tratar nossa relação com o mundo segundo o esquema Natureza / Cultura, que tentei contornar nas duas conferências anteriores. Esse esquema é, em grande parte, herdeiro da descoberta que pode ser chamada, simplesmente, de galileana (Latour, 2020, p. 136).

Na contemporaneidade, a natureza já não é a mesma descrita pela modernidade – inerte, passiva – tampouco aquela estável, com a qual os pré-modernos se relacionavam. Ela não ocupa a posição de árbitro sustentado pela Natureza durante o período moderno, o qual pressupõe uma “natureza” unificada, indiferente e global (Latour, 2020). Especialmente a partir do Antropoceno, período geológico marcado pelos profundos impactos da agência humana no planeta – ou Capitaloceno, se considerarmos a destruição planetária oriunda do capitalismo – Gaia atua como terceira parte em todos os nossos conflitos.

Gaia são todos os seres vivos e as transformações materiais que eles submeteram à geologia, desviando a energia do sol para benefício próprio. É nessa rede, nessas trajetórias de seres vivos, que alguns desses viventes – os viventes que somos, que se proclamam humanos, ou seja, pessoas feitas de terra, de húmus, de lama e de cinzas – encontram-se irreversivelmente emaranhados. Ou mantemos as condições que tornam a vida habitável para todos os que chamo de terrestres, ou então não merecemos continuar vivendo. É essa a escolha que obriga a nos posicionarmos “diante de Gaia” (Latour, 2020, p. 11).

Assim como Gaia, os vulcões em *Krakatoa* se manifestam neste contexto de crise, impondo uma nova organização para os seres humanos, que se veem desafiados a adotar um novo posicionamento diante da agência dos vulcões. Essa intrusão, expressada conceitualmente por Stengers e literariamente pelo coro dos vulcões de Stigger, rompe com o lugar comum que associa a Terra, ou Gaia, à imagem da mãe afável e dócil. Dessa forma, o despertar síncrono dos vulcões em *Krakatoa* não é meramente um evento distópico, mas a encenação literária dessa intrusão. O coro vulcânico, ao silenciar a palavra humana e impor sua própria linguagem de magma, performa o fim da ilusão moderna de controle. A obra de Stigger assim materializa no plano da ficção o que Latour e Stengers articulam no plano conceitual: o momento em que a Terra, enquanto Gaia, deixa de ser o cenário estável do drama humano para tornar-se a protagonista imprevisível e responsiva.

3 Colóquios, monólogos e a polifonia dos mundos: uma cosmopolítica

A primeira parte de *Krakatoa* é entremeada por alguns textos intitulados como “monólogos”. Nesses momentos da obra, diante da intrusão dos vulcões, o carvão, o gelo, a água, o fogo e o petróleo enunciam seus próprios pontos de vista sobre o cenário em questão. O fogo é um dos personagens do livro que testemunha a desolação, composta pela grande presença de fantasmas e poucos sobreviventes humanos, seu monólogo é iniciado pela constatação de

que ninguém dorme, pois não há mais ninguém para dormir. Ele também testemunha que, devido ao calor, o gelo derrete e pinga. Preocupado com o seu próprio futuro, o gelo enuncia que é preciso extinguir o fogo e cessar o calor, pois “a morte do gelo é tornar-se água” (Stigger, 2024, p. 28). Tais monólogos colocam em cena o conflito entre fogo e gelo, uma vez que o último é ameaçado pelo primeiro.

Nos monólogos, as vozes dessas entidades são construídas e apresentadas individualmente. Porém, é nos textos intitulados “colóquios” que elas ganham maior diferenciação e singularidade, uma vez que dialogam umas com as outras, constituindo a estrutura narrativa que se apresenta de forma dramática. Em “Colóquio da caverna”, o fogo, a água, o gelo, o sol e o carvão discutem sobre um homem. Enquanto o fogo afirma ser este em questão de bom coração, a água elogia o seu canto e o carvão observa como ele é gentil, mas para o Sol o homem não canta, ele chora, e sequer se lembra do passado. Em contrapartida, o gelo afirma, repetidamente, que na caverna não há mais ninguém além das entidades que dialogam: não há ninguém ali.

Por meio deste diálogo, os personagens da natureza falam, expressando um ponto de vista e uma personalidade. A mensagem da “natureza”, enquanto entidade una, não é uma massa homogênea. Cada entidade parece confirmar e testemunhar a singularidade dessas múltiplas linguagens, por vezes inacessíveis entre si. Isso fica evidente quando, de dentro da caverna e contemplando o céu através da entrada, o fogo alude à linguagem das estrelas:

vejo que as estrelas piscam para mim. Será um aceno? Um sinal? Uma fala? Teriam as estrelas uma linguagem própria, como os vulcões? [...] elas também são fogo, mas não as compreendo. Talvez cantem. Eu daria tudo para escutar sua música (Stigger, 2024, p. 39).

Assim, não é arbitrária a afirmação de que o magma era a linguagem dos vulcões e, “ao mesmo tempo, seu canal de transmissão e recepção” (Stigger, 2024, p. 20), pois a obra de Veronica Stigger constrói para esses seres a posição de sujeitos, dotados de linguagem e de agência. No campo da filosofia, a atribuição da manifestação da linguagem aos seres não-humanos também foi concebida por Walter Benjamin, em “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana” (2013 [1916]). No texto, o autor faz uma leitura mística da linguagem, considerando-a como manifestação do espírito – a partir do qual tudo fala – e não como instrumento através do qual comunicamos nossos pensamentos. A comunicação pela palavra seria um caso particular, referente à experiência humana, capaz de nomear. Porém, além da linguagem humana, haveria a não-humana, pois seria essencial a tudo comunicar seu conteúdo espiritual. Nas palavras do autor,

a existência da linguagem estende-se não apenas a todos os domínios de manifestação do espírito humano, ao qual, num sentido ou em outro, a língua sempre pertence, mas a absolutamente tudo. Não há evento ou coisa, tanto na natureza animada, quanto na inanimada, que não tenha, de alguma maneira, participação na linguagem, pois é essencial a tudo comunicar seu conteúdo espiritual (Benjamin, 2013, p. 51).

Benjamin (2013, p. 72) aponta que “a linguagem nunca é somente comunicação do comunicável, mas é, ao mesmo tempo, símbolo do não comunicável”, aproximando-se da função simbólica. Ele considera a experiência da linguagem, e sua expressão, em todos os seres. De um ponto de vista ecocrítico, ao afirmar que toda língua se comunica em si mesma, que a experiência é a história de um ser expressa *na* linguagem, e não *através* dela, “é difícil ignorar a insistência de Benjamin de que a subjugação humana a tudo o que não é humano resulta, antes de tudo, da redução teleológica da linguagem a um instrumento” (Johannssen, 2022, p. 3, tradução livre). Ao conferir à natureza a posição de sujeito dotado de linguagem, a obra de Stigger não antropomorfiza os viventes, pelo contrário, ela lhes confere o lugar de sujeito do qual a modernidade ocidental os destituiu. Vulcões de diferentes partes do mundo não são tratados como uma massa homogênea e universal. Vulcões italianos, mexicanos, japoneses, russos, chilenos, indonésios e aqueles da Islândia e dos Estados Unidos se manifestam e se comunicam a partir de suas especificidades de timbres e sons.

Por vezes, os vulcões italianos, que têm timbres muito parecidos, se elevam e produzem um som nem grave, nem agudo, que se mantém estável, tal qual o motor de um ar-condicionado antigo ainda em funcionamento. A esse som, respondem, num quase uníssono, os vulcões chilenos e, em seguida, os mexicanos, também executando um som médio, mas diverso do dos italianos, porque se encontram em círculos de fogo distintos (os vulcões não respeitam as divisões políticas do mundo, mas as geológicas). Momentos depois, os da Islândia respondem, percorrendo a escala acústica do mais grave ao mais agudo. São, parece-me, os que têm o maior alcance. Reparei que os vulcões indonésios, talvez por serem muitos, se dividem em subgrupos de pouco mais de uma dezena em determinadas ocasiões (que não soube ainda precisar quais) e se alternam sucessivamente na emissão de um mesmo som, que parece imitar o som contínuo dos vulcões mexicanos. Esse som disperso dos vulcões indonésios costuma ser a deixa para a entrada dos vulcões japoneses e, depois, dos americanos. Os russos, por seu turno, secundam os africanos, quando estes elevam seu melhor agudo depois do quarteto formado pelo Etna, Mauna Loa, Ojo del Salado e Anak Krakatoa (Stigger, 2024, p. 21).

“Os vulcões não respeitam as divisões políticas do mundo”, e suas fronteiras artificiais, criadas pelos humanos, “mas as geológicas” (Stigger, 2024, p. 21), ou seja, aquelas forjadas por Gaia. Se o reconhecimento da expressão linguística da natureza é descartada como mero antropomorfismo pelo meio científico – como uma transposição de características ou formas essencialmente humanas para o mundo não-humano – não é deste modo que os escritos de Benjamin e a obra de Stigger atuam. Ambos contribuem, embora de diferentes modos e em épocas distintas, para o pensamento ecocrítico atual, devido à radicalidade ao discurso monológico dos vencedores em relação aos oprimidos.

Perante o colapso causado por esta subjugação da natureza pelos humanos e pelo capital, esses mesmos sujeitos tomam posição. Nesse sentido, *Krakatoa* se aproxima da teoria da linguagem de Benjamin, que considera a singularidade da pedra, distinguindo o que ela comunica a nós do que ela comunica em si. Na análise de Walter Benjamin, a natureza não é o “outro” da história, nem objeto das ciências naturais ou recurso econômico, mas uma rede de entidades que participam de várias conversas que se cruzam (Johannssen, 2021). Para o autor, “se a lâmpada e a montanha e a raposa não se comunicassem ao homem, como poderia ele nomeá-las?” (Benjamin, 2013, p. 55). Se não houver mais humanos, a mensagem da pedra

para nós não será recebida” (Johannssen, 2022, p. 8, tradução livre). Considerar a linguagem dos demais seres e da paisagem pressupõe uma permissão para que participem enquanto sujeitos nas “geoestórias” (Latour, 2020), compondo narrativas multiespécies que tratam Gaia não como um ser inerte, mas um personagem ativo, imprevisível e reativo da história.

Em *Krakatoa*, não há a presença de uma voz narrativa unificada e soberana que domestica a diferença, mas sim um campo de forças discursivas onde humanos, vulcões, o fogo, a água, o carvão, o petróleo, o gelo e os fantasmas conquistam o direito à fala. A própria polifonia formal da obra é um ato cosmopolítico, que institui um espaço onde mundos diversos – o geológico, o humano, o espiritual, o jornalístico – coexistem sem se reduzirem a uma medida comum. Assim, a obra não fala *sobre* a multiplicidade de mundos, ela *dá voz* a essa multiplicidade. Tal concepção aproxima-se da noção de cosmopolítica, de Isabelle Stengers (2018), a qual não inclui os não-humanos em um mundo pré-definido pelos humanos. A proposta cosmopolítica reconhece os demais seres como agentes participantes que forçam a redefinição do que conta como “mundo comum”. Em busca de desacelerar a construção do mundo kantiano, no qual o humano se volta para si mesmo, a noção de “cosmopolítica”, proposta por Stengers, tem como objetivo criar um espaço de hesitação a respeito da noção de “mundo comum”, a qual apaga as diferenças em benefício de poucos.

O cosmos, tal qual ele figura nesse termo, cosmopolítico, designa o desconhecido que constitui esses mundos múltiplos, divergentes, articulações das quais eles poderiam se tornar capazes, contra a tentação de uma paz que se pretenderia final, ecumênica, no sentido de que uma transcendência teria o poder de requerer daquele que é divergente que se reconheça como uma expressão apenas particular do que constitui o ponto de convergência de todos (Stengers, 2018, p. 447).

Uma vez que a noção de cosmopolítica compreende um cosmos constituído pela multiplicidade de mundos divergentes, pode-se dizer que a primeira parte da obra de Stigger apresenta a manifestação dessa noção de modo bastante expressivo. Permeada pela multiplicidade de narradores humanos e não-humanos que conduzem e estruturam a narrativa, o “cosmos” na obra apresenta a possibilidade de articulações entre realidades distintas, sem veicular um horizonte transcendente que anula as particularidades.

4 O futuro incontornável ou a guerra dos mundos

Os monólogos da água, do petróleo e do carvão elucidam o futuro em colapso em *Krakatoa*.

Quando os tempos chegarem ao fim [diz a água] toda a magia de existir se concentrará num único peito de mulher e, deste peito, sairá um grande grito: uma única e isolada voz que então deixará de ser humana para se tornar uma caixa de ressonância e desespero (Stigger, 2024, p. 31).

Tal como uma profecia, confirmada pela própria obra, a água afirma que o grito ecoará por toda a Terra por muitos dias, assustando os animais, as plantas e despertando os vulcões adormecidos, “até que o peito de onde partiu não tenha mais forças para emitir qualquer som

e, de súbito, emudeça” (Stigger, 2024, p. 31). Neste momento, tão esperado por ela, as águas se elevarão todas ao mesmo tempo. As marés subirão formando um só oceano e as cidades litorâneas serão as primeiras a desaparecerem. Assim, “quando as águas cobrirem a América Central, não haverá mais Yucatán, e os dinossauros morrerão pela segunda vez” (Stigger, 2024, p. 30).

Nesse evento, as águas subirão até cobrirem e calarem os vulcões despertos pelo último grito humano. Como um estado de guerra, Gaia emerge multiplicando locais em que entidades diferentes “tomam decisões sobre os ‘extremos’ da vida e da morte (...) engajadas em uma geo-história tão ‘cheia de som e de fúria’” (Latour, 2020, p. 373). Neste conflito, cada uma das partes manifesta uma posição incomum.

Para Latour, as disputas sobre o clima e como governá-lo nos colocam “a questão política em termos de vida e morte: o que estou pronto para defender? Quem estou disposto a sacrificar?” (Latour, 2020, p. 354). Nesse sentido, a “intrusão de Gaia” manifesta a agência brutal da Terra em resposta à brutalidade exercida pela humanidade. Isso nos obriga a agir em resposta, não a Gaia, mas ao que provoca sua intrusão, tal como “o capitalismo e suas grandes narrativas baseadas nas ideias de progresso, desenvolvimento e crescimento econômico” (Costa, 2014, p. 144). Retomando a guerra dos mundos descrita por Latour, Stengers afirma que diante da ameaça de colapso dos sistemas biogeoquímicos e biogeofísicos que sustentam a vida na Terra, evitar a catástrofe não passa pela conciliação diplomática. Engajar-se na guerra dos mundos implica uma luta para impedir que os inimigos sigam adiante com seus planos.

[A] brutalidade da intrusão de Gaia corresponde à brutalidade daquilo que a provocou, a de um “desenvolvimento” cego às suas consequências, ou mais precisamente, que só leva em conta suas consequências do ponto de vista das novas fontes de lucro que elas podem ocasionar. Mas esta contemporaneidade das perguntas não implica nenhuma confusão entre as respostas. Lutas contra Gaia não têm nenhum sentido, se trata de aprender a compor com ela. Compor com o capitalismo não tem nenhum sentido, se trata de lutar contra sua apropriação (Stengers, 2015, p. 222).

Tal luta não se dá contra Gaia, o que para Stengers seria inútil, pois só nos resta aprender a compor com ela. De forma contrária, porém, compor com o capitalismo, ao invés de lutar contra ele, seria uma conciliação que resultaria na produção de mais catástrofes, o que coloca em risco a existência de um futuro para a humanidade. Também em *Krakatoa*, não há mais como lutar contra a agência dos vulcões. Eles sequer respeitam as divisões políticas do mundo, mas as geológicas (Stigger, 2024, p. 21). Quando eles enunciam o seu coro, já não é possível disputar voz. Para os humanos, a boca não abre, as palavras não se articulam.

Testemunhando o colapso, o petróleo se pronuncia: “e se eu dissesse que sou essa criança recém-nascida e solitária, sem sexo, sem pele e sem umbigo, que chora abandonada nessa superfície árida que vocês chamam de mundo” (Stigger, 2024, p. 64). Uma criança, que não aprendeu a cantar e nunca aprenderá, pois não há quem a ensine, mas que é certa de que “é preciso seguir sempre em frente até encontrar a boca aberta e ardente do vulcão que canta uma canção só para ela” (Stigger, 2024, p. 64), como quem caminha a um destino incontornável. Tal como o anjo da história descrito por Walter Benjamin (2020), que tem o rosto voltado para o passado, em *Krakatoa*, os personagens testemunham as ruínas que se acumulam em decorrência de uma tempestade que sopra e os impele ao futuro. Eles testemunham o mundo completamente devastado: os morros haviam desmoronado, os prédios, desabado, e as ruas

esburacadas pelas ruínas que caíram. Eles miram o solo rachado e os carros esmagados pelos escombros, que se partiam em mil pedaços. “Não havia mais nenhuma cor, a não ser o vermelho das chamas que brotavam em inúmeros pontos, como fogueiras de São João” (Stigger, 2024, p. 23).

O que é visto hegemonicamente como uma cadeia de acontecimentos é, antes, uma catástrofe. Tal como o anjo da história, eles gostariam de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos, mas a tempestade os empurra para o futuro. Ao ver essa tempestade anunciada se aproximar, a criança na obra de Stigger segue em frente até encontrar a boca aberta e ardente do vulcão, como destino inevitável. Um destino desencadeado, dentre outras razões, pelo futuro que chamamos de “progresso”. Para Benjamin, em sua tese XI, a ideologia positivista do progresso e do trabalho, é a fonte da constituição da riqueza, erigida a partir da exploração da natureza, que compõe o grupo dos vencidos na cultura hegemônica:

Esse conceito só quer se aperceber dos progressos da dominação da natureza, mas não dos retrocessos da sociedade. Ele já mostra os traços tecnocráticos que serão encontrados, mais tarde, no fascismo. A esses pertence um conceito de natureza que, de maneira prenunciadora de sinistros, se destaca do conceito de natureza das utopias socialistas do Pré-Março [de 1848]. O trabalho, como será compreendido a partir de então, se resume na exploração da natureza, que é, assim, com satisfação ingênua, contraposta à exploração do proletariado. Comparadas com essa concepção positivista, as fabulações de um Fourier, que deram tanta margem para escarnecê-lo, revelam o seu surpreendente bom senso. Segundo Fourier, o trabalho social bem organizado deveria ter por consequência que quatro luas iluminassem a noite terrestre, que o gelo se retirasse dos polos, que a água do mar não fosse mais salgada e que os animais de rapina se pusessem a serviço do homem. Tudo isso ilustra um trabalho que, longe de explorar a natureza, é capaz de dar à luz as criações que dormitam como possíveis em seu seio. A esse conceito corrompido de trabalho pertence, como seu complemento, a natureza que, segundo a expressão de Dietzgen, “está aí grátis” (Benjamin, 1987, p. 227-228).

Através de sua crítica radical à exploração capitalista da natureza, que a reduz a uma matéria-prima da indústria, a uma mercadoria “gratuita”, Benjamin antecipa as “preocupações ecológicas do final do século XX, ele sonha com um novo pacto entre os humanos e seu meio ambiente” (Löwy, 2005, p. 105). Nesse sentido, por sua crítica profunda à ideologia do progresso, erigida pelo paradigma civilizatório moderno que explora o meio ambiente natural como recurso inesgotável em prol do desenvolvimentismo, seu pensamento aponta que as atuais crises são parte de uma conjuntura histórica mais geral. Estamos enfrentando a crise do modelo de civilização atual, o qual ameaça a “ruptura do equilíbrio ecológico aponta para um cenário catastrófico – o aquecimento global – que coloca em perigo a sobrevivência mesma da espécie humana” (Löwy, 2005, p. 50). Tal crise nos demanda transformação radical.

5 Anak Krakatoa, um exercício literário de imaginação radical

Se a primeira parte do livro apresenta uma estrutura narrativa essencialmente ficcional, orientada para o futuro, a segunda, nomeada “Anak Krakatoa”, se desvia da primeira. Embora estruturada sobre o mesmo assunto, a segunda parte é permeada por notícias e reporta-

gens coletadas de jornais acerca de atividades vulcânicas e fragmentos pessoais da escritora. No livro, lê-se que em 25 de setembro de 2017, ela e os demais participantes do *Ubud Writers & Readers Festival* receberam um e-mail da organização do evento, alertando para uma possível erupção do Monte Agung, que ficava localizado a 35 quilômetros a nordeste de Ubud, na Indonésia. “Quase um mês depois, em 21 de outubro de 2017, recebemos outro e-mail avisando que a área em torno do vulcão já havia sido evacuada, mas ainda não tinha como saber se o festival seria afetado” (Stigger, 2024, p. 112). A mensagem aconselhava os participantes do festival a trazer um guarda-chuva, uma capa de chuva e máscaras N95, devido à nuvem de cinzas expelida pelo vulcão. Segundo a autora, nesta época, ela ainda não se interessava por vulcões. Tal interesse começou a partir de sua viagem à Catânia, quando o Etna começou a cuspir lava.

A relação entre as partes “Krakatoa” e “Anak Krakatoa” se faz de forma complementar e dialógica. Se a primeira parte é mais orientada pela narrativa ficcional, vivenciada no tempo futuro, a segunda apresenta um caráter mais documental situado nos tempos passado e presente. Nela, o leitor é informado sobre a explosão do vulcão Krakatoa, em 1883, a qual causou milhares de mortes, tsunamis e o desaparecimento de uma ilha; dessa explosão surgiu Anak Krakatoa, cujo significado é “Filho de Krakatoa”. O livro também traz a informação de que tal erupção emitiu o som mais alto já registrado e resultou na morte de aproximadamente 36 mil pessoas devido aos tsunamis gerados. À época de sua erupção, não se sabia que o vulcão estava ativo, embora houvesse notícias de sete explosões que teriam ocorrido entre os séculos IX e XVII. Depois disso, a autora afirma que o Krakatoa não dera mais qualquer sinal de vida, o que fez com que o julgassem extinto. Nessa narrativa cíclica, a realidade e a ficção se tocam, nos fazendo refletir sobre o quanto o passado pode não estar dado por encerrado, mas retornar, produzindo não somente novos finais, mas também novos começos.

Embora esta referência aos vulcões remeta a um evento ocorrido no passado, o qual é apresentado em forma de reportagem na segunda parte do livro, a obra volta-se para um futuro devastado pelo colapso climático. Aqui, a literatura reconfigura nossa escuta do mundo natural não através da fabulação pura. Ao compilar relatos da erupção de 1883 e registrar sua própria experiência com os alertas do Monte Agung e a fúria do Etna, Stigger demonstra que ouvir os vulcões exige, primeiro, um reconhecimento de sua história e presença contínua. A frase que ecoa na obra – “um vulcão nunca dorme” (Stigger, 2024, p. 92) – deixa de ser uma metáfora para se tornar uma verdade geológica. A ficção, nesse sentido, não inventa uma voz para a natureza, mas amplifica a voz que já estava lá, através de um exercício de imaginação radical sobre o futuro para o qual vertiginosamente caminhamos em colapso. Nesse sentido, pode-se dizer que a obra expressa o potencial do poeta de “desentranhar desse mundo sublimar [...] o instante que carrega a potência plástica das coisas maculadas” (Erber, 2013, p. 74). Nesse sentido, diante de um “mundo imaginativo em franca rota de colisão com as imagens gastas, resta ao artista fazer novas e desautomatizadas leituras” (Erber, 2013, p. 75).

6 Conclusão

Nessa ópera constituída por fragmentos, tempos e estruturas narrativas bem articuladas, a memória pessoal e coletiva da paisagem vulcânica se faz desde um olhar cosmopolítico, como uma ópera de Gaia. A obra fricciona as camadas de sentido entre a ficção e a realidade, as reportagens e as escritas de si, o passado e o futuro, criando um jogo de espelhamentos e emaranhamentos, permeados por fantasmas pessoais e coletivos. *Krakatoa* parece afirmar que, antes de nos adiantarmos para o futuro, precisamos, uma e outra vez, olhar as ruínas e os

fantasmas do passado, escavar a terra, compreendendo a própria substância miúda do solo, para, então, desestabilizar sentidos sedimentados e abrir fissuras para outras histórias. Uma vez que o livro afirma a resposta ativa dos seres vivos às mudanças climáticas, a história é reaberta pela desconstrução de paradigmas modernos, os quais permitem não apenas a produção de novas histórias, mas também a rememoração de outras – em que a coexistência de todos os vivos se fazia de forma mais emaranhada.

Assim, a obra de Veronica Stigger constitui uma contribuição ímpar para o pensamento ecocrítico contemporâneo. Através de sua estrutura fragmentária e de sua polifonia de vozes humanas e não humanas, *Krakatoa* realiza literariamente os postulados da intrusão de Gaia (Stengers, 2015; Latour, 2020) e da teoria benjaminiana da linguagem, performando uma cosmopolítica da escuta. O livro evidencia que a superação dos paradigmas modernos exige não apenas uma mudança de conceitos, mas a transformação radical da sensibilidade, a qual a linguagem ficcional está singularmente apta a catalisar.

Referências

- BENJAMIN, W. *Sobre o conceito de história*. São Paulo: Alameda editorial, 2020.
- BENJAMIN, W. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana. In: GAGNEBIN, J. M. (Org.). *Escritos sobre mito e linguagem* (1915-1921). Susana Kampff Lages e Ernani Chaves (Trads.). São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013. p. 49 – 73.
- BENJAMIN, W. Teses Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política* – 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232.
- BISPO DOS SANTOS, A.; PEREIRA, S. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora, 2023.
- COSTA, A. Antropoceno, a irrupção messiânica de gaia na história moderna. In: *Caderno Walter Benjamin*, v. 12, p. 132- 149, 2014. DOI: <https://doi.org/10.17648/2175-1293-v12n2014-10>.
- COSTA, A. *Guerra e paz no Antropoceno: Uma análise da crise ecológica segundo a obra de Bruno Latour*. 2014. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2014. Disponível: https://www.academia.edu/80537143/Guerra_e_Paz_No_Antropoceno_Uma_An%C3%A1lise_Da_Crise_Ecol%C3%B3gica_Segundo_a_Obra_De_Bruno_Latour. Acesso: 25 ago. 2025.
- ERBER, L. O demônio da possibilidade. *Revista Celeuma*, USP. v. 2, n. 3, p.67-83, 2013. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2318-7875.v2i3p67-83>.
- GARRAMUÑO, F. Depois do sujeito: formas narrativas contemporâneas e vida impessoal. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 50, p. 102-111, 2016.
- GARRAMUÑO, F. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Carlos Nougué (Trad.). Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- JOHANNSEN, D. Benjamin's Ecologue: Language and Environmental Trauma in the Anthropocene. *Perspectiva*, Florianópolis, v. 40, n. 1, p. 01-17, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/84224/48395>. Acesso: 22 jun. 2024.

LATOUR, B. *Diante de Gaia*: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno. Maryalua Meyer (Trad.). São Paulo: Ubu Editora; Rio de Janeiro: Ateliê de Humanidades Editorial, 2020.

LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio* – Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Wanda Nogueira Caldeira Brant, Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Muller (Trad.). São Paulo: Boitempo, 2005.

STENGERS, I. A proposição cosmopolítica. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 69, p. 442-464, 2018.

STENGERS, I. *No tempo das catástrofes*: resistir à barbárie que se aproxima. Eloisa Araújo Ribeiro (Trad.). São Paulo: Cosac Naify, 2015.

STIGGER, V. *Krakatoa*. São Paulo: Todavia, 2024.

Da humanização como fundamento da violência

On humanization as the foundation of violence

Lucas Anderson Neves de Melo

Universidade Federal do Piauí (UFPI)

Teresina | PI | BR

lnanderson95@ufpi.edu.br

<https://orcid.org/0000-0002-8266-9634>

Alcione Corrêa Alves

Universidade Federal de Roraima (UFRR)

Boa Vista | RR | BR

alcione@ufpi.edu.br

<https://orcid.org/0000-0002-8405-430X>

Resumo: O presente artigo defende a tese de que o ponto de inflexão da violência não reside na desumanização ou na ante-humanidade, mas na própria humanização. O texto argumenta que a ideia de Humanidade estabelece uma hierarquia entre o Homem e os demais seres vivos, relegando ao campo da Natureza todos aqueles sobre os quais se objetiva exercer império, como negros, indígenas, mulheres e a população LGBTQIAPN+. A análise demonstra que a violência contra a Natureza, conformada na ruptura das estruturas metabólicas, constitui o fundamento das violências sociais, estando na gênese das opressões de raça, gênero etc. A partir daí estabelece-se uma relação entre Antropoceno e Colonialidade do Poder. O trabalho conclui fixando a Relação como princípio de um pensamento ecoamefricano, ancorada em uma postura epistêmica integral, integradora e integrativa da Natureza (*pachamama*).

Palavras-chave: Aimé Césaire: drama; antropoceno; colonialidade; ecocrítica.

Abstract: This article argues that the inflection point of violence does not lie in dehumanization or pre-humanity, but in humanization itself. The text contends that the idea of Humanity establishes a hierarchy between Man and other living beings, relegating to the realm of Nature all those over whom dominion is intended to be exercised, such as Black people, Indigenous peoples, women, and the LGBTQIAPN+ population. The analysis demonstrates that violence against Nature –manifested in the rupture of metabolic structures –constitutes the foundation of social violence and lies at the origin of oppressions related to race, gender, and more. From this perspective, a link is established between the Anthropocene and the Coloniality of Power. The paper concludes by positing Relation as the guiding principle of an eco-Amefrican mode of thought, anchored in an integral, integrating, and integrative epistemic stance toward Nature (*pachamama*).

Keywords: Aimé Césaire: drama; anthropocene; coloniality; ecocriticism.



1 “Eu eduquei, formei, tirei da animalidade”: o Antropoceno / Colonialidade e a humanização

Em artigo anterior (Alves, 2017),¹ propusemos uma leitura possível da peça de Aimé Césaire, *Une Tempête* (Uma Tempestade), recorrendo à noção de “sul epistemológico”, conforme sua formulação por Maria Paula Meneses (2008), de modo a reivindicar o teatro de Césaire (e, de modo privilegiado, a peça *Une Tempête*, a última de sua trilogia) como uma escrita-Sul, não necessariamente atrelada a uma taxonomia enquanto literatura nacional francesa ou, por vezes, em acordo com a terminologia corrente em nossa comunidade científica, literaturas francófonas (Massoni da Rocha, 2024; Silva-Reis, 2024; St Vil e Figueiredo, 2024).

A constituição mútua do Norte e do Sul e a natureza hierárquica das relações Norte-Sul permanecem cativas da persistência das relações capitalistas e imperiais. No Norte global, os ‘outros’ saberes, para além da ciência e da técnica, têm sido produzidos como não existentes e, por isso, radicalmente excluídos da racionalidade moderna. (Meneses, 2008, p. 5-6).

Da ideia de uma natureza hierárquica das relações Norte-Sul, depreende-se uma persistência das relações capitalistas e imperiais, de modo que saberes não-ocidentais,² para além da ciência e da técnica, têm sido radicalmente excluídos da racionalidade moderna.³ “A relação colonial de exploração e dominação persiste nos dias de hoje, sendo talvez o eixo da colonização epistêmica o mais difícil de criticar abertamente” (Meneses, 2008, p. 5-6). A autora situa uma abordagem crítica ao que denomina colonização epistêmica desde a perspectiva de sujeites/as/os⁴ imbricadas/as/os pela violência dela decorrente. Abordagens desde uma perspectiva-Sul (Alves, 2017) ensejariam o questionamento de relações Sul-Norte, postulando,

¹ A presente investigação insere-se em um escopo mais amplo de pesquisa de estágio pós-doutoral, em torno da dramaturgia césaireana em diálogo com a ensaística de Sueli Rodrigues de Sousa, tomado como pensamento ecocrítico amefricano, desenvolvido no PPGEI-UFPI. O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) – Brasil, processo n. 311988/2025-3.

² Em nosso atual estágio da comunidade científica de Estudos Literários, no Brasil, talvez encontremos, como terminologia corrente ao problema, o termo “*epistemologias-Outras*” e suas variações.

³ Remetendo, em dados aspectos, à distinção com que Sueli Carneiro (2023) se apropria, suplementando, do pensamento de Martin Heidegger: saberes não-ocidentais e, no limite, devires não-ocidentais relegados a uma dimensão ôntica.

⁴ O uso do masculino como forma padrão — tanto nas marcações de plural quanto nas generalizações — evidencia como a própria estrutura da língua reproduz hierarquias de gênero, naturalizando a centralidade do masculino e tornando-o sinônimo do universal. Esse funcionamento linguístico revela “a problemática das relações de poder e a violência na língua portuguesa” (Kilomba, 2019, p. 16). Embora a adoção de formas não-binárias ou neutras não seja suficiente, por si só, para eliminar desigualdades, tais propostas podem atuar como dispositivos críticos, uma vez que “propostas de sistemas não-binários e neutros de linguagem podem servir de disparador para questionar essas mesmas hierarquias, diferenças e desigualdades de poder entre os gêneros” (De Tilio; Vieira, 2021, p. 44). Nesse sentido, a escolha por uma marcação que inclua formas neutras, femininas e masculinas também se inscreve no plano subjetivo e político, especialmente enquanto enunciação situada de um sujeito LGBTQIAPN+, constituindo uma tentativa — ainda que provisória — de tensionar e minimizar as violências que atravessam gênero, cisgeneridade, transgeneridade e racialização. Tal discussão dialoga com a tese ao indicar que a violência não se limita à exclusão ou negação de humanidade, mas se enraíza nas próprias estruturas que definem e organizam o humano — inclusive a linguagem — operando distinções hierárquicas que sustentam diferentes formas de dominação. Daí, por exemplo, flexionarmos *sujete/a/o* em vez de “sujeito”, por reconhecermos que a prevalência do masculino gramatical expressa, indubitavelmente, uma concepção ocidental de Sujeito que é androcêntrica.

para tanto, a persistência de relações capitalistas e imperiais como elemento definidor da posição política do Norte nesta equação. Propõe-se que tal perspectiva crítica à natureza hierárquica das relações Norte-Sul se estabelece, quiçá necessariamente, desde o Sul, de modo a reivindicar o texto de Césaire como uma pergunta-Sul (Alves, 2017) pelos fundamentos de uma colonização epistêmica ou, dito de outro modo, por colonialidades do ser e do saber.

Sob tal perspectiva, eis o problema de pesquisa ora interposto, a partir da peça de Césaire: em que medida se mostra possível, no atual momento da comunidade científica de Estudos Literários no Brasil, propor problemas científicos epistemicamente enunciados desde sujeitos/as/os imbricados/as/os pela colonialidade do ser?

PRÓSPERO

Já que maneja tão bem o insulto, você poderia ao menos me exaltar por ter lhe ensinado a falar. Um bárbaro! Uma besta bruta que eu eduquei, formei, tirei da animalidade – que ainda se manifesta por todos os lados.

CALIBÃ

Em primeiro lugar, isso não é verdade. Você não me ensinou absolutamente nada. Exceto, sem dúvidas, a balbuciar sua língua para compreender suas ordens: corte a madeira, lave os pratos, pesque o peixe, plante os legumes; porque você é muito preguiçoso para fazer tudo isso. Quanto a sua ciência, será que me ensinou? Você se preservou bem disso. Sua ciência, você a guarda egoistamente para você, sozinho, fechada nos grandes livros que aqui estão (Césaire, 2024, p. 51).⁵

A partir da posição defendida por Próspero, a passagem da peça de Césaire comporta uma interpretação anterior, a saber, que o uso do termo “*natureza*”, por Meneses, diz respeito à hierarquia enquanto elemento intrínseco, fundador de uma violência própria à colonização. Para Próspero, a animalidade de Caliban, seu “Outro”, estaria desde sempre dada como atributo, exigindo uma profilaxia de aporte de civilização (prerrogativa natural de Próspero, uma das razões a justificar sua dominação na ilha), sob pena de, sem tal medida, Caliban regressar à sua posição inicial, naturalizada, de animalidade, este que “[...] poderia ao menos me exaltar por ter lhe ensinado a falar. Um bárbaro! Uma besta bruta que eu eduquei, formei, tirei da animalidade – que ainda se manifesta por todos os lados” (Césaire, 2024, p. 51).

A leitura ora empreendida compreende, na resposta de Caliban, as condições de possibilidade a uma resposta calibânica (Chucho García, 2018), assim como à legitimidade de uma enunciação calibânica requerendo que se examine a “*animalidade*” da qual Próspero o retira, mediante civilização, como um índice de leitura à colonialidade do ser (componente), sucedida pela noção de violência epistêmica, na base do gesto civilizatório de Próspero (sua variável):

Por violência epistêmica entendo uma forma de invisibilizar o outro, expropriando-o de sua possibilidade de representação: “ela se relaciona com a emenda, a edição, o apagamento e até mesmo a anulação tanto dos sistemas de simbo-

⁵ “PROSPERO: Puisque tu manies si bien l’invective, tu pourrais au moins me bénir de t’avoir appris à parler. Un barbare! Une bête brute que j’ai éduquée, formée, que j’ai tiré de l’animalité que l’engangue encore de toute part! | CALIBAN: D’abord ce n’est pas vrai. Tu ne m’as rien appris du tout. Sauf, bien sûr, à baragouiner ton langage pour comprendre tes ordres: couper du bois, laver la vaisselle, pêcher du poisson, planter des légumes, parce que tu es bien trop fainéant pour le faire. Quant à ta science, est-ce que tu me l’as jamais apprise, toi? Tu t’en es bien gardé! Ta science, tu la gardes égoïstement pour toi tout sel, enfermée dans tes gros livres que voilà” (Césaire, 2008, p. 25).

lização, subjetivação e representação que o outro possui de si mesmo, quanto das formas concretas de representação e registro, memória de sua experiência.” (Belasteguigoitia *apud* Miñoso, 2014, p. 318, tradução nossa).⁶

Próspero elabora uma violência em dupla dimensão: na negação à fala de Caliban; assim como na negação a sua possibilidade de fala como expediente, “expropriando-o de sua possibilidade de representação”, o que implica concebê-lo como sujeito que, por meio da apropriação da linguagem, recusa “a anulação tanto dos sistemas de simbolização, subjetivação e representação [...] quanto das formas concretas de representação e registro, memória de sua experiência.”⁷ Como sintoma, ou índice de leitura à recusa de epistemologias e de gnoseologias próprias a sujeitos/as/os não-ocidentais, Próspero defende, na passagem supracitada de *Une Tempête*, o argumento de que Caliban só aprendera a falar quando por ele ensinado, razão pela qual Caliban, tanto na peça de Césaire quanto na de Shakespeare, percebe um problema quando Próspero restringe o âmbito de seus aprendizados apenas ao cumprimento de ordens julgadas importantes à manutenção de sua própria sobrevivência na ilha.

A problemática ora delineada no presente artigo reporta-se a dois problemas modelares circulantes, tal qual formulados no atual andamento da comunidade científica dos Estudos Literários, no Brasil, atinentes às Literaturas Amefricanas (Melo; Alves, 2023) e a uma Ecocrítica Literária de vertente marxista.⁸ O primeiro refere-se à negação da *humana conditio* a sujeitos racializados em suas intersecções possíveis (Carmo Filho, 2024; Melo, 2023; Munanga, 2008; Oliveira, Melo, Alves, 2025). O segundo, quanto ao estabelecimento do Antropoceno e seus desdobramentos dentro da crítica e da produção literária (Artaxo, 2014; Garrard, 2006; Hermann, 2023; Krenak,⁹ 2020; Malm, 2018). O vértice no qual ambos se encontram é desenhado na passagem de *Une Tempête*, de Aimé Césaire (2008), conforme passamos a argumentar.

No trecho supracitado, o índice textual da “animalidade”, incidente como traço caracterológico primário e residual-essencial, conforme imputação exógena, funda a própria distribuição colonial do trabalho. Isto porque a animalidade, antes de operar como dado ontológico, opera no plano primário da discursividade, estabelecendo o fundamento do gesto colonial no qual se institui a intervenção pedagógico-civilizatória e o pacto unilateral de dependência assinalado pelo campo semântico “educacional” (eduquei, formei) por parte de Próspero.

⁶ “Por violencia epistémica estoy entendiendo una forma de invisibilizar al otro, expropiándolo de su posibilidad de representación: ‘se relaciona con la enmienda, la edición, el borrón y hasta el anulamiento tanto de los sistemas de simbolización, subjetivación y representación que el otro tiene de sí mismo, como de las formas concretas de representación y registro, memoria de su experiencia’”.

⁷ “expropiándolo de su posibilidad de representación el anulamiento tanto de los sistemas de simbolización, subjetivación y representación [...] como de las formas concretas de representación y registro, memoria de su” experiencia.”

⁸ O *Ecomarxismo* compreende uma das vertentes da Ecocrítica. Apregoa-se, em linhas gerais, que os problemas ambientais são gerados por uma postura antropocêntrica bem como “[...] decorrem de sistemas de dominação ou exploração de seres humanos por outros seres humanos”, ou seja, o ecomarxismo parte do princípio segundo o qual “[...] os problemas ambientais não podem ser claramente divorciados de coisas mais comumente definidas como problemas sociais” (Garrard, 2006, p. 47 e 49).

⁹ Cumpre-nos assinalar que nossa leitura, interpretação e apropriação dos apontamentos ensaísticos de Ailton Krenak, situam-no tanto em uma vertente de Ecocrítica, como de pensamento *amefricano* contemporâneo. Para nós o pensamento [literário e ensaístico] amefricano compreendendo a produção e circulação intelectual preta da diáspora bem como indígena: “[...] todos os brasileiros (e não apenas os ‘pretos’ e ‘pardos’ do IBGE) são ladiño-amefricanos”, Gonzalez (2020, p. 127). O próprio Calibã, *persona dramatis* central a nossa análise, é negro, bem como originário; em uma palavra, amefricano.

Nesse sentido, o sintagma verbal “tirei da animalidade” implica um movimento de suposta elevação ou mais propriamente de humanização, ainda que apenas parcial, como indica o aposto que se segue. No entanto, e disto é imperioso se cuidar, o núcleo verbal da ação carrega também a conotação de uma intervenção violenta: “tirar” significa privar, arrancar, deslocar pela força, uma ação associada à agressão e/ou à “remoção contra a vontade” da vítima. Assim, a cena evidencia que a passagem da animalidade à humanidade (e não o seu esperado contrário), tal como formulada pelo colonizador, é mediada pela *violência* como procedimento estruturante; e, em última instância, que o próprio ato pedagógico-civilizatório humanizador constitui um ato de violência *per se*.

A consequência direta da atribuição exógena e da violência que conforma o deslocamento parcial é, no argumento de Calibã, materializada na atribuição de tarefas braçais necessárias à subsistência: “corte a madeira, lave os pratos, pesque o peixe, plante os legumes”. A Próspero, no entanto, reserva-se a atividade intelectual: “Sua ciência, você a guarda egoistamente”. A divisão simbólica que o trabalho evoca entre corpo e espírito, tal qual preconizado pelo pensamento ocidental, coincide, não fortuitamente, conforme explanaremos adiante, com a divisão entre atividades propriamente necessárias à existência e a manutenção da vida biológica na terra (a ilha), e a desnecessária atividade política (o inessencial exercício da “livre atividade”, do “livre pensamento”).

Ademais, a Natureza não é plenamente abolida, ela retorna como dado residual que ainda se manifesta por todos os lados; reafirmando que, do ponto de vista colonial, o processo de humanização daqueles a quem tomamos como nossos/as/os Outres/as/os é sempre incompleto, instável e eternamente deficitário, e o retorno da [ou à] Natureza configura um aspecto indesejado, como poluição e excesso, o descartável (atributo próprio do que é resíduo) a ancorar tal ideário europeu. Sob a égide dessa relação, estabelece-se a condição de *bem semovente* (o animal usado para fins econômicos), ou de forma mais específica, baliza-se o estatuto de *Animal laborans* em torno do qual o discurso de Próspero constrói a situação de Calibã, na ilha sob seu governo. Tomamos de empréstimo essa categoria filosófico-analítica (o animal que labora), tal qual sua formulação pelo pensamento marxista-arendtiano:

[...] a produtividade do trabalho, propriamente dito, só tem início com a reificação (*Vergegenständlichung*), com “a construção de um mundo objetivo de coisas” (*Erzeugung einer gegenständlichen Welt*). Mas o esforço do labor jamais poupa o animal que labora de repeti-lo mais uma vez, e permanece, portanto, como “eterna necessidade imposta pela natureza” (Arendt, 2007, p. 114-115).

Ao que concerne o *Animal laborans*, o trabalho ou, mais especificamente, a atividade produtiva (*Arbeitskraft*), está voltado à manutenção da vida, estabelecendo um “metabolismo” próprio entre o Homem e a Natureza, no qual o gênero humano ainda permanece nos domínios naturais, sem que haja propriamente Cultura, isto é, uma “mundanidade”: o artifício pelo qual os homens cindem com a Natureza para construir a artificialidade na qual se constitui o Mundo. O que há é uma dependência do gênero humano da esfera da Natureza, uma vez que aquilo que é produzido pelo labor e destinado a nutrir a vida é destruído no próprio processo de manutenção, de modo que o trabalho se reencena continuamente, sem estar como atividade finda, conclusa. Daí se diga a respeito da eterna necessidade imposta pela Natureza: o que é essencial à continuidade da vida, o que não pode ser mudado ou suprimido para a continuidade da existência terrena, a qual se requer continuamente.

Uma forma de compreender o *Animal laborans*, é a esfera privada e o confinamento da mulher a ela, como traço distintivo do status feminino nas sociedades patriarcais. A esfera doméstica, a *oikía*, é dada à mulher, ao menos desde a tradição greco-romana, isso pensando uma história ocidental. A mulher é aquela que cozinha, planta, lava, cuida dos filhos e da casa, sua atividade está voltada à preservação da vida, a dependência da Natureza, em suma, a mulher não é livre, estando na mesma posição do expatriado e do prisioneiro de guerra. Diferente do homem, que liberto da dependência da atividade produtiva, está livre – tem acesso à *pólis* (a política, compreendida como a esfera da liberdade, onde o homem age livremente em relação aos seus pares). Daí a imputação de animalidade estar intrinsecamente atrelada, no argumento exposto na diegese, a privação de liberdade e a redução ao estatuto da escravização (*bem semovente*). Dentro de uma tradição de pensamento ocidental dois aspectos se fazem fundamentais: (i) para ser livre, politicamente falando, o homem deve antes de tudo ser livre quanto às “[...] necessidades da vida e a preocupação com sua preservação” (Arendt, 2014, p. 194); (ii) o espaço público no qual possa se mover livremente e com seus pares deliberar, ou seja, “um mundo objetivo de coisas”.

Política (πόλις, transl. *pólis*) ⇔ Casa privada (οἶκος, transl. *oikía*)

Tais atividades atribuídas à mulher são as mesmas atribuídas ao escravizado, e, no que concerne à diegese, a Calibã. Pois para que o Homem seja livre, um grupo deve desenvolver o labor necessário a manutenção das condições de vida; a própria noção de liberdade ocidental, implica, nestes termos, a não-liberdade daqueles a quem natural[izada]mente toma como seus/uas/eus Outres/as/os.

O que nos interessa sublinhar é que neste momento da diegese, se caracteriza o ponto no qual o Homem estabelece um divórcio litigioso com a Natureza, inaugurando, destarte, o conjunto das coisas do Mundo (a mundanidade). O mundo subjetivo de coisas tem seu índice mais expressivo, no que tange ao excerto ora examinado, nos livros – artifícios humanos – que provêm a Próspero a liberdade em relação ao ciclo da eterna necessidade que caracteriza o metabolismo entre o humano e a Natureza. É pelo artifício que se instaura o império do homem sobre a Natureza, mediante a ciência. A negação desse artifício, contudo, impede a Calibã de ter o livre acesso ao domínio do propriamente humano, apesar do uso da língua[gem], enquanto faculdade [supostamente] inerente ao Homem. Embora disponha da língua[gem], sua existência permanece atrelada à necessidade básica da *vita*, o que lhe impossibilita a *conditio humana*.

Animal laborans ↑ *Homo faber*

Temos aí a distinção entre o *Animal laborans* e o *Homo faber*, a dar os termos do humano desde uma racionalidade ocidental. O *Homo faber*, é o artífice que engendra as coisas do Mundo, o agente da reificação; dá-se doravante a durabilidade das coisas, face “a ruína da Natureza”. O [alegado] triunfo do *Homo faber* sobre o *Animal laborans* funda a condição humana e a mundanidade (o artifício do Mundo) da qual a Humanidade depende (Arendt, 2007). A Natureza converte-se em ameaça. Passa-se a exercer o império sobre a Natureza mediante

a técnica e a ciência, no intuito de vencer tal perigo (libertar-se da “necessidade”). A quebra do metabolismo inicial se materializa precisamente neste ponto. Se para Arendt há aí o ato fundacional da Humanidade, a Ecocrítica, notadamente o Ecomarxismo, irá além ao estabelecer na violência (o “tirar da animalidade”, agenciado por Próspero) o marco do Antropoceno, período geológico em que se dá o domínio do Homem.

O movimento de cisão com a *natura*, o qual leva do *Animal laborans* ao *Homo faber* assenta “[...] uma época em que os efeitos da humanidade estariam afetando globalmente nosso planeta” (Artaxo, 2014, p. 15), ou seja, os desdobramentos não se dariam em termos estritos, mas teriam uma incidência assustadoramente ampla. Essa formulação inicial de Artaxo delimita o escopo da discussão, sublinhando o impacto humano em escala planetária (a relação *ilha-Totalidade*). Contudo, a compreensão desse fenômeno não se limita a uma dimensão ecológica ou científica, no sentido de que, a fim de assegurar sua durabilidade para além do que se lhe é imposto pelas condições naturais de existência terrena e biológica, a violência do homem sobre a Natureza desencadearia uma série de problemas ambientais; de modo que, o Antropoceno “[...] não é um problema ambiental que possa ser solucionado com a proteção da natureza; é um problema histórico de poder que exige transformações sociopolíticas radicais” (Malm, 2018 *apud* Hermann, 2023, p. 38). Trata-se de um processo de hierarquização, no qual o Homem estabelece uma relação de poder (violência, coerção e exploração) sobre os demais seres vivos, ou, conforme assinalado por Caliban, tudo gravita em torno do cumprimento de ordens (um ato impositivo que caracteriza o exercício do poder). Aqui, o foco se desloca, evidenciando que a questão é atravessada por estruturas de dominação e pela forma como a sociedade organiza sua relação com a Terra (a *ilha* e a *Totalidade*). Ailton Krenak dispensa o termo Antropoceno, preferindo referir-se ao fato como “[...] o desastre do nosso tempo”, o qual ele define como “[...] caos social, desgoverno geral, perda de qualidade no cotidiano, nas relações”, enfim, como um “abismo” (Krenak, 2020, p. 72), o problema, antes de dizer sobre o propriamente ecológico, diz sobre a *humana conditio*. Face a todas essas mazelas, torna-se patente que a “[...] violência é a marca da ruptura das interações metabólicas entre o homem e a natureza” (Hermann, 2023, p. 51, grifo nosso), conforme havíamos sugerido a priori.

Retomemos a cena de *Une Tempête*. Nela, se de um lado os termos “bárbaro” e “besta bruta” assinalam o estado anterior a uma noção [ocidental] de humanidade, por outro não podem ser apartados do aspecto diegético implícito na trama: a colonização europeia e do processo de racialização que o atravessa e o inaugura como parte intrínseca da lógica Moderno/Colonial. D oravante debatemos a lógica gestora que define essas estruturas, a saber, a “Colonialidade do Poder”, tomando para tanto alguns dos apontamentos teóricos de Aníbal Quijano, particularmente suas considerações sobre o constructo “raça”. Diz ele:

Sem essa “objetivização” do “corpo” como “natureza”, de sua expulsão do âmbito do ‘espírito’, dificilmente teria sido possível tentar a teorização “científica” do problema da raça. [...] Dessa perspectiva eurocêntrica, certas raças são condenadas como ‘inferiores’ por não serem sujeitos “racionais”. São objetos de estudo, ‘corpo’ em consequência (sic), mais próximos da “natureza”. Em certo sentido, isto os converte em domináveis e exploráveis (Quijano, 2005, p. 128).

Inferimos daí algumas correlações possíveis entre o processo [de] racial[ização] sofrido por Calibã, durante o processo de colonização da ilha por Próspero, e a crise ecológica

instalada pelo Antropoceno, assaz pertinentes ao exame preliminar o qual nos propomos nos limites deste texto. Tais correlações parecem desenhar o ponto solar sob o qual nossa problemática adquire contornos particulares. A primeira delas é dada pelo esquema, a seguir:

<i>Animal Laborans ↔ Sujeito racial[izado]</i> <i>Homo Faber ↔ Sujeito do Ocidente ou Ocidente-como-Sujeito</i>¹⁰
--

Quijano compreende o processo [de] racial[ização], em larga medida, como uma “expulsão do âmbito do espírito”, isto é, do Mundo humano de coisas – no caso de Calibã o mundo da leitura – para os domínios da Natureza (uma naturalização do sujeito racial[izado]). Tal processo se dá pela “objetivização do corpo como natureza”; isto se faz necessário para que es/as/os sujeitos/as/os raciais [racializados/as/os] sejam tomados/as/os como domináveis e exploráveis. Neste aspecto de seu argumento, o teórico parece retomar e reafirmar o problema do império do Homem sobre a Natureza, ainda que de forma refratária, pelo qual a última é concebida pelo olhar antropocêntrico [e, por extensão, eurocêntrico] como *locus per excellence* de violação. Nestes termos, a violência contra o sujeito racial[izado], colonial[izado], escrav[i-zado], se justifica pela construção axiológica a destinar o jugo e a opressão à esfera natural.

Nesse mesmo gesto disruptivo a consolidar o *Homo faber* é o mesmo que engendra o “Sujeito do Ocidente” ou o “Ocidente-como-Sujeito”: a violência que aparta o Homem da Natureza. Nela está o fundamento ontológico, epistemológico e político que funda o Lógos do Ocidente cristão (a colonialidade). O *Homo faber* é, portanto, o sujeito “racional” do Ocidente cristão. Em *Une Tempête* (Césaire, 2008) essa racionalidade é dada em dois termos capitais intimamente ligados: a “língua[gem]” (o ato de retirada incompleta do reino natural é dado pelo manuseamento da língua do colonizador, diga-se, aliás, a única língua[gem] pretensamente possível – (Alves, Melo, 2021; Melo, 2023)) e a ciência, isto é, o conhecimento simbolizado pela modalidade escrita da língua[gem]: a metáfora do *livro*. Na configuração imagética da obra, o livro está “fechado” – “Sua ciência, você a guarda egoistamente para você, sozinho, fechada nos grandes livros” (Césaire, 2024, p. 51) – e Calibã faz questão de frisá-lo tanto pelo emprego do sintagma “a guarda” quanto pela marcação do restritivo “fechada”. Nesse sentido, o artifício existe para conter o conhecimento científico, não para partilhá-lo, mas para mantê-lo centrado, autodeterminado (conforme uso do advérbio “egoistamente”), em vez de circulante, a demonstrar o princípio cartesiano, (posteriormente cartesiano-hegeliano, como por nós debatido mais à frente) da consciência-de-si: o *cogito ergo sum*. A consciência se fecha em sua própria definição de si mesma (produção de conhecimento): “[...] compreendi assim que eu era uma substância cuja essência ou natureza consiste apenas em pensar, e que, para ser, não tem necessidade de nenhum lugar e nem depende de coisa material alguma” (Descartes, 2021, p. 70). Isto é dado pela reiteração anafórica de “você” no período grifado, além do intensificador pleonástico “sozinho” – em que pese o original em francês, constatamos a mesmíssima formulação semântico-sintagmática, com as ocorrências de *tu* e *toi* bem como da expressão *tout seul*.

Quando a segunda correlação, formulamo-la a partir do exame da passagem comentada em diálogo com o pensamento decolonial de Walter Mignolo (2017), e a expressamos através da seguinte equação:

¹⁰ Sobre a noção de Sujeito do Ocidente ou o Ocidente-como-Sujeito ver Spivak (2010).

Walter Mignolo (2017, p. 01), apropriando-se do conceito de “Colonialidade do Poder” formulou aquela que seja, talvez, a tese central de seu pensamento, a saber: “[...] a pauta oculta (e o lado mais escuro) da modernidade era a colonialidade”. A partir disso, desenca-deou-se uma série de desdobramentos encobertos pelo véu da retórica moderna do colonia-lismo e do imperialismo, cujo discurso redentor do progresso legitimava práticas econômicas de extermínio da vida, ao tempo em que a ciência e a técnica forneciam sustentação ao racismo e à concepção de que determinadas existências eram por definição, alienáveis, e em última instância, potencialmente descartáveis.

Contra-argumentamos que tal lógica opera para além da ordem geopolítica – seja uni-lateralista ou multilateralista – estabelecida pela Matriz Colonial de Poder, conforme demons-tramos até este ponto. Trata-se, portanto, de um adentramento mais profundo do que aquele previsto na formulação inicial da Colonialidade do Poder em sua relação com a Modernidade capitalista, enredando-se na conformação de um dado período geológico, fundado na ordem da mercantilização e da descartabilidade da vida bem como no exercício do poder de império da ciência e da técnica sobre a Natureza: o Antropoceno/Colonialidade

Assentadas estas balizas, propomos, a título de tese, a seguinte assertiva: O ponto de inflexão não residiria na ideia de “desumanização” segundo Munanga (2008), ou mesmo de “ante-humanidade” (ante-humanização) por Carmo Filho (2024), sendo antes incidente na própria humanização, na ideia de Humanidade a estabelecer uma hierarquia entre o Homem e os demais seres vivos. De modo que todo aquele a quem se pretende obliterar ou sobre o qual se objetiva exercer império é relegado ao campo da Natureza, a exemplo de negros e demais grupos sociais, tais como: palestinos, indígenas, mulheres, idosos, LGBTQIAPN+. Isto posto, pareceria que a violência contra a Natureza (o dispor de uma *humana conditio*) consti-tuir-se-ia fundamento das violências sociais, estando na gênese da própria raça (racialização) , gênero (genderização) , hetarismo e LBTQIAPN+fobia.

2 Calibã fala: a Relação como princípio de um pensamento ecoamefricano

No drama de Césaire coexistem, em constante tensão, duas posturas epistêmicas diversas, a nosso ver, sem síntese possível. Na primeira, adotada por Próspero, identificamo-la na seção anterior sob uma base epistemológica antropocênica/colonial. A segunda diz respeito a uma cosmovisão calibânica possível ancorada na integração com a Natureza.

CALIBÃ:

Morta ou viva, é minha mãe e eu não a negarei! De qualquer forma você acredita que ela esteja morta porque *para você a terra é coisa morta...* É tão mais cômodo! Morta, então a pisoteia, a difama, a pisa com um pé vencedor! Eu a respeito porque eu sei que ela está viva, e que Sycorax vive.

Sycorax, minha mãe!

Sycorax! Chuva! Relâmpagos!

E eu te encontro em todos os lugares:

no olho da lagoa que me olha, sem piscar,
através dos juncos.

No gesto da raiz torcida e seu salto que espera.
Na noite, a vidente cega,
A farejador sem narinas! (Césaire, 2024, p. 52, grifo nosso).¹¹

Se, de um lado, tal proposição não se dá em termos de construção metafórica –, isto é, de fábula moral[izante] – tampouco se trata de uma perspectiva animista ou idílico-pastoral. Reconhece-se aí a Natureza como lugar de enunciação e como instância produtora de Alteridade – a Natureza como um Eu, como sujeito-na-Relação – e de conhecimento. Estabelece-se, portanto, o marco da vida como a instância fundamental da Relação. Não são mais estritamente as culturas e identidades em-Relação, mas *vida*: “[...] toda vida produz conhecimento” (Rodrigues, 2022, p. 60).

Neste sentido, evocamos o conceito de *Pachamama* como superação da visão dicotômica e hierarquizante do Ocidente cristão: nele a Natureza é Cultura; a Cultura, Natureza – não existe oposição, mas uma complexa correlação; a condição humana imbricada a uma natureza humana (condição e natureza não mais como compreendidas pela filosofia e pela ciência ocidentais):

O fenômeno que os cristãos ocidentais descreviam como “natureza” existia em contradistinação à “cultura”; ademais, era concebida como algo exterior ao sujeito humano. Para os aimarás e os quíchuas, fenômenos (assim como os seres humanos) mais-que-humanos eram concebidos como *pachamama*, e nessa concepção não havia, e não há ainda hoje, uma distinção entre a “natureza” e a “cultura”. Os aimarás e os quíchuas se viam dentro dela, não fora dela (Mignolo, 2017, p. 07, grifo do autor).

Cabe-nos sublinhar de forma enérgica que, ao lançarmos mão da proposição de que a Natureza é Cultura, e Cultura é Natureza, de forma alguma estabelecemos uma dialética Natureza-Cultura. A rejeição a um princípio dialético se ancora na crítica decolonial preta¹² de Sueli Rodrigues de Sousa à *Fenomenologia do Espírito*: “[...] filosofia da consciência não é para dialogar. Eles rompem com a filosofia da oralidade porque eles não querem dialogar. Eles querem impor. Quem sobreviveu entrou na onda dele. Com muita resistência. Mas entrou na onda”. (Rodrigues, 2022, p. 57).

Afinal, uma perspectiva dialética tenderia a tomar a Natureza reduzida ao espelho; o *télos* da Natureza seria propiciar ao Homem o encontro com seu Eu verdadeiro e essencial; não para com ela construir (dialogar). E, no entanto, a Natureza, em Césaire, não dá ao Homem a certeza de si mesmo, ela lhe dá a reciprocidade subjetiva que a vida tece no instante do acontecimento (a vivência): “no olho da lagoa que me olha, sem piscar, / através dos juncos”. A lagoa, no drama cesariano, não é o espelho de Narciso a dar o real da imagem do humano; o Outro é um Eu olhando, devolvendo a mirada, interrogando, partilhando do afeto e da curiosidade saudosa que Calibã lhe dirige.

¹¹ « Morte ou vivante, c'est ma mère et je ne la renierai pas! D'ailleurs, tu ne la crois morte que parce tu crois que la terre est chose morte... C'est tellement plus commode! Morte, alors on la piétine, on la souille, on la foule d'un pied vainqueur! Moi, je la respecte, car je sais qu'elle vit, et que vit Sycorax! | Sycorax ma mère! | Serpent! Pluie! Éclairs! | Et je me retrouve partout: | Dans l'œil de la mare qui me regarde, sans ciller, / à travers les scirpes. / Dans le geste de la racine tordue et son bord qui attend. | Dans la nuit, la toute-voyante aveugle, | la toute-flaireuse sans naseaux! » (Césaire, 2008, p. 25-26).

¹² Tomamos, no âmbito deste artigo, o pensamento “decolonial preto” conforme a formulação de Gabriel Nascimento, em “O Decolonial (preto) fala ao Pós-moderno” (2019, p. 83-93).

Neste ponto a *Pachamama* dialoga com a Relação em Glissant e sua ideia de Totalidade-Mundo/Todo-Mundo: a Alteridade com a Natureza: “estar-em-Relação” com a Natureza/Mundo [o mundo não compreendendo aqui a *mundanidade* arendtiana oriunda da violência contra a Natureza, mas a totalidade da terra em sua plenitude vivente, a que chamamos de *natura*] para produzir conhecimento. Tal hipótese se constrói a partir de uma noção de ancestralidade evocada no texto de Césaire: a ancestralidade implica a Pachamama e vice-versa; a ancestralidade é antes de tudo integração com a Natureza; a ancestralidade compreendendo o Ecológico como Relação: “Sycorax! Chuva! Relâmpagos! / E eu te encontro em todos os lugares”. Neste movimento retórico, Caliban justapõe a ideia de mãe e de Terra; é a Mãe-Terra quem nos territorializa, contudo, sem nos intercisar como a territorialidade antropocênica/colonial, a dar a ordem geopolítica do Mundo.

Recordemos que “Os africanos escravizados trouxeram para as Américas e para o Caribe a antiga certeza de que todos nós temos duas memórias: uma individual, vulnerável ao tempo e à paixão, condenada, como nós, a morrer; e outra, uma memória coletiva, destinada, como nós, a sobreviver” (Arrascaeta, 2005, p. 295, tradução nossa).¹³ A memória maior é a da Mãe-Terra, da Totalidade-Mundo, a memória ecológica da nossa “ancestralidade rizomática”. A ancestralidade assim pensada diz respeito ao “gesto da raiz torcida e seu salto que espera, i.e.”, ao rizoma. Se a ideia de “rizoma”, em Glissant, parece derivar a uma primeira leitura de *Mil platôs*, de Deleuze e Guattari (1995), Césaire lembra-nos, pelo/no discurso de Calibã, que antes ela vem da plantinha do quintal da nossa casa; é a árvore, a Natureza, a nos dar o dito da Relação: o rizoma, a raiz-múltipla-e-vária, a abertura (“o salto que espera”) ao Diverso, a Mãe-Terra, a Pachamama. Como nos ensina Sueli Rodrigues de Sousa:

[...] quem produz conhecimento é a vida, qualquer vida produz conhecimento. Essa história de ciência foi a forma de equiparar tudo. Por que se você não faz ciência pelo eurocentrismo, você não faz ciência. Aí é a forma de reduzir tudo. Eu penso assim e isso me deu muita autonomia. Quem produz conhecimento é toda vida. O mel que a abelha faz. Tem um documentário que as árvores conversam. Então toda vida produz conhecimento. Eu dizia isso para o Menelick e ele falava: “mas ninguém sabe o que uma formiga pensa”. E eu respondia: “mas ela sabe”. Por que que a gente tem que saber? Não é você que tem que saber. A forma de o capitalismo dominar foi pela ciência e o mercado. Se a gente fizesse a revolução que Marx queria, a gente repetiria tudo novamente (Sousa, 2022, p. 60).

As abelhas e as formigas, em Sueli Rodrigues de Sousa, não avultam como personagens alegóricas dentro de uma fábula moral (de certa analogia pedagogizante), da mesma forma como a terra, a chuva, o relâmpago, a lagoa, os juncos e a raiz, em Aimé Césaire. Distintamente de uma fábula de La Fontaine ou de Esopo,¹⁴ não há personificação (humanização) de modo a exemplificar virtudes e vícios humanos. Tal dado (a prosopopeia) não encontra lastro na poética de Césaire, tampouco na ensaística de Rodrigues. Estes dois signos, antes, se apresentam

¹³ “Los africanos esclavizados trajeron a las Américas y al Caribe la antigua certeza de que todos tenemos dos memorias: una individual, vulnerable al tiempo y a la pasión, condenada como nosotros a morir, y otra memoria colectiva, destinada como nosotros a sobrevivir”.

¹⁴ Sugerimos a leitura d’*A formiga e a cigarra*, de Esopo (s.a.) e sua reescrita *A cigarra e a formiga* por Jean de La Fontaine (s.a.).

como outro índice de leitura, de tipo mais particular. Eles inscrevem o lugar da Natureza na ordem da Alteridade e de uma concepção epistêmica que desafia a Epistemologia ocidental em um de seus pilares mais caros: o antropocentrismo (Covaia Kosop; Souza Lima, 2022; Monteiro, 2019). O conhecimento consubstanciado na *vita*, não no artifício, tampouco no propalado cientificismo secular.

Apreende-se, portanto, a partir daí o Ecológico como Totalidade. Logo, pensamos a humanização como forma de negação do lugar da Natureza na ordem da Alteridade e da Relação, e mais propriamente a humanidade como impossibilidade plena de Relação. A quebra do metabolismo do Homem com a Natureza como forma de cisão também com a Totalidade-Mundo. Isto se torna patente, a partir da seguinte ponderação feita por Ailton Krenak:

A ideia de nós, humanos, nos deslocarmos da terra, vivendo uma abstração civilizatória, é absurda. Ela suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos. [...] Essa ideia dispensa a experiência de viver numa terra cheia de sentido, numa plataforma para diferentes cosmovisões (Krenak, 2020, p. 22-23; 25).

Fruição da vida ⇔ Mercantilização da vida

[...] pregaram o fim do mundo como uma possibilidade de *fazer a gente desistir de nossos próprios sonhos*. E minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre *poder contar uma história*. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim (Krenak, 2020, p. 27, grifos nossos).

O “contar histórias” evoca o poder da fábula (fabulação); a crise gerada pelo Antropoceno (e que em larga medida é o próprio Antropoceno) tornar-se-á catástrofe, apenas, se morta a capacidade de fabulação, de criar e [re]inventar mundo[s] possível [possíveis]. Aqui, Krenak nos oferece uma chave hermenêutica quanto a produção literária amefricana em sua tônica escrivente de discurso fabulatório (Alves, 2025). Ainda que não a discuta abertamente, o potencial da literatura é dado na passagem em comento: “É importante *viver a experiência de circular no mundo, não como uma metáfora*, mas como fricção, *poder contar uns com os outros*” (Krenak, 2020, p. 27, grifos nossos). Dois suplementos à passagem: “viver”, em Sueli Rodrigues de Sousa (2022), tomado como *conditio sine qua non* para a produção de conhecimento, implicaria a “experiência” como fundamento de uma epistemologia interseccional, em Patrícia Hill Collins (2022); e a “circulação no mundo” como errância, em Glissant (2005). Teríamos, portanto, uma ecologia atrelada à Relação e à construção de saberes. Krenak nos ajuda a avançar em nossa leitura de Glissant (2005): o “rizoma”, não como mera metáfora, mas como fricção, “poder contar uns com os outros”, aliando-e a uma noção de “solidariedade flexível”, em Patricia Hill Collins (2022) e de “comunidade”, em Sueli Rodrigues de Sousa (2022).

Isso nos leva a afirmar que as formas de interação entre Sujeito e Natureza, na poética césaireana, não são apenas imperiosas ante uma compreensão possível de um discurso colonialista e anticolonialista, mas da própria relação das *personae dramatis* na constituição da ação que conforma o drama. Ora, *nihil sine causa*, algumas das preocupações centrais de Césaire foram, de forma indubitável, o problema do colonialismo e do proletariado, ambos tendo seu minadouro na divisão capitalista do trabalho e do processo de acúmulo primitivo do Capital (Césaire, 2020). Césaire reconhece na base tanto do problema racial quanto clas-

sista, um fator ecossocial de mor gravidade: o domínio do Homem sobre a Natureza: “pisa [a terra] com um pé vencedor!”, em vez da fruição da Natureza; da mercantilização da vida, em vez da potencialização da vida; da banalização da barbárie e da normalização da crueldade – aquilo que Arendt (1999) viria chamar, mais de uma década depois, de *banalidade do mal*, e que já se encontrava estabelecida de forma contundente na crítica de Césaire ao bom humanismo europeu: “[...] não estou falando de Hitler, do carcereiro ou do aventureiro, mas do ‘homem de bem’ [...] daquela reação de surpresa, daquele reflexo admitido, daquele cinismo tolerado” (Césaire, 2020, p. 33). Essa forma de banalização da maldade é anterior ao antissemitismo e ao regime totalitário, ela encontra antes sua gênese no Antropoceno colonial, criticado por Calibã. Fixa-se a “*Relação como princípio de um pensamento ecoamefricano*”, ancorada numa postura epistêmica integral, integrante e integralizadora da Natureza (*Pachamama*).

À Maria Sueli Rodrigues de Sousa (*in memoriam*).

Referências

- ALVES, A. C. O paradoxo de Córdoba: sujeito cognoscente e violência epistêmica. *Cadernos de Estudos Culturais*, Campo Grande, v. 1, p. 9-24, 2017.
- ALVES, A. C. A fratura no lugar de enunciação. *Caderno de Estudos Culturais*, Campo Grande, v. 1, p. 9-29, 2021.
- ARENDT, H. *A condição humana*. Roberto Raposo (Trad.). 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- ARENDT, H. *Eichmann em Jerusalém*. José Rubens Siqueira (Trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARENDT, H. Que é Liberdade? In: ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Mauro W. Barbosa (Trad.). São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 188-220.
- ARRASCAETA, B. S. África en el Río de la Plata. In: HOOFF, H. V.; BERNALES, M. A.; ORTEGA S., A. *La Ruta del Esclavo en el Río de la Plata: su Historia y sus consecuencias*; memoria del simposio. Montevideo: UNESCO Office Montevideo, 2005. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000150922>. Acesso em: 7 dez. 2024.
- ARTAXO, P. Uma nova era geológica em nosso planeta: o Antropoceno? *Revista USP*, São Paulo, n. 103, p. 13–24, 2014. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.voi103p13-24>.
- CARMO FILHO, Raimundo Silvino do. *A ante-humanidade do corpo negro na ficção de Oswaldo de Camargo*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2024.
- CÉSAIRE, A. *Uma tempestade*. Margarete Nascimento dos Santos (Trad.). São Paulo: Temporal, 2024.
- CÉSAIRE, A. *Une Tempête*. Paris: Éditions du Seuil, 2008.
- CHUCHO GARCÍA, J. Afroepistemología y pedagogía cimarrona. In: SEPTIEN, R. C. (ed.). *Afrodescendencias: voces en resistencia* – en homenaje al centenario de Nelson Mandela. Buenos Aires: CLACSO, 2018. p. 59-70 Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20180712070816/Afrodescendencias.pdf>.

- COLLINS, Patrícia Hill. *Bem mais que ideia: a interseccionalidade como teoria social crítica*. Bruna Barros e Jess Oliveira (Trads.). São Paulo: Boitempo, 2022.
- COVAIA KOSOP, R. J.; SOUZA-LIMA, J. E. . O ecocentrismo frente à naturalização do universalismo: contornos decoloniais de uma episteme plural. *Revista Direito Ambiental e Sociedade*, v. 11, n. 3, 2022. DOI: <https://doi.org/10.18226/22370021.v11.n3.01>.
- DE TILIO, R.; VIEIRA, M. de P. P. Sistemas não-binários de gênero e sexualidade. *Revista DisSol – Discurso, Sociedade e Linguagem*. Pouso Alegre, ano VI, n. 13, p. 42-54, jan. - jun., 2021. DOI: <https://doi.org/10.35501/dissol.vi13.835>.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, v. 1. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa (Trads.). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- DESCARTES, R. *Discurso do método*. Paulo Neves (Trad.). Porto Alegre: L&PM, 2021.
- ESOPO. Fábulas de Esopo – A formiga e a cigarra. Manuel Mendes da Vidigueira (Trad.). In: WIKISOURCE. [S.l.: s.n.], 2015. Disponível em: https://pt.wikisource.org/wiki/Fabulas_de_Esopo/A_Formiga_e_a_Cigarra. Acesso em: 31 mar. 2026.
- GARRARD, G. *Ecocrítica*. Vera Ribeiro (Trad.). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.
- GLISSANT, É. *Introdução a uma poética da diversidade*. Enilce do C. A. Rocha (Trad.). Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.
- CONZALEZ, L. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Flavia Rios; Márcia Lima (Orgs.). Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 127-138.
- HEGEL, G. W. F., *Fenomenologia do Espírito*. Paulo Meneses (Trad.). Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2014.
- HERMANN, V. Ensaio sobre a depressão antropológica. *Aletria: Revista De Estudos De Literatura*, Belo Horizonte, v. 33, n. 2, 2023, p. 35-59. DOI: <https://doi.org/10.35699/2317-2096.2023.41061>.
- KILOMBA, G. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Jess Oliveira (Trad.). Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- LA FONTAINE, J. A cigarra e a Formiga. In: WIKISOURCE. [S.l.: s.n.], 2018. Disponível em: https://pt.wikisource.org/wiki/A_Cigarra_e_a_Formiga. 31 mar. 2026.
- MASSONI DA ROCHA, V. Pai abusador: incesto e pedofilia contra meninas em Gisèle Pineau, Nicole Cage-Florentiny e Cinthia Kriemler. *Revista do GELNE*, v. 26, n. 1, 2024. DOI: <https://doi.org/10.21680/1517-7874.2024v26n1ID35410>.
- MELO, L. A. N. de. *Caliban uma vez mais ou Identidade como problema modelar nos Estudos Literários*. 2025. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2025.
- MELO, L. A. N. de. *Lugar e conhecimento*. Teresina: Edição do Autor, 2023. E-book.
- MELO, L. A. N. de; ALVES, A. C. Identidade como um problema modelar nos estudos literários afro-brasileiros. *Eixo Roda*, Belo Horizonte, v. 32, n. 4, p. 420-444, 2023. DOI: [10.17851/2358-9787.32.4.420-444](https://doi.org/10.17851/2358-9787.32.4.420-444).
- MENESES, M. P. Epistemologias do Sul. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 80, p. 5-10, 2008. Disponível em: <http://rccs.revues.org/689>. Acesso em: 28 nov. 2025.

- MIGNOLO, W. D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Rio de Janeiro, v. 32, n. 94, jun. 2017. DOI: <https://doi.org/10.17666/329402/2017>.
- MIÑOSO, Y. E.; CORREAL, D. G.; MUÑOZ, K. O. *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Yuderlys Espinosa Miñoso, Diana Gómez Correal, Karina Ochoa Muñoz (ed.). Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2014.
- MONTEIRO, A. P. R. *Cosmologia ameríndia: uma crítica ao antropocentrismo*. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Humanidades) – Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, São Francisco do Conde, 2019.
- MUNANGA, K. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- NASCIMENTO, G. *Racismo linguístico: os subterrâneos da linguagem e do racismo* Belo Horizonte: Letramento, 2019.
- OLIVEIRA, C. S. de; NEVES DE MELO, L. A.; CORREA ALVES, A. . Sobre a palavra-amor e a interseccionalidade. *In: SOLETRAS*, Rio de Janeiro, n. 52, 2025. DOI: <https://doi.org/10.12957/soletras.2025.87624>.
- QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In: LANDER, E. (Org.) A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires : CLACSO, 2005. p.117-142.
- SILVA-REIS, D. Maternidade, maternagem e matricídio em Mère prison (2021) d'Emmelyne Octavie. *Revista do GELNE*, v. 26, n. 1 , 2024. DOI: <https://doi.org/10.21680/1517-7874.2024v26n1ID35537>.
- SOUSA, M. S. R. de. “Toda Vida Produz Conhecimento”: Entrevista com Maria Sueli Rodrigues de Sousa. *Direito público*, v. 19, n. 101, p. 52-65, 2022. DOI: <https://doi.org/10.11117/rdp.v19i101.6424>.
- SPIVAK, G. A. *Pode o subalterno falar?* Sandra R. G. Almei da, Marcos P. Feitosa, André P. Feitosa (Trans.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- ST VIL, C. R.; FIGUEIREDO, E. Jacques Roumain e Dany Laferrière: o impacto do retorno, a ausência da água e a fome em *Senhores do orvalho* e *País sem chapéu*. *Revista do GELNE*, v. 26, n. 1, 2024. DOI: <https://doi.org/10.21680/1517-7874.2024v26n1ID35500>.

A mercantilização da escassez: uma leitura ecocrítica dos desdobramentos distópicos no conto “The Tamarisk Hunter”, de Paolo Bacigalupi

The Commodification of Scarcity: An Ecocritical Reading of the Dystopian Developments in Paolo Bacigalupi’s Short Story “The Tamarisk Hunter”

Mateus Nascimento Rodrigues

Universidade Estadual do Piauí (UESPI)

Teresina | PI | BR

mateusnrodrigues29@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0008-6602-0297>

José Wanderson Lima Torres

Universidade Estadual do Piauí (UESPI)

Teresina | PI | BR

josewanderson@ccm.uespi.br

<https://orcid.org/0000-0003-2304-0681>

Resumo: O presente artigo propõe uma leitura ecocrítica do conto “The Tamarisk Hunter” (2008), de Paolo Bacigalupi, com foco nos elementos distópicos da narrativa que emergem na interseção entre a lógica do capitalismo e a crise ambiental. O objetivo principal é analisar como essa configuração especulativa enseja uma crítica às consequências do modelo de dominação capitalista nas esferas humanas e ecológicas. Para isso, realizamos a investigação através de uma pesquisa bibliográfica, de abordagem qualitativa e cunho exploratório, fundamentada nos estudos do gênero literário distópico, de reflexões sobre o capitalismo tardio e da teoria ecocrítica, partindo dos pressupostos teóricos de Claeys (2017), Tavares (2024), Moylan (2000), Jameson (1997), Fisher (2020), Garrard (2004), Glotfelty (1996) e Buell (1995). Sob esse entendimento, exploramos as possibilidades de problematizar o modelo de gerenciamento contemporâneo dos recursos naturais por meio da literatura de distopia, entendida aqui como uma projeção temporal precisa daquilo que já vivemos, que, ao imaginar a pior alternativa social possível, nos alerta sobre as contradições e preocupações em desdobramento na nossa configuração social presente (Claeys, 2017). Em relação aos resultados, compreendemos que em “The Tamarisk Hunter”, Bacigalupi articula uma constituição distópica em que a crise ambiental passa a ser mecanismo para perpetuar os níveis estruturais da sociedade, impelindo os sujeitos enredados a condições lamentáveis, ao passo



em que a natureza e as possibilidades de existência nela são progressivamente apagadas. Assim, lemos a obra como um exercício reflexivo que, por meio da imaginação distópica, materializa e evidencia a insustentabilidade “naturalizada” do sistema capitalista.

Palavras-chave: paolo bacigalupi; “The Tamarisk Hunter”; distopia; ecocrítica; capitalismo.

Abstract: This article puts forward an ecocritical reading of Paolo Bacigalupi’s short story “The Tamarisk Hunter” (2008), focusing on the dystopian elements that arise at the intersection of capitalist drive and environmental crisis. Its principal aim is to examine how Bacigalupi’s speculative scenario critiques the consequences of capitalist modes of domination over both human and natural spheres. To this end, we conducted a qualitative, exploratory, bibliographic research grounded in dystopian literary studies, reflections on late capitalism, and ecocritical theory, drawing on the work of Claeys (2017), Tavares (2024), Moylan (2000), Jameson (1997), Fisher (2020), Garrard (2004), Clotfelty (1996) and Buell (1995). Under this framework, we explore how dystopian literature can problematize contemporary modes of natural-resource production, understood here as a precise projection of present realities that, by imagining the worst possible social outcome, warns us about the ongoing contradictions and emerging concerns within our current social configuration. Our analysis reveals that in “The Tamarisk Hunter”, Bacigalupi constructs a dystopian scenario in which environmental crisis becomes a mechanism for perpetuating the structural hierarchies of society, driving individuals into deplorable conditions as the natural world, and the prospects for human life within it, are progressively erased. Thus, we interpret the work as a reflective exercise that, through dystopian imagination, materializes and highlights the “naturalized” unsustainability of the capitalist system.

Keywords: paolo bacigalupi; “The Tamarisk Hunter”; dystopia; ecocriticism; capitalism.

1 Introdução

É certo que, nos últimos anos, estamos vivenciando uma era de intensas transformações exponenciais e paradoxais que, em nome do “progresso” da civilização, têm corroído a nossa própria constituição humana e sua relação com a natureza. A era do Antropoceno concretiza os danos irreversíveis que provocamos à Terra, de modo que presenciamos agora as suas inúmeras consequências que se intensificam cada vez mais com o aquecimento global. Frente a isso, tal cenário tem provocado alguns desdobramentos nas produções culturais referentes à literatura especulativa, quando autores das ficções científicas e distopias começam a perceber e denunciar as problemáticas nocivas da apropriação crescente dos recursos naturais.

Paolo Bacigalupi, escritor norte-americano, é um dos nomes mais influentes dessa corrente da ficção científica contemporânea. Conhecido por suas narrativas que articulam projeções climáticas distópicas, sua obra explora a construção de futuros devastados por crises ecológicas, escassez de recursos naturais e desigualdade social, de modo que a maioria das suas narrativas podem ser lidas enquanto problematizações vigentes dos rumos que estamos percorrendo na nossa relação com a biosfera. Entre suas produções mais conhecidas estão os romances “The Windup Girl” (2009), vencedor dos prêmios Hugo e Nebula, e “The Water Knife” (2015), que consolidaram sua compreensão literária sobre as questões ambientais.

Além desses romances, gostaria de destacar a produção de narrativas curtas de Bacigalupi. Na coletânea “Pump Six and Other Stories” (2008), vemos o conto “The Tamarisk Hunter” (2008), que apresenta um futuro distópico onde a escassez de água é manejada a fim de gerar lucro, ilustrando um sistema que gera e perpetua a crise ambiental enquanto mecanismo de controle e acumulação capitalista. Logo, identificamos, na narrativa em questão, a perspicácia do escritor na sua urgência de denunciar as consequências da degradação ambiental e suas relações com a desigualdade socioeconômica sob a lógica do capitalismo tardio, tendo como proposta alertar sobre a constituição maximizada de uma crise que parece cada vez mais inevitável.

A partir disso, propomos responder neste artigo à seguinte questão: de que forma o conto “The Tamarisk Hunter”, de Paolo Bacigalupi, representa a crise ecológica e sua instrumentalização como mecanismo de controle e dominação capitalista. Sabendo disso, nosso objetivo principal é analisar como essa configuração especulativa enseja uma crítica às consequências do modelo de apropriação e dominação capitalista nas esferas humanas e ambientais. Para isso, desenvolvemos uma pesquisa bibliográfica, de abordagem qualitativa e cunho exploratório, fundamentada nos pressupostos teóricos de Claeys (2017), Tavares (2024), Moylan (2000), Jameson (1997), Fisher (2020), Garrard (2004), Glotfelty (1996) e Buell (1995). Portanto, lançamos como hipótese que em “The Tamarisk Hunter”, a apropriação e destruição da natureza, que culmina na escassez hídrica, formula um aparato de dominação, estabelecendo, de forma metafórica, uma projeção dos receios contemporâneos em relação ao gerenciamento capitalista ambiental.

Ao desenvolver a pesquisa, realizamos a verificação bibliográfica de modo a melhor situar a narrativa analisada. Ao buscar estudos sobre o conto em questão, localizamos apenas dois artigos sobre “The Tamarisk Hunter”: o artigo de 2024 “Escolhas lexicais e desesperança ambiental: analisando a escassez de Água em The Tamarisk Hunter”, de Muhammad Sami, Asia Iqbal, Muhammad Irfan e Muhammad Asif Nadeem, que centraliza uma análise da representação da escassez hídrica; e o trabalho de 2023 “Imaginários do antropoceno e ‘The Tamarisk

Hunter' de Paolo Bacigalupi, como narrativa, de Maria Jose Butler", que interpreta o conto a partir dos imaginários do Antropoceno e de suas implicações ecológicas contemporâneas.

Diante do pequeno número de estudos sobre o conto, direcionamos também o levantamento com o critério de seleção voltado para análises ecocríticas da obra completa de Paolo Bacigalupi. Nesse processo, localizamos uma pequena quantidade de trabalhos centrados no romance mais conhecido, "The Water Knife", que também se articula nas premissas da distopia. Encontramos um trabalho que investiga "The Water Knife" a partir da denominação do conceito de "ficção climática", explorando as estratégias de sobrevivência e a negociação da água (Perrin, 2020). Encontramos uma dissertação acadêmica que centraliza uma interpretação de "The Water Knife" com ênfase no impacto da poluição hídrica em (Lestari, 2024). Por fim, encontramos uma análise dessa obra que aborda as temáticas e tensões ecocríticas que atravessam a narrativa (George; Sharmilla, 2024).

Com base nessas buscas, percebemos que há uma lacuna existente nos estudos da obra de Bacigalupi, ainda mais evidente na falta de produções sobre suas narrativas curtas e de estudos nacionais. Ainda que as pesquisas encontradas focalizem suas interpretações em análises ecocríticas, vemos uma carência de profundidade para interpretar as peculiaridades literárias do autor, evidenciada pela ausência de diálogos com estudos sobre a construção textual distópica e as discussões que fundamentam aquilo que vemos de forma mais contundente nas obras em questão, a crítica ao sistema capitalista. O conto "The Tamarisk Hunter", por sua vez, nos oferece possibilidades para preencher essa lacuna, permitindo uma análise de seus elementos distópicos enquanto problematização ecocrítica que expõe a insustentabilidade daquilo que vem se apresentando como natural: a lógica inerente ao gerenciamento capitalista dos recursos ambientais.

2 A distopia capitalista: reflexões literárias sobre a crise contemporânea

Mediante um contexto de transformações contínuas, devemos refletir criticamente sobre a posição que ocupamos enquanto sujeitos inseridos em uma sociedade globalizada. Desde as grandes acelerações provocadas pela Revolução Industrial, no século XIX, o capitalismo consolidou-se como o sistema hegemônico que estrutura e atravessa praticamente todos os aspectos de nossas vidas. Consequentemente, por mais que sua lógica voltada à produção incessante e ao acúmulo de capital gere avanços significativos nas esferas tecnológica e econômica, também intensifica as desigualdades sociais e as consequências cada vez mais abruptas ao meio ambiente, produzindo binarismos como centro e periferia, progresso e destruição. Sublinhamos, portanto, como esse sistema se engendrou a partir de uma lógica que, por trás da ideia de transformação, acentua cada vez mais a polarização.

Diante das múltiplas crises que atravessam o mundo contemporâneo, torna-se cada vez mais comum deparar-se com noticiários alarmantes que colocam em xeque a nossa condição humana rumo a um futuro inexplorável. As intensas transformações climáticas, aceleradas pelas ações humanas ao longo dos últimos séculos, somam-se ao vertiginoso avanço de tecnologias de vigilância, da inteligência artificial e a engenharia genética, alterando significativamente nossa relação com o mundo natural. Essas mudanças, longe de promoverem

uma integração equilibrada entre humanidade e natureza, têm contribuído para um cenário de incerteza e desumanização, nos aproximando cada vez mais de um futuro visto apenas nas formas mais pessimistas da literatura e do cinema distópico.

Assim, nos últimos anos, passou a ser mais comum questionarmos se já estamos vivendo em uma distopia. Como aponta o professor Gregory Claeys (2017), a distopia retrata sociedades fictícias as quais implicam imagens de um futuro devastado pela ruína, medo e catástrofe. Desse modo, no campo literário distópico são projetadas e vislumbradas as piores alternativas sociais possíveis, em que predominam a miséria, a destruição e a representação do fim de um mundo humanizado (Claeys, 2017). Diante dessas descrições, a realidade atual parece não estar distante desses pesadelos, sendo que, paradoxalmente, seus aspectos mais sombrios consolidam-se progressivamente de forma naturalizada pelo sistema vigente.

A professora Débora Tavares (2024), a partir da perspectiva materialista dialética, aponta que essa percepção é resultado da lógica do capitalismo, estruturada e sustentada por sua ideologia. Segundo a pesquisadora, essa ideologia “impede a crítica efetiva ao sistema, reforçando a ideia de que ele é natural e inescapável” (Tavares, 2024, p. 2). Tais pressuposições constituem a hegemonia do sistema, o que acaba por intensificar as diversas crises societais, humanas e ambientais em nossa sociedade. Em outros termos, presenciamos a normalização de um mundo movido pela desigualdade, destruição ambiental e apropriação, em que o sistema oferece riqueza e conforto para uma pequena parcela da população, ao passo que constrói uma realidade distópica para sua maioria, transformando e afetando negativamente a realidade.

A fim de entender mais a fundo tais questões, uma boa reflexão desse momento pode ser feita sob a perspectiva materialista de Fredric Jameson, que o entende como o capitalismo tardio. Para Jameson (1997), essa fase é marcada por um aprofundamento do processo de mercantilização completa da vida. O capitalismo, agora em sua forma mais avançada (tardio), não apenas organiza a produção e o consumo de bens materiais, mas também submete os espaços simbólicos, subjetivos e ecológicos à lógica da mercadoria. Nas palavras do crítico:

Esse capitalismo mais puro de nosso tempo elimina os enclaves de organização pré-capitalista que ele até agora tinha tolerado e explorado de modo tributário. Nesse aspecto, sentimo-nos tentados a falar de algo novo e historicamente original: a penetração e colonização do inconsciente e da Natureza, ou seja, a destruição da agricultura pré-capitalista do Terceiro Mundo pela Revolução Verde e a ascensão das mídias e da indústria da propaganda (Jameson, 1997, p. 61).

A partir do trecho, segundo uma leitura jamesoniana, ressaltamos que estamos inseridos em um mundo “pós-moderno”, cuja premissa é fazer com que nada escape da lógica de produção do capital, que acaba por gerar uma experiência de dominação e subordinação tanto na esfera subjetiva (inconsciente), quanto sobre a natureza. Ou seja, entendemos que, nessa atual configuração, predomina-se a intensificação da lógica do capitalismo tardio, cuja expansão tende a absorver dimensões antes parcialmente externas à sua dinâmica. A colonização do inconsciente e da natureza, mencionada por Jameson, indica justamente esse processo de incorporação, no qual tanto a subjetividade quanto o meio ambiente passam a ser reorganizados segundo imperativos do capital. Partindo dessa premissa, vivemos em uma era em que as fronteiras entre cultura, natureza e economia se dissolvem, na qual formas de arte, afetos, e experiências tornam-se passíveis de apropriação e circulação, fazendo com que o sistema consiga eliminar aquilo que escape a sua lógica, tornando-se “natural”. A partir disso,

vislumbramos nossa condição de aprisionamento em um sistema extremamente contraditório - uma distopia capitalista - que se apresenta como inescapável.

Mark Fisher reflete sobre isso a partir do conceito “realismo capitalista”, partindo da famosa frase atribuída ao próprio Fredric Jameson e a Žižek Slavoj, “é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo”, Fisher associa o slogan ao que ele diz sobre o conceito, sendo que tal proposição materializa-se a partir da disseminação de um sentimento de que o capitalismo é o “único sistema econômico viável, sendo impossível imaginar outras alternativas a ele” (Fisher, 2020, p. 10). Como nos lembra o autor, essa percepção, contudo, não decorre de uma impossibilidade concreta, mas da naturalização ideológica das estruturas do capitalismo frente aos seus desdobramentos e forças que se expandem nesse mundo globalizado. Por conseguinte, o sistema torna-se aparentemente inquestionável e onipresente, não porque seja absoluto, mas porque suas formas de organização material e simbólica operam de modo a obscurecer outras possibilidades históricas. Reconhecer esse mecanismo é fundamental para desmistificar essa suposta inevitabilidade e reabrir o campo da imaginação política.

Pensando nisso, uma leitura de Jameson (1997) e Fisher (2020) nos permite postular que esse sistema flui de modo contraditório. Se ele necessita de nossa contribuição para se instaurar enquanto apropriação tanto da cultura, quanto por meio da apropriação física do corpo e da natureza, por que as resistências se tornam desesperançosas, levando à aceitação dessa naturalização? Logo, Fisher propõe que “o realismo capitalista só pode ser ameaçado se for de alguma forma exposto como inconsciente ou insustentável, ou seja, mostrando que o ostensivo ‘realismo’ do capitalismo na verdade não tem nada de realista” (Fisher, 2020, p. 33). De outro modo, o que se apresenta como “realista” é justamente aquilo que ignora ou mascara as contradições do sistema, perpassando de forma inconsciente a sua ideologia insustentável de dominação e produzindo as crises econômicas, ambientais e psicológicas as quais vivemos.

Identificando essa contradição, ponderamos como podemos criticar de modo efetivo esse realismo capitalista. Seguindo o argumento de Fisher (2020), se o capitalismo opera por meio da naturalização de seus valores contraditórios e da produção de um horizonte que os apresenta como inevitáveis, sua desestabilização passa, precisamente, pela problematização dos mecanismos simbólicos inseridos nessa estrutura. Nesse sentido, a crítica não se realiza apenas no plano econômico, mas, sobretudo, no campo cultural, pois é nesse âmbito que se produzem e legitimam narrativas que questionam o capitalismo como a única alternativa possível, reestruturando percepções acerca do *status quo* social. É a partir dessa dimensão que situamos nossa proposta: enquanto críticos literários, investigamos como a literatura, por meio de seus recursos formais e imaginativos, pode expor as fissuras desse horizonte, tornando visíveis suas contradições e reabrindo possibilidades de reflexão que o realismo capitalista busca obscurecer.

De forma mais específica, retomamos novamente a literatura distópica, pois o vislumbre do futuro como algo extremamente nocivo a ser evitado revela uma possibilidade de crítica ao mundo contemporâneo. Ou seja, o que é alertado nas distopias literárias ressoa no nosso presente sobretudo diante da lógica hegemônica do sistema capitalista. Dessa maneira, em consonância com Tavares (2024, p. 2), “a ficção distópica nos ajuda a ver o que a realidade já é, mas por meios metafóricos”. Portanto, podemos pensar a distopia como uma forma crítica de imaginação para desafiar o *status quo* político e social, identificando que há sim alternativas para questionar a nossa realidade e buscar novos caminhos através da literatura. Ao explorar futuros possíveis nos quais a totalidade da vida é submetida à lógica do controle, da vigilân-

cia, da mercantilização e da degradação ambiental, as distopias denunciam as consequências extremas do capitalismo tardio. Claeys (2017) aponta que a estrutura narrativa distópica evidencia as contradições internas desse sistema.

Ao retratar sociedades em que “a maioria substancial sofre escravidão e/ou opressão em resultado da ação humana”¹, o teórico compreende a distopia como um mundo em que a humanidade é impelida a formas de dominação que, por sua vez, podem ser contestadas (Claeys, 2017, p. 290, tradução nossa). Nesse dilema, as narrativas distópicas² nos oferecem uma perspectiva mediada pelas protagonistas que enfrentam a subjugação da humanidade no futuro sombrio, proporcionando visões e lutas que buscam desafiar os valores vigentes (Moylan, 2000).

Diante disso, a própria estrutura narrativa distópica busca expor as problemáticas que ecoam em nossa sociedade, evidenciando as contradições que permeiam e reforçam os binarismos do sistema capitalista. Tal posicionamento pode ser melhor resumido nas palavras de Tavares, pois para a professora e pesquisadora:

Ao conceber o pior cenário possível (por isso o termo distopia, em grego “lugar ruim”), a narrativa distópica nos convida a pensar o que podemos fazer para evitar que esse cenário se concretize. Essa função imaginativa é capaz de projetar um desfecho alternativo e igualitário, e talvez a literatura seja um dos muitos outros espaços em que podemos imaginar o que o sistema julga impossível – um fim para o capitalismo (Tavares, 2024, p. 3).

Com base nisso, essa literatura nos traz a capacidade de imaginar e projetar um futuro que ecoa a realidade, refletindo sobre como podemos questionar e evitar os desdobramentos que tomam rumo no sistema. Esses textos funcionam como dispositivos metafóricos que expõem os efeitos da lógica “realista capitalista”, em que não seria possível imaginar alternativas (Fisher, 2020). Portanto, cabe-nos estabelecer outros modos de pensar que escapem essa lógica desumana, reiterando que a distopia, através de seu “pessimismo potencializado”, cristaliza de forma bem mais perceptível aquilo que é mascarado pela ideologia, permitindo a visualização das contradições internas que aceitamos de forma naturalizada.

Para concluir esta seção, discutimos as questões relacionadas à lógica do capitalismo tardio e sua naturalização. Refletimos também sobre o papel da literatura especulativa no âmbito da distopia, especialmente por seu potencial de propor alternativas que confrontem esse sistema, problematizando e buscando superar a “distopia capitalista” em que vivemos. Após ter lançado mão dessas reflexões, passamos agora a direcionar nosso olhar para a análise ecocrítica do conto distópico “The Tamarisk Hunter”, buscando revelar a estruturação desse modelo capitalista e suas interfaces com o meio ambiente que se desdobram de forma desumana nas experiências das personagens enredadas, na medida em que a distopia representada no conto nos permite explorar criticamente tais articulações.

¹ “a substantial majority suffer slavery and/or oppression as a result of human action.”

² Tais formulações narrativas podem ser observadas a partir do “boom” de distopias do século XX, com obras que popularizam o gênero em questão, como “Brave New World” (1932), de Aldous Huxley; “1984” (1949), de George Orwell; e “Fahrenheit 451” (1953), de Ray Bradbury (Moylan, 2000). Esses elementos também se manifestam em produções mais contemporâneas, com a saga “The Hunger Games” (2008 - 2010), de Suzanne Collins, “Oryx and Crake” (2003), de Margaret Atwood, e as próprias distopias ambientais de Bacigalupi.

3 Uma leitura ecocrítica dos desdobramentos distópicos em “The Tamarisk Hunter”, de Paolo Bacigalupi

Seguiremos agora lançando mão de discussões de alguns temas para desenvolver uma leitura ecocrítica dos desdobramentos distópicos materializados nas relações entre capital, meio ambiente e crise ambiental no conto “The Tamarisk Hunter”, de Paolo Bacigalupi. Propomos analisar como os aspectos distópicos presentes na narrativa explicitam a apropriação e mercantilização da natureza, apontando a obra enquanto uma problematização metafórica do sistema de produção e existência contemporâneo nas esferas humanas e ambientais. Nesse âmbito, as discussões subjacentes ao próximo subtópico propõem-se a construir um entendimento da ecocrítica como teoria, para depois apontarmos uma interpretação da narrativa destacada.

3.1 Ecocrítica e distopia: caminhos para uma crítica das crises ambientais

Enquanto abordagem teórica, as perspectivas ecocríticas surgiram recentemente, se propondo questionar em que medida a literatura pode contribuir para a compreensão das crises ambientais e para a construção de novas formas de interação entre humanos e o meio ambiente. Enquanto campo de investigação acadêmico, a mesma tem suas raízes intelectuais remontadas à reflexões como as de Henry David Thoreau, que desde o século XIX questionava as relações entre cultura e natureza (Buell, 1995). No entanto, tais posicionamentos se cristalizaram tempos depois com a publicação de “The Environmental Imagination” (1995) de Lawrence Buell e “The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology” (1996), editado por Cheryll Glotfelty e Harold Fromm. A partir daí, a ecocrítica introduziu novas dimensões de estudo dessas questões, ampliando suas interpretações para além das fronteiras tradicionais da crítica literária.

Assim, a ecocrítica se estabelece como um campo de investigação dedicado ao exame das construções discursivas da natureza na cultura (Garrard, 2004). De modo mais específico, como define Glotfelty (1996, p. XVIII, tradução própria), a ecocrítica é “[...] o estudo da relação entre literatura e o meio ambiente”,³ promovendo uma abordagem centrada na terra diante sua dimensão simbólica e crítica materializada no discurso literário. Destarte, partimos do ponto em que tal aparato teórico busca compreender como as narrativas literárias representam, moldam e contestam as nossas percepções sobre o mundo natural.

Nessa linha de raciocínio, sublinhamos que as inquietações contemporâneas, marcadas pelo impacto do ser humano nas crises ambientais, estruturam as formas de discurso construídos na própria literatura. Assim, segundo Glotfelty (1996), grande parte dos estudos ecocríticos compreendem a posição do ser humano em uma era marcada pela intensificação das crises ambientais, uma época em que a degradação do planeta se configura como consequência direta das ações do homem. Esse contexto, descrito nos termos do Antropoceno, nos impele a refletir sobre nosso papel, enquanto críticos literários, na análise e mobilização dessas questões. Portanto, cabe-nos a perceber como a literatura pode contribuir para a articulação de novas formas de imaginar e compreender os rumos da nossa relação com o mundo em que vivemos.

³ “[...] ecocriticism is the study of the relationship between literature, and the physical environment Glotfelty”

Ao reconhecer a estruturação entre a crise ambiental e a era do Antropoceno, torna-se crucial refletir que essa crise não é apenas uma questão natural, mas está profundamente enraizada nas dinâmicas do sistema de produção contemporâneo. Como argumenta Fisher (2020), a lógica cultural do capitalismo tardio contribui para consolidar e perpetuar essa crise, naturalizando seus impactos ao ponto de torná-los inquestionáveis em nome do “progresso” econômico. Nesse sentido, a ecocrítica, ao promover uma abordagem que integra discurso, cultura e natureza, nos oferece caminhos para desestabilizar essa narrativa dominante, questionando a aparente naturalização do colapso ecológico e a própria ideia de que o capitalismo é “realista” em sua mobilização das relações entre humanos e o meio ambiente.

Compreender como funciona uma análise ecocrítica, portanto, é essencial para posicionarmos criticamente diante essa distopia capitalista em que vivemos. Na visão de Garrard (2004, p. 6), a ecocrítica interpreta as produções culturais como “construções retóricas”,⁴ isto é, formações discursivas que não apenas informam, mas também moldam e direcionam o discurso sobre questões ambientais. Diante da crise ambiental do Antropoceno, essa perspectiva, embora criticada por sua suposta falta de “cientificidade”, reconhece que os textos literários centrados na representação da natureza são intervenções que formulam nossa percepção acerca de uma “conscientização ambiental” Glotfelty (1996). Dessa forma, a ecocrítica busca explorar como os discursos ecológicos são formados e com que efeitos ampliam seu impacto para promover uma revisão crítica das nossas ações com o meio ambiente.

Sob essa perspectiva, a ecocrítica, enquanto forma de análise cultural centrada em construções retóricas, permite explorar como as crises ecológicas são representadas e problematizadas sob a lógica do sistema capitalista. Seguindo esse entendimento, ao direcionarmos nosso olhar para a literatura distópica, podemos destacar algumas estruturas narrativas que buscam expor os impactos ambientais, bem como revelar como tais crises amplificam a permanência e intensificação das desigualdades econômicas. Nesse sentido, uma vez percebida a lógica cultural do capitalismo, introduzindo uma forma de ler a literatura com foco no meio ambiente, direcionamos nossa leitura para ver como a narrativa distópica constrói um espaço crítico em que a devastação ambiental é frequentemente associada à intensificação de polaridades estruturais, evidenciando as contradições internas de um modelo de produção que simultaneamente explora a natureza e margina populações vulneráveis.

Para isso, partimos de uma interpretação da obra “The Tamarisk Hunter”, de Paolo Bacigalupi, a partir das discussões levantadas até aqui. Bacigalupi, em sua coletânea “Pump Six and Other Stories” (2008) reúne contos que apresentam futuros distópicos marcados por questões ecológicas, projetados por meio de sua uma imaginação potencializada de cenários pós-apocalípticos permeados pela degradação e, principalmente, pela apropriação ambiental. A partir da narrativa destacada, também publicada nesse livro, focalizaremos a discussão subjacente em uma leitura ecocrítica dessa distopia, a qual nos permite analisar a representação da relação entre humanidade e meio ambiente sob a lógica perversa e contraditória do sistema capitalista, no que concerne à exploração e dominação tanto dos recursos naturais, quanto da intensificação das desigualdades no campo social.

⁴ “Examples of rhetoric”.

3.2 A mercantilização da escassez: a distopia ambiental em “The Tamarisk Hunter”

Propomos, nesse momento, um exercício imaginativo. Nas últimas décadas, a gestão insustentável dos recursos naturais tem provocado impactos ambientais cada vez mais evidentes, configurando uma crise irreversível marcada pelo avanço do capitalismo tardio, uma vez que a lógica econômica passou a definir os limites e as possibilidades da própria existência humana. Consequentemente, ou infelizmente, a exploração desenfreada da natureza sustenta paradoxalmente nossas vivências nesse sistema, ao mesmo tempo em que intensifica as condições negativas de vida no planeta, principalmente para aqueles que ocupam posições marginalizadas. Assim, não é difícil imaginar um futuro em que esse modelo de gerenciamento nos empurre para uma escassez crítica, levando o “progresso” do capital para uma minoria, enquanto a maioria é forçada a enfrentar as consequências de um planeta em colapso.

Frente a essa reflexão, “The Tamarisk Hunter”, enquanto narrativa distópica, nos permite visualizar essas inquietações relacionadas à gestão contemporânea dos recursos naturais. A obra de Bacigalupi nos leva a uma projeção futurística de um mundo marcado pela escassez extrema de água no oeste dos Estados Unidos, onde a Califórnia, representando uma corporação estatal totalitária, aparentemente, monopoliza os recursos hídricos remanescentes, impondo restrições aos estados vizinhos e ditando a forma como os sujeitos vivem naquela sociedade. A partir da configuração distópica no conto, as preocupações vigentes sobre a natureza materializam-se em um cenário predominado pela escassez, consequência direta do modelo de gestão que conduziu a humanidade a esse mundo pós-apocalíptico, permanecendo em vigor com o controle dos recursos naturais transformado em instrumento de dominação.

Dessa forma, seguindo uma interpretação ecocrítica conforme Garrard (2004) e Glotfelty (1996), destacamos alguns elementos distópicos no conto que podem ser compreendidos como construção retórica destinada a promover uma forma de conscientização ambiental. Para chegar a essa articulação, delimitamos primeiramente que, como observa Claeys (2017), a distopia literária pode ser subdividida em três categorias principais: “política”, “tecnológica” e “ambiental”, cujos conteúdos variam conforme as preocupações específicas de cada autor, que moldam suas narrativas para destacar aspectos considerados urgentes. Nesse sentido, a distopia de Bacigalupi parte da formulação ambiental, estruturando sua narrativa em torno das tensões entre forças hegemônicas na imagem do capitalismo e suas implicações tanto na esfera humana, quanto no âmbito das crises ecológicas.

Com base nessa estrutura, o desenrolar da narrativa toma forma na trajetória do protagonista Lolo, que tem sua vida impelida pela regência do sistema monopolista da Califórnia. Lolo garante sua sobrevivência e da sua esposa, Anne, como um “caçador de tamarisco”, desbravando um mundo árido, arrancando árvores que armazenam grandes quantidades de água e recebendo créditos hídricos e monetários como pagamento. Desde o início do conto, Bacigalupi nos convida a um ambiente hostil, antecipando a sua articulação distópica na seguinte frase: “por 2,88 dólares por dia, mais a recompensa pela água, Lolo arranca tamariscos durante todo o inverno” (Bacigalupi, 2006, p. 123, tradução nossa).⁵ Percebemos, assim, que, essa passagem evidencia a forma como a vida dos sujeitos é gerenciada, exemplificada pela posição de Lolo, cuja existência é moldada diante da escassez e mercantilização de um recurso essencial à subsistência humana.

⁵ “For \$2.88 a day, plus water bounty, Lolo rips tamarisk all winter long”.

Vemos, então, a distopia vislumbrada por Bacigalupi nos desdobramentos que rodeiam a protagonista. Embora ele receba uma quantia em dinheiro, é a recompensa pela água que sustenta sua sobrevivência, refletindo a constituição da crise hídrica por um poder hegemônico que a consolida na lógica do capital. Analogamente, seguindo a percepção de Tavares (2024), o conto distópico de Bacigalupi já nos diz aquilo que vivemos, mas por meios metafóricos. Portanto, é a partir da forma como a narrativa retrata a relação capitalismo/natureza, diante uma corporação estatal que perpetua a crise hídrica em nome de uma subjugação das esferas humanas e ambientais, que percebemos a contradição de um sistema econômico instaurado nas bases da exploração de nossa existência.

Dentre essas formulações narrativas, os recursos anafóricos utilizados por Bacigalupi deixam claro a estruturação dessa sociedade. Na organização textual, a repetição contínua do slogan do sistema da Califórnia, “2,88 dólares por dia, mais a recompensa pela água”,⁶ sublinha a natureza paradoxal que constitui a distopia ambiental em “The Tamarisk Hunter” (Bacigalupi, 2006, p. 124, tradução nossa). Vemos nessa repetição da frase a permanência da formulação de todo um controle direcionado aos recursos da natureza que moldam a existência daqueles que, como Lolo, são impelidos a buscar formas de subsistência na extração das árvores tamarisco, fazendo com que essa atividade seja assim descrita nas palavras do narrador da seguinte forma:

É um meio de sobrevivência; enquanto outras pessoas secaram e foram levadas pelo vento, ele permaneceu: um caçador de tamariscos, um parasita da água, uma erva daninha teimosa [...] Eventualmente, Lolo chega ao fundo do cânion. Nas sombras frias, sua respiração forma nuvens de vapor. Ele pega uma câmera digital e começa a tirar as fotos que servirão como prova. O ‘*Bureau de Reclamation*’ ficou mais rigoroso quanto às comprovações. Agora, eles exigem diferentes ângulos das tamargueiras invasoras, cada uma fotografada antes e depois, com todo o processo documentado, com coordenadas GPS e upload direto pela câmera. Eles querem que tudo seja feito no local (Bacigalupi, 2008, p. 123-124, tradução nossa).⁷

É significativo observarmos aqui o desdobramento ecológico presente na narrativa. Os caçadores de tamariscos, diante da escassez de água, são levados a destruir justamente as árvores que possuem a capacidade de armazenar e localizar esse recurso. Desse modo, a sobrevivência imediata nesse mundo distópico depende da exploração e aniquilação dessa flora, num ciclo paradoxal em que a natureza é destruída para se obter dela os últimos vestígios de subsistência. Notamos também como essa atividade é fortemente regulamentada pelas normas de fiscalização e vigilância da Califórnia, que instaura uma lógica de produtividade e os obriga a participar ativamente do processo de devastação do meio ambiente, tornando a mercantilização da escassez numa estratégia de consolidação do *status quo* da crise ambiental.

⁶ “For \$2.88 a day, plus water bounty”.

⁷ It’s a living; where other people have dried out and blown away, he has remained: a tamarisk hunter, a water tick, a stubborn bit of weed [...] Eventually, Lolo reaches the canyon bottom. Down in the cold shadows, his breath steams. He pulls out a digital camera and starts shooting his proof. The Bureau of Reclamation has gotten uptight about proof. They want different angles on the offending tamarisk, they want each one photographed before and after, the whole process documented, GPS’d, and uploaded directly by the camera. They want it done on-site.

É interessante observarmos também a escolha do imaginário ambiental elaborado por Paolo Bacigalupi. Os tamariscos, plantas notáveis por sua resistência e capacidade de sobrevivência em ambientes hostis, têm papel ecológico importante no combate à desertificação. No conto, essas árvores ameaçam a manutenção de uma ordem baseada na escassez e no controle dos recursos hídricos, o que leva o sistema a mercantilizar a prática a destruição dessa flora em torno de uma pequena recompensa. Bacigalupi imagina, assim, um governo que engendra e perpetua a crise ambiental para manter sua autoridade sobre a água e, por consequência, sobre toda a sociedade. A destruição dos tamariscos torna-se, nesse contexto, não apenas uma ação ambiental, mas uma manobra política, revelando a perspicácia do autor na representação das contradições do capitalismo e de suas implicações.

Trata-se, aqui, de uma forma de controle que explora os recursos naturais, incorporando os sujeitos à lógica de exploração que os mantém marginalizados, fazendo-os agentes da destruição que compromete suas próprias condições de existência. Analogamente, seguindo a interpretação ecocrítica de Garrard (2004), consideramos aqui a “construção retórica” a partir dos planos distópicos, que molda o discurso da natureza sobre a lógica imperativa e potencializada do capital. Bacigalupi nos convida a enxergar precisamente aquilo que é mascarado pela ideologia: a naturalização de uma crise insustentável que, como argumenta Fisher (2020), nas raízes do capitalismo, constrói a narrativa de ser a “única” alternativa viável.

A articulação retórica de Bacigalupi então, torna-se clara. Ao lidar com a especulação de um futuro possivelmente não tão distante em que a natureza é intensamente apropriada e explorada até suas últimas consequências, o autor nos leva a refletir sobre a urgência dessas questões para o gerenciamento de nossas vidas, visto que o vislumbre do futuro distópico já se entrelaça nos contornos da crise gerada pela distopia capitalista em nosso presente. Com isso, Bacigalupi articula essas questões através das peculiaridades extrapolativas desse mundo pós-apocalíptico vivenciado por Lolo, descrito pela narração extradiégetica da seguinte forma:

Eles seguem o rio, ocasionalmente subindo para mesas frias ou se aventurando pelo deserto aberto, tentando evitar o emaranhado esquelético de cidades abandonadas [...] Lolo sobe outra mesa e olha para a paisagem familiar de uma cidade devastada, com suas ruas curvas e becos sem saída silenciosos sob o sol. Na extremidade da cidade deserta, pequenos ranchos de um acre e casas elegantes de quinhentos metros quadrados, com árvores secas como gravetos e paisagismo reduzido a colinas de poeira, margeiam um campo de golfe marrom, tomado por ervas daninhas. Os bunkers de areia já nem aparecem mais (Bacigalupi, 2006, p. 124 -125, tradução nossa).⁸

Aqui, emerge a imagem constitutiva do espaço árido e hostil do cenário pós-apocalíptico enfrentado por Lolo. A paisagem desértica evoca um território em ruínas, onde os sinais perdidos de prosperidade se desintegraram sob o peso da crise hídrica, levando o abandono e a degradação. Logo, a narração extradiégetica sugere, de forma implícita, os remorsos de um narrador que reflete, a partir da perspectiva de Lolo, as consequências geradas pelo “esgotamento” dos recursos naturais, moldando a nossa percepção da natureza enquanto reflexão crítica das implicações que levaram a esse mundo em ruínas.

⁸ They follow the river, occasionally climbing above it onto cold mesas or wandering off into the open desert in a bid to avoid the skeleton sprawl of emptied towns [...] Lolo tops another mesa and stares down at the familiar landscape of an eviscerated town, its curving streets and subdivision cul-de-sacs all sitting silent in the sun. At the very edge of the empty town, one-acre ranchettes and snazzy five-thousand-square-foot houses with dead-stick trees and dust-hill landscaping fringe a brown tumbleweed golf course. The sandtraps don't even show anymore.

Identificamos, a partir daí, uma estratégia discursiva na obra de Bacigalupi que se alinha ao que Garrard denomina como o “apocaliptismo ambiental”, que, seguindo a proposta especulativa das distopias, “[...] não se trata de antecipar o fim do mundo, mas de tentar evitá-lo por meio de estratégias persuasivas” (Garrard, 2004, p. 99, tradução nossa).⁹ Nas entrelinhas da narrativa de Bacigalupi, vislumbramos a maximização da apropriação da natureza enquanto um alerta para evitar essa constituição que se desdobra no gerenciamento de vida no capitalismo tardio. Nesse contexto, “The Tamarisk Hunter”, a partir do pessimismo potencializado distópico, nos convida a refletir sobre a estrutura da própria crise ambiental, ao passo em que instiga o leitor a problematizar a lógica predatória de acumulação, a mercantilização dos recursos vitais e a configuração ética da relação entre humanidade e natureza. Dessa forma, a distopia, aqui formulada por Bacigalupi, não se limita unicamente a imaginar o fim do mundo, mas direciona a crítica ao sistema econômico e social que o engendra, abrindo espaço para a imaginação de alternativas à racionalidade que o estrutura (Tavares, 2024).

3.3 A crise como *status quo*: a impossibilidade do existir sob o controle ambiental

Lançando mão dos moldes da distopia clássica, em que o texto constrói posições distintas de poder, similarmente as distopias do século XX (Moylan, 2000), Bacigalupi desenvolve uma conscientização perspicaz na relação entre Lolo e as forças que regulam essa sociedade. Tal fator se mostra evidente no seguinte trecho: “Lolo descobriu o segredo da vida eterna como caçador de tamariscos [...] ele tem semeado novos trechos de tamariscos, incentivando o crescimento vigoroso de densos bosques em áreas anteriormente desmatadas” (Bacigalupi, 2006, p. 124, tradução nossa).¹⁰ Notamos aqui alguns indícios para se pensar uma possível ruptura com a lógica do sistema retratado nessa distopia, ainda que, em meio à escassez imposta pelo estado hegemônico, Lolo enxergue tais alternativas apenas como estratégias de sobrevivência.

Uma leitura ecocrítica nos sugere uma possibilidade direta de conscientização ambiental através da representação desse mundo hostil, bem como nas ações implícitas da personagem Lolo. Aqui, uma manifestação de caráter transgressor parece emergir, visto que, ao semear novas áreas de tamariscos, ele vê alternativas fora do sistema, esboçando uma possível ética de restauração ecológica que desestabiliza a mercantilização da escassez hídrica presente na extração desses recursos naturais. Assim, sublinhamos uma determinada atitude de revolta nessa personagem, que se integra à percepção extradiegética do narrador, quando é retomada uma reflexão que remete aos eventos que culminaram na projeção temporal dessa distopia:

Quando a Califórnia fez suas primeiras exigências sobre o rio, ninguém realmente se preocupou. Algumas cidades ficaram sem água. Alguns novatos idiotas, com direitos hídricos ruins, pararam de criar seus cavalos, e foi isso. Alguns anos depois, as pessoas começaram a tomar banhos muito rápidos. Pouco tempo depois, passaram a tomar banho uma vez por semana. E então começaram a usar baldes. A essa altura, ninguém mais fazia piada sobre como estava ‘quente’. Não importava

⁹ “[...]is not about anticipating the end of the world, but about attempting to avert it by persuasive means.”

¹⁰ “Lolo has found the secret to eternal life as a tamarisk Hunter [...] he has been seeding new patches of tamarisk, encouraging vigorous brushy groves in previously cleared áreas”.

mais o quanto estivesse 'quente'. O problema não era realmente a falta de água ou o calor excessivo. O verdadeiro problema era que 4,4 milhões de acres-pés de água deveriam fluir pelo rio até a Califórnia. Havia água; eles simplesmente não podiam tocá-la. Eles deviam ficar ali, como macacos idiotas, apenas observando a água passar (Bacigalupi, 2006, p. 125, tradução nossa).¹¹

Seguindo essa descrição do excerto, a narração aponta uma determinada intervenção e ressentimento na rememoração desses eventos. O trecho revela que o cenário da crise hídrica se desdobrou como consequência direta da apropriação dos rios pelo Estado da Califórnia, enfatizando que o verdadeiro problema está no fato de que a água disponível está legalmente comprometida, uma imposição de ordem política que estabelece um estado de crise para aqueles que mais necessitam. Em contrapartida, integrando-se aos indícios de questionamentos a esse *status quo* a partir de Lolo, o narrador nos traz uma reflexão sobre como o sistema se instaurou diante a falta de percepção da população naquela sociedade.

De maneira análoga, a metáfora de Bacigalupi desenvolve logicamente. A maximização do gerenciamento de nossos recursos pode levar para um estado imanente de crise em que a dominação da natureza passa a ser a forma de controle para perpetuar a desigualdade aos marginalizados. Tais contradições do sistema capitalista são enfatizadas a partir da escolha do foco narrativo em terceira pessoa. Apesar de sua distância, o narrador parece exercer uma consciência crítica, ao descrever a passividade da população que progressivamente teve o acesso à água restrito. Em contrapartida, devido a sua posição, ele consegue apenas expressar um certo remorso ao rememorar esses desdobramentos, sugerindo que nossa perspectiva distante nos impede de compreender plenamente as contradições estruturais que sustentam esse modelo de exploração, naturalizando aquilo que se apresenta como insustentável (Fisher, 2020).

Com o avanço da história, Lolo encontra Travis, um colega caçador de tamariscos. Durante a conversa, ele evita mencionar suas práticas ilegais de extração de água, consciente do risco de punições severas, pois, “como todos os crimes mais vergonhosos, o roubo de água é um assunto privado” (Bacigalupi, 2006, p. 126, tradução nossa)¹². Vemos que, mesmo apontando algumas constituições para uma possível revolta, o protagonista é impossibilitado de agir, expressando um arrependimento por não ter enfrentado o sistema: “às vezes eu me pergunto se não deveríamos ter lutado mais” (Bacigalupi, 2006, p. 127, tradução nossa).¹³ Nesse momento, os indícios de uma reconstituição ambiental e humana, sido construído na atividade ilegal de Lolo, parecem começar a se desmanchar, evidenciando a impossibilidade de agir e existir plenamente, com as personagens impelidas a um constante estado de subjugação.

¹¹ When California put its first calls on the river, no one really worried. A couple towns went begging for water. Some idiot newcomers with bad water rights stopped grazing their horses, and that was it. A few years later, people started showering real fast. And a few after that, they showered once a week. And then people started using the buckets. By then, everyone had stopped joking about how “hot” it was. It didn't really matter how “hot” it was. The problem wasn't lack of water or an excess of heat, not really. The problem was that 4.4 million acre-feet of water were supposed to go down the river to California. There was water; they just couldn't touch it. They were supposed to stand there like dumb monkeys and watch it flow on by.

¹² “Like all of the most shameful crimes, water theft is a private business[...].”

¹³ “Sometimes I wonder if we shouldn't have fought them more.”

No decorrer desses diálogos, vemos que Travis foi punido para trabalhar no “Straw”. O “Straw”, no conto, é descrito como uma imensa estrutura artificial; uma espécie de duto ou canal construído para transportar água dos rios dos Estados até a Califórnia. A crise ecológica, assim, na constituição dessa distopia, é materializada na intervenção direta do sistema sobre essa sociedade, na qual a água, ao invés de ser acessível às populações locais, é canalizada, vigiada e direcionada ao lucro desse Estado hegemônico. Destarte, Bacigalupi deixa claro a sua crítica, as imagens desse futuro retratam os impactos do modelo de regência capitalista, que como nos lembra Fisher (2020), se torna cada vez mais natural e despercebido.

Ao lidar com a hipótese de que a crise é uma forma de controle, em que à água possa se tornar um recurso subordinado a lógica capitalista, Bacigalupi extrai as peculiaridades de sua distopia ambiental. A formulação de crimes hídricos parece nos ser algo imaginário, mas, ao observarmos os rumos do nosso mundo contemporâneo, a construção literária em “The Tamarisk Hunter” se torna precisa. As imagens hostis aqui observadas de medo, destruição e catástrofe, formulam-se enquanto uma projeção daquilo que já vivemos, sendo assim problemático cairmos nas armadilhas de pensar a construção distópica enquanto profecia do futuro, já que tal constituição nos direciona para refletir criticamente as contradições do nosso mundo social (Claeys, 2017; Moylan, 2000).

Destacamos, em última instância, a articulação dos desdobramentos finais da narrativa. Tais acontecimentos partem do momento em que o sistema da Califórnia aparentemente toma conhecimento das atividades ilegais de Lolo, refletidas nas seguintes palavras do narrador: “O Grande Papai Seca tem suas mãos ao redor do pescoço de Lolo hoje” (Bacigalupi, 2006, p. 130, tradução nossa).¹⁴ Lolo, ao voltar para a sua casa para reencontrar a esposa, se depara com alguns guardas nacionais dos Estados controlados pela Califórnia. A princípio, ele reconhece um dos soldados, “Hale”, o que os leva a alguns diálogos que evidenciam o fim da narrativa, que nos é informada na seguinte passagem:

Hale repete. ‘A Califórnia está acabando com a recompensa pela água’ [...] Ele faz uma pausa. ‘Desculpe, Lolo.’ Lolo franze a testa. ‘Mas um tamarisco ainda é um tamarisco. Por que uma daquelas malditas plantas deve receber a água? Se eu derubar um tamarisco, mesmo que a Califórnia não queira a água, eu ainda poderia pegá-la. Muitas pessoas poderiam usar a água.’ Hale olha para Lolo com pena. ‘Nós não fazemos as regulamentações, só as cumprimos’ [...] ‘A seca pode acabar a qualquer momento. Por que eles não podem nos dar mais alguns anos? Pode acabar a qualquer momento.’ Mas, mesmo enquanto diz isso, Lolo não acredita. Dez anos atrás, ele poderia acreditar. Mas não agora. O Grande Papai Seca veio para ficar. Ele aperta o cheque e seus códigos de segurança contra o peito. A cem jardas de distância, o rio segue seu curso em direção à Califórnia (Bacigalupi, 2006, p. 134-135, tradução nossa).¹⁵

Com os desdobramentos finais nos diálogos entre Lolo e Hale, a formulação distópica de Bacigalupi revela informações que nos trazem outra metáfora para as relações de poder e

¹⁴ “Big Daddy Drought’s got his hands around Lolo’s neck today.”

¹⁵ “Hale repeats himself. ‘California’s ending the water bounty [...] He pauses. ‘I’m sorry, Lolo.’ Lolo frowns. ‘But a tamarisk is still a tamarisk. Why should one of those damn plants get the water? If I knock out a tamarisk, even if Cali doesn’t want the water, I could still take it. Lots of people could use the water.’ Hale looks pityingly at Lolo. ‘We don’t make the regulations, we just enforce them [...] ‘The drought could break any time. Why can’t

controle presentes na nossa gestão dos recursos naturais. O uso da expressão “Grande Papai seca”, que se repete extensivamente para descrever a crise que domina o cenário do conto, personifica esse fenômeno como uma força autoritária e opressiva, que, semanticamente, integra nossa percepção a uma ideologia patriarcal com o uso do substantivo masculino “papai”, incorporando à crise ambiental ao modelo econômico capitalista, que detém as normas de controle que garantem a sobrevivência, ou não, na sociedade. Essa escolha linguística confere à seca uma construção metafórica na forma, transformando-a em um “agente ativo de opressão hegemônico” que molda as vidas das personagens e reforça a hierarquia socioeconômica dessa sociedade.

Esse controle se torna explícito no momento em que Lolo é confrontado por Hale, que informa que a recompensa pela água será extinta e que as comportas, ou os terrenos de tamargueiros, que outrora sustentavam sua sobrevivência, serão fechadas. Percebemos, assim, que a luta de Lolo para garantir o acesso à água, já precarizada, revela-se não apenas inútil, mas parte de um ciclo de exploração que sustenta o poder daqueles que controlam os recursos. A lógica de destruição ambiental, especialmente da flora, inscreve-se em um paradoxo: ao mesmo tempo em que submete os sujeitos ao *modus operandi* de um sistema predatório, transforma a busca por sobrevivência em um mecanismo de exclusão socioeconômica. Trata-se, portanto, de uma sentença de apagamento e permanência da crise tanto da natureza quanto dos modos de vida que dela dependem.

O protagonista, que outrora replantava as sementes dessas árvores, vê seu sustento ser negado, conduzindo a narrativa para o desfecho pessimista e desolador assim como vemos nitidamente nas distopias clássicas do século XX. Poderíamos aqui apontar traços desses trabalhos na escrita de Bacigalupi, assim como a figura onipresente do “Grande Irmão” em “1984”, Bacigalupi utiliza a repetição anafórica da expressão “Grande Papai Seca” integrada a sua distopia ambiental, expondo a relação intrínseca entre o capitalismo e a crise ecológica, sublinhando como o controle dos recursos naturais se entrelaça com a exploração humana. Consequentemente, da mesma forma que George Orwell formula a sua crítica do totalitarismo com a derrota de Winston Smith no final de “1984”, às últimas linhas do conto de Bacigalupi nos alerta, através dessa visão pessimista distópica, sobre a consolidação do colapso ambiental capitalista como uma força inescapável: “O Grande Papai Seca veio para ficar [...] A cem jardas de distância, o rio segue seu curso em direção à Califórnia” (Bacigalupi, 2006, p. 135, tradução nossa).¹⁶

4 Conclusão

Com a emergência da distopia no século XX, muitos autores voltaram suas percepções para denunciar os governos totalitários da época. Diante os desdobramentos dessas produções culturais, vemos atualmente outras configurações para representar a constituição de nossa relação contemporânea com o mundo natural. Desse modo, seguindo uma leitura de Claeys

they give us a couple more years? It could break any time.” But even as he says it, Lolo doesn’t believe. Ten years ago, he might have. But not now. Big Daddy Drought’s here to stay. He clutches the check and its keycodes to his chest. A hundred yards away, the river flows on to California.”

¹⁶ “Big Daddy Drought’s here to stay [...] A hundred yards away, the river flows on to California”.

(2017), percebemos o caráter político dessa literatura, de se posicionar criticamente diante as tensões em que os autores vivenciam, propondo alternativas para criticar aquilo que vai na contramão à esfera subjetiva humana.

No caso de “The Tamarisk Hunter”, essa dimensão se evidencia na maneira como o autor explicita a contradição central da narrativa: as personagens são inseridas em um contexto em que a própria crise ambiental é instrumentalizada como mecanismo de exclusão social. A escassez, longe de representar apenas o colapso do meio ambiente, converte-se em dispositivo de gestão da vida, como se observa na condição paradoxal de Lolo, cuja sobrevivência está condicionada à extração e à destruição do ambiente que o sustenta. Assim, a distopia, tal como elaborada por Paolo Bacigalupi, potencializa a reflexão sobre o agravamento de uma crise ambiental global, expondo as contradições do gerenciamento capitalista e seus impactos sobre a vida e o meio ambiente.

Diante das discussões apresentadas, buscamos, nesse artigo, uma leitura do conto “The Tamarisk Hunter”, de modo a identificar como os componentes que formulam essa distopia - o cenário de escassez extrema de água, a mercantilização dos recursos naturais, o sistema de créditos hídricos como mecanismo de controle e a normalização da sobrevivência sob lógica extrativista - tornam-se uma extrapolação crítica, talvez não tão distante daquilo que já vivemos no nosso mundo atual. A posição ecocrítica adotada aqui articula-se para percebermos o conto enquanto uma alternativa para desnaturalizar aquilo que se apresenta como irreversível, a perpetuação insustentável do gerenciamento capitalista da natureza.

Por fim, como evidencia a narrativa, a impossibilidade de Lolo existir plenamente e se rebelar contra o sistema configura uma imagem pessimista, por meio da qual Bacigalupi chama atenção para os caminhos que estamos trilhando em nossa realidade. A força de sua crítica distópica está na perspicácia em mostrar que a criação capitalista de uma crise ambiental que constitui o próprio “fim do mundo” acaba servindo de alicerce para a estruturação das camadas socioeconômicas reforçadas por seu gerenciamento. De certo, tais representações na distopia materializam-se como forma de questionamento a naturalização de uma perspectiva que, como na célebre frase atribuída a Jameson e a Žižek, tão bem articulada por Fisher (2020, p. 10): “é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo”.

Referências

BACIGALUPI, P. The Tamarisk Hunter. In: BACIGALUPI, P. *Pump Six and Other Stories*. San Francisco: Night Shade Books, 2008. p. 123-135. Disponível em: <https://archive.org/details/pumpsixotherstor0000baci/page/124/mode/2up>. Acesso em: 6 jun. 2025.

BUELL, L. *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995.

BUTELER, M. J. Imaginaries of the Anthropocene and “The Tamarisk Hunter” by Paolo Bacigalupi as Narrative in the New Ecological Era. *English Studies in Latin America: A Journal of Cultural and Literary Criticism*, n. 15, p. 1-16, 2023. Disponível em: <https://esla.letras.uc.cl/index.php/esla/article/view/65963>. Acesso em: 01 mar. 2026.

CLAEYS, G. *Dystopia A Natural History: A Study of Modern Despotism, Its Antecedents, and Its Literary Diffractions*. Oxford, United Kingdom: Oxford University Press, 2017.

FISHER, M. *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?* Rodrigo Gonsalves, Jorge Adeodato e Maikel da Silveira (Trad.). São Paulo: Autonomia Literária, 2010.

GARRARD, G. *Ecocriticism*. London; New York: Routledge, 2004.

GEORGE, S. M. G. S.; SHARMILLA, S. J. Reimagining Ecology and Human Survival: An Ecocritical Exploration of Paolo Bacigalupi's Works. *Crossian Resonance*, v. 15, n. 2, p. 288-291, 2024. Disponível em: [https://holycrossngl.edu.in/Content/images/dept/research//41.%20Cros.%20Res.%2015,%202%20\(288-292\).pdf](https://holycrossngl.edu.in/Content/images/dept/research//41.%20Cros.%20Res.%2015,%202%20(288-292).pdf). Acesso em: 17 maio 2025.

GLOTFELTY, C. Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis. In: GLOTFELTY, C; FROMM, H. (eds.). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1996. p. xv–xxxvii.

JAMESON, F. *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. Maria Elisa Cevalco (Trad.). São Paulo: Editora Ática, 1997.

LESTARI, P. A. *The Impact of Water Pollution in Bacigalupi's The Water Knife: An Ecocritical Analysis*. 2024. Tese (Graduação em Literatura Inglesa) – Universitas Islam Negeri Maulana Malik Ibrahim Malang, Malang, 2024. Disponível em: <http://etheses.uin-malang.ac.id/69278/>. Acesso em: 17 maio 2025.

MOYLAN, T. *Scraps of The Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Distopia*. Boulder, Colorado: Westview Press, 2000.

ORWELL, G. 1984. Renan Bernardo (Trad.). São Paulo: Excelsior, 2021.

PERRIN, C. Negotiating Water in Times of Drought: An Ecocritical Study of Cli-fi Novels Paolo Bacigalupi's *The Water Knife* and Benjamin Percy's *Dead's Land*. In: DODEMAN, A.; PEDRI, N. (eds.). *Negotiating Waters: Seas, Oceans, and Passageways in the Colonial and Postcolonial Anglophone World*. Wilmington: Vernon Press, 2020. p. 166-177.

SAMI, M; IQBAL, A; IRFAN, M; NADEEM, M. A. Lexical Choices and Environmental Despair: Analyzing Water Scarcity in Paolo Bacigalupi's *The Tamarisk Hunter*. *Al-Mahdi Research Journal (MRJ)*, v. 5, n. 5, p. 27-32, 2024. Disponível em: <https://ojs.mrj.com.pk/index.php/MRJ/article/view/426>. Acesso em: 1 mar. 2026.

TAVARES, D. A distopia é aqui?: Reflexões sobre um mundo em ruínas. *A Terra é Redonda*, São Paulo, 14 nov. 2024. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/a-distopia-e-aqui/>. Acesso em: 12 jun. 2025.

Ralentir le monde : critique de la modernité et conscience écologique dans *Les Tribulations du dernier Sijilmassi* de Fouad Laroui

Slowing Down the World: Critique of Modernity and Ecological Consciousness in Les Tribulations du dernier Sijilmassi, de Fouad Laroui

Aïcha Alouah

Université Mohamed V (UM5) | Rabat | MA

alouahaicha@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-3126-7641>

Résumé : Cet article propose une analyse du roman *Les Tribulations du dernier Sijilmassi* (2014) de Fouad Laroui, écrivain marocain d'expression française dont l'œuvre interroge les tensions entre modernité, héritage culturel et mondialisation. L'étude s'inscrit dans le cadre théorique de l'écocritique, entendue comme l'examen des représentations littéraires du rapport entre l'humain et son environnement, croisée avec une perspective post-coloniale attentive aux effets culturels et idéologiques de la modernité occidentale. En adoptant une démarche d'analyse textuelle et thématique, l'article montre que la quête du personnage central, marquée par la marche, la lenteur et le retrait des dispositifs technologiques, constitue une forme de résistance symbolique à l'idéologie du progrès et à l'accélération du monde. À travers la réactivation du mythe de l'âge d'or, entendu comme la représentation d'un temps originel d'harmonie entre l'être humain et la nature avant les ruptures de la civilisation, et la valorisation du contact sensible avec la nature, le roman met en scène une recomposition identitaire où l'individu cherche à se réinscrire dans une relation équilibrée à la Terre, faisant ainsi de la fiction un espace de critique des logiques de l'Anthropocène.

Mots-clés : Fouad Laroui, *Les Tribulations du dernier Sijilmassi*, écocritique littéraire, lenteur et marche, critique du progrès, Anthropocène, mythe de l'âge d'or, identité postcoloniale.



Abstract : This article examines *Les Tribulations du dernier Sijilmassi* (2014) by Fouad Laroui, a Moroccan French-language writer whose work explores the tensions between modernity, cultural heritage, and globalization. Drawing on an ecocritical framework—understood as the study of literary representations of the relationship between humans and their environment—combined with a postcolonial perspective attentive to the cultural and ideological effects of Western modernity, the analysis adopts a textual and thematic approach. It shows that the protagonist's quest, marked by walking, slowness, and a withdrawal from technological devices, constitutes a symbolic resistance to the ideology of progress and the acceleration of contemporary life. By reactivating the myth of the Golden Age, conceived as the representation of an original time of harmony between human beings and nature prior to the ruptures of civilization, and by foregrounding a renewed sensory engagement with the natural world, Laroui's novel stages a process of identity recomposition in which the individual seeks to re-inscribe himself within a balanced relationship to the Earth. The fiction thus becomes a space for critiquing the logics of the Anthropocene.

Keywords : Fouad Laroui; *Les Tribulations du dernier Sijilmassi*; environmental literary studies; poetics of slowness and walking; questioning modern progress; Anthropocene consciousness; primitivist imagination; postcolonial selfhood.

1 Introduction

Publié en 2014, *Les Tribulations du dernier Sijilmassi* de Fouad Laroui s'inscrit dans la continuité des écritures postcoloniales marocaines, c'est-à-dire d'une littérature qui interroge l'héritage du colonialisme, des recompositions culturelles et les tensions entre traditions locales et modernité globale, tout en réinvestissant un imaginaire pastoral profondément ambivalent. À travers l'itinéraire d'Adam Sijilmassi, ingénieur promis à une carrière brillante mais soudainement frappé par un vertige existentiel, le roman interroge la validité des paradigmes modernes qui associent vitesse, technologie et accomplissement humain. Le retour à la nature que défend le protagoniste pourrait, de prime abord, être interprété comme une quête nostalgique d'un paradis perdu. L'ironie structurante du récit, vient toutefois déjouer cet horizon d'attente. Laroui construit en effet un discours sur le retour qui se méfie de la tentation régressive et remet en question la capacité à retrouver un quelconque état d'harmonie originelle.

Le roman participe ainsi d'une écocritique de la désillusion qui, loin d'idéaliser la nature, en dévoile les contradictions, les incertitudes et la complexité, par le biais d'une narration qui problématise le rapport au temps, opposant les temporalités comprimées de la modernité à une lenteur revendiquée qui redonne au monde son épaisseur et sa résistance. L'ironie narrative joue un rôle majeur dans cette déconstruction, car à chaque tentative de réinscription dans un « âge d'or » supposé correspond une mise à distance critique qui invalide l'illusion d'un retour simple ou d'une pureté retrouvée.

Dans quelle mesure le roman de Fouad Laroui articule-t-il une quête ironique du retour à la nature ? Comment la narration problématise-t-elle le rapport au temps et, à travers quels procédés, révèle-t-elle une écologie de l'incertitude qui invalide l'idéal du mythe de l'âge d'or ? Nous montrerons que la trajectoire de Sijilmassi, oscillant entre aspiration à la lenteur et ironie de désenchantement, opère une redéfinition du « vivre au monde » qui refuse tant le repli pastoral que la brutalité de l'accélération moderne. À travers une écriture hybride, entre satire sociale, réflexion philosophique et exploration écocritique, Fouad Laroui propose une utopie critique où la transformation de soi ne peut advenir que dans la reconnaissance lucide des ambiguïtés du réel.

2 Le retour, une pastorale de conscience

En inscrivant son protagoniste dans une dynamique de rupture avec la vitesse et l'aliénation technologique, Laroui propose une véritable interprétation du retour, envisagé non comme un simple déplacement spatial, mais comme une démarche réflexive par laquelle le sujet revisite ses origines, reconfigure son identité et redéfinit son rapport au monde. Dans *Les Tribulations du dernier Sijilmassi*, le retour constitue l'essence de la trajectoire du protagoniste. Après une carrière marquée par la réussite et la modernité, Adam Sijilmassi éprouve un vide existentiel profond. C'est le symptôme d'un déséquilibre entre le rythme de l'être et le monde qui l'entoure. Son expérience à l'aéroport, lieu emblématique de la mondialisation et du voyage, constitue les prémices d'un retour symbolique vers l'ère de la nature, non pas comme un simple refuge bucolique, mais comme une quête de réconciliation intérieure.

Ce mouvement correspond à ce que Lawrence Buell (1995) désigne comme une pastorale plurielle, c'est-à-dire un dispositif littéraire et symbolique qui met en scène un retour vers la nature non comme simple refuge idéalisé, mais comme lieu de tension et de réflexion, où l'individu interroge les modèles sociaux, culturels et historiques qui ont façonné son identité. Chez Adam Sijilmassi, le retour symbolique vers l'état de nature relève d'un besoin imminent de rétablir un équilibre entre les profondeurs de l'être et les diktats imposés par le progrès et le rêve perfectionniste. Cette tension dialectique entre nature et culture trouve un écho dans les travaux du biologiste et essayiste Lemaître, qui insiste sur l'interdépendance des déterminismes internes et externes. Lorsqu'il affirme que « souvent, l'extérieur compte autant que l'intérieur : l'environnement, autant que les gènes, l'acquis, autant que l'inné – et, chez certains animaux, et nous-mêmes, la culture, autant que la nature. » (Ameisen, et al. 2018, p. 80), il souligne que l'identité ne saurait être réduite à une essence naturelle pure, mais qu'elle se construit dans l'interaction constante entre héritage biologique et milieu culturel. Ainsi, chez Sijilmassi, le retour à la nature ne signifie pas un rejet de la culture, mais la recherche d'une réconciliation entre les deux forces constitutives de l'humain.

Le retour de Sijilmassi prend ainsi la forme d'un voyage spirituel et écologique, où l'homme cherche à renouer avec son humanité au-delà du tumulte du progrès. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre le questionnement répétitif fondateur du roman : « Qu'est-ce que je fais ici ? », une interrogation ontologique qui ouvre un espace de redécouverte. Comme le souligne le chercheur marocain Hafid Abouelkacem citant Alexis L'Allier,

dans la littérature, la déambulation s'inscrit d'abord dans l'espace urbain ; cela peut être expliqué autant par une volonté de résistance face à la déshumanisation du monde que par le désir de comprendre ce monde déconstruit, du fait que le sujet marcheur, stipule l'Allier, est constamment en quête de sens (Abouelkacem, H., 2021, p. 638)

Chez Laroui toutefois, cette déambulation quitte l'espace urbain pour se déplacer vers un cadre naturel ; elle devient une marche intérieure, un mouvement de reconnexion à soi et au monde. Dans le prolongement de cette dynamique introspective, le choix même du déplacement revêt une valeur symbolique, de sorte que refuser le recours aux moyens de transport moderne s'apparente à un retour assumé vers le quotidien ancestral, dans lequel la lenteur constitue une posture critique face à la frénésie contemporaine. Ce choix permet de renouer avec les racines souvent occultées par le rythme accéléré du monde globalisé. En privilégiant de se déplacer dans une carriole tirée par un mulet, Sijilmassi interroge ironiquement l'idéologie de la vitesse qui associe précipitation et progrès. Une telle démarche peut également être lue comme une quête de décolonisation symbolique dans la mesure où elle questionne la domination des modèles technologiques imposés par l'Occident et revalorise des pratiques vernaculaires longtemps méprisées et marginalisées. Ainsi, ce refus représente un acte réflexif et culturel significatif, qui ouvre un espace de résistance douce et solitaire face aux injonctions de la modernité.

Cette posture trouve un écho direct dans l'analyse qu'Edward Saïd propose de l'orientalisme comme système de représentation hiérarchisant (Edward et al., 2005, p. 53). Saïd montre en effet comment le discours colonial a construit l'Orient comme une entité inférieure afin de mieux légitimer sa domination. En citant Lord Cromer, administrateur colonial en Égypte, Saïd met en lumière la manière dont les Orientaux sont dépeints comme imprécis, crédules ou paresseux, tandis que l'Européen est présenté comme logique, clair et naturellement supérieur. Ce contraste flagrant, loin d'être anodin, participe d'un processus plus large d'essentialisation qui réduit l'Autre à une série de stéréotypes destinés à justifier, moralement et politiquement, l'entreprise coloniale.

Dans cette perspective, le choix de Sijilmassi de revenir à un mode de déplacement lent, traditionnel et simple peut-être lu comme la contestation d'un imaginaire hérité du colonialisme : celui qui associe modernité, vitesse et rationalité occidentale, et relègue les pratiques locales au rang d'archaïsmes. En revalorisant ce geste humble, il reconfigure symboliquement le rapport de force et incarne une forme de résistance au paradigme orientaliste décrit par Saïd, en refusant d'endosser la position d'infériorité que le discours lui assigne.

De manière analogue à la décision de Sijilmassi qui, en choisissant la lenteur d'une carriole tirée par un mulet s'inscrit dans une dynamique de décolonisation symbolique, Ngũgĩ wa Thiong'o montre que la domination coloniale s'exerce d'abord par la dévalorisation systématique des imaginaires locaux. Dans *Décoloniser l'esprit*, il analyse comment le théâtre colonial construisait un Africain caricatural afin de consolider la hiérarchie culturelle imposée

par l'Occident. Les pièces mises en scène « faisaient passer l'Africain pour un clown » (Ngũgĩ wa Thiong'o ; Prudhomme Sylvain, 2017, p. 72), le réduisant à un être naïf, risible et perplexe face à la vie moderne. Cette caricature émane d'une stratégie visant à détourner les colonisés de leurs aspirations politiques : en les amenant à rire « de leur propre bêtise » (Ngũgĩ wa Thiong'o ; Prudhomme Sylvain, 2017, p. 72), le pouvoir colonial espérait étouffer toute conscience critique et tout désir de libération. Le refus de Sijilmassi de poursuivre son immersion dans le monde moderne, symbole d'un progrès exclusivement défini par les normes occidentales, apparaît dès lors comme un geste analogue de réappropriation culturelle : il revalorise des pratiques vernaculaires que le discours colonial, décrit par Ngũgĩ wa Thiong'o, avait cherché à reléguer dans le registre du ridicule ou de l'arriération. Le retour assumé de Sijilmassi contredit ainsi l'évidence des représentations occidentales et qui rejoint l'appel de wa Thiong'o à restaurer la dignité des modes de vie autochtones.

Sijilmassi se reconstruit à travers un processus de réorientation et de métamorphose, et son retour au pays natal est une forme de reconfiguration d'un « chez-soi » symbolique. Ce mouvement rejoint la vision que Salman Rushdie se fait de la littérature classique, comprise comme un espace dynamique où le sujet métissé, culturellement et symboliquement, ne cherche plus un ancrage stable, mais compose un parcours pensé comme une quête, une négociation permanente entre passé, présent et aspiration à la liberté.

Dans cette perspective, le parcours de Sijilmassi pourrait être lu à la lumière du cadre théorique que Rushdie élabore en convoquant Apulée et Ovide : la métamorphose y devient moins un simple changement de forme qu'un principe structurant de l'identité moderne. De même que Rushdie voit dans *Les Métamorphoses* d'Ovide un texte capable « d'écrire la condition moderne du migrant », oscillant entre rupture irréversible, selon Lucrèce, et continuité de l'âme sous des apparences changeantes, le roman de Laroui met en scène un sujet pris dans cette tension. La réorientation du protagoniste, loin d'effacer ses expériences antérieures, les transpose dans un nouvel agencement symbolique, comme si l'âme demeurerait intacte à travers ses transformations successives (Brunel, 2012, p. 388).

À cet égard, son retour n'a rien d'un retour nostalgique ou restaurateur, il s'inscrit plutôt dans une dynamique postcoloniale où l'identité se façonne par translation, migration et recomposition, tout en se reconfigurant au contact d'un environnement naturel redevenu matriciel. Cette prise de distance avec la modernité technologique apparaît clairement lorsque le protagoniste affirme :

Pourquoi nous comparer avec des objets que nous avons nous-mêmes inventés? Nous... je veux dire: les hommes, l'espèce humaine... nous étions sur Terre, nous existons depuis des millions d'années... avant les voitures. Je veux ralentir comme un homme. (Laroui, 2016, p. 38)

En renouant avec les paysages marocains et leur résistance silencieuse aux logiques productives, Adam opère une redéfinition de soi qui passe autant par la métamorphose intérieure que par une réhabilitation sensible du monde naturel. Adam évoque ainsi le rapport harmonieux que ses ancêtres entretenaient avec leur environnement : « Cela fait des siècles que nos ancêtres vivaient en symbiose avec la nature. Le jour venu, ils quittaient le monde sans l'avoir dérangé... Mais nous... Pourquoi vivons-nous ainsi, pressés, affairés ? » (Laroui, 2016, p. 39) Par cette évocation, le passé se fait un point de comparaison critique qui fait de la nature un lieu de résistance et de relecture du présent.

Bref, le roman fait du déplacement pastoral un lieu de réinvention de soi, où la nature n'est plus l'ombre d'un paradis perdu, mais l'horizon d'un possible à reconstruire, fragile et exigeant, à mesure que le personnage réapprend à habiter le monde.

3 Le temps, vers une écologie de la lenteur

Le titre *Les Tribulations du dernier Sijilmassi* fonctionne comme un programme de lecture en annonçant à la fois l'errance d'un personnage en décalage avec la modernité à travers l'idée de tribulation, la conscience d'une fin ou d'une survivance suggérée par le mot "dernier", et l'ancrage dans une mémoire territoriale et historique évoqué par le nom "Sijilmassi", ce qui éclaire la portée identitaire et critique du roman. La crise existentielle du protagoniste se traduit d'abord par une rupture avec la temporalité dominante du monde moderne. Là où le progrès se mesure désormais à l'aune de la vitesse, Laroui met en scène un sujet qui n'admet plus l'accélération comme horizon d'accomplissement. Il s'agit d'une contestation profonde contre l'impossibilité de se reconnaître dans un présent perpétuellement, ni dans un futur contracté par l'urgence. C'est pour cette raison que la quête de Sijilmassi s'enracine dans une volonté de réapprendre la lenteur loin de la frénésie productiviste qui gouverne l'actualité.

Vivre dans un « présent éternel » (Laroui, 2016, p. 283) est une forme de contestation contre toute projection excessive vers le passé ou vers l'avenir. Cette posture critique s'accompagne d'une remise en question de la vitesse exutoire recherchée par l'homme moderne, vitesse dont l'hyperbole technologique se cristallise dans l'image du Boeing, véritable synecdoque de la frénésie contemporaine. « Le Boeing était autre chose, neuf cents kilomètres par heure... Pourquoi cette hâte grands dieux. » (Laroui, 2016, p. 10) par l'accumulation chiffrée, la phrase dramatise la démesure d'un rythme qui dépossède l'individu de son rapport au temps vécu, opposant à cette accélération mécanique la possibilité d'un temps à l'échelle de l'homme, réinscrit dans la lenteur, la présence et la complémentarité sensible avec le monde.

Comme l'a montré Rob Nixon, l'ère moderne est imprégnée par un « turbo-capitalisme » qui contracte le présent et impose à l'individu un rapport au temps dominé par l'accélération et la recherche compulsive d'une stimulation instantanée. Les technologies censées libérer du temps renforcent paradoxalement l'impression d'en manquer, créant des « enclaves temporelles » où la vitesse s'impose telle une valeur en soi et où les formes lentes de violence, notamment environnementale, passent inaperçues. La posture de Sijilmassi s'inscrit en faux contre cette temporalité frénétique, du moment où elle rejette la hâte technocratique incarnée par le Boeing, il oppose à « l'attosecond » de la modernité une temporalité vécue, attentive et ancrée dans le monde naturel. Les technologies censées libérer du temps, donnent paradoxalement l'impression de son choix du « présent éternel », une manière de désapprendre la vitesse pour renouer avec un temps habité, capable de rétablir une relation sensible au milieu et d'ouvrir la possibilité d'une transformation intérieure véritable.

Dans *Les Tribulations du dernier Sijilmassi*, la remise en cause de la vitesse moderne se traduit également à l'échelle des interactions les plus quotidiennes, lorsque le protagoniste rejette l'assimilation de l'humain aux objets techniques qui domine désormais la perception du temps. Cette résistance culmine quand il affirme : « je veux ralentir comme un homme » (Laroui, 2016, p. 38). C'est une déclaration qui réinscrit la temporalité dans l'ordre du vivant et réaffirme la primauté de l'expérience humaine face à la mécanique. La contestation de l'ana-

logie technologique révèle alors une véritable écopoétique de la lenteur entendue comme une écriture qui repense le rapport entre l'humain, le temps et la nature en dehors des logiques de vitesse et de productivité : Adam Sijilmassi oppose au rythme imposé par le progrès, un rapport plus incarné à la Terre, où la durée n'est pas mesurée par la performance mais ressentie comme un lien à son propre corps, aux autres et à l'environnement. En cela, sa quête témoigne d'une volonté de réinventer un mode d'habiter la planète fondée sur la présence plutôt que sur l'accélération.

À rebours de la vitesse imposée par les infrastructures technologiques, elle réintroduit une dimension humaine du déplacement, où le temps n'est plus compressé mais habité. Comme le souligne Abouelkacem, C'est ainsi que l'on peut affirmer que la marche constitue une critique en mouvement de la modernité. (Abouelkacem, H., 2021, p. 638), dans la mesure où elle permet de renouer avec un rythme organique qui avait été marginalisé par l'accélération contemporaine. En choisissant de marcher, le jeune ingénieur ne se contente pas d'une posture contemplative, mais il remet en cause la hiérarchie des temporalités et réaffirme la valeur du présent vécu. Le corps en mouvement redécouvre son environnement immédiat, tandis que la durée reprend son épaisseur et son souffle.

Dans le roman, la vitesse technologique incarne une forme d'ivresse moderne qui semble mener l'individu vers un horizon de progrès sans fin. Pourtant cette dynamique se révèle profondément trompeuse : elle projette toujours plus loin le sens que l'on croit atteindre. C'est ce que souligne la voix narrative : « La jeep rugit, enfin délivrée, et elle bondit vers les horizons (décidément, c'est une manie, on dirait que l'attrait principal de la vitesse, c'est qu'on peut se propulser vers cette ligne lointaine qui ne cesse de se dérober). » (Laroui, 2016, p. 32) L'horizon, métaphore du futur dans l'imaginaire moderniste, ne constitue plus un but atteignable mais une fuite permanente. La conquête technologique se fait alors une poursuite vaine, un mouvement sans ancrage, qui prive l'homme de son rapport au présent et au territoire. En dénonçant cette illusion du progrès modernisé le roman oppose à la propulsion mécanique une autre manière d'habiter le monde à travers une reconquête existentielle.

En réhabilitant un temps vécu et sensible, Laroui érige la lenteur en véritable posture critique, par laquelle Sijilmassi retrouve un rapport incarné au monde et déjoue l'illusion d'un progrès fondé sur la seule accélération.

4 Le mythe de l'âge d'or : un passé fondateur pour rêver l'avenir

Le déplacement critique de Sijilmassi hors du temps accéléré conduit alors la narration à mobiliser un autre registre de sens, celui du mythe, pour interroger la possibilité d'un âge d'or réinventé. Le prénom « Adam » engage d'emblée le protagoniste dans une dimension fondatrice mythique, il renvoie à l'homme premier, à celui qui, avant la chute vivait dans un rapport harmonieux avec la nature paradisiaque. Dans cette perspective, la trajectoire de Sijilmassi peut être interprétée comme une tentative de reconquérir un âge d'or perdu, celui où l'humanité n'était pas encore soumise aux logiques de consommation excessive et de domination technique. Le mythe biblique croise ici les présentations antiques de l'âge d'or, où l'homme vivait en symbiose avec le rythme du monde sans violence faite au territoire. En s'opposant au progrès motorisé et à l'illusion du futur qui se dérobe, Adam réactive une mémoire archaïque, celle d'un homme dont l'existence ne se mesure pas en termes de biens mais dans la densité de l'héritage et la continuité du vivant.

Dans cette dynamique, le roman réactive également la puissance symbolique du mythe de l'âge d'or, le personnage est l'homme originaire, dont la mémoire collective retient l'expérience d'un monde avant la chute, avant le calcul de la vie en termes de rentabilité et d'efficacité. Chez Laroui cette mémoire archaïque n'a rien d'une nostalgie réactionnaire, car elle constitue une ressource pour repenser le présent, une matrice où l'humain ne serait pas séparé de son essence.

Ainsi se reconfigure un âge d'or futur, utopie paradoxale qui ne consiste pas à revenir en arrière mais à réinventer la modernité à partir de ses marges. Cette revalorisation d'un passé mythique fait écho à l'analyse de Cristina Vezzaro, selon laquelle l'œuvre de Laroui esquisse une « réconciliation du savoir occidental et arabe » (Vezzaro, 2020, p. 150) : le mythe, loin d'être figé dans un héritage univoque, constitue ici un lieu de rencontre, un espace où se tissent des temporalités hétérogènes et des épistémologies plurielles. En renouant avec l'imaginaire d'une harmonie perdue, Sijilmassi ne prône pas le retrait mais une transformation, où la modernité n'est viable qu'à condition de reconnaître sa dette envers la nature.

Ce geste de réorientation intellectuelle se traduit dans le roman par un retour délibéré aux sources de pensée arabo-islamique, comme en atteste la scène où Adam choisit de lire *Ibn Tofayl* :

Tous ces livres étaient en arabe. Il les examina soigneusement puis en choisit un : Hayy Ibn Yaqzân, d'Ibn Tofayl. Il se mit à déchiffrer les phrases, lentement, avec le sentiment exaltant de mettre enfin en exécution la dernière partie du plan qui s'était formé peu à peu dans sa tête. Oui, c'était bien cela. Depuis l'épiphanie, au-dessus de la mer d'Andaman, il s'en était fait une image de plus en plus précise. (Laroui, 2016, p. 38)

Ce choix n'est pas anodin, *Hayy Ibn Yaqzân* est le récit fondateur d'un homme livré à la nature, développant indépendamment, par l'expérience sensible et la raison, une compréhension du monde. En s'identifiant à cette figure, Sijilmassi cherche à concilier savoir moderne et sagesse ancestrale, positionnant la nature comme matrice de connaissance et non comme ressource à maîtriser. Ainsi la lecture devient une forme d'écopoétique du moment où elle opère une jonction entre raison et ancrage terrestre, entre héritage arabe et interrogation contemporaine sur la place de l'Homme. L'utopie postcoloniale quant à elle, s'ancre dans le geste même de lire autrement et de retrouver dans la déchiffrement une manière de refaire le monde.

Dans la perspective écologique et que nous défendons, ce type d'intertextualité littéraire fondée sur le dialogue et la réécriture de textes antérieurs, apparaît comme une condition du renouveau : l'hybridité culturelle, issue de la rencontre et du croisement de traditions et d'imaginaires différents loin d'être un effacement des traditions, devient un matériau pour reconstruire un rapport au monde, un temps et un espace où l'homme ne se définit plus par la possession mais par l'héritage vivant, la mémoire partagée, l'écologie du sens. En ce sens, le mythe de l'âge d'or, la lenteur retrouvée, la marche – toutes ces figures de résistance à la vitesse moderne – se situent à l'intersection d'une poétique du retour à la Terre et d'une écriture postcoloniale de la recomposition. L'intertextualité, comme l'analyse Elena Fermi, dont les travaux portent sur l'intertextualité et les dynamiques culturelles dans la littérature maghrébine contemporaine, montre que cette recomposition est déjà à l'œuvre dans la littérature marocaine contemporaine, notamment dans *La Mémoire tatouée* d'Abdelkébir Khatibi, où la subjectivité se construit dans la traversée des héritages culturels et linguistiques, ou encore dans

L'Enfant de sable de Tahar Ben Jelloun, dont la polyphonie narrative met en scène une identité plurielle, inscrite dans un dialogue constant avec la tradition, l'histoire et le milieu. Cette recomposition ouvre une voie pour saisir l'homme non pas comme agent d'un progrès uniforme, mais comme être situé, multiple, en dialogue – avec son passé, ses héritages, et la nature.

Ainsi se trouve confirmé ce que suggère Fermi dans l'introduction de son étude collective : dans le roman marocain contemporain – et plus largement dans les littératures postcoloniales – l'intertextualité et le transfert culturel permettent de redéfinir les identités, d'articuler les héritages multiples et de reconstruire un « chez-soi » hybride. Selon Fermi, l'ouvrage collectif France / Maroc. *Intertextualité et transfert culturel* montre comment « l'imaginaire français est désormais introduit dans le roman marocain » tout en laissant à chaque auteur la possibilité de « se réapproprier sa propre culture » (Fermi, 2022, p. 208-209) Cette dynamique de réappropriation résonne puissamment avec la quête d'Adam Sijilmassi – non comme simple retour nostalgique à des racines figées, mais comme réinvention active de soi, à travers la mémoire, la langue, le terreau culturel, voire la nature.

Le mythe de l'âge d'or apparaît alors comme une force critique : il révèle les dérives de l'accélération technologique, de la rupture avec le monde naturel, et rappelle que le bonheur humain s'inscrit dans un temps plus large que celui de la rentabilité et de la performance. De Rushdie à Laroui, cette réactivation mythique ne vise pas à idéaliser un passé révolu, mais à rouvrir la possibilité d'un avenir qui ne sacrifie plus l'homme et la nature à l'autel de la vitesse.

5 Conclusion

Les Tribulations du dernier Sijilmassi s'impose comme un roman de la reconquête : reconquête du temps, du territoire et de soi. En articulant une démarche à la fois critique et utopique, Fouad Laroui met en scène un protagoniste qui refuse les évidences de la modernité et déjoue l'illusion d'un progrès linéaire mesuré par la vitesse et l'accumulation. La marche, la lenteur, la conversion du regard deviennent autant de gestes de résistance qui rendent possible une réinscription du sujet dans le rythme organique du vivant.

Par la convocation du mythe de l'âge d'or, la figure d'Adam Sijilmassi fait retour vers une mémoire partagée de l'humanité – non pour célébrer un paradis perdu, mais pour reconfigurer un avenir où l'homme redevient capable d'habiter le monde autrement. L'écriture de Laroui convoque alors les ressources d'une écologie du sens : une écologie qui ne se limite pas aux enjeux environnementaux, mais interroge l'évidement existentiel produit par les logiques de domination technique et culturelle.

Loin d'un repli identitaire, cette quête s'ouvre sur la pluralité : elle fait dialoguer les savoirs, les langues et les mythes, dans une dynamique postcoloniale qui revalorise les héritages arabes et marocains tout en engageant une pensée du monde à l'échelle globale. Le retour d'Adam n'est pas un retrait du monde, mais une mise en crise du monde tel qu'il va – pour faire advenir une autre manière d'être-au-monde.

Cette trajectoire rappelle ce que Alfred Schutz a identifié comme l'expérience de l'étranger : celui qui, en se trouvant « en décalage » avec l'évidence collective, ouvre la possibilité du sens par la confrontation des systèmes de valeurs. Adam Sijilmassi devient cet étranger dans sa propre société, mais un étranger lucide, pour qui la distance critique est la condition même de la transformation.

Enfin, située à l'ère que l'on nomme désormais l'Anthropocène, l'œuvre de Laroui suggère que la véritable urgence n'est peut-être pas d'innover davantage, mais d'apprendre à ralentir, à réhabiter la Terre, à redonner à l'avenir une profondeur que l'accélération efface. En faisant dialoguer mythes anciens et crises contemporaines, le roman nous invite à repenser notre devenir collectif – et à reconnaître que la survie de l'humain passe par la réinvention du lien qui nous unit au vivant.

Références

ABOUELKACEM, H. Déambulation et quête de soi dans *Les Tribulations du dernier Sijilmassi* de Fouad Laroui, *Litera: Journal of Language, Literature and Culture Studies / Litera: Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi*, v. 31, n. 2, p. 633-652, 2021. DOI: <https://doi.org/10.26650/LITERA2021-870270>.

AMEISEN, J. C. ; TRUONG, N. ; LEMÂÎTRE, P. *Les Chants mêlés de la Terre et de l'humanité*, La Tour-d'Aigues Paris : Éditions de l'Aube « Le Monde », 2018.

BRUNEL, P. *Partages de l'Antiquité: les classiques grecs et latins et la littérature mondiale*, Paris, Didier Érudition, 2012.

FERMI, E. France / Maroc. Intertextualité et transfert culturel, études réunies par M. Lehdahda, *Studi Francesi*, v. 196 n. 1, p. 208-209, 2021. DOI: <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.49118>.

LAROUÏ, F. *Les Tribulations du Dernier Sijilmassi*: Roman, Paris, Pocket, 2016.

THIONG'O, N. W.; PRUDHOMME, S. *Décoloniser l'esprit*, Paris, La Fabrique éd., 2017.

SAID, E. W.; TODOROV, C. *L'Orientalisme: l'Orient créé par l'Occident*. Traduit par Catherine Malamoud et traduit par Claude Wautier, Paris, Éd. du Seuil, 2005.

VEZZARO, C. L'Utopisme postcolonial chez Fouad Laroui : La Vieille dame du Riad et *Les Tribulations du dernier sijilmassi*, *RELIEF—Revue électronique de Littérature Française*, v. 14, n. 1, p. 150, 2020. DOI: <https://doi.org/10.18352/relief.1074>.

Imaginando mundos outros: a crise socioecológica negra no universo de *Pet*, de Akwaeke Emezi

Imagining other worlds: the black socioecological crisis in the universe of Pet, by Akwaeke Emezi

Pedro José Garcia de Menezes

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) | Natal | RN | BR
pedrogarcccc@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0007-0923-6246>

Andressa Freitas dos Santos

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) | Natal | RN | BR
andressafreitas@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-2864-2393>

Nara Mendonça de Assis

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) | Natal | RN | BR
nara.mendonca22@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0009-4554-3141>

Katia Aily Franco de Camargo

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) | Natal | RN | BR
katia.aily@ufrn.br
<https://orcid.org/0000-0001-6463-8976>

Resumo: Este artigo analisa o romance nigeriano *Pet*, de Akwaeke Emezi (2019), a partir de perspectivas ecocríticas e decoloniais, com foco na construção da sociedade utópica retratada na obra e nas tensões entre memória, esquecimento e justiça que a atravessam. Ambientada em Lucille, uma cidade afrodiaspórica pós-revolucionária que se acredita livre de mazelas sociais, a narrativa revela, com a aparição da criatura fantástica *Pet*, que a violência persiste nas sombras do silêncio e da negação do passado. Metodologicamente, esta pesquisa de caráter qualitativo e abordagem bibliográfica, articula as concepções do “fantástico” segundo David Roas (2014), que o entende como um dispositivo de desestabilização do real, a referenciais da ecocrítica como Donna Haraway (1991; 2016) e Rosi Braidotti (2013), e a aportes teóricos do pensamento decolonial, com destaque para Leda Maria Martins (2021), que em sua noção de tempo espiralar, contribui para a leitura dos traumas históricos de Lucille, marcados por violências coloniais que impactam a construção do futuro da sociedade. Já a discussão sobre memória e esquecimento se ancora em Paul Ricoeur (2007), que aponta como o silenciamento do passado compromete a possibilidade de um presente fundado no reconhecimento das feridas históricas. Em conclusão, a obra *Pet* é compreendida como um romance que propõe uma reconfiguração ética da justiça social em comunidades negras, norteadas pelo enfrentamento do passado.

Palavras-chave: literatura afrodiaspórica; utopias negras; ecocrítica; estudos decoloniais; Akwaeke Emezi.



Abstract: This article analyzes the Nigerian novel *Pet*, by Akwaeke Emezi (2019), from ecocritical and decolonial perspectives, focusing on the construction of the utopian society portrayed in the work and on the tensions between memory, forgetting, and justice that run through it. Set in Lucille, a post-revolutionary Afrodiasporic city that believes itself to be free from social ills, the narrative reveals, with the appearance of the fantastic creature *Pet*, that violence persists in the shadows of silence and of the denial of the past. Methodologically, this qualitative research, with a bibliographic approach, articulates the conceptions of the “fantastic” according to David Roas (2014), who understands it as a device for destabilizing the real, with references from ecocriticism such as Donna Haraway (1991; 2016) and Rosi Braidotti (2013), and with theoretical contributions from decolonial thought, with emphasis on Leda Maria Martins (2021), who, in her notion of spiral time, contributes to the reading of the historical traumas of Lucille, marked by colonial violences that impact the construction of the society’s future. The discussion on memory and forgetting is anchored in Paul Ricœur (2007), who points out how the silencing of the past compromises the possibility of a present founded on the recognition of historical wounds. In conclusion, the novel *Pet* is understood as a work that proposes an ethical reconfiguration of social justice in Black communities, guided by the confrontation with the past.

Keywords: afro-diasporic literature; Black utopias; ecocriticism; decolonial studies; Akwaeke Emezi.

1 Considerações iniciais

Nos últimos anos, os estudos literários têm aprofundado a compreensão de que as crises socioecológicas não podem ser dissociadas das dinâmicas coloniais que estruturam a modernidade. Como afirmam Graham Huggan e Helen Tiffin (2010, p. 6), as empreitadas coloniais europeias incorporaram, desde o início, uma visão instrumental da natureza, visão essa que se estendeu aos próprios povos colonizados, frequentemente classificados como parte do “mundo natural” e, portanto, tratados como recursos disponíveis à exploração. Além de legitimar violências ambientais e humanas, essa lógica operou como um mecanismo de imposição epistemológica, subordinando territórios e cosmopercepções não europeias aos referenciais ocidentais – condição essa que, ainda hoje, inviabiliza processos de reparação cultural e ecológica. Nesse cenário, a literatura se torna um campo central para especular como essas fraturas, que são ambientais, raciais e históricas, permanecem ativas e moldam nossas formas de imaginar mundos outros.

É nesse contexto que a ficção especulativa tem se destacado como um terreno fértil para repensar crises socioecológicas. Para Roberto de Sousa Causo (2003), a ficção especulativa – termo que abarca a fantasia, a ficção científica e o horror – funciona como um laboratório estético que amplifica tensões do presente por meio de universos imaginados. Nessa esteira, obras de diversas vozes negras têm mobilizado esse potencial especulativo para interrogar as continuidades da violência colonial, reinscrever memórias silenciadas no espaço literário e, além disso, imaginar relações éticas entre humanos, não-humanos e a natureza. *Pet* (2016), de Akwaeke Emezi, insere-se nesse movimento ao articular crítica social, reconfigurações da memória negra e inquietações ecológicas acerca da instrumentalização colonial de corpos racializados dentro de um futuro utópico negro que se revela frágil e incompleto.

Ambientada na cidade fictícia de Lucille, *Pet*, uma fantasia urbana juvenil situada espacialmente nos Estados Unidos da América, transcorre em um futuro pós-revolucionário que se anuncia como justo e pacificado, mas que, na prática, repousa sobre o silenciamento de um passado traumático. Nesse sentido, Lucille é construída por Emezi (2019) como uma utopia afrodiaspórica, pois, após uma revolução social conduzida pelos chamados “anjos”, os “monstros” – figuras que antes corporificavam o racismo estrutural, a violência estatal, o abuso sexual e outras formas de opressão – teriam sido completamente erradicados. A partir dessa vitória, institui-se uma nova ordem social na qual minorias históricas são reconhecidas e respeitadas, a vida coletiva se organiza em torno do cuidado comunitário e a justiça social plena parece, enfim, ter sido alcançada. Entretanto, essa utopia se revela apenas superficial, uma vez que a estabilidade de Lucille depende da repressão ativa de sua própria memória histórica. Ao declarar que os monstros foram totalmente eliminados, a sociedade escolhe esquecê-los, suspendendo qualquer possibilidade de vigilância crítica e apagando as marcas de uma dor coletiva ligada à subalternização das populações negras no contexto do colonialismo.

É precisamente essa tensão entre justiça e esquecimento que estrutura o enredo de *Pet*² e que se torna visível a partir da trajetória de Jam (Chimia),³ a protagonista – uma adolescente negra, trans e neurodivergente cuja identidade é plenamente acolhida na cidade. O conflito central do romance emerge quando, a partir de uma pintura feita por sua mãe, Bitter (Azedume), uma entidade híbrida e fantástica ganha vida. Essa criatura, chamada “Pet”, assume a função de um caçador encarregado de eliminar um monstro remanescente em Lucille, oculto justamente no círculo íntimo de Jam, na casa de seu melhor amigo, Redemption (Redenção).

A irrupção de Pet – figura liminar composta por elementos animais, humanos e tecnológicos – marca o ponto de inflexão narrativa que desestabiliza a normalidade política da cidade. Como observa Danielle Fuentes Morgan (2018, p. 20; tradução nossa), narrativas especulativas negras criam “espaços para lembrar de maneiras alternativas”,⁴ reativando o passado

¹ No universo da obra, “monstros” não são criaturas sobrenaturais, mas alegorias para sujeitos que praticam violências. Em contraposição, “anjos” designam aqueles que lutaram na revolução que teria erradicado os monstros, não como figuras religiosas, mas como representações de justiça e proteção. Esse vocabulário revela como Lucille constrói sua mitologia social. Daqui em diante, aspas não serão utilizadas na menção de anjos e monstros.

² Após a publicação de *Pet*, Emezi lançou a prequela *Bitter* (2022), que acompanha a juventude de Bitter, mãe de Jam, durante o período revolucionário que antecede a revolução de Lucille. Embora ofereça material relevante para compreender o contexto ficcional da obra, este artigo concentra sua análise exclusivamente em *Pet*, tanto por delimitação metodológica quanto pela centralidade que o romance ocupa na articulação entre memória, violência e silenciamento que orienta este estudo.

³ Na tradução de Carolina Kuhn Facchin, publicada no Brasil pela editora Kapulana em 2021, os nomes das personagens foram adaptados para o português. A partir deste ponto, as traduções dos nomes originais serão apresentadas entre parênteses à medida que as personagens surgirem no texto.

⁴ “space for remembering otherwise”.

como forma de enfrentamento do presente. *Pet* é construído por Emezi (2019)⁵ de modo a encarnar exatamente essa operação: sua presença materializa o trauma de Lucille, que retorna, como também a memória que resiste ao apagamento. Ao revelar a violência que persiste na sociedade utópica – o abuso sexual infantil sofrido por Moss (Musgo), irmão de Redemption, violentado pelo tio Hibiscus (Hibisco) –, a criatura força a população da cidade, tão segura de sua regeneração, a confrontar o fato de que os monstros não desapareceram integralmente.

É importante notar que a Lucille pré-revolução não corresponde a um passado abstrato ou remoto: ela refrata de maneira direta as condições sociopolíticas dos Estados Unidos da década de 2010, marcadas pela violência policial, pelo encarceramento em massa, pelas desigualdades sociais e pelas mobilizações antirracistas, como o movimento *Black Lives Matter* (Mesquita, 2022). Esse paralelo é explicitado já na abertura do romance, quando o narrador em terceira pessoa da obra afirma que, durante a revolução na cidade, os anjos desmantelaram tanto as prisões quanto a estrutura policial, além de processarem os antigos agentes envolvidos em assassinatos de pessoas negras. A narrativa constrói, assim, um futuro que evoca diretamente o presente: o mundo pós-revolucionário se projeta algumas décadas adiante – ultrapassando, inclusive, o nosso tempo atual, na década de 2020 – mas permanece atravessado pelas marcas de um passado que não foi plenamente superado. Essa projeção futurista funciona como uma refração crítica, revelando que a aparente pacificação de Lucille depende da recusa em enfrentar as continuidades históricas da violência racial que estruturaram, e ainda estruturam, o mundo da vida.

Ao formular essa crítica, o romance também se inscreve no campo da ecocrítica e do pensamento decolonial, lentes teóricas que orientam este estudo. A ecocrítica, conforme define Cheryll Glotfelty (1996, p. xviii; tradução nossa), constitui “o estudo das relações entre literatura e o ambiente físico”, abrindo caminhos para analisar como os textos representam, tensionam e reinventam formas de habitar o mundo. Embora inicialmente centrada em questões ambientais estritas, a ecocrítica expandiu seu escopo para incluir dimensões sociais, raciais, de classe e de gênero nos debates ecológicos (Garrard, 2023). O pensamento decolonial, por sua vez, configura-se como um campo crítico voltado a examinar os efeitos históricos, culturais e epistemológicos do colonialismo nas sociedades contemporâneas, buscando desnaturalizar as hierarquias e assimetrias herdadas da modernidade colonial.

Ao colocar em diálogo ecologia e decolonização, *Pet* evidencia justamente os pontos de contato entre esses dois campos teóricos: afinal, uma crítica ecológica que desconsidera as persistências do colonialismo corre o risco de reproduzir exclusões estruturais, ao passo que uma crítica decolonial que não leva em conta o meio ambiente pode deixar de reconhecer dimensões centrais da violência colonial, a exemplo da instrumentalização de sujeitos colonizados como partes constituintes dos territórios explorados. Dessa forma, o projeto literário de Emezi (2019) reforça como a ecologia e a colonialidade se entrelaçam, com o fito de destacar que a atividade de imaginar futuros mais justos exige enfrentar simultaneamente ambas as frentes de opressão.

⁵ Akwaeke Emezi não se identifica com os gêneros masculino ou feminino, definindo-se a partir de cosmopercepções próprias da cultura *igbo*. Por esse motivo, opta-se aqui, em respeito à identidade de gênero da pessoa escritora, por utilizar, em vez dos termos autor/autora, que carregam consigo marcações de gênero, a expressão “a autoria” ou a marcação “Emezi (2019)”.

Avançando nessa interseção, o pensador martinicano Malcom Ferdinand (2022, p. 23) introduz o conceito de “dupla fratura colonial e ambiental da modernidade” para nomear a separação histórica entre as lutas antirracistas e as lutas ecológicas no pensamento moderno ocidental. Em resposta a essa cisão, sua proposta de uma ecologia decolonial busca recompor essas dimensões ao articular encontros entre humanos e não-humanos, entre sujeitos colonizados e formas de vida sistematicamente marginalizadas, defendendo uma justiça ambiental que seja indissociável da justiça social (Ferdinand, 2022). A partir disso, este estudo fundamenta a sua justificativa ao compreender *Pet* como uma narrativa que torna visíveis as continuidades entre violência colonial, instrumentalização de corpos negros e processos de silenciamento histórico.

É nesse mesmo horizonte decolonial que se inscreve o pensamento de Leda Maria Martins (2021), cuja formulação do tempo espiralar oferece uma chave analítica para desestabilizar as temporalidades lineares da modernidade colonial. Opondo-se às noções teleológicas de tempo, Martins (2021) propõe uma temporalidade marcada pela reversibilidade, pela simultaneidade e pela reativação de passados interditos – um tempo que se corporifica na escuta sensível, nos rituais coletivos e nas práticas performáticas de memória. Esse movimento espiralar fundamenta também o projeto estético de *Pet*, que não apenas tematiza a memória e o esquecimento, mas os encena como gesto performativo de ruptura e recomposição. Ao fazer retornar aquilo que a utopia de Lucille tenta soterrar, o romance produz uma temporalidade espiralar que dobra o futuro sobre o passado, reinscrevendo traumas, vozes e presenças que insistem em não desaparecer. Essa dobra temporal, portanto, opera como força crítica e decolonial, reabrindo feridas em Lucille que a utopia procura fechar e, ao mesmo tempo, apontando para formas de cura e reconstrução que só se tornam possíveis quando a memória é reativada.

A partir desse quadro teórico, este artigo propõe uma leitura do romance organizada em três eixos analíticos interligados: (i) as rupturas na ordem social de Lucille, desencadeadas pela aparição da criatura *Pet*, figura fantástica que desestabiliza a utopia da cidade ao revelar aquilo que ela insiste em ocultar; (ii) o entrelaçamento espiralar do tempo, que evidencia que os traumas do passado não são superados, mas continuamente reativados sob novas formas de violência, demonstrando a persistência de estruturas opressivas mesmo após a revolução; e (iii) as dinâmicas de reorganização social de Lucille após o abalo da utopia social, marcadas pela revalorização da memória, pela problematização do esquecimento, pelo protagonismo das vozes jovens e pela atuação de agentes não-humanos na reconstrução ética da comunidade. Para desenvolver essa análise, mobilizam-se, além dos autores já mencionados, contribuições teóricas de Frantz Fanon (1968), Donna Haraway (1991; 2016), Paul Ricœur (2007), Rosi Braidotti (2013) e David Roas (2014).

Ao articular ficção especulativa, ecocrítica e estudos decoloniais, este artigo busca evidenciar como Akwaeke Emezi, a partir de *Pet*, constrói um mundo outro – não idealizado, mas insurgente. Trata-se de um mundo em que a justiça social só se torna possível pela lembrança radical, no qual o futuro apenas se realiza quando se abre à memória sensível do passado. A obra de Emezi (2019), assim, reconfigura as fronteiras da literatura juvenil, pois, ao abordar temas divisivos – como violência e trauma colonial, por exemplo – o romance exemplifica, conforme aponta Diana Navas (2024), a potência da literatura juvenil para debater questões sociais de grande densidade. Simultaneamente, reafirma a ficção especulativa negra como espaço de escuta, denúncia e imaginação política, capaz de instaurar modos de existir que desafiam tanto o esquecimento quanto as estruturas hegemônicas que dele dependem.

2 As rupturas na ordem social de Lucille: o surgimento de Pet e o efeito do fantástico

Diante desse conjunto de questões, que envolvem memória, colonialidade, ecologia e futuro, torna-se necessário observar como esses elementos se materializam no universo narrativo do romance. É nesse ponto que se delineia o primeiro eixo analítico deste estudo, dedicado a compreender de que forma a irrupção do insólito mobiliza e tensiona as estruturas sociais da obra. Desse modo, esta seção propõe examinar como a aparição de “Pet”, a criatura, instaura uma ruptura de ordem social na cidade utópica de Lucille. É nesse momento que o conceito de fantástico,⁶ tal como definido por Roas (2014), assume um papel central, pois, em *Pet*, o fantástico não atua como mero recurso estético dissociado do enredo, ao contrário, configura-se como um mecanismo de instabilidade que rompe com a aparente harmonia de Lucille, funcionando como catalisador de transformações individuais e coletivas ao instaurar o impossível na vida cotidiana da cidade.

Segundo Roas (2014, p. 63), o fantástico opera essencialmente pela “desestabilização do real”, isto é, pelo estremecimento do modelo de realidade socialmente estabelecido e aceito por uma comunidade em determinado momento histórico e cultural. Esse “real” não corresponde necessariamente ao mundo empírico do leitor, mas ao regime de realidade que a própria narrativa constrói e naturaliza em seu interior: um conjunto de crenças, valores e códigos que orientam a percepção do que é possível, normal e verdadeiro naquele universo ficcional. O fantástico não surge em uma realidade necessariamente fantasiosa ou abstrata, mas a partir do confronto com esse modelo consensual do real narrativo, do qual surge um elemento de ruptura que o coloca em dúvida, gerando inquietação. Para o autor, o propósito do fantástico é “[...] desestabilizar esses limites que nos dão segurança, problematizar essas convicções coletivas [...], questionar, afinal, a validade dos sistemas de percepção da realidade comumente admitidos” (Roas, 2014, p. 132). Desse modo, o fantástico demanda a construção de uma narrativa que inicialmente estabilize um regime de realidade reconhecível para que a irrupção do impossível seja percebida como ameaça concreta à coerência daquele mundo ficcional.⁷

Essa concepção do fantástico se manifesta na construção narrativa de *Pet*, cuja ambientação parte de uma realidade aparentemente estável: a cidade de Lucille, marcada pela crença coletiva de que os monstros foram definitivamente erradicados e de que a paz reina de forma inquestionável. A própria expansão posterior desse universo ficcional ajuda a compreender a origem dessa convicção. Em *Bitter* (2022), prequela de *Pet*, revela-se que as criaturas – também integrantes do grupo dos anjos – participaram diretamente do processo revolucionário que levou à queda do regime anterior na cidade. Contudo, após a vitória, os líderes do movimento decidem ocultar esse fato e estabelecer uma narrativa oficial segundo a qual tais entidades jamais existiram. Como afirma a personagem Ube em *Bitter*, “Para todos

⁶ Embora Akwaeke Emezi seja amplamente reconhecido por trabalhar com o realismo animista em outras obras, *Pet* foi concebido explicitamente como uma fantasia urbana situada nos Estados Unidos. Por isso, neste estudo, opta-se pela categoria do fantástico para analisar os modos como o insólito opera estruturalmente no romance.

⁷ A decisão de adotar a concepção de fantástico de David Roas (2014), em vez de abordagens como a de Tzvetan Todorov (1975), se baseia em sua definição do fantástico não como gênero, mas como modo narrativo que rompe com o real consensual.

os efeitos, os anjos nunca existiram [...]” (Emezi, 2022, p. 189; tradução nossa).⁸ A utopia de Lucille funda-se, assim, sob um pacto deliberado de esquecimento, no qual a participação dessas criaturas é apagada da memória coletiva para sustentar a crença de que os monstros foram definitivamente eliminados. Tal convicção constitui a concepção de real daquela comunidade, um consenso que orienta a percepção coletiva sobre justiça, segurança e verdade. É nesse cenário de aparente harmonia que irrompe o elemento impossível em *Pet*: a criatura homônima, de natureza híbrida, que atravessa a barreira entre o mundo da arte e o mundo da vida, desestruturando as certezas da ordem social estabelecida.

A irrupção de *Pet* ocorre a partir de um evento que sublinha a tensão entre o cotidiano e o fantástico. Movida pela curiosidade diante do quadro que sua mãe, Bitter, pintava secretamente, Jam entra escondida em seu estúdio e, ao se aproximar da obra recém-finalizada – uma pintura composta por tinta e lâminas, ilustrando uma figura de representação corporal animal – acaba acidentalmente caindo sobre ela, machucando-se gravemente com as lâminas. O contato da tela com o sangue de Jam ativa a imagem nela ilustrada, fazendo com que a criatura se desloque do universo da arte para o mundo real. Esse evento não apenas introduz o impossível na narrativa, mas também rompe a estabilidade social de Lucille, tendo em vista que *Pet* anuncia – inicialmente, apenas para Jam – que ainda existe um monstro remanescente na cidade e que veio para caçá-lo.

A linguagem utilizada por Emezi (2019) para narrar o surgimento de *Pet* enfatiza sua aparência, assim como a suspensão do real encarnada em sua corporeidade. Por meio de escolhas lexicais carregadas de imagens sensoriais perturbadoras, constrói-se uma atmosfera fantástica que desestabiliza a percepção do mundo como algo estável e ordenado, tornando o impossível visível:

Os olhos de [Jam]⁹ percorreram os braços e o torso retorcido, as costas arqueadas, o peito erguido, de frente para o topo da pintura. Havia reflexos de prata no branco respingado do peito, algum metal que sua mãe tinha embutido na tinta. A cabeça da figura pesava com chifres enrolados de carneiro, de um vermelho coagulado, e o rosto era uma confusão geométrica entrelaçada de penas metálicas que sufocavam quaisquer traços. Apenas a forma de uma boca era visível, expulsando a mesma fumaça que preenchia o resto do quadro (Emezi, 2021, p. 24).¹⁰

Como evidencia o excerto, a configuração corpórea de *Pet* revela sua natureza radicalmente híbrida. A criatura reúne animalidade: pernas de bode; garras e um corpo de plumagem que evoca seres alados; elementos tecnológicos e artificiais: lâminas e placas metálicas fundidas à pele; além da fumaça que continuamente envolve e escapa de sua boca; e, por fim, traços humanos como o domínio da linguagem e as mãos idênticas às de sua criadora: Bitter.

⁸ “[a]s far as anyone’s concerned, the angels never happened [...]” (Emezi, 2022, p. 189).

⁹ Ao longo do artigo, opta-se por manter os nomes das personagens em sua forma original em inglês, a fim de preservar a padronização onomástica da obra. Nos trechos citados da tradução brasileira, quando necessário, o nome original é indicado entre colchetes apenas para assegurar a correspondência com o texto de partida.

¹⁰ “Jam’s eyes traced up the arms and to the twisted torso, the arched back, the chest turned up to face the top of the painting. There were glints of silver in the splashed white of the chest, some metal her mother had embedded in the paint. The figure’s head was heavy with curled ram’s horns, clotted red, and the face was an interlocked geometric mess of metallic feathers that smothered any features. Only the shape of a mouth was visible, and it spewed the same smoke that filled the rest of the painting” (Emezi, 2019, p. 23).

Essa corporeidade liminar desloca a narrativa para além dos limites convencionais entre humano e não-humano, instaurando outra ruptura central na obra: a da lógica antropocêntrica que estrutura a vida social de Lucille. Nessa lógica, os habitantes da cidade acreditam ter superado definitivamente os monstros, garantindo a si mesmos o monopólio da agência moral e política. A entrada de Pet em cena desestabiliza essa crença, justamente por revelar que a violência persiste e que são os humanos que continuam a produzi-la.

Dessa forma, a emergência da criatura marca um ponto de inflexão no romance: é Pet, e não as figuras humanas, quem assume a tarefa de desvelar e enfrentar as violências soterradas sob o pacto de harmonia instaurado em Lucille. A mediação do conflito deixa, portanto, de ser responsabilidade exclusiva dos humanos e passa a ser conduzida por uma entidade não-humana. Esse deslocamento de agência – do humano, racional e autônomo, para uma criatura híbrida, que carrega consigo traços de animalidade – evidencia uma crítica ao paradigma humanista eurocêntrico que historicamente organiza os critérios de humanidade, moralidade e poder.

Essa leitura encontra ressonância nas formulações de Rosi Braidotti (2013), para quem o pós-humanismo oferece a possibilidade de imaginar modos de existência que escapem às normatividades da modernidade ocidental. Como afirma a filósofa italiana, a “[...] condição pós-humana nos impulsiona a pensar, de forma crítica e criativa, sobre quem e o que estamos, de fato, em processo de nos tornar” (Braidotti, 2013, p. 12, tradução nossa).¹¹ Na obra *Pet*, a própria criatura encarna essa provocação: sua existência insólita desorganiza categorias modernas de vida e agência, abrindo espaço para outras formas de presença, ação e justiça no interior da narrativa.

Ademais, essa reconfiguração epistêmica figurada na construção da criatura encontra ressonância no pensamento de Donna Haraway (1991; 2016), cuja obra propõe ampliar as noções de agência e interdependência entre formas de vida, matéria e tecnologias, questionando os limites tradicionais que separam o humano do não-humano. Em seus trabalhos mais recentes, a autora problematiza a noção de “Antropoceno”, termo que tende a pressupor o humano como força central e relativamente unificada nas transformações ambientais contemporâneas. Em contraposição a essa formulação, Haraway (2016) propõe pensar o presente não a partir da centralidade humana, mas a partir de redes densas de interdependência entre múltiplas formas de existência: o Chthuluceno.¹² Essa denominação aponta para uma era caracterizada por emaranhados multiespécies, nos quais humanos, animais, plantas, máquinas e sistemas simbólicos se entrelaçam em complexas relações de coabitação e coevolução.

A criatura *Pet* pode ser lida como uma materialização narrativa desse paradigma: sua existência híbrida, composta por elementos animais, humanos e tecnológicos, desloca qualquer compreensão estritamente antropocêntrica de agência. No romance, ela não apenas participa do mundo, mas intervém, transforma e desestabiliza as estruturas sociais que os humanos de Lucille acreditavam terem pacificado. Ao assumir a responsabilidade de revelar

¹¹ “[...] posthuman condition urges us to think critically and creatively about who and what we are actually in the process of becoming”.

¹² Haraway utiliza deliberadamente a grafia *Chthulucene* (Chthuluceno, na tradução publicada no Brasil), distinta de Cthulhu, criatura do universo ficcional de H. P. Lovecraft. Em *Staying with the Trouble* (2016), a autora explica que o termo não pretende remeter diretamente ao imaginário lovecraftiano, mas à raiz grega *khton* ou *chthonios*, associada ao que é “da terra” ou “do subterrâneo”, bem como a formas de vida tentaculares que figuram redes de interdependência entre espécies. A escolha gráfica também marca um distanciamento crítico em relação à obra de Lovecraft, frequentemente problematizada pela crítica em razão de posicionamentos ideológicos do autor. Nesse sentido, o Chthuluceno é proposto como alternativa ao “Antropoceno”, designando um regime de existência marcado por emaranhados multiespécies e por processos de *simpoiese*, nos quais humanos e não humanos coevoluem em relações de coabitação e interdependência.

e enfrentar a violência que a cidade prefere negar, Pet exemplifica a temporalidade outra do Chthuluceno, na qual a ação não é exclusiva ao sujeito humano moderno, mas resultado de interdependências que convocam outras formas de vida à transformação social. Desse modo, a obra de Emezi reinscreve a ficção especulativa negra como um espaço para imaginar realidades onde o humano deixa de ser a medida de todas as coisas e onde a justiça, para acontecer, precisa se abrir ao que é pós-humano (Braidotti, 2013).

Diante do exposto, a próxima seção deste artigo investiga, por meio da noção de tempo espiralar formulada por Martins (2021), as espirais de violência que atravessam Lucille. O objetivo é evidenciar de que modo trauma colonial, memória e esquecimento se imbricam na tessitura narrativa, revelando feridas históricas que não permanecem restritas ao passado, mas continuam a moldar as relações sociais e a experiência das personagens no presente ficcional.

3 Entrelaçamentos do tempo espiralar: fissuras entre o passado e o futuro de Lucille

No projeto utópico de Lucille, a promessa de erradicação dos monstros tornou-se não apenas um mito fundacional pós-revolução, mas também um instrumento de coesão social, sustentado por pactos silenciosos de esquecimento e pela ocultação de violências que seguem operando de forma subterrânea. A chegada inesperada de Pet rompe essa lógica estabilizadora, forçando a cidade a encarar novas formas de violência ocultas sob a aparência de harmonia.

Esse rompimento se intensifica quando a criatura anuncia para Jam a existência de um monstro remanescente na cidade, revelando que o mal nunca fora plenamente erradicado. Assustada com a aparência híbrida de Pet, a protagonista questiona como identificar tal monstro, temendo, inclusive, estar diante do próprio. A resposta de Pet a esse questionamento – “Monstros não têm cara [...] Essa é a questão. Esse é o problema” (Emezi, 2021, p. 15)¹³ – desmonta a crença simplista de que o mal possui marcas visíveis e facilmente reconhecíveis. Ao evidenciar que os perigos persistem justamente quando permanecem invisíveis, negados ou silenciados, Emezi (2019) constrói a noção de que traumas históricos e violências coletivas não desaparecem por negação, mas continuam a estruturar a vida social mesmo quando soterrados por discursos negacionistas.

Para compreender a sociedade de Lucille, como também o seu mito fundacional, é fundamental contextualizar a Lucille pré-revolução. O espaço, antes da transformação utópica, era profundamente marcado por violência estrutural, exclusão racial e desigualdades, que se manifestavam nas instituições e nas relações sociais cotidianas, sobretudo contra pessoas negras. No passado, monstros – figuras presentes nos papéis de policiais, juízes e políticos – perpetuavam um sistema violento de opressão racial que oprimia e marginalizava a população negra, e a resistência contra ele se tornou força motriz da mobilização que levou à revolução. A chegada dos anjos,¹⁴ líderes desse processo revolucionário, simbolizou a tentativa de desmontar essas estruturas, promovendo a desmilitarização, a responsabilização dos antigos agentes de violência e a reconstrução da cidade por meio de novos valores. Na obra, a Lucille pré-revolução é contextualizada no seguinte excerto:

¹³ “Monsters don’t look like anything [...]. That’s the whole point. That’s the whole problem” (Emezi, 2019, p. 15).

¹⁴ O narrador deixa claro, ao longo de *Pet*, que os anjos tiveram que cometer atos moralmente condenáveis para atingir o objetivo de erradicar os monstros, implicando que muitos daqueles considerados monstros foram eliminados, inclusive por meio da violência letal.

Foram anjos que desmontaram as prisões e a polícia; que organizaram assembleias para julgar ex-policiais que atiravam em crianças e matavam pessoas [...] anjos proibiram as armas de fogo, não só por causa dos tiroteios em escolas, mas também [...] por causa dos civis que achavam que podiam atirar em quem não se parecia com eles [...] e nada acontecia com eles porque as velhas leis gostavam mais deles do que dos mortos (Emezi, 2021, p. 7).¹⁵

Vale ressaltar que as violências do mundo pré-revolução não remetem diretamente ao período escravista em si, tendo em vista que a obra está temporalmente situada no século XXI, mas são consequências diretas dele, uma vez que o racismo – traço fundante dos regimes coloniais, como defendido por teóricos como Aníbal Quijano (2005) e Aimé Césaire (2024) – continuou a moldar a organização social de Lucille muito tempo após a abolição formal da escravidão. Como destacado pelo narrador no excerto, a Lucille anterior à revolução era marcada por uma violência racial sistematicamente naturalizada e amparada por um sistema jurídico que favorecia os perpetradores brancos em detrimento das vítimas negras. Esse sistema evidenciava a lógica da supremacia branca, na medida em que protegia agressores motivados por ódio racial enquanto negligenciava a dignidade, e a vida, dos sujeitos racializados. Isso pode ser visto na materialidade linguística do fragmento narrativo em questão (“as velhas leis gostavam mais deles do que dos mortos”; “*the old law liked them better than the dead*”, no original), o que revela não apenas a seletividade da justiça, mas também a persistência de um modelo legal herdado diretamente da ordem colonial e escravocrata, cuja “normalidade” era a produção cotidiana da morte dos sujeitos por ela subalternizados.

Sob uma perspectiva ecocrítica decolonial, essa herança colonial não diz respeito apenas às relações sociais entre humanos, mas também ao modo como as iniciativas coloniais reorganizaram simultaneamente as relações entre corpos e territórios. Nesse sentido, a crise ecológica contemporânea não pode ser compreendida separadamente da história da escravidão atlântica e do colonialismo, uma vez que a ecologia decolonial consiste precisamente em articular “a confrontação das questões ecológicas contemporâneas com a emancipação da fratura colonial, com *a saída do porão do navio negreiro*” (Ferdinand, 2022, p. 34; grifo do autor). Essa fratura colonial, conforme argumenta Ferdinand, ressalta as articulações históricas entre exploração ambiental e dominação racial que estruturaram as formas modernas de habitar a Terra. Assim, as desigualdades ecológicas globais – a exemplo da destruição das florestas e do envenenamento do solo no Caribe – não podem ser dissociadas das hierarquias sociais produzidas pelo colonialismo, uma vez que “colonizações, racismos e discriminações de gênero são também maneiras de habitar a Terra, são relações paisagísticas, são forças geológicas no coração da crise ecológica [...]” (Ferdinand, 2022, p. 201). Ao reconhecer que tais processos configuram modos específicos de organização espacial e política do mundo, o pensador argumenta que o racismo não se limita a uma ideologia social, mas constitui também uma forma de ordenamento ambiental, capaz de produzir aquilo que descreve como uma “ecologia *apartheid*”, na qual populações racializadas são historicamente associadas a territórios degradados e ambientes poluídos (Ferdinand, 2022, p. 201; grifo do autor). Assim, a violência racial que

¹⁵ “It was the angels who took apart the prisons and the police; who held councils prosecuting the former officers who’d shot children and murdered people [...] [they] banned firearms, not just because of the school shootings but also because of [...] the civilians who thought they could shoot people who didn’t look like them [...] and nothing would happen to them because the old law liked them better than the dead” (Emezi, 2019, p. 1-2).

marca o passado de Lucille pode ser compreendida como parte dessa mesma matriz colonial que historicamente organizou, de maneira desigual, tanto a ocupação dos territórios quanto a distribuição da vida e da morte entre diferentes corpos.

Essa herança histórica manifesta-se também na memória familiar de Jam. A avó da personagem, mãe de Bitter, ocupa um lugar central na evocação da dor histórica que marcou a Lucille pré-revolução, como sugere o seguinte trecho presente no primeiro capítulo do romance: [...] a avó de [Jam] tinha vindo das ilhas, uma mulher boa demais para aqueles tempos. Doía demais estar viva naquela época, e doeu ainda mais parir a mãe de [Jam], cuja existência era resultado da monstruosidade de um monstro (Emezi, 2021, p. 11).¹⁶ A menção às “ilhas” de onde ela veio (“*the islands*”, no original) não se refere a um espaço geográfico explicitamente delimitado na narrativa, mas funciona como marcador simbólico da diáspora negra. Essas ilhas, não localizadas no mapa, mas carregadas de significados, podem, em nossa leitura, ser compreendidas como referências generalizadas aos territórios colonizados, sejam regiões do continente africano submetidas ao tráfico atlântico, sejam as ilhas do Caribe e da América Central marcadas pela exploração colonial. Além disso, ao evidenciar que Bitter foi gerada a partir da “monstruosidade de um monstro” (“*monster’s monsterring*”, no original), Emezi (2019) representa a brutalidade historicamente exercida sobre os corpos de mulheres negras, transformados em territórios de dominação e violência. A experiência da avó de Jam reforça, nesse sentido, o argumento de Ferdinand (2022), para quem a colonização não afetou apenas os territórios conquistados, mas também os corpos daqueles que já os habitavam, marcando-os por processos de violência, exploração e despossessão que se estendem, muitas vezes, de forma intergeracional.

É a partir do embate entre a Lucille pré-revolução e a Lucille pós-revolução que a perspectiva espiralar do tempo proposta por Leda Maria Martins (2021) ganha centralidade para a compreensão de como os traumas persistem e se manifestam na vida social da cidade. Distante da lógica de sucessão progressiva que frequentemente organiza narrativas históricas ligadas à temporalidade colonial, o tempo espiralar é concebido como um movimento de retorno, dilatação e simultaneidade. Embora o pensamento historiográfico ocidental comporte também modelos não lineares de temporalidade(s), a cosmopercepção mobilizada por Martins distingue-se por estar ancorada em epistemologias africanas anteriores à colonização, nas quais o tempo pode ser “ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, [...] sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro” (Martins, 2021, p. 51). Assim, os acontecimentos traumáticos não permanecem confinados ao passado nem são superados por uma cronologia progressiva: eles se curvam e se desdobram no tempo, reaparecendo e se atualizando no presente, continuamente reinscritos na experiência coletiva. Essa concepção de matriz africana reforça a crítica de Emezi (2019) à falsa ideia de que os monstros desapareceram. A utopia de Lucille, fundada no esquecimento coletivo do passado, revela-se frágil quando a violência silenciada retorna. Esse retorno, sob novas roupagens, ocorre quando Pet, com a ajuda de Jam, identifica o monstro ainda ativo na cidade: Hibiscus, que, sob a aparência de cidadania exemplar, abusa sexualmente do sobrinho Moss.

¹⁶ “[...] Jam’s grandmother had come from the islands, a woman entirely too gentle for that time. It had hurt her too much to be alive then, hurt even more to give birth to Jam’s mother, whose existence was the result of a monster’s monsterring” (Emezi, 2019, p. 6).

Dessa forma, a tentativa de Lucille de eliminar a violência por meio de uma narrativa de superação revela-se ineficaz. A crítica de Fanon (1968) ajuda a compreender esse fracasso: para o pensador, mesmo após o fim formal do domínio colonial, suas estruturas e efeitos continuam a operar na pós-colônia. Como defende o pensador martinicano, o mundo colonial é um mundo “compartimentado, maniqueísta e imóvel”; é um “mundo de estátuas; a estátua do general que efetuou a conquista, a estátua do engenheiro que construiu a ponte”; é um “mundo seguro de si” (Fanon, 1968, p. 38) que, precisamente por ser como é, continua a deturpar as existências de sujeitos historicamente vulnerabilizados (Huggan; Tiffin, 2010). Em *Pet*, as estátuas dos colonizadores, mesmo já tendo sido derrubadas pelos anjos de Lucille, continuam a influenciar a percepção do mundo, pois a violência persiste no silêncio institucional e nos pactos de esquecimento, permitindo que monstros continuem atuando sob a fachada de uma harmonia social utópica.

Assim, a caçada conduzida por Pet expõe o trauma – histórico, colonial e comunitário – que Lucille tentou encobrir sob a narrativa de superação. Ao revelar que o monstro é alguém plenamente integrado e protegido pelas próprias estruturas sociais, a criatura evidencia o fracasso desse pacto coletivo de esquecimento. À luz do tempo espiralar proposto por Martins (2021), torna-se evidente que a violência não desapareceu: ela apenas assumiu formas mais sutis de ocultamento.

Diante disso, a próxima seção deste estudo examina como, após o colapso da crença utópica, novas formas de organização social e justiça começam a ser ensaiadas em Lucille, inaugurando um movimento de reconhecimento do passado e abrindo possibilidades para a construção de futuros outros.

4 Entre a memória e o esquecimento: reconfigurações de uma utopia negra rompida

O exercício de imaginar mundos paralelos na literatura é um dispositivo narrativo utilizado para propor o rompimento das camadas do que se convencionou como real, como também é um instrumento estético que serve para narrar existências que extrapolam os limites do mundo presente. À primeira vista, é possível pensar que esses mundos alternativos desempenham um papel essencialmente escapista, servindo como um refúgio fantástico ao cotidiano dos leitores de ficção especulativa. Entretanto, eles também são espaços que incitam à reflexão crítica e à abertura de múltiplas realidades que desafiam e problematizam a realidade corrente – não somente a do leitor, mas também a dos próprios personagens.

Em *Pet*, esse movimento torna-se evidente na relação entre Jam e a criatura, já que o cenário pós-revolucionário de Lucille revela uma sociedade organizada em torno do esquecimento. A aparição de Pet expõe a cisão entre o que é visível – acessível inicialmente apenas a Pet e depois a Jam, quando a caçada ao monstro é revelada – e o que permanece oculto, não visível – aquilo que é silenciado e relegado ao ostracismo. O mito fundacional de Lucille, baseado na suposta erradicação dos monstros, se sustenta nesse apagamento coletivo, que, embora mantenha a ordem, também a fragiliza, como representado no seguinte excerto:

[...] quando você pensa que está sem monstros há tanto tempo, às vezes você esquece da aparência deles, da voz deles, não importa o quanto você seja incenti-

vado a lembrar. Não é a mesma coisa quando monstros se vão. Você só se lembra de sombras, histórias que parecem limitadas às páginas ou telas onde você as lê. Murchas e opacas. Então, sim, as pessoas esquecem. Mas esquecer é perigoso. É esquecendo que monstros retornam (Emezi, 2021, p. 21).¹⁷

Ao problematizar o esquecimento, o narrador enfatiza a importância da memória como elemento de coesão e resistência, algo que, em Lucille, foi negligenciado. O afastamento das lembranças transforma o passado em um resíduo nebuloso, quase onírico, esvaziado de sentido no presente. É esse esquecimento que rompe o pacto utópico: ao silenciar o que já foi, Lucille permite que a violência se infiltre novamente.

O filósofo Paul Ricœur (2007), ao problematizar as relações entre memória e esquecimento, argumenta que a memória pertence ao campo pragmático da experiência, isto é, ao domínio da ação, exigindo ser continuamente atualizada e praticada no presente. Para o estudioso, “[...] lembrar-se é não somente acolher, receber uma imagem do passado, como também buscá-la, ‘fazer’ alguma coisa” (Ricœur, 2007, p. 71). Logo, a memória não se limita à reunião passiva de lembranças ou à simples rememoração do passado, mas pressupõe o envolvimento ativo dos sujeitos, que precisam atribuir-lhe um sentido prático e ético, mantendo-a viva e operante no tempo presente.

Nessa esteira, ao discutir as diferentes modalidades da memória, Ricœur retoma o conceito de memória coletiva, originalmente formulado por Maurice Halbwachs nas primeiras décadas do século XX.¹⁸ Embora manifeste reservas quanto ao uso indiscriminado dessa noção, o filósofo a mobiliza para refletir sobre o modo como as lembranças individuais se constituem em relação a quadros sociais mais amplos. Assim, ao categorizar os tipos de memória, Ricœur (2007) se debruça sobre o conceito de memória coletiva. O filósofo francês parte da ideia de que nunca pensamos completamente sozinhos, uma vez que a memória individual é atravessada por contextos sociais, históricos e linguísticos que moldam as experiências coletivas. Como afirmado por ele, os seres humanos têm “[...] acesso a acontecimentos reconstruídos para nós por outros que não nós. Portanto, é por seu lugar num conjunto que os outros se definem. [...] De modo geral, todo grupo atribui lugares. É desses que se guarda ou se forma a memória” (Ricœur, 2007, p. 131). Todavia, essa conexão ao coletivo pode apresentar riscos, especialmente quando determinadas experiências são silenciadas.

Ao tratar da noção de memórias impedidas, Ricœur (2007) explica que esse fenômeno está relacionado à impossibilidade de grupos ou indivíduos reconstituírem, por meio da memória, os próprios traumas. Inspirado pelos estudos da psicanálise, o autor associa a memória impedida a processos de bloqueio, repetição e recalçamento, caracterizando-a como uma forma patológica de lembrança. Segundo ele, quando uma coletividade falha em elaborar conjuntamente suas experiências de dor ou violência, corre-se o risco de perpetuar uma memória que retorna como dor não simbolizada ou como silêncio. Assim, o autor destaca que a memória impedida não é ausência de memória, mas sim uma memória parcial – geralmente associada a

¹⁷ “[...] when you think you’ve been without monsters for so long, sometimes you forget what they look like, what they sound like, no matter how much remembering your education urges you to do. It’s not the same when the monsters are gone. You’re only remembering shadows of them, stories that seem to be limited to the pages or screens you read them from. Flat and dull things. So, yes, people forget. But forgetting is dangerous. Forgetting is how the monsters come back” (Emezi, 2019, p. 18).

¹⁸ A partir da década de 1980, o debate sobre a memória coletiva ganha novo fôlego no chamado *memory boom* das humanidades, quando o interesse acadêmico pela memória se intensifica e o conceito é ampliado e reformulado por autores como Pierre Nora, Aleida Assmann, Jan Assmann, Alison Landsberg e Jay Winter, que passam a investigar as múltiplas formas pelas quais sociedades constroem, preservam e disputam narrativas sobre o passado.

contextos históricos que envolvem traumas coletivos, como guerras e genocídios, por exemplo – que não pode ser plenamente dita, pois há obstáculos para sua expressão.

Em Lucille, o trauma continua a atravessar a nova ordem social pós-revolucionária. A cidade preserva ecos da revolução e do período em que monstros conviviam com seus habitantes, mas essas lembranças são fragmentadas e difusas. Como resultado, a recusa em admitir a presença atual dos monstros torna-se parte de um mecanismo de memória impedida: lembra-se apenas do que é conveniente, enquanto o restante é obscurecido. Nesse cenário, os traumas históricos são expulsos da narrativa oficial, ainda que permaneçam agindo subterraneamente. A negação social não dissolve os seus efeitos; ao contrário, produz um retorno velado e disfuncional dessas memórias, que continuam a operar sob a superfície da aparente harmonia.

Sobre essa questão, Ricœur (2007) argumenta que as memórias impedidas se tornam obstáculos éticos e políticos, pois inviabilizam o reconhecimento das vítimas e a construção de uma justiça verdadeiramente reparadora. Ao não elaborar coletivamente os seus traumas, Lucille os oculta sob uma aparência de ordem, tornando-se vulnerável à repetição das violências que pretende ter superado. A cidade, dessa maneira, torna-se uma representação ficcional das sociedades que, marcadas por traumas coloniais, optam pelo silêncio institucional, relegando ao esquecimento aquilo que mais urgentemente precisa ser lembrado na construção de sua própria história.

No enredo, é a agência pós-humana (Braidotti, 2013) de Pet que atua como catalisadora da retomada da consciência histórica em Lucille, provocando a reativação de uma memória coletiva silenciada. É por meio de Jam que esse processo se concretiza: ao longo da caçada com a criatura, ela tenta compreender a ação dos monstros e reconstruir o passado, recorrendo a pesquisas, a questionamentos históricos dirigidos a seus pais e professoras e a diálogos com Redemption. A presença de Pet inaugura, nesse sentido, a era do Chthuluceno na cidade (Haraway, 2016), no sentido de que designa uma reformulação nas formas de produção e partilha do conhecimento, marcada pelo emaranhamento entre seres humanos e não-humanos. A colaboração entre Pet e Jam simboliza essa interdependência, permitindo a reconfiguração da história a partir do enfrentamento daquilo que havia sido esquecido. Esse entendimento, articulado ao pensamento de Ricœur (2007), para quem a memória só se realizada plenamente quando mobilizada por uma ação prática dos sujeitos, permite compreender a atuação de Pet, elemento fantástico (Roas, 2014), como agente de ruptura. É por meio de sua intervenção que a sociedade de Lucille é levada a confrontar e revisar o próprio passado.

Nesse sentido, a memória impedida, estabelecida como pacto social em Lucille, abre margem para uma reflexão sobre quem é, de fato, o verdadeiro monstro. Nesse contexto, a monstruosidade deixa de aparecer como um evento isolado para revelar-se como parte de um *continuum* de violência. A figura de Hibiscus e o abuso sofrido por Moss não constituem elementos desconectados da estrutura social; antes, emergem como sintomas de uma dinâmica coletiva alimentada pela recusa em rememorar plenamente o passado traumático. A sociedade de Lucille, que um dia foi vítima dos monstros, passa, assim, a produzir novas vítimas, silenciadas em nome de um mito fundacional utópico. Ao silenciar a memória do que ocorreu, a comunidade cria condições para que novas agressões se reproduzam sob o manto da “paz” conquistada. A revelação dos acontecimentos e o confronto com os traumas, no entanto, permitem que esses sujeitos enfrentem o passado e desenvolvam uma postura mais vigilante, sobretudo no que diz respeito à responsabilidade ética de preservar a memória histórica, impedindo que as falhas do passado, ainda que disfarçadas sob novas roupagens, se repitam ciclicamente.

No tocante à memória impedida de Lucille, é importante notar como ela também invalida experiências que destoam do discurso hegemônico de harmonia, especialmente no que diz respeito à sensibilidade infantil e às vozes de crianças e jovens, frequentemente negligenciadas quando descobrem sobre a persistência dos monstros. Isso se materializa no enredo quando Jam e Redemption, após se envolverem na missão da criatura, tentam denunciar Hibiscus e a violência subjacente, mas são desacreditados pelos adultos, que os julgam fantasiosos ou confusos. Ao descobrir que o monstro caçado por Pet é seu tio, Redemption tenta verificar com Moss o que está acontecendo e, antes de confrontar o abusador, busca revelar a violência aos pais. No entanto, é desacreditado: “[...] não querem ouvir, [Jam]! [...] disseram [...] [q]ue monstros não são mais reais, que eu estava deixando o [Moss] confuso” (Emezi, 2021, p. 139).¹⁹ Em resposta, Pet afirma: “Humanos demoram para ver a verdade” [...] “Estou aqui porque eles erram, já erraram, e vão errar mais” (Emezi, 2021, p. 139).²⁰ Embora Pet fale dos humanos em geral, fica evidente que a crítica se dirige aos adultos, já que somente os jovens (Jam e Redemption) conseguem perceber a verdade e compreender o que de fato ocorre em Lucille.

Nesse sentido, o discurso de Pet evidencia o ciclo repetitivo que aprisiona Lucille, onde a violência do passado retorna sob novas formas (Martins, 2021). A memória impedida ressurge em Hibiscus, o monstro protegido pelo silêncio coletivo. Assim, a recusa em nomear e confrontar a monstruosidade permite sua persistência, revelando a fragilidade da narrativa regeneradora da cidade. O esquecimento institucionalizado, nesse sentido, não elimina a violência; apenas a desloca para as margens da consciência coletiva. Essa dinâmica se torna explícita na fala da personagem Glass (Vidro), esposa de Hibiscus, durante o julgamento comunitário que busca reparar o crime cometido pelo marido:

‘Eu não queria acreditar [...] achei que ele estava melhor.’ Um murmúrio de choque percorreu a multidão quando ela levantou os olhos. [...] ‘Já fazia décadas, você tem que entender, já fazia décadas... ele estava tão bem. Eu não queria acreditar que ele ia de novo... não com o [Moss]...’ (Emezi, 2021, p. 158).²¹

Como indicado pela locução adverbial *de novo* (o advérbio *again*, no original), Glass sabia dos abusos cometidos pelo marido no passado, mas, inserida no pacto afetivo e social de negação, escolheu acreditar em sua mudança. Esse silenciamento, longe de ser apenas individual, reflete a lógica coletiva de esquecimento que sustenta a utopia pós-revolucionária de Lucille, fundada na repressão de seu passado. As escolhas lexicais de Emezi (2019) rompem essa superfície ilusória ao revelar que a violência não é um fato novo, mas a repetição de algo já ocorrido e deliberadamente apagado – crítica que incide tanto sobre os atos de Hibiscus quanto sobre o próprio mito fundacional da cidade. Assim, o retorno da violência expõe o fracasso de uma memória coletiva que prefere o silêncio à elaboração, evidenciando a necessidade de mecanismos simbólicos capazes de nomear a dor e impedir sua perpetuação.

Por fim, a ruptura da memória impedida, que sustenta o mito fundacional da Lucille pós-revolucionária, abre caminho para que a personagem Jam proponha uma reestruturação

¹⁹ “They won’t listen, Jam! They said [...] that monsters aren’t real anymore, that I was confusing Moss” (Emezi, 2019, p. 172).

²⁰ “Humans take too long to see the truth,” [...] “I am here because they fail, they have already failed, they will fail some more” (Emezi, 2019, p. 172).

²¹ “I didn’t want to believe it. [...] I thought he was better.” A shocked murmur ran through the crowd as she looked up. [...] “It had been decades, you have to understand, it had been decades... he had been so good. I didn’t want to believe he would again... not with Moss...” (Emezi, 2019, p. 13).

social baseada não na punição tradicional, mas em princípios de justiça fundamentados na escuta, na memória e na reconstrução coletiva. Nesse processo, a sociedade reconhece que a repressão isolada não é suficiente para lidar com o caso de Hibiscus, sendo necessário assumir uma responsabilidade compartilhada capaz de lembrar e nomear todas as formas de violência, evitando que traumas históricos se reinventem no presente. Dessa forma, a memória emerge como instrumento central para a construção de um outro futuro negro: um futuro pautado por uma justiça social e ecológica que se recusa a esquecer o passado.

5 Considerações finais

A literatura especulativa contemporânea frequentemente constrói mundos que, embora marcados por uma aparência utópica, revelam-se, sob análise mais atenta, como espaços fraturados, sustentados por silenciamentos, exclusões e formas veladas de opressão. No universo de *Pet*, essa lógica se mantém. Ao longo da narrativa, Emezi (2019) formula uma crítica à crença idealizada de que violências e estruturas de dominação foram plenamente erradicadas. Na obra, tal crítica se concretiza na representação das tensões entre o desejo por um futuro pacificado e a recusa em confrontar os traumas e as violências históricas que persistem de forma latente no presente.

Assim, o romance integra uma estética literária que imagina futuros possíveis ao criticar o presente e reconfigurar as memórias do passado. Em *Pet*, o negacionismo que estrutura Lucille funciona como um pacto coletivo de esquecimento, motivado pelo desejo de ocultar traumas anteriores. Essa dinâmica dialoga com fenômenos do mundo da vida, a exemplo do negacionismo durante a pandemia de Covid-19, quando grupos minimizaram a gravidade do vírus, delegitimaram a ciência e ignoraram o sofrimento das famílias de falecidos, rejeitando lições de pandemias anteriores. Do mesmo modo, em Lucille, o negacionismo atua como mecanismo defensivo frente ao trauma, revelando a recusa da sociedade em confrontar experiências dolorosas.

Na análise aqui proposta, observa-se que *Pet*, a criatura fantástica (Roas, 2014) e pós-humana (Braidotti, 2013), atua como agente disruptivo em Lucille, cuja presença revela camadas do não visível e desafia a coletividade a confrontar o que foi esquecido. A reorganização social de Lucille, instaurada por *Pet* após a denúncia sobre a monstruosidade de Hibiscus, inaugura aquilo que Haraway (2016) preconiza como Chthuluceno, isto é, uma era em que é possível pensar em reconfigurações sociais a partir da integração de elementos humanos e não-humanos e da superação do antropocentrismo. É a partir da comunhão com um ser insólito que carrega simultaneamente humanidade e animalidade, natureza e cultura, que os habitantes de Lucille conseguem vislumbrar novas formas de justiça social. Dessa maneira, o entrelaçamento de agências humanas e não-humanas representado em *Pet* incita a reflexão sobre a possibilidade de uma nova ética ambiental na ficção especulativa negra, capaz de responder não somente às injustiças sociais criadas ficcionalmente, mas também à crise socioecológica que atravessa o mundo contemporâneo.

Referências

- BRAIDOTTI, R. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press, 2013.
- CAUSO, R. S. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- CÉSAIRE, A. *Discurso sobre o colonialismo*. Feira de Santana: Editorial Adandé – Casa da Resistência, 2024.
- EMEZI, A. *Bitter*. New York: Knopf Books for Young Readers: 2022. *E-book*.
- EMEZI, A. *Pet*. London: Faber & Faber, 2019. *E-book*.
- EMEZI, A. *Pet*. Carolina Kuhn Facchin (Trad.). São Paulo: Kapulana, 2021. *E-book*.
- FANON, F. *Os condenados da terra*. José Laurênio de Melo (Trad.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- FERDINAND, M. *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho*. Tradução de Letícia Mei. São Paulo: Ubu Editora, 2022.
- GARRARD, G. *Ecocriticism*. 3. ed. London: Routledge, 2023.
- GLOTFELTY, C. Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis. In: GLOTFELTY, C.; FROMM, H. (eds.). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens: University of Georgia Press, 1996. p. XV-XXXVII.
- HARAWAY, D. J. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. Tradução de Susana Dias, Mara Verônica e Ana Godoy. *ClimaCom – Vulnerabilidade*, Campinas, ano 3, n. 5, 2016. Disponível em: <https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/antropoceno-capitaloceno-plantationoceno-chthuluceno-fazendo-parentes/>. Acesso em: 12 jul. 2025.
- HARAWAY, D. J. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. 1. ed. London: Routledge, 1991.
- HUGGAN, G.; TIFFIN, H. *Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals, Environment*. London: Routledge, 2010.
- MARTINS, L. M. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. *E-book*.
- MESQUITA, C. O movimento Black Lives Matter: influência na política dos Estados Unidos e sua internacionalização. *Conexões Internacionais*, v. 3, n. 1, p. 65-85, 2022.
- MORGAN, D. F. Looking Forward, Looking Back: Afrofuturism and Black Histories in Neo-Slave Narration. *Journal of Science Fiction*, v. 2, n. 3, p. 18-33, 2018. Disponível em: <https://publish.lib.umd.edu/index.php/scifi/article/view/293>. Acesso em 16 jul. 2025.
- NAVAS, D. Literatura juvenil brasileira contemporânea: breve panorama. In: NAVAS, D.; CARDOSO, E.; BASTAZIN, V. (orgs.). *Literatura e ensino: territórios em diálogo*. 2. ed. São Paulo: EDUC, 2024. p. 195-206.
- QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 107-130. Disponível em: https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em: 25 jan. 2026.

RICŒUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Alain François (Trad.). Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROAS, D. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Julián Fuks (Trad.). São Paulo: Editora Unesp, 2014. *E-book*.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Maria Clara Correa Castello (Trad.). São Paulo: Perspectiva, 1975.

Criar com outras espécies: vozes mais que humanas na escrita de Marília Floôr Kosby

Creating With Other Species: More-Than-Human Voices in the Writing of Marília Floôr Kosby

Rafaela Scardino

Universidade Federal do Espírito (UFES)

Vitória | ES | BR

rafaelascardino123@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6025-1026>

Resumo: Este artigo propõe uma leitura da obra *Mugido [ou diário de uma doula]* (2017), da autora gaúcha Marília Floôr Kosby em diálogo com a noção de escuta política, de Anna Tsing (2015) e com o convite de Donna Haraway (2016) para “ficar com o problema”, aprendendo a viver e morrer com todos os seres num presente denso e complexo. Buscando analisar novas relações de cooperação e comunidade para além dos limites da espécie, a discussão parte da análise dos comuns, desenvolvida por Silvia Federici (2018), e identifica, nos diversos encontros entre mulheres e vacas, que marcam o poemário de Kosby, uma proposta de construção de formas de vida marcadas pelo que David Graeber (2011) denominou “comunismo de base”, “matéria-prima da sociabilidade”.

Palavras-chave: poesia brasileira contemporânea; mundos multiespécies; escuta política.

Abstract: This article proposes a reading of the work *Mugido [or diary of a doula]* (2017), by Brazilian author, Marília Floôr Kosby, in dialogue with Anna Tsing's notion of political listening (2015) and with Donna Haraway's invitation to “stay with the trouble” (2016), learning to live and die with all beings in a dense and complex present. Seeking to analyze new relations of cooperation and community beyond the limits of species, the discussion draws on the analysis of the commons developed by Silvia Federici (2018), and identifies, in the various encounters between women and cows that mark Kosby's poetry, a proposal for constructing forms of life shaped by what David Graeber (2011) called “baseline communism,” the “raw material of sociability.”

Keywords: contemporary brazilian poetry; multispecies worlds; political listening.



1 Introdução

O volume *Mugido [ou diário de uma doula]*, publicado em 2017 pela poeta gaúcha Marília Floôr Kosby, apresenta mundos multiespecíficos que não se restringem ao comentário poético sobre os encontros entre um “eu” humano e um “outro” animal marcados pela distância e pela hierarquia. Antes, convoca-nos ao “êxodo / de uma tal condição / humana” (Kosby, 2017, p. 11), instaurando um regime de leitura que nos demanda abrir mão de nosso antropocentrismo.

Marília Floôr Kosby (1984) é antropóloga e professora universitária. Nascida em Arroio Grande, extremo sul do país, teve sua vida marcada pela intensa convivência com animais não-humanos, especialmente o gado. Filha de um veterinário, o trabalho como ajudante do pai, ou “doula de vacas”, que vivenciou durante sua formação foi fundamental para a escrita do livro (Kosby, 2019), que conta com um relato em prosa, similar a um diário de campo, que vai entrecortando os poemas e pode ser lido como complemento ou contraponto aos textos em verso.

Num volume em que a reflexão lírica sobre a vida, a morte, a comida e o feminino é invadida pela narrativa do parto de um “terneirinho” natimorto, há muitas vozes (e muito mais que vozes humanas) que nos chamam a traduzir o mugido. A tradução solicitada pela autora implica entrar em relação com um outro ente, mais-que-humano, que nos imponha a desarticulação, numa comunicação sempre imprevisível, porém profusa de significados, buscando horizontes para um bem viver e um morrer com dignidade (Haraway, 2019), em face da imersão em teias de existências interdependentes, mas, ainda assim, singulares.

Para tanto, é preciso construir formas de sociabilidade, humana e mais-que-humana, que aceitem o convívio tanto com a indeterminação da vida quanto com a inevitabilidade da morte, sem se furtar à responsabilidade própria da participação em “paisagens perturbadas” (Tsing, 2019). A poesia de Kosby nos permite vislumbrar relações cooperativas que se opõem à captura de todas as nossas relações pela “forma-mercadoria” (Federici, 2018, p. 308). Caminhando em direção a mundos ainda por construir, a obra permite imaginar vidas mutuamente interdependentes (Graeber, 2011) e implicadas na construção de laços mutuamente implicados, que nos alertam para o fato de que a produção de nossas vidas acaba por se tornar – num mundo de produção alienada e hierarquizante – a produção da morte de outros, humanos e não-humanos.

2 Prestando atenção ao mugido

Começo com a leitura do primeiro poema do livro:

mmmmmm

mais ou menos que um livro,
isto é um êxodo
de uma tal condição
humana

o mugido foi a ação escolhida para essa desarticulação
parem para ver uma vaca mugir
já nem digo ouvir

ouvir é difícil, o mugido de uma vaca
parem para ver e procurem a próxima nota
em que a palavra daria
aquela melodia
aquele esforço todo
de guela, olho, bucho, língua, rúmen

que fecunda epifania valeria
aquele esforço todo?

traduzam
o mugido
(Kosby, 2017, p. 11)

E, a partir do chamado ao êxodo, à atenção, à tradução, me sinto convocada a repensar meus modos de ler (e ouvir) os poemas e o mundo. Em seu livro *The mushroom at the end of the world*, a antropóloga Anna Tsing nos diz que

Ouvir politicamente é detectar os traços de projetos ainda não articulados. *Como, por exemplo, devemos criar relações em comum com outros seres vivos?* Ouvir já não é suficiente; outras formas de atenção terão que ser colocadas em cena (Tsing, 2015, p. 254, grifo meu, tradução própria)¹

É preciso, então, encontrar as relações comuns onde não estamos acostumadas a procurá-las, onde não esperamos encontrá-las. Abrir os comuns e a comunidade não apenas a outros semelhantes a nós (seja na aparência, seja nos afetos), mas a tudo o que existe, pois só podemos viver (habitar) um mundo que é, desde sempre, em comum. Um planeta que não privilegia esta ou aquela espécie, este ou aquele ente, mas que nos coloca em relação (muitas vezes, em relações conflituosas e antagônicas) como tudo o que existe – ainda que, como nos lembra Donna Haraway (2019, p. 61), se tudo o que existe está conectado a algo, nada está conectado a tudo. É preciso, portanto, prestar atenção e buscar compreender os comuns que estabelecem relações conosco, mais do que tentar recriar ou reproduzir comuns imaginários que são, na verdade, uma violência à heterogeneidade do que nos cerca. De acordo com Tsing, os comuns resistem à institucionalização pois se movem “nos interstícios da lei” (“in law’s interstices”). Resistem à homogeneização e ao reducionismo tantas vezes buscado pelo clamor moderno-capitalista. Assim, para encontrá-los, precisaremos ouvir politicamente e prestar atenção ao que coexiste conosco.

Tsing, assim como outras autoras e autores (Agamben, 1993; Nancy, 2016; Federici, 2018), nos lembra que os comuns não podem nos redimir – e, aqui, seria interessante parar e pensar a respeito das noções de comunidade que conduziram a política dominante pelo menos desde o século XIX, uma política que igualava comum a homogêneo. Peter Pál Pelbart, na obra *Vida Capital*, comenta a apropriação nazista da ideia de comunidade num “desejo de fusão unitária [que] pressupõe a pureza unitária”, uma fusão comunal que apagaria as diferenças e, em sua busca por uniformidade, conduz à morte (2003, p. 33). Os comuns que busco a partir da leitura de Kosby não nos indicam um futuro utópico ou messiânico, mas fazem parte

¹ To listen politically is to detect the traces of not-yet-articulated agendas. *How, for example, shall we make common cause with other living beings?* Listening is no longer enough; other forms of awareness will have to kick in.

do que vivemos aqui e agora, no meio do problema (Haraway, 2019). E nós nunca estamos totalmente no controle.²

Então, como ouvir politicamente, como prestar atenção aos comuns que não correspondem ao que esperamos deles, que não se ofertam como bênçãos, mas que simplesmente existem? Tsing nos indica o que denomina “arts of noticing”,³ as artes de prestar atenção. A poesia nos pede o mesmo: que prestemos atenção aos textos sem buscar encontrar neles a confirmação daquilo que já sabemos, mas uma escuta atenta cuja reverberação – ou ressonância, para utilizar o termo de Jean-Luc Nancy (2014) – envolva todo o corpo, todo o sentir.

Assim, recebemos um chamado: *ver* o mugido da vaca. Como “ouvir é difícil” (Kosby, 2017, p. 11), é preciso que mais sentidos (corporais e semânticos) estejam presentes nesta relação. Assim como a vaca, que engaja “guelá, olho, bucho, língua, rúmen” (Kosby, 2017, p. 11), também nós, leitoras e leitores, devemos engajar-nos em novos modos de produção de sentidos, aceitando o êxodo e a desarticulação proposta pela obra. Por isso, o esforço do mugir é apresentado como “fecunda epifania” (Kosby, 2017, p. 11): é aquilo que se manifesta, que se dá a ver e nos pede que o vejamos. Precisaremos renunciar a uma suposta excepcionalidade humana, permitindo uma nova configuração corporal, que corresponda a uma nova percepção discursiva. Este primeiro poema instaura um sujeito leitor “desarticulado”, fora de si, em um trânsito multiespecífico que não corresponde, de forma alguma, a qualquer retorno a um mundo de comunhão idílica entre os seres humanos e não humanos, mas que demonstra que, em nosso mundo baseado em sistemas de dominação, reducionismo e expropriação, “os laços comunitários ainda são fortes” (Federici, 2018, p. 315).

O segundo poema do livro realiza a desarticulação proposta no primeiro, e nos exige o esquecimento dos *logos*:

esquece palavra
 nome
esquece coragem
 bosta
o metrô cardíaco
 cágado
etrangortártedo
blasferosmênico
 corestiandrômedo

vivió em Mendoza
[...]

perde a língua
reio fúmizo losco
 a língua
oringomilengua
 torbuco eligra
faz-me toda tua pena

² Um excursus que se demonstra imperativo é a reflexão a respeito do Sars-CoV-2, que leva a noção de comum ao seu limite. Diante desse novo ente, estamos todos em relação: uma relação de fragilidade e precariedade, que nos exige que lidemos com o problema e nos lembra a todo o momento que não temos controle total das consequências de nossas ações – especialmente aquelas que insistem em ignorar as relações e a materialidade de nossa vida no planeta.

³ Em *Viver nas ruínas* (2019), os tradutores brasileiros optam pela tradução “artes de observar”.

pierme
epidermeiederme
entre uma e outra
[...]
(Kosby, 2017, p. 13)

Do esquecimento da palavra à habitação do espaço-entre, vemos a corporificação do poema. Do “mmmmmm” da vaca, materialidade sonora que prenuncia a desarticulação da poeta, chegamos à construção de uma língua que desarticula as fronteiras nacionais (entre o português e o espanhol) e corporais (“epidermeiederme”). O poema, com sua disposição espacial, nos chama, também, a *ver* as palavras, tentar pronunciá-las num esforço “de guela, olho, bucho, língua, rúmen” e, finalmente, esforçarmo-nos por traduzi-las. A impossibilidade de compreendê-las – se nos ativermos a uma concepção *lógica* de compreensão – nos prepara para a difícil tarefa de traduzir o mugido.

3 É possível traduzir o mugido?

A indeterminação é parte da criação de novos mundos, novos comuns, novas relações. Aprender a amar as indeterminações, como coloca Tsing (2019, p. 60), nos pede o exercício de um “amor multiespecífico”. E exercitar este amor nos solicita que, como no posfácio de Angélica Freitas ao livro de Kosby, busquemos formas de não trair a vaca:

2.
Uma vaca faz um baita esforço para mugir.
Como se traduz “muuuu?”
Como se faz para não trair, mais uma vez, a vaca?
(Freitas *In*: Kosby, 2017, p. 107)

O modo como vivemos, tomando o mundo e os demais seres vivos como recurso, nos faz trair a vaca uma e outra vez. Para deixar de fazê-lo, precisaremos abrir-nos à desarticulação proposta por Kosby em seu livro, uma desarticulação que nos coloca diante do viver e do morrer, do matar e do comer. A relação entre a alimentação e a morte fica explícita no poema abaixo, sem título:

[...]
matar uma vaca
não é
uma coisa simples
requer um tiro
certo
alto calibre
o ponto preciso longe
no meio da testa
dois cavalos três
ou quatro homens
um guri
quem sabe uma mulher

carnear uma vaca
exige sangrá-la
até a última gota
para que a carne não termine preta

sangrar uma vaca
é para exímios

comer uma vaca porém
(Kosby, 2017, p. 29-30, grifo meu)

Comer uma vaca não nos exige nenhum esforço: podemos transformá-lo na experiência asséptica de um hambúrguer ultraprocessado numa cadeia internacional de fast-food situada na praça de alimentação de um shopping center. Podemos comer uma vaca sem atentar para os saberes, as linguagens, a materialidade da vida e da morte. Podemos reduzir a vaca a picanha, acém, patinho – desarticulamos o corpo da vaca, para não precisarmos desarticular nossa relação com este ser, e menos ainda nossa relação com sua morte. Comer uma vaca não nos exige a tradução do mugido, não exige nenhum esforço de escuta. Mas como, então, não trair a vaca?

Uma saída possível está em ouvir – ouvir com todo o corpo, ouvir o que ainda não foi articulado – fazer ressoar, permitir afetar-mos, construir mundos com todas as fêmeas de outras espécies, esses seres geradores de vida.

Como já mencionado na introdução, o livro de Kosby é atravessado por trechos em prosa, organizados numa narrativa: o “diário de uma doula”. Neste diário, a voz poética, atuando como ajudante do pai veterinário, é chamada a uma propriedade para realizar o parto de um bezerrinho natimorto e salvar a vaca. Ao chegar, chama atenção a proximidade entre os muitos animais não-humanos, quase todos soltos no quintal, e a casa e os seres humanos que a habitam. Uma mulher está deitada junto à vaca, para que não a sacrifiquem: Jaqueline, esposa do estancieiro, mãe de um menino, é quem cuida de todos os animais – humanos e não-humanos – do sítio. Profundamente envolvida com as vidas que se agitam em seu entorno, “não comia carne para não ter que matar as galinhas” (Kosby, 2017, p. 31). Jaqueline se desarticula, renuncia à excepcionalidade humana e se rearticula como parte de um “amor multiespecífico”:

Entre as tentativas de encontrar o melhor ângulo para retirar o terneirinho, meu irmão, o guri e seu pai tentavam convencer Jaqueline de que a morte da vaca não seria uma grande perda: “não é a mesma coisa que perder um pai, um avô, que a gente lembra para o resto da vida, fica lá no cemitério”, “bicho é bicho”. [...] Jaqueline repete: “pra mim não tem diferença! Os bichos estão tudo na volta. Eles sabem quando eu chego, me conhecem, sabem o meu cheiro. Sou eu que dou comida. Não tem diferença nenhuma!” [...] (Kosby, 2017, p. 71).

Identificando-se às fêmeas de outras espécies, Jaqueline não vê diferença entre sua dor e a dor da vaca:

Quando eu fui ganhar o Jefferson, eu não tive dilatação. Foi uma luta pra ele nascer. Eu quase morri”. Deitada sobre a vaca, Jaqueline desconfiava até do veterinário. O pai me conta depois que isso é comum de acontecer: “A Deise, lá da figueirinha, se torcia toda, quando eu fazia a injeção nos bichos parecia que era nela que estava fazendo (Kosby, 2017, p. 81).

Relegadas à condição de humano-menos-que-humano, as mulheres muitas vezes sentem mais próximas dos seres não humanos reduzidos a corpos, carne, aparelho reprodutor. Nas dores e alegrias de quem gera vida, um amor multiespecífico prolifera entre essas fêmeas inespecíficas. Nestas novas relações amorosas, criam-se parentescos inesperados, como os que propõe Donna Haraway em seu livro *Staying with the trouble*, ao afirmar que sua (nossa) tarefa é:

fazer parentes em linhas de conexão engenhosas como uma prática de aprender a viver e morrer bem, de maneira recíproca, em um presente denso. Nossa tarefa é gerar problemas e suscitar respostas potentes a acontecimentos devastadores, bem como aquietar águas turbulentas e reconstruir lugares tranquilos. (Haraway, 2016, p. 01, tradução própria).⁴

A “paz” não pode ser um projeto para o futuro, que aprende com o passado e modela o presente. Haraway nos chama a pensar fora de uma noção progressiva (progressista) de tempo, fora de uma noção teleológica. Ficar com o problema é habitar o presente; não o presente como ponte entre um passado horrível e um futuro utópico, mas como o tempo de nosso viver e morrer. Neste “presente denso”, a pensadora nos convoca a “viver-com e morrer-com de maneira recíproca e vigorosa”⁵ (Haraway, 2016, p. 02, tradução própria), pois

ficar com o problema requer a criação de parentescos estranhos; o que significa que nos necessitamos reciprocamente em colaborações e combinações inesperadas [...]. Nos tornamos-com de maneira recíproca ou não nos tornamos em absoluto (Haraway, 2016, p. 04, tradução própria).⁶

Isso significa estabelecer relações cooperativas com seres de outras espécies, reconhecendo, como o faz Jaqueline, o comum que demarca nossas dores, mas também nossos prazeres – o antropólogo David Graeber destaca que há um “comunismo dos sentidos na base da maioria das coisas o que consideramos divertidas”⁷ (2011, p. 75, tradução própria).

Ficar com o problema é ir além do diagnóstico de nossas mazelas; é enfrentá-lo como o território da potência criativa a partir do qual imaginar novas relações, novas formas de produção de sentidos. É ainda, nos diz Haraway, aceitar traduções parciais e falidas. Retomando o primeiro poema do livro de Kosby, ficar com o problema é não renunciar à difícil tarefa de tradução do mugido, mesmo com a consciência de que será inevitavelmente parcial e, portanto, falida. É empenhar todo o corpo numa relação que, a princípio, sabe-se que não corresponderá à utopia do encontro idílico, mas que não se furta às dificuldades – e também às alegrias – da “criação de parentescos estranhos”.

A pensadora estadunidense repete, durante todo o livro, as seguintes frases:

⁴ “to make kin in lines of inventive connection as a practice of learning to live and die well with each other in a thick present. Our task is to make trouble, to stir up potent response to devastating events, as well as to settle troubled waters and rebuild quiet places.”

⁵ “Living-with and dying-with each other potently”.

⁶ “Staying with the trouble requires making oddkin; that is, we require each other in unexpected collaborations and combinations [...]. We become-with each other or not at all”.

⁷ “There is a certain communism of the senses at the root of most things we consider fun”.

Importa que pensamentos pensam pensamentos. Importa que conhecimentos conhecem conhecimentos. Importa que relações relacionam relações. Importa que mundos mundam mundos. Importa que histórias contam histórias (Haraway, 2016, p. 35, tradução própria).⁸

Se estamos de acordo com tais proposições, entendemos por que “o mugido foi a ação escolhida para essa desarticulação”, pois é preciso acolher a materialidade de um pensar não humano para podermos desarticular os pensamentos que fundamentam nossa crença na separatividade e excepcionalidade humanas. É necessário cultivar a materialidade das relações, os saberes e os mundos mais que humanos para que possamos exercitar um amor multiespecífico que encontre os comuns e as “combinações inesperadas” num mundo em ruínas.

As partes de uma relação, nos lembra Haraway, não preexistem à relação. Isso nos leva a “buscar reaprender a conjugar mundos com conexões parciais, não com ideias universais nem particulares”⁹ (Haraway, 2016, p. 13, tradução própria). Assim, recusamos uma suposta inocência e abraçamos nossa “responsabilidade”, ou seja, nossa habilidade de responder às relações de reciprocidade em que existimos. A “responsabilidade”, diz a autora, é “sobre a ausência e a presença, sobre matar e criar, viver e morrer, assim como recordar quem vive, quem morre *e de que maneiras*”¹⁰ (Haraway, 2016, p. 28, grifo meu, tradução própria) nas complexas relações multiepécies que estabelecemos. Haraway pensa um mundo que se cria simpoeticamente, ou seja, se cria sempre em associações, em relação, e não se completa, já que necessita das “linhas de vida” (Tsing, 2015) que se traçam entre os muitos seres.

4 Criando comuns a partir do mugido

No debate à esquerda (feminista ou não), os comuns vêm ocupando um espaço cada vez maior, porque são vistos como uma alternativa ao modelo estatal de revolução e, diante dos “novos encerramentos” (*new enclosures*), como a privatização da água e das sementes, passamos a valorizar as propriedades e relações comunais. “Os novos cercamentos”, escreve Silvia Federici, “demonstraram que não só os comuns não desapareceram, mas que novas formas de cooperação social estão sendo produzidas constantemente” (2018, p. 305). Os comuns são uma alternativa ao Estado e à propriedade privada – e também ao mercado. Além disso, funcionam como “um conceito unificador que prefigura a sociedade cooperativa que a esquerda radical está lutando para criar” (Federici, 2018, p. 305).

Sob o pretexto de proteger os “comuns globais”, o banco Mundial e congêneres vêm se apropriando de áreas florestais nos países do “sul” e expulsando as populações locais. O capital também entendeu que a mercantilização de todas as esferas da vida “é um projeto não apenas irrealizável como também indesejável do ponto de vista da reprodução a longo prazo do sistema” (Federici, 2018, p. 308), pois o mercado “depende da existência de relações não monetárias, como a confiança, credibilidade e doação” (Federici, 2018, p. 308). Utilizando

⁸ “It matters what thoughts think thoughts. It matters what knowledges know knowledges. It matters what relations relate relations. It matters what worlds world worlds. It matters what stories tell stories”.

⁹ “Like all offspring of colonizing and imperial histories, I – we – have to relearn how to conjugate worlds with partial connections and not universals and particulars”.

¹⁰ “Response-ability is about both absence and presence, killing and nurturing, living and dying—and remembering who lives and who dies and how”.

a polêmica palavra “comunismo” para congregar tais relações, o antropólogo David Graeber (2011) chama a atenção para o fato de que as relações comunais, presentes em nosso cotidiano, são a *realização* de um ideal (muitas vezes entendido como utópico) de propriedade comum e organização comunal da relação entre pessoas e destas com o seu entorno (vivente e não-vivente). Nossos prazeres são, em sua maioria, comunais: nos divertimos, nos amamos e produzimos afetos em relações comunitárias. Mas, mesmo no capitalismo, a cooperação espontânea – uma das formas do comunismo cotidiano – é, para o autor, fundamental para que possamos realizar as atividades com rapidez e eficiência, sejam tais atividades de ordem pessoal, como o cuidado com a casa, ou profissional, como trabalho em equipe.

O comunismo de base pode ser considerado a matéria-prima da sociabilidade, o reconhecimento da nossa interdependência mútua, que é a substância mesma da paz social. [...] A sociologia do comunismo cotidiano é um campo potencialmente enorme, mas, devido a nossos peculiares vieses ideológicos, parecemos incapazes de descrevê-lo porque, em grande parte, fomos incapazes de vê-lo. (Graeber, 2011, p. 75-76)¹¹

Parte das relações comuns que fomos (e ainda somos) incapazes de ver são aquelas que se estendem para além de nossa espécie. O livro de Marília Floôr Kosby, ao propor um êxodo de nossa condição humana através da desarticulação do mugido, nos abre aos comuns que podemos criar com outras espécies, sempre a partir da “responsabilidade” de um viver e morrer com, em que os contornos e as separações são a todo tempo questionados, convocando-nos à criação de mundos comuns.

De acordo com Federici, “os comuns têm sido o fio que conectou a história da luta de classes até o nosso tempo, e de fato a luta pelos comuns está ao nosso redor” (Federici, 2018, p. 309). A autora destaca que as mulheres sempre foram grandes defensoras dos comuns, desde o começo dos cercamentos capitalistas e afirma que

[a] produção de comuns demanda, primeiro, uma transformação profunda em nossa vida cotidiana, tentando reverter o distanciamento entre a produção e a reprodução e o consumo [que] nos leva a ignorar as condições sobre as quais os que comemos ou vestimos, ou aquilo com que trabalhamos, foi produzido, seu custo ambiental e social. (Federici, 2018, p. 316)

Se aceitarmos a desarticulação proposta por Kosby, abandonando o antropocentrismo, estaremos mais próximas de produzir a nós mesmas como sujeitos comuns, pois, ainda segundo Federici:

Nenhum comum é possível a menos que nos recusemos a basear nossa vida e nossa reprodução no sofrimento dos outros. [...] De fato, se a ideia de tornar comum tem algum sentido, deve ser a produção de nós mesmos como um sujeito comum. [...] *Estamos falando de uma comunidade como uma qualidade de relações, um princípio de cooperação e responsabilidade: uns com os outros, com a terra, com a floresta, os mares, os animais.* (Federici, 2018, p. 317, grifos meus)

¹¹ “Baseline communism might be considered the raw material of sociality, a recognition of our ultimate interdependence that is the ultimate substance of social peace. [...] The sociology of everyday communism is a potentially enormous field, but one which, owing to our peculiar ideological blinkers, we have been unable to write about because we have been largely unable to see it.”

Kosby, ao nos solicitar a tradução do mugido, também nos joga na relação com o não-humano (a vaca, claro, mas também a redução do feminino ao corpo e, assim, ao estado de natureza – somos todas fêmeas de uma outra espécie):

bodoque

sou eu toda
um tímpano
só
— não sois vós?

[...]

o cão ouve
muitas vezes mais
do que o ser humano

sou eu toda um tímpano só
debaixo da cama
em noite de foguetes

eu toda um tímpano só
me confundo com o mundo

silencia e
poupa as pedras
do teu bodoque
(Kosby, 2017, p. 21)

Assim, recusando a separação que é hierarquização (e opressão), a voz poética de *Mugido*, afirma um comum que extrapola o humano, numa escuta atenta, com todo o corpo, ao mundo multiespécies que habitamos – e que só é favorável à vida de nossa espécie *porque* multiespecífico. Não há diferença entre o eu, o “vós” e o cão que “ouve / muitas vezes mais / que o ser humano”. Diante de um presente denso, marcado pela extinção em massa, pela apropriação e exploração de corpos humanos e não-humanos, precisamos ser todas e todos “um tímpano só”, confundindo-nos com o mundo.

Refêrências

AGAMBEN, G. *A comunidade que vem*. Antônio Guerreiro (Trad.). Lisboa: Editorial Presença, 1993.

FEDERICI, S. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. São Paulo: Elefante, 2018.

GRAEBER, D. *Debt: The First 5.000 years*. New York: Melville House Publishing, 2011.

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

- KOSBY, M. F. “Mulheres, vacas e partos nas pecuárias do Extremo Sul do Brasil: relações transespecíficas a partir do encontro entre Antropologia e epistemologias feministas”. *Tessituras*, v. 7, n. 1, p. 93-105, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/tessituras/article/view/14551>. Acesso em: 11 fev. 2026.
- KOSBY, M. F. *Mugido [ou diário de uma doula]*. Rio de Janeiro: Garupa, 2017.
- NANCY, J. L. *À escuta*. Fernanda Bernardo (Trad.). Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2014.
- NANCY, J. L. *A comunidade inoperada*. Soraya Guimarães Hoepfner (Trad.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- PELBART, P. P. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- TSING, A. *The Mushroom at the End of the World: on the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton University Press, 2015.
- TSING, A. *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

Penser la crise socioécologique depuis les études en danse : Panorama d'une praxis transformatrice vers une esthétique de la relation

About the Socio-Ecological Crisis from the Perspective of Dance Studies : An Overview of a Transformative Praxis Towards an Aesthetic of Relationship

Julie DeBellis

Chercheuse indépendante
debellisjulie@gmail.com

Résumé : Les corps dansants travaillent avec des savoirs-sentir qui permettent d'appréhender le monde d'un point de vue sensible. Le présent article met en perspective mon travail d'artiste-chercheuse autour d'un projet en forêt avec l'héritage de ces mondes d'Après – depuis la bombe atomique jusqu'à l'épidémie mondiale. Ces pratiques in situ sont intimement liées aux prises de consciences écologiques et plus récemment à la crise socioécologique dans laquelle nous sommes plongés. Dans ce dialogue entre les études en danse et l'écologie il s'agira de comprendre ces pratiques entourées par une myriade de termes (anthropocène ; œuvre située ; plus qu'humain ; etc.), que nous interrogerons. Catégoriser ces pratiques dans le paysage artistique contemporain permet ainsi de mettre en lumière des praxis transformatrices amorcées particulièrement dans l'après Seconde Guerre mondiale jusqu'à notre monde d'Après COVID qui cherche à retrouver des pratiques de corps dans une esthétique de la relation. Si la danse n'est pas la réponse à la crise socioécologique – et après tout pourquoi pas ! – elle est, à l'inverse du transhumanisme, une manière de nous «augmenter» à travers la recherche d'une altérité.

Mots-clés : études en danse ; esthétique de la relation ; danse et écologie ; plus qu'humaine ;

Abstract : Dancing bodies engage with sensory knowledge that allows us to perceive the world from a sensitive perspective. This article contextualizes my work as



an artist-researcher on a forest project with the legacy of these worlds *after* — after the atomic bomb, after the global pandemic. These site-specific practices are intimately linked to growing ecological awareness and, more recently, to the socio-ecological crisis in which we find ourselves. This dialogue between dance studies and ecology aims to understand these practices, surrounded by a myriad of terms (Anthropocene; site-specific work; more than human, etc.), which we will examine. Categorizing these practices within the contemporary artistic landscape allows us to highlight transformative praxis that began particularly in the post-World War II era and continue into our post-COVID world, which seeks to rediscover bodily practices within an aesthetics of relationship. If dance is not the answer to the socio-ecological crisis — but after all why not! — it is, unlike transhumanism, a way to “augment” ourselves through finding otherness.

Keywords : socio-ecological crisis ; dance studies ; aesthetic of relationship ; more than human ; sites dances

Au sein de nos actualités écologique et politique, nombreux sont les plaidoyers, les appels à poser un regard sensible sur la forêt, à l’instar du regard économique et/ou énergétique qui « violente le bois aussi bien qu’il le méconnaît » pour le dire avec les mots de Jean-Baptiste Vidalou (2017). Nous traversons une époque inédite et mortifère dans l’histoire des hominidés : l’air n’a jamais été autant chargé en CO₂¹ depuis 14 millions d’années. C’est une information très concrète qui n’appartient pas qu’au domaine de la pensée mais qui est déjà assimilée par et dans nos corps humains et dans d’autres, *plus qu’humain-es*.

Peut-être d’autant plus dans nos corps aguerris de danseuses, entraînés à voir et sentir.

Que je fabrique des danses de forêt, que je compose avec la forêt ou depuis la forêt, tous ces projets semblent être, dans ce que Baptiste Lanaspeze nomme l’« administration de la mort » (2022, p. 33), la meilleure réponse à apporter : celle de la vie. La danse ne sauvera pas le monde mais l’artiste peut-être en toute humilité un·e médiateur·ice, un·e passeur·euse. Et plus largement, chaque personne qui pratique un art/une pratique de l’attention et du sensible est un prophète des jours meilleurs.

¹ Cf. l’article de vulgarisation scientifique « Climat : la dernière fois que le CO₂ a atteint de tels niveaux, c’était il y a 14 millions d’années » : « Dans une étude scientifique publiée fin décembre 2023, des chercheurs ont analysé les anciens taux de dioxyde de carbone dans l’atmosphère. Leurs résultats ont montré que la dernière fois que le CO₂ atmosphérique a atteint les niveaux actuels liés à l’activité humaine, c’était il y a 14 millions d’années. Ces conclusions peignent un avenir sombre. ».

Quel est ce monde ? Et où est ma place depuis laquelle je parle ? Dans quel contexte suis-je immergée ? Parcourant plusieurs champs disciplinaires, il me paraît toujours indispensable de situer ma recherche. Pour reprendre les mots d'Emanuele Coccia (2023), comprendre ce monde contemporain est nécessaire pour comprendre le monde végétal, parce que « notre monde est un fait végétal avant d'être un fait animal (Coccia, 2023, p. 21) ». Ici, je propose de partager mon expérience d'artiste-chercheuse. Plus précisément je propose d'observer la crise socioécologique depuis les études en danse, dans une perspective historique afin de souligner la puissance de cette discipline/art/outil dans notre culture du désastre contemporaine. Pour ce faire, nous reviendrons d'abord sur le terme plus qu'humain avant d'évoquer cette urgence climatique qui nous presse de toute part en discutant des mondes d'*Après* et de la place de la danse dans ceux-ci. Un dernier temps sera consacré à observer comment les arts du spectacle et l'écologie inventent de nouvelles taxinomies pour parler des contextes et des pratiques et comment aussi ces nouveaux mots/concepts sont symptomatiques d'un monde en train de se transformer.

1 Qu'a-t-on dit avec « plus qu'humain-e » et « danse plus qu'humaine » ?

La récurrence de ces termes au fil de la proposition nécessite d'être introduite ici. Lors de mon travail de master 2^e entre 2023 et 2024, je me suis rangée dans un premier temps à l'usage du terme introduit par Melanie Kloetzel (2023, p. 30), « *more than human* », qui renvoie à : « un cadre de pensée écosystémique, dont [elle démontre qu'il sous-tend] à la fois l'éthique environnementale et la danse *in situ* depuis les débuts de leur histoire ». À ce titre nous souhaitons accorder nos travaux à cette dynamique de pensée et à ce lien primordial entre éthique environnementale et danse *in situ*.

D'autre part, à propos de l'expression « *more than human* », Julie Perrin, Joanne Clavel et Laurent Pichaud (2023) notent conjointement que l'expression « fait débat au sein de la communauté scientifique et ne cesse d'évoluer ». Dans la traduction du texte de Mélanie Kloetzel, ils retiennent donc, parmi les possibilités de traduction, l'expression « autre qu'humain » qu'ils jugent moins binaire que « non humain » et plus neutre que « plus qu'humain ». Je me suis donc, dans un premier temps, rangée à cette perspective à laquelle j'adhérais parfaitement.

Néanmoins, lors de la rédaction, l'expression « plus qu'humain » a pris le dessus. D'abord, sans trop savoir si je m'étais imprégnée de l'expression originelle anglaise « *more than human* » que j'avais, comme un automatisme (re)-traduite par « plus qu'humain » ou si je m'employais inconsciemment à vouloir dire autre chose. Tout l'enjeu de ce travail est de comprendre pourquoi ce terme « plus qu'humain » s'est imposé à moi.

Je fais donc le choix de ne pas être neutre.

Quand je dis « plus qu'humain » j'en appelle à changer de point de vue, à me décentrer de ma place d'humaine pour redevenir vivante parmi les Vivants. Simplement *Terrienne*. Et parce que je suis touchée sensiblement, dans mon corps d'artiste-chercheuse, par la crise écologique, ce « plus qu'humain » marque à la fois la folie dans laquelle nous précipite la Capitalocène et la perspective d'apprendre à voir « plus » loin un monde « plus » grand.

La danse ne sauvera pas les arbres, mais les arbres pourraient bien nous sauver.

J'emploierai donc « plus qu'humain » pour parler des arbres et « danse plus qu'humaine » pour nommer les danses qui se fabriquent avec et entre les arbres et les danseur·euses. Pour en donner une définition plus générale :

- ♦ une danse plus qu'humaine *implique un ou plusieurs plus qu'humain* – qu'ils soient végétal, minéral, animal ou encore paysage dans un rapport de symbiose ;
- ♦ une danse plus qu'humaine *invite le·la danseur·euse à se décentrer*, à changer de point de vue ;
- ♦ ces danses peuvent se composer *avec la présence d'un·e plus qu'humain·e*, dans la forêt par exemple ; ou *à partir de la mémoire d'une danse avec la présence d'un·e plus qu'humain·e*, en ville par exemple ;
- ♦ les danses plus qu'humaines *sont protéiformes* et peuvent s'écrire dans le cadre d'un *dispositif spectaculaire* ou prendre la forme de *pratique(s) à transmettre*.

À l'inverse du transhumanisme, ces danses plus qu'humaines nous augmentent à travers la recherche d'une altérité. Quand je propose des pratiques sous le titre de *Faire forêt*, j'invite à devenir arbre, se connecter dans nos devenirs arbres, mais aussi, en tant qu'humain·es, à partager une altérité, équilibrer un espace, collaborer et interagir dans nos interdépendances.

Choisir de métisser la danse avec les études autour de l'écologie et de la botanique c'est ancrer mes recherches dans le temps présent et l'actualité : développement des maisons d'édition et/ou lignes éditoriales consacrées aux questions relatives à l'écologie ; publication d'ouvrages dédiés au vivant, aux jardins, au climat, *etc* ; appropriation de cette mode du « vert » par la société de consommation et *greenwashing* ; ça et là, rencontres autour du thème « Décarbonons la culture ! » ; spectacles ayant pour thématique la nature, le ré-ensauvagement, l'eau, *etc*. Foisonnement d'études scientifiques aussi, à l'heure de la crise climatique et intérêt du grand public pour la forêt et l'intelligence des arbres. En témoignent la prolifération de documentaires qui abordent la forêt sous différents angles depuis l'intelligence végétale jusqu'à la marchandisation et la sauvegarde de ces écosystèmes.² Des documentaires qui se font de plus en plus critiques en confrontant les intérêts financiers et la production de masse avec des regards sensibles, ceux d'activistes, d'artistes ou de scientifiques engagés. Des documentaires qui renoncent aussi à tout expliquer. Dans *Le trésor caché des Plantes*, de Julia Dordel et Guido Tölke (2016) par exemple, l'agronome Henk Kieft met en avant la nature électromagnétique de l'arbre qui possède son propre champ magnétique avec lequel il crée des relations aux autres végétaux mais également « quelque chose d'autre, qu'on ne capte pas ». Pour nous c'est dans cet interstice énigmatique et poétique que la danse peut prendre place, en convoquant corps et imaginaire. Danser avec l'arbre devient alors un acte de co-création collective entre deux êtres vivants. Une danse qui interroge directement le mouvement, le temps et la relation.

² Le récent documentaire *Ikea le seigneur des forêts* de Marianne Kerfriden et Xavier Deleu (2023) est particulièrement poignant tout comme *Le temps des forêts* de François-Xavier Drouet (2019). Tous deux posent un regard critique et interpellent les spectateurs et les gouvernements sur la question de la préservation des forêts. Parmi d'autres documentaires qui invitent à réfléchir sur la gestion de nos forêts, citons la série *Sauvons nos forêts* réalisées en 2019 par Vivien Pieper et Johannes Bünger et *L'Intelligence des arbres*, documentaire de Julia Dordel et Guido Tölke, 2016.

2 Le point de vue de la culture du désastre : perspectives historiques des mondes d'Après

Comme nous pouvons le constater, les points de vue abondent concernant les recherches avec les arbres, d'autant plus que de nouveaux champs, souvent pluridisciplinaires, sont encore jeunes (car créés au xx^e siècle) tels l'écophilosophie, l'écopsychologie ou encore l'anthropophilosophie, à quoi s'ajoutent les écosomatiques, champs créés spécifiquement depuis les études en danse. Cette multiplication des points de vue est symptomatique du monde dans lequel nous vivons : un monde en crise ! Celui de la crise climatique, celui de la sixième extinction où des changements de paradigmes s'opèrent tant du côté des sciences que de la fiction.

D'un point de vue des études en danse, le lien historique entre la danse et l'environnement a pour berceau les États-Unis du début du xxe siècle, avant de se répandre en Europe et de se mondialiser.³ Cette circulation semble s'accélérer depuis les années 2000, et encore plus depuis 2020. En effet, le confinement semble avoir précipité actions et réflexions autour des espaces de danse avec la question du lieu, mais aussi celle des esthétiques, des modes de production, et des institutions. Les travaux de Julie Perrin (2021) identifient une cartographie de ces artistes chorégraphiques en dehors des théâtres et permettent de comprendre comment ces nouveaux lieux viennent modifier les savoirs du mouvement. Elle insiste également sur le fait que présenter une chorégraphie en dehors du théâtre « conduit nécessairement l'artiste à s'interroger sur la place de son activité au sein de la vie sociale ou parmi les vivant.es (en particulier dans le cas d'une chorégraphie en nature) » (Perrin, 2021, p. 15).

Au fur et à mesure de ma recherche une question s'installe : est-ce la danse qui sort des théâtres ? Ou les théâtres qui avaient enfermé la danse ? Y a-t-il un processus de décolonisation de la danse dans les théâtres en même temps qu'une décolonisation du Vivant ?

³ Nous retrouvons cette même boucle entre l'Amérique du Nord et l'Europe à travers la bibliographie bien sûr, mais également dans le rapport sur la Forêt comme patrimoine mondial ; nous renvoyons à la lecture du livret « Forêt du patrimoine mondial. Puits de Carbone sous pression » livret publié par l'Organisation des nations unies pour l'éducation, la science et la culture, Paris (2022). Comme le rappelle l'UNESCO, la protection des forêts est un enjeu d'envergure mondiale. En 1972, 194 pays se rassemblent à l'UNESCO pour adopter la Convention concernant la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel. L'organisation mondiale place ainsi sous sa protection 5 groupes régionaux avec des sites forestiers destinés à être inscrits au patrimoine mondial : l'Afrique, les États arabes, Asie et Pacifique, Europe et Amérique du Nord, Amérique Latine et Caraïbes. Les sites européens et du nord de l'Amérique sont ainsi regroupés ensemble et arrivent en tête de la région comportant le plus grand nombre de sites (80), avec le plus grand total de surface à protéger, 142Mha – 897 sites culturels, 218 naturels et 39 mixtes, on comptabilise 223 sites de zone forestière identifiés et mis à jour en octobre 2021. En particulier le bien transnational sous l'appellation Forêts primaires et anciennes de hêtres des Carpates et d'autres régions d'Europe – composé de 93 éléments constitutifs répartis sur 18 pays. L'écho est troublant, tout en semblant logique : l'environnement du chorégraphe lui permet de développer une approche écologique dans son acceptation scientifique (étude des milieux où vivent des êtres vivants et de leurs rapports) et au sens plus courant d'une doctrine qui vise à l'équilibre et la sauvegarde des Vivants. D'où l'importance de faire dialoguer local et global.

3 Bombe atomique et mondialisation

Les xx^e et xxi^e siècles sont morcelés par ce que nous nommons les mondes d'Après. Ceux-ci correspondent à des prises de conscience mondiales qui nous semblent particulièrement signifiantes pour documenter notre recherche autour de la danse et de l'écologie – ou de comment penser la danse depuis l'écologie, pour le dire avec les mots de Joanne Clavel, 2020, p.27-30.

S'agit-il de penser la danse depuis l'écologie ? Danser l'écologie depuis la pensée ? Penser l'écologie depuis la danse ?

L'universitaire et artiste Melanie Kloetzel (Université de Calgary) a mis en lumière les relations entre l'émergence de la philosophie environnementale avec la danse *in situ*. Elle rappelle le bouillon culturel dans ce monde de l'Après Seconde Guerre mondiale, ce monde d'après la bombe atomique où l'humanité prend conscience de son obsolescence.⁴ C'est aussi dans ce nouveau monde aux points de vue renversés qu'apparaissent les premiers systèmes internationaux (accords commerciaux et politiques) et les débuts de la mondialisation. De plus, elle souligne qu'entre 1968 et 1972 les premiers clichés de la terre sont diffusés grâce aux missions Apollo 8, puis Apollo 17. Pour la chercheuse canadienne, ce contexte socioculturel va être le socle du développement des études environnementales et de l'éthique environnementale. Deux disciplines qu'elle met en parallèle avec les *Sites Dances* (Barbour, 2019). Ainsi, dans ces différents champs, on prend conscience de la fragilité de la terre. Monde renversé encore, dans lequel les humain·e·s prennent petit à petit conscience de celle que l'on nomme désormais : Gaïa.⁵ Nous choisissons délibérément d'utiliser ce terme de Bruno Latour qui permet de ne pas marquer la rupture entre nature et culture et qui raconte bien, en conformité avec notre point de vue, une réalité « sur un sol partagé avec d'autres êtres souvent bizarres aux exigences multiformes » (Latour, 2015).

Première mutation de certain·e·s humain·e·s en terrien·ne·s.

Cet humain transformé en terrien, c'est celui qui adopte une vision globale tout en mesurant l'importance du local et de ses multiples écosystèmes. Il y a un donc un mouvement d'aller-retour entre deux directions : le terrien est résolument transnational dans le même temps qu'il est profondément attaché à une localité – oserons-nous dire, à son milieu naturel. C'est pourquoi être une artiste-chercheuse terrienne c'est d'abord s'inscrire dans cette perspective-là.

⁴ J'emprunte le terme au texte de Günter Anders – *L'Obsolescence de l'homme*, parut en 1956 (tome 1) et en 1980 (tome 2) – qui nous semble particulièrement emblématique et incontournable de ce premier « monde d'après ».

⁵ Gaïa apparaît pour la première fois dans un cycle de discours de Bruno Latour prononcés dans le cadre des conférences Gifford à Édimbourg en février 2023. Bruno Latour réinvestit lui-même ce terme apparu chez le chimiste James Lovelock dans les années 1960 pour désigner la réalité géologique de la planète Terre. Le philosophe des sciences utilise ainsi le concept dans son acceptation scientifique et philosophique, puisqu'il permet de penser les rapports entre les vivants et leur environnement en termes d'interactions et non d'opposition – nature/culture ; objet/sujet. Pour un aperçu de l'utilisation du terme « Gaïa », voir l'article de Deborah Bucci (2020).

4 Dialogue des études en danse avec l'écologie

Dans l'histoire de la danse, dès les années 1920-1930 il y a une danse de plein air qui s'invente pour des raisons économique et culturelle, notamment pour pallier le manque de lieux dédiés à la danse – nous pensons ici par exemple aux jardins bourgeois et aux parcs qui accueillent les danses d'Isadora Duncan. L'extérieur apparaît alors comme une source d'inspiration, un modèle de perfection de la nature qu'il faut suivre. Ce mode de représentation invite bientôt des questions concernant le plateau/l'organisation du public, le confort et la pérennité de ce modèle – si modèle il y a. Tandis que dans le même temps, les théâtres, en tant que bâtiment et symboles, apparaissent de plus en plus anthropocentrés.

Dans les années 1970, le champ de l'éthique environnementale se développe de plus en plus en examinant notamment l'implication morale des humains vis-à-vis de leur environnement (Kloetzel, 2023). Les travaux de Melanie Kloetzel mettent en lien le développement de la danse *in situ* dans les années 1960 et 1970 avec l'intérêt des praticiens pour la conscience écosystémique des lieux. D'un point de vue de l'histoire de la danse, les États-Unis entretiennent un lien inhérent à l'environnement depuis Isadora Duncan (1999) jusqu'à Anna Halprin qui fait communauté autour du *deck* installé au milieu des séquoias, à Deborah Hay, Steve Paxton, *etc.* En 1954, Larry Halprin architecte et compagnon d'Anna, construit le *deck* – ce gigantesque plateau à ciel ouvert au cœur d'une forêt de séquoias – soit cinq ans après la publication de *Ethic Land* d'Aldo Leopold, un des premiers ouvrages d'éthique environnementale. Avec les Halprin entre autres il s'opère un changement de paradigme :⁶ on passe de l'objet/sujet, à la relation avec l'environnement. Ces idées sont dans l'air du temps chez les chorégraphes des années 1950-1960, bien que prenant des formes différentes.

Tous ces post-modernes, majoritairement installés aux États-Unis, opèrent un retour à la terre et, par leurs expérimentations avec l'environnement (de l'urbain au rural) détournent les codes du spectacle pour critiquer la société de consommation, particulièrement les Nord-Américains (Clavel, 2020). Comme l'évoque si justement Joanne Clavel, « [le] chorégraphique semble être un terreau fertile pour penser les questions écologiques. Le lien entre la danse et l'écologie est en effet une préoccupation fondatrice de la danse contemporaine elle-même (Clavel, 2020, p. 28) ». En témoignent les démarches pionnières d'Isadora Duncan, Anna Halprin, Simone Forti ou encore Min Tanaka au Japon, marquées comme d'autres, plus récentes, par une réhabilitation du vivant. La culture chorégraphique occidentale bénéficie donc de ce lignage des post-modernes et de la dynamique des années 1970-1980 où des collectifs se mettent en relation avec l'international, comme le collectif X6 basé à Londres et son magazine *New Dance* publié entre 1977 et 1988. Enfin, dans ce tour d'horizon de l'héritage de la danse contemporaine et de ses liens avec l'environnement, Victoria Hunter (Université de Chichester) rappelle (Hunter, 2021) qu'il ne faut pas négliger les apports des pratiques somatiques, notamment Feldenkrais, la *Skinner Releasing Technique* ou le *Body Weather*. Si les chorégraphes de la *Post Modern Dance* américaine sont un tropisme très documenté, il ne faut pas omettre l'impact des lieux de résistance comme la ferme collective de Min Tanaka ou encore le Monte Vêrità « où véganisme, nudisme, danse libre, art et collectif avec les non-humains

⁶ Larry Halprin cité par Mélanie Kloetzel dans Barbour, Karen, Hunter, Victoria et Kloetzel, Mélanie (2019, p. 225) : « the deck was not an object, it did not become an object in the landscape. It became part of the landscape and that very different ».

s'entremêlent » (Clavel ; Legrand, 2019, p. 29). Cette utopie collective a nourri et continue d'alimenter les réflexions écologiques et politiques en même temps qu'elle est happée par un marché du bien-être et de la marchandisation du vivant, comme le rappellent Joanne Clavel et Marine Legrand (2019). À ce titre, il est intéressant de constater comment l'évocation de mon sujet de recherche et de mon travail *in situ* dans la forêt a pour conséquence de projeter des images issues de cette marchandisation, amalgamant ma démarche artistique avec une approche commerciale et « refermée sur l'individu, perdant dès lors [sa] portée critique et politique » (Clavel ; Legrand, 2019, p. 29). Il s'agit bien de s'engouffrer dans cette porte ouverte par les *post modern*, cadre spectaculaire cassé, consumérisme pointé du doigt, et de s'ouvrir à une altérité, à une continuité entre soi et le monde.

Le monde des années 1990 justement, braque l'attention sur la crise climatique. Tout s'accélère avec la publication du premier rapport du GIEC (1990) qui ouvre la voie à l'édition prolifique d'ouvrages qui multiplient les points de vue et qui ne cesse d'augmenter depuis – notons que la crise sanitaire mondiale n'a fait qu'accroître ce phénomène. L'héritage de la culture chorégraphique des années 1990 c'est cette réflexion sur les codes de représentation. Pour le dire avec les mots de Laurent Pichaud, héritier direct de ces années où l'on s'interroge sur comment ne pas reproduire un théâtre dans un lieu qui n'en est pas un : « on déconstruit beaucoup⁷ ! ». Le chorégraphe va intégrer petit à petit les questions sociétales que génère le site. La place de l'artiste se transforme, on passe de l'artiste en toute-puissance, du *Deus ecc machina* à une altérité avec les habitant-es d'un lieu par exemple, qui deviennent des personnes-ressources pour la création. On réfléchit ensemble, on invoque les imaginaires et les connaissances du lieu. Le projet chorégraphique devient une forme de co-crédation (Chapuis ; Gourfink ; Perrin, 2020).⁸

La décennie suivante voit se développer ce que l'on nomme parfois dans les Beaux-Arts, art écologique. Si celui-ci prend son ancrage dès les années 1960 comme nous l'avons évoqué, il ne s'organise pas en un réel mouvement. Il se manifeste dans les années 2000 par des initiatives individuelles, parfois non revendiquées et dites « écologiques » *a posteriori*. Paul Ardenne parle d'artistes « en devenir écologique », d'« éco-artiste » ou d'artiste « vert » pour définir l'artiste au sein de l'éco-art et de l'*anthropocènart* (Ardenne, 2019). Ces artistes appartiennent en majorité aux arts visuels comme en témoignent les nombreux ouvrages à ce sujet. Ceux-ci ne mentionnent jamais la danse et les études en danse qui semblent encore demeurer dans des cercles plus confidentiels. Cependant, dans cette perspective généraliste autour de l'art écologique, « les danseurs contemporains seraient, contrairement aux apparences, aux avant-gardes des questions écologiques, et notamment par la résistance qu'ils proposent au modèle économique et au modèle de corps qu'on leur impose » (Clavel ; Ginot, 2015, p. 5). Force est de constater que la danse dialogue bel et bien avec l'écologie depuis le début du xx^e siècle mais qu'elle doit encore trouver sa place au sein des ouvrages de l'Anthropocènart.

⁷ Entretien téléphonique mené avec Laurent Pichaud le 29 mars 2024. J'avais sollicité Laurent pour me parler de son rapport à l'*in situ* et à la création hors des théâtres, depuis sa place d'artiste chorégraphique héritier des années 1980.

⁸ Entretien téléphonique mené avec Laurent Pichaud le 29 mars 2024. J'avais sollicité Laurent pour me parler de son rapport à l'*in situ* et à la création hors des théâtres, depuis sa place d'artiste chorégraphique héritier des années 1980. Voir aussi l'entretien avec Lauren Pichaud dans le chapitre « In Situ In Situ » in Chapuis, Gourfink et Perrin (2020).

Ainsi, chaque discipline artistique s'empare de l'écologie et invente un nouveau vocabulaire pour dire la démarche, l'esthétique, la forme ou la revendication de son art, plus ou moins hybridé.

Une taxinomie s'écrit et s'invente dans le présent des propositions artistiques intégrant chacune singulièrement l'environnement et le Vivant. Par exemple, en 2018, au sein des études théâtrales, apparaissent les termes *Turn Plants*, *Ecological Turn* ou encore celui d'*Éco-drame* (Garcin-Marrou, 2019).⁹

5 De l'Anthropocène à la Capitalocène : comment nommer ce monde dans lequel je danse/pense ?

Nous souhaitons ici faire le point sur le terme « anthropocène », l'incontournable de nos lectures.

Médias, éditions et jusque dans différentes pratiques et manifestations artistiques, on parle beaucoup de notre période contemporaine *via* des dénominations comme autant de points de vue mettant en avant différentes échelles de désastre : anthropocène, capitalocène, plantationocène,¹⁰ chtulucène (Haraway, 2020), Stephan Pyne parle même de Pyrocène ! Pierre Charbonnier donne quant à lui une définition assez précise de ce qu'est l'anthropocène (Charbonnier, 2022).¹¹ Parler d'anthropocène implique une responsabilité de tout un chacun, alors que face à la crise et aux désastres écologiques nous sommes inégaux, comme le rappellent Danièle Méaux et Jonathan Tichit. Ils notent également la controverse sur la terminologie d'« anthropocène » concernant sa délimitation temporelle, placée soit à l'avènement d'*Homo Sapiens*, soit pendant le développement de l'économie marchande (dès le xvi^e siècle) marqué par l'invention de la machine à vapeur, en 1784. Selon sa délimitation chaque idéologie stigmatise plus ou moins la responsabilité de l'activité humaine, ou la politique capitaliste et impérialiste (Meaux ; Tichit, 2022). Les deux auteurs, spécialistes en Esthétique, ajoutent

⁹ Cf. Garcin-Marrou (2019). Dans cet article Flore Garcin-Marrou revient justement sur le terme d'éco-drame : « L'éco-drame dont nous posons les jalons théoriques n'est pas un théâtre qui *raconte la matière*, mais qui considère et utilise la matière comme *matrice de création*. Ce que nous appelons « l'éco-drame » invite à participer à des points de vie, pris dans un réseau d'interactions entre des points de vue humains et non-humains pendant le temps d'une représentation indicielle. L'éco-drame est alors un drame d'immersion (et non de distanciation ou de catharsis) dans un milieu plus fluide que solide – ce que Darwin nomme la « soupe primordiale », ou ce que Guattari qualifie de « chaosmose ». Ce milieu fluide est pris dans des processus de prolifération et de différenciation de microcellules, de bactéries, comme c'est le cas, par exemple, dans un petit étang à l'eau chaude et stagnante ».

¹⁰ « "Reflection on the platationocene" a conversation with Donna Haraway & Anna Tsing (2019).

¹¹ Cf. Charbonnier (2022, p. 28) : « Depuis une vingtaine d'années, le terme d'anthropocène permet de nommer cette collision entre l'histoire humaine et l'histoire planétaire. Même s'il soulève de nombreux débats, en raison du caractère un peu abstrait et général de l'*anthropos* qui est désigné comme responsable de ce processus, il rend évidente la nouvelle dimension de l'agir humain. Les géologues ont même proposé de nommer Anthropocène la nouvelle époque dans laquelle nous serions entrés en nous arroyant le pouvoir d'interférer dans la régulation physico-chimique de la planète. Autrefois un vivant parmi tant d'autres, un simple maillon dans l'immense chaîne des interdépendances écologiques, l'humain est devenu, par le biais de la technologie, un acteur-clé du système Terre, capable d'en éviter la trajectoire. »

que dans tous les cas, tout le monde semble d'accord pour parler d'une « grande accélération » à partir de 1945. L'ère de la Capitalocène correspond à celle de l'anthropocène avec ceci en plus qu'elle choisit de souligner la responsabilité du système capitaliste, qui, en tant que système économique et social mondialisé, est le principal responsable de la crise écologique – notamment par sa surexploitation des énergies, humaines et fossiles. De notre place, parler de Capitalocène, pour reprendre l'expression d'Andreas Malm reprise par Donna Haraway, nous permet d'insister sur la contestation des modèles de production et de culture de masse remis en question par les artistes chorégraphiques dès les années 1960. D'une part en se tournant vers de nouveaux modèles de production avec l'exemple du collectif, d'autre part, en renouvelant leurs pratiques par l'hybridation.

Ce changement de paradigme, concomitant du changement climatique, s'opère donc à différents niveaux en même temps qu'il permet d'établir des relations entre les disciplines. Ces relations nécessitent de nommer et d'adopter un vocabulaire commun : *terriens*, *humains* et *plus qu'humain-es*, *habitants de Gaïa*. Ces taxinomies pénètrent les différents champs de l'anthropologie, des sciences, des sciences humaines, des études en danse. Parallèlement, nous observons un désir d'horizontalité et d'abolition des oppositions comme natureculture [*sic*], humain/autre qu'humain/plus qu'humain. On cesse alors de penser la nature et la culture – humains et arbres – en termes d'oppositions pour favoriser la relation, celle de « faire monde ». Cette horizontalité se fait également de plus en plus visible dans les questions de responsabilités au sein de notre crise climatique. Impossible de déterminer clairement la chaîne de causalité : qui des gouvernements ? des entreprises ? des consommateurs ? L'horizontalité jette le trouble dans la Capitalocène. En contrepoint cependant, une asymétrie apparaît manifestement entre « qui se prépare à vivre en Terrien dans l'Anthropocène et qui décide de rester Humain dans l'Holocène » (Haraway, 2020, p. 76). Dans ce que nous nommons le second monde d'Après, la danse apparaît alors comme un médium privilégié de l'expression du Terrien dans l'Anthropocène. De plus, par sa capacité à se décentrer et à s'hybrider à d'autres pratiques, elle invite, de plus en plus, les outils de l'anthropologie.

Danser avec le Vivant c'est bien déployer un art de la relation. Un désir d'horizontalité.

Pour reprendre les mots de Laurent Pichaud à propos de son travail de création hors des théâtres,¹² il faudrait plutôt choisir de parler de co-crédation lorsqu'on crée *in situ*. De plus, il s'agit de revendiquer l'invention de formats qui excèdent la seule forme spectaculaire (exposition, livre, enquête anthropologique, etc.). Ces formats ne se divisent plus mais constituent un nouveau fondement éthique à l'instar du boom éditorial sur les études environnementales qui s'interrogent encore sur comment se défaire de la séparation nature/culture. Force est de constater que les études en danse et la littérature des chercheur·euse·s en danse ont su inventer un espace pour faire dialoguer savoirs du corps expérientiel, pensée écologique et pensée politique.

¹² Entretien mené avec Laurent Pichaud le 29 mars 2024.

6 *In situ*, « chorégraphie située » et « œuvre-lieu »

Dans les études en danse, Julie Perrin a mis en avant l'importance du vocabulaire utilisé. Elle souligne l'usage, en France, depuis les années 2000 du terme « *in situ* », terminologie contestable et non exhaustive puisqu'elle ne parvient pas à englober toutes les pratiques chorégraphiques hors des théâtres (Perrin, 2020). Les chorégraphes et théoriciens anglo-saxons ont inventé un panel de termes désormais regroupés sous la catégorie *Site Dance Studies*.

Fionna Wilkie (Université de Roehampton) a proposé en 2002, ce qui apparaît comme une première proposition de catégorisation de pratiques *in situ*. Dans l'ouvrage de référence *Moving Sites*, Victoria Hunter rappelle donc son article « Mapping the Terrain », dans lequel Fionna Wilkie opérait une première distinction entre les propositions *site-sympathic*, *site-generic* et *site-specific*¹³ Soit une catégorisation qui allait de la simple proposition en extérieur (*site-sympathic*), à la *site-specific* ou performance composée par et pour le lieu et où l'histoire et la géographie du lieu imprègnent la proposition – ce que nous pourrions nommer une approche anthropologique du lieu. Victoria Hunter poursuit, treize ans plus tard, en expliquant à quel point ces pratiques se sont répandues et ont généré de nouvelles formes et de nouvelles esthétiques. À ce titre elle se réfère à l'article de Melanie Kloetzel et Carolyn Pavlik, qui en 2009 mettait à jour les propositions de Fionna Wilkie avec de nouvelles terminologies décrivant différentes approches des *site specific dances*, « Site Dance : Choreographers and the lure of alternative spaces ».¹⁴

Il nous faut noter ici que le corpus évoqué ci-dessus provient majoritairement d'artistes-chercheur.euses d'Amérique du Nord, où le système universitaire et artistique est différent de la France : les universitaires qui publient des textes sont aussi des chorégraphes qui créent avec leurs compagnies ou avec leurs étudiant.e.s. Comme le rappelle Julie Perrin : « Les œuvres qu'elles commentent sont autant celles que l'historiographie de la danse a consacrées que leurs propres pièces, selon une forme de dé-hiérarchisation à laquelle nous ne sommes pas habitué.e.s dans les milieux académiques français » (Clavel ; Perrin ; Pichaud, 2023, p. 2). Elle ajoute que la publication de l'ouvrage *Moving Sites. Investigating Site-specific Dance Performance*,¹⁵ rassemble les textes de chercheur.euse.s principalement anglophones (Angleterre, États-Unis, Nouvelle-Zélande, Suède), attachés au champ de la danse et aussi à ceux de la géographie, de l'architecture ou la sociologie. Là encore on parle de danse et plus largement du corps, dans des perspectives interdisciplinaires.¹⁶

¹³ « Figure O.1 Model of site-specificity (Wrights and Sites cited in Wilkie 2002) » in Hunter (2015, p. 15).

¹⁴ Hunter (2015, p. 15, 16) Melanie Kloetzel et Carolyn Pavlik approfondissent la catégorie *Site-specific* introduite par Fionna Wilkie et présentent ainsi 4 nouvelles catégories d'approches des danses générées par le site : *Place : memory and spectacle* ; *Environmental dialogues : Sensing Site* ; *Revering Beauty : the essence of the place* ; *Civic interventions : Accessing Community*.

¹⁵ L'ouvrage dont est issu l'article de Melanie Kloetzel et mis en perspective par Joanne Clavel, Julie Perrin et Laurent Pichaud dans le texte mentionné ci-dessus.

¹⁶ Par exemple, Victoria Hunter (2015, p. 54) se concentre sur l'analogie entre l'architecture et le corps humain (au sens anatomique). Cela l'amène à composer un temps de résidence avec l'anthropologue de l'architecture Ana Moya Pellitero (Université d'Évora, Portugal) et le groupe de recherche GRAPA dans le quartier Raval à Barcelone. Projet qui implique également les habitants du quartier, soit en tant qu'acteur-ice du projet, soit comme témoin visitant une interface via les réseaux sociaux.

En France, Julie Perrin inscrit ses recherches en parallèle des recherches anglophones sur les *Site Dances*. Elle rappelle que toute œuvre présentée hors des théâtres n'est pas pour autant une *œuvre in situ*.¹⁷ Elle propose une première nuance entre les œuvres délocalisées, c'est-à-dire conçues pour le dispositif théâtral mais insérées en dehors du théâtre, avec finalement peu d'intérêt pour cet «en-dehors»; et les œuvres composées en dehors des théâtres qui sont ce qu'elle nomme *œuvre-lieu* :

Je préfère parler de chorégraphie située ou d'œuvre-lieu : des démarches chorégraphiques qui interrogent réellement la façon dont un acte artistique forge une situation à partir de ce qui est déjà là. Je m'intéresse moins à la façon dont une chorégraphie s'insère dans un site (*in situ*), qu'aux façons dont une chorégraphie située compose avec le réel (Perrin, 2021, p. 15-16).

Dans un second temps, elle précise :

Les anglo-saxon.nes ne disposent d'un vocabulaire beaucoup plus nuancé pour qualifier les œuvres hors des théâtres. On parlera par exemple de chorégraphie pour site générique (le parking, la place, la piscine, etc.), de chorégraphie s'adaptant au site, de chorégraphie générée par le site ou répondant au site, de chorégraphie environnementale, de chorégraphie multisite, etc. Cette fluctuation terminologique permet de ne pas classer trop vite la question. Il s'agit à chaque fois d'interroger la nature de la relation au site et la possibilité, pour une chorégraphie, d'être déplacée, telle que l'économie du spectacle vivant le suppose (Perrin, 2021, p.16).

La *pratique générée par le site/site-based body practice* est l'endroit qui nous intéresse dans la présente recherche car c'est une danse qui explore la matérialité enchevêtrée des corps et des sites.¹⁸ Pour nous, corps humain et plus qu'humain-es (arbres) au sein de l'écosystème de la forêt. Le corps humain se met en relation avec les corps plus qu'humain-es et de cette relation se fabrique une danse. Dans ces pratiques générées par le site, la danse apparaît souvent comme secondaire, particulièrement à travers différents exemples donnés dans les deux ouvrages collectifs de Karen Barbour, Melanie Kloetzel et Victoria Hunter. Depuis ces exemples, nous observons que la danse n'a jamais été aussi proche de sa racine indo-européenne où l'étymologie même du verbe danser, «tan» est l'action de tendre ou de relier. Pour reprendre Victoria Hunter qui cite Alison East «I am nature performing nature – or nature performing herself» (Barbour; Hunter; Kloetzel, 2019, p. 264). Si certaines formes artistiques peuvent être esthétisantes, nous nous intéressons plutôt ici à ce que nous pourrions nommer une esthétique du sensible ou esthétique de la relation.

¹⁷ Et inversement, «*in situ*» peut être utilisé pour des danses dans des théâtres : «L'expression "*in situ*" doit donc être entendue au sens large -un rapport au lieu et au contexte de représentation pour la danse – et chacune des dénominations utilisées charrie ses connotations propres» (Perrin, Julie, «In Situ» in Chapuis ; Gourfink ; Perrin, 2020, p. 257).

¹⁸ Cf. Hunter (2021, p. 274) : «The aim of the site-based body practice articulated in this book is, therefore, to discover or bring to light entangled relations, to explore what is there or what might emerge when we explore the enmeshed materiality of bodies and sites. Through doing so, new modes of relationship emerge».

7 De l'anthropo-végétale à l'éco-art

Ainsi, les propositions de catégorisation de ces différentes démarches artistiques ne manquent pas, du point de vue du théâtre, des arts plastiques et des études en danse. Nous retrouvons dans chaque proposition de catégorisation la récurrence de thèmes communs aux disciplines hybridées à l'écologie : la relation, l'image, la mémoire, la transformation.

Du point de vue des études théâtrales, Eliane Beaufils (2023) (Université de Paris 8) parle de performance anthropo-végétale, dont elle dresse même une cartographie provisoire¹⁹ – provisoire puisqu'en lien avec une actualité en cours, comme en témoigne les nombreuses journées d'études et colloques. Plus généralement, travailler sur la danse entre humain et plus qu'humain-es c'est se laisser traverser par la circulation de l'actualité et déborder par différents champs disciplinaires qui s'emparent de plus en plus des questions écologiques.

L'historien de l'art Paul Ardenne (2019, p. 246) a également constitué une cartographie hiérarchisée de ce qu'il nomme l'éco-art :

- 1 la représentation ou la création d'images ;
- 2 le contact c'est-à-dire où l'artiste se confronte à son environnement (aller dans la « nature » ou *s'enforester*) et fait une expérience sensible ;
- 3 le niveau le plus percutant selon Ardenne : l'endroit où représentation et contact fusionnent pour diffuser un message militant, c'est-à-dire où l'expérience sensible est partagée.

Pour chaque proposition de catégorisation, de Fionna Wilkie à Paul Ardenne, nous retrouvons toujours cette progression vers une ultime catégorie à visée politique et militante où l'expérience sensible est traversée et surtout partagée. Cela nous mène à questionner l'adresse : pour qui et à qui sont destinées ces danses avec le Vivant ? Pour des militants convaincus ? pour un « tout public » ? Sont-elles des formes spectaculaires partageables avec un public ? Plus simplement des pratiques ? Des pratiques participatives ? Une forme d'art ritualisée ? d'art militant ? D'artivisme ?

Aux interrogations concernant catégorisation et forme répondent en échos celles concernant le fond : comment rendre visible et partageable l'expérience sensorielle totale traversée par l'artiste et comment mettre en avant cette « co-crédation avec l'écosystème »²⁰ pour un public ? Comment susciter l'intérêt de pratiques parfois minimalistes où le spectaculaire est relégué par l'expérience sensible ? Et encore : ces propositions peuvent-elles s'imposer dans une industrie du spectacle qui vise de plus en plus l'*entertainment* et, à l'image des réseaux sociaux, un flux d'images à la seconde incompatible avec le temps des arbres, des champignons, des mammifères marins *etc.* Comment toucher, sensibiliser, éduquer un public à opérer ce décentrement double : du micro de sa propre écoute cellulaire au macro d'un écosystème forestier ? Des vas-et-viens que mon corps de danseuse a expérimenté tellement de fois au cours des années de pratiques.

¹⁹ « Expérimenter les relations par le bio-art ; Devenir plante, devenir montagne ; Les dialectiques de l'image ; Traces et deuil, au passé ou au futur ; Théâtre de permaculture ; Parcours, déambulations, danse in situ ; Spectacle et performance participatifs » (Beaufils, 2023, p. 7).

²⁰ Terme emprunté à Joanne Clavel (2019, p. 267) dans son entretien avec Armelle Devigon.

Penser la crise socioécologique depuis la danse : s'agit-il là d'une utopie ? Ou simplement d'une voie plus ajustée à des modes de vie Terriens plutôt qu'humains ?

Dans ce temps de recherche nos lectures ont été protéiformes, comme autant d'invitations à multiplier les points de vue, à relier aussi des sites, des territoires, des espaces témoins de danses humaines et plus qu'humain·es. Nous avons aussi pu noter le lien intrinsèque entre des modes de vie et des modes de création : l'artiste s'hybride, souvent hors des circuits traditionnels de diffusion, il s'attache à fabriquer pour/avec un territoire et une localité. Pour filer l'analogie avec la permaculture : ces artistes s'attachent à travailler en hybridant les champs disciplinaires et en circuits-courts. Dans le même temps, ces danses plus qu'humaines sont ce qui nous relie, d'un territoire à l'autre. Elles constituent une pratique universelle, une forme de cosmopoétique pour le dire avec les mots de Dénètem Touam Bona (2021).

Alors, au sein de cette crise sociopoétique, pratiquer des danses plus qu'humaines c'est bien s'inscrire dans la continuité d'un art qui entretient un dialogue privilégié avec l'écologie – au sens premier de science qui étudie des interactions des êtres vivants entre eux et avec leur milieu. C'est aussi favoriser une praxis transformatrice qui interroge nos modes de relation tout en réinjectant de l'affectif et du sensible. Il y a quelque chose que j'aimerais nommer ici : Amour. Parfois oublié par les sciences expérimentales mais de plus en plus réhabilité dans des publications contemporaines. L'Amour. Soit cette attention particulière, un soin même, qui se déploie, chez l'artiste engagé dans ces danses avec les plus qu'humain·es, au-delà du cadre de représentation et/ou de transmission. Pour le dire avec les mots de la chercheuse en danse Emma Bigé :

« Et tu te demandes : qu'est-ce que je peux faire pour t'aimer ? Tu ne sais pas à qui tu le demandes (aux plantes, aux champignons, aux créatures marines ou terrestre que tu côtoies), mais ce sera ta pratique de mouvement : une orientation envers l'amour, une pratique active de tendresse (Bigé, 2023, p. 213). »

Se tourner vers la forêt est un choix artistique, une *composition esthétique* pour le dire avec Deleuze, mais qui est aussi intrinsèquement liée à une pulsion de vie et d'indignation qui dépasse le cadre artistique. Dans ce monde d'Après, à l'heure des débats récurrents autour de l'IA, du transhumanisme et des technologies, danser avec les plus qu'humain·es est un moyen de rester dans le monde tangible. Car ce décentrement des pratiques chorégraphiques nous invite à composer avec le réel – des caprices de la météo à l'esthétique du sensible.

Enfin, composer en danse avec les plus qu'humain·es apparaît comme un outil pour répondre à cette « crise du récit » qu'évoque Nastassja Martin, mais encore Camille de Toledo, Cyril Dion et tant d'autres²¹ ! Faire le choix de l'éco-système forestier, n'est-ce pas aussi convoquer l'ambivalence de la forêt (fascinante et effrayante), retrouver la présence des mythes liés à l'arbre-monde tel Yggdrasil, ou encore les *Métamorphoses* d'Ovide ? Est-il temps de re-convoquer ces histoires ? D'en écrire de nouvelles comme le suggère la science-fiction ? La danse peut-elle se faire médium de ces nouvelles mythologies ?

²¹ Entre crise du récit et crise des sensibilités il n'y a qu'un pas ! Force est de constater que de nombreux auteur·ice·s contemporain·es questionnent ces crises dans des champs, encore une fois, très divers.

Références

- ANDERS, G. *L'Obsolescence de l'homme*. Paris : Fario, 1956.
- ARDENE, P. *Un art écologique, création plasticienne et anthropocène*. éd. rev. augm. Lormont / Bruxelles : Le Bord de l'Eau, , Nouvelle, (Coll. La Mulette), 2019.
- BARBOUR, K. ; HUNTER, V. ; KLOETZEL, M. *(Re)Positioning Site dance*. Local Acts, Global Perspectives. Bristol UK / Chicago : Intellect, USA, 2019.
- BEAUFILS, E. Liminaires, *Tangeance*, n°123. Dramaturgie des Plantes, 2023.
- BUCCI, D. Le nom de Gaïa : à propos d'un malentendu moderne. *Germinal*, 2020. Disponible en ligne : <https://revuegerminal.fr/2020/12/19/le-nom-de-gaia-a-propos-dun-malentendu-moderne/>. Consulté le: 5 mars 2024.
- CHAPUIS, Y. ; GOURFINK, M. ; PERRIN, J. *Composer en danse*: un vocabulaire des opérations et des pratiques. Dijon : Presses du réel: La Manufacture, 2020. (Coll. Nouvelles Scènes).
- CHARBONNIER, P. *Culture écologique*. Paris : éd. Sciences Po les presses, 2022. (Coll. Les petites humanités).
- CLAVEL, J. Penser l'écologie depuis la danse contemporaine. *Journal de l'ADC*, n. 77, déc. 2019-avr. 2020.
- CLAVEL, J. ; GINOT, I. Écologie politique et pratiques du sentir. *Ecozon@*, v. 6. n. 2, p. 81–93, 2015. DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2015.6.2.667>.
- CLAVEL, J. ; LEGRAND, M. Respirations communes : les pratiques somatiques comme créativités environnementales. In: BARDET, M. ; CLAVEL, J. ; GINOT, I. *Ecosomatiques*, Penser l'écologie depuis le geste. Paris : Deuxième Époque, 2019. p. 29.
- CLAVEL, J. ; PERRIN, J. ; PICHAUD, L. Mise en perspective à l'occasion de la traduction française du texte de Melanie Kloetzel « Danse in situ et éthique environnementale ». *Recherches en danse*, n. 12, 2023. DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.5663>.
- COCCIA, E. *La Vie des Plantes*. Paris : Payot & Rivages, 2023. (Coll. Rivages Poche, Petite Bibliothèque).
- DEBELLIS, J. *Faire Forêt, contribution aux études en danse avec les plus qu'humain-e-s*. Julie Perrin (Dir.). 2024. Mémoire (Master 2 en Danse) – Université Paris 8, Paris, 2024.
- DUNCAN, I. *Ma Vie*. Paris : Folio, 1999. (Coll. Poche).
- GARCIN-MARROU, F. Théâtrologie des plantes ou le plant turn du théâtre contemporain. *Theatre*, chantier 4, 2024. Disponible à : <https://www.theatre.com/theatrologie-des-plantes/>. Consulté le : 27 fév. 2021.
- HARAWAY, D. *Vivre avec le trouble*. Vaulx-en-Velin : Les éditions des mondes à faire, 2020.
- HUNTER, V. (ed.). *Moving Sites*. Investigating Site-specific Dance Performance. London ; New-York : By Routledge, 2015.
- HUNTER, V. (ed.). *(Re)positioning Site dance*: Local Art, Global Perspective. Bristol : Intellect Book, 2019.
- HUNTER, V. *Site, Dance and Body* : Movement, Materials and Corporeal Engagement, London : Palgrave Macmillan, 2021.

KLOETZEL, M. Danse in situ et éthique environnementale : des champs relationnels à l'ère de l'Anthropocène, *Recherches en Danse*, fév. 2023, Disponible à : <http://journals.openedition.org/danse/5634>. Consulté le: 18 mars 2023.

LANASPEZE, B. *Nature*. Paris : Anamosa, 2022. (coll. Le mot est faible)

LATOUR, B. *Face à Gaïa*: Huit conférences sur le nouveau régime climatique. Paris : La Découverte, 2015. (Coll. Les Empêcheurs de penser en rond)

L'INTELLIGENCE des arbres. Julia Dordel et Guido Tölke (Dir.). Germany : Dorcon Film, 2016.

MÉAUX, D. ; TICHIT, J. (dir.). *Arts contemporains & Anthropocène*, Paris : Hermann, 2022.

MITMAN, G. *Reflection on the plantationocene*: a conversation with Donna Haraway & Anna Tsing. Madison : Edge Effects Magazine, 2019. Disponible en ligne : https://edgeeffects.net/wp-content/uploads/2019/06/PlantationoceneReflections_Haraway_Tsing.pdf. Consulté le: 28 fév. 2024.

ORGANISATION des Nations Unies Pour L'Éducation, la Science et la Culture. *Forêt du patrimoine mondial*. In: UNESCO. Paris : UNESCO, 2022. Disponible à : <https://whc.unesco.org/fr/list/1133> Consulté le 25 fév. 23.

PERRIN, J. Cohabiter en artiste chorégraphique. *Revue de l'ADC*, p.15, 2021.

PERRIN, J. In Situ. In: CHAPUIS, Y. ; GOURFINK, M. ; PERRIN, J. *Composer en danse* : un vocabulaire des opérations et des pratiques. Dijon : Presses du réel, 2020.

POIGNON, V. Climat : la dernière fois que le CO2 a atteint de tels niveaux, c'était il y a 14 millions d'années. *Ça M'intéresse*, 13 fév. 2024. Planète. Disponible à : <https://www.caminteresse.fr/environnement/climat-la-derniere-fois-que-le-co2-a-atteints-de-tels-niveaux-cetait-il-y-a-14-millions-dannees-11191496/>. Consulté le: 26 avr. 24.

TOUAM BONA, D. *Sagesse des lianes, cosmopoétique du refuge*. Paris: Post-Édition, 2021.

VIDALOU, J. B. *Être forêt, habiter des territoires en lutte*. Paris : éd. Zones ; La découverte, 2017.