

A forma como aprendemos nossos nomes está escrita na cor do céu: personificando no Capitaloceno

How we learn our names is written in the colour of the sky: personing in the Capitalocene

Michael B. MacDonald

(MacEwan University, Canada)

Júlia de Mello

(Universidade Federal de Espírito Santo, Brasil)

A luta micropolítica opera como uma série de processos de experimentação coletiva que ocorrem aqui e agora, com a intenção de criar formas de existência (Rolnik, 2023, p. xxii).

Vivo cada uma delas como parte de mim e escolho essas palavras com a mesma profunda preocupação com que escolho transformar a fala em poesia, o núcleo que importa, as visões que projetam adiante todas as nossas vidas (Lorde, 1982, p. 256).

Introdução

O céu de verão agora frequentemente assume a cor da cúrcuma. A fumaça dos incêndios florestais, soprada de centenas de quilômetros de distância, fica presa como grandes redes entre os edifícios. Edmonton, Alberta, onde tenho vivido por quase vinte anos, é uma cidade na borda da Floresta Boreal Canadense. Essa floresta faz parte da Taiga, a segunda maior floresta do mundo, que se estende pelo Canadá e continua por Islândia, Noruega, Suécia, Finlândia, Rússia, Mongólia e Japão. No Canadá, ela cobre 270 milhões de hectares entre as planícies planas e a tundra ártica desprovida de árvores. A Floresta Boreal é o território de mais de 600 comunidades indígenas, abriga a maior parte das reservas conhecidas de combustíveis fósseis do Canadá, armazena mais de 208 bilhões de toneladas de carbono (11% do total mundial) e, junto com a Floresta Amazônica, constitui um dos dois grandes pulmões do planeta (Boreal Conservation, 2024).

Nos últimos dez anos, os incêndios na Floresta Boreal pioraram. Agora estamos enfrentando os chamados incêndios zumbis, que continuam queimando na turfa, enterrados profundamente no solo (Kamalraj, 2024). O aquecimento global resulta em menos neve e estações mais secas. Incêndios zumbis sobrevivem ao frio intenso e à neve do inverno, e, quando a neve derrete, eles voltam a consumir árvores secas, impulsionados pelos fortes ventos da primavera. Há uma preocupação de que a regularidade dos incêndios no norte de Alberta esteja transformando floresta em pastagem (Canada Wildfire, 2021). Essas mudanças ambientais, juntamente com a Amplificação Ártica - um aquecimento que ocorre quatro vezes mais rápido do que no resto do planeta (Rantanen et al, 2021) - ameaçam ainda mais a Floresta Boreal e tudo o que está conectado a ela.

Desde 2018, quatro novos recordes de fumaça de incêndios florestais foram registrados em Edmonton. No verão de 2023, houve 299 “horas de fumaça”, o equivalente a 13 dias inteiros de fumaça entre maio e setembro. Tivemos que aprender a interpretar métricas de qualidade do ar. Há dez anos atrás, eu nunca havia ouvido falar delas; agora consigo dizer, apenas olhando para fora, se o dia é um 3, um 6-7 ou um 10+. É difícil descrever a menos que você tenha

visto. Um visitante comparou a fumaça a uma névoa com cheiro de fogueira (Frew, Nicholas; Reigh, Terry, 2024). No início, as pessoas postavam fotos no Facebook e Instagram, comparando a cidade a cenas de Blade Runner. Era algo muito novo e muito chocante. Mas, talvez mais inquietante, é que agora isso se tornou apenas mais uma métrica no relatório do tempo de verão: temperatura, precipitação, índice UV e índice de qualidade do ar. E assim, os jovens estão crescendo com dias de fumaça, índices de qualidade do ar, incêndios zumbis e amplificação ártica. Esses são um conjunto de semióticas do Capitaloceno que estão surgindo paralelamente às semióticas audiovisuais da economia da atenção¹. Antropoceno e Capitaloceno são nomes para a figuração dominante das três ecologias — biosfera-semiosfera-tecnosfera. Figurações são “mapeamentos materialistas de posições sociais situadas, incorporadas e enraizadas” (Braidotti, 2014, p. 179). O Capitaloceno é apenas um - e somente um - nome das três ecologias onde ocorre a personificação; uma figuração ecológica é o lugar onde aprendemos nossos nomes.

Mordendo a mão que te alimenta

O ativismo ambiental tem ocorrido regionalmente aqui de várias formas na última década. *Idle No More!* é um movimento de ativismo indígena que começou em 2012, o movimento Climate Strike, inspirado por Greta Thunberg, aconteceu em 2019, juntamente com eventos em 150 países, seguido pelo *Extinction Rebellion* que bloqueou uma ponte na cidade (Armstrong, 2020). Em resposta a esses movimentos ativistas, os últimos três governos provinciais de Alberta (um centro-esquerda e dois sucessivamente de extrema direita) apoiaram a expansão da indústria de petróleo e gás, mesmo com o agravamento dos incêndios. Foi aprovada uma legislação que aumentou o poder do governo para prender manifestantes e criou o Canadian Energy Center, apelidado de *Energy War Room*². Seu mandato era investigar uma suposta liga de sombrias

1 Em Collaborative Projections and the twin ecstasies of DIY CineWorlding (2023), discuto outro conjunto de semióticas no Capitaloceno relacionadas ao estímulo da economia da atenção: o DIY não pode mais ser definido apenas como autossuficiência na produção em uma era dominada pelo capitalismo de plataformas, que induz à autoprodução nas mídias sociais. Em vez disso, o DIY é compreendido por sua orientação à subjetivação anticapitalista, pelas alternativas de futuro que propõe e pelas “worldings” altermodernas que desafia e reinventa. As worldings altermodernas frequentemente se apresentam como alternativas precárias às worldings modernas do capitalismo de plataformas. *NT. Ao tratar do DIY, o autor refere-se ao movimento do-it-yourself (“faça você mesmo”), que ganhou força sobretudo com o movimento punk na década de 1970. Worldings é um conceito empregado para designar alternativas de imaginar e construir mundos que questionam o status quo e exploram formas de existência que desafiam os sistemas dominantes.

2 NT. O apelido “Energy War Room” carrega uma crítica implícita, sugerindo um espaço de conflito e confronto. O termo war room faz referência a uma sala de comando militar, o que implica em uma abordagem agressiva e estratégica, especialmente quando associada a interesses econômicos, como a indústria de petróleo e gás, em detrimento da crise climática.

organizações ambientais radicais internacionais, que, segundo alegações, estavam financiando grupos de ação ambiental domésticos para colocar o “ético petróleo e gás canadense” sob uma luz negativa. Talvez sem surpresa, nenhum vilão ambiental internacional foi encontrado. Mas isso desviou a conversa sobre o dinheiro internacional sendo investido na expansão do petróleo e gás, agricultura industrial, silvicultura e mineração de carvão.

Na realidade, a *Energy War Room* foi uma campanha de relações públicas financiada pelo governo para angariar apoio ao petróleo e ao gás e demonizar o debate democrático sobre os impactos ambientais e a preparação para as mudanças climáticas. Isso faz sentido estratégico para um governo que obtém a maior parte de seu orçamento com a receita do petróleo e gás e, em seguida, “compra” o apoio público com a ausência de um imposto provincial sobre vendas. Agências de relações públicas do governo e da indústria estão ativamente cultivando uma subjetividade pró-indústria, caricaturando o debate ambiental anticapitalista como juvenil e o ativismo como criminoso.

Nas áreas da província onde o desenvolvimento de petróleo e gás tem impactos ambientais diretos, a indústria gasta dinheiro criando instalações recreativas e parques de todos os tipos para a comunidade. Você pode imaginar como é crescer fazendo aulas de natação e participando de eventos de teatro comunitário em edifícios adornados com os logotipos de empresas internacionais de petróleo e gás. A publicidade da indústria se torna uma parte natural e normal do ambiente. A indústria não apenas coloniza a biosfera com sua tecnosfera de petróleo e gás, mas também gasta uma quantidade massiva de dinheiro em propaganda corporativa/relacionamento público para colonizar a semiosfera. Em um petroestado, pensar com o conceito de Capitaloceno requer aprender a morder a mão que te alimenta. Imaginar alternativas a isso implica em cultivar técnicas para descolonizar a semiosfera pró-indústria, mas sem nenhum dos recursos e dinheiro que tanto o governo quanto a indústria usam para colonizá-la.

CineWorlding (2023), minha prática de pesquisa artística cinematográfica (pesquisa-criação no Canadá), é um estudo transdisciplinar das três ecologias. Aprender a morder significa: a) teorizar como a subjetividade é produzida no capitaloceno (micropolítica da subjetivação), b) estudar as figuras emergentes enraizadas em movimentos de justiça social e ecológica (resistência micropolítica ocorrendo em espaços DIY), e c) desenvolver abordagens pedagógicas relacionais que incluem, mas também excedem, a sala de aula (formas humanas alternativas [pós-humanas, meta-humanas, transumanas, etc.] que atualmente estão sendo vividas e teorizadas experimentalmente).

Optei por substituir a etnografia pela transdisciplinaridade da pesquisa-criação porque a etnografia, como o estudo da cultura humana, tem apresentado lacunas significativas. O *Homo sapiens sapiens* requer a cooperação de mais de dez mil espécies de microrganismos. Donna Haraway me ajuda a entender e aceitar que

eu não sou um “eu”, eu sou um “nós”, e esse viver requer uma comunidade através da biosfera, muito além do humano. Embora nós (aqueles que estão lendo isso) possamos nascer biologicamente *Homo sapiens sapiens*, como organismos, nos tornamos pessoas na semiosfera-tecnosfera. Pessoa³, ideia, conceito, história, signo, arquitetura etc., são todos organismos da semiosfera que formam comunidades (além do humano) no processo de *worlding*⁴. Tanto corpos quanto pessoas são componentes/organismos em funcionamento, juntamente com hardware, software e outros elementos relacionados da tecnosfera que moldam o processo de tornar-se pessoa assim como a semiosfera e a biosfera, e todos de maneiras diferentes⁵. As três ecologias não podem ser estudadas como cultura humana, não importa quão ampliada seja⁶. *A forma como aprendemos nossos nomes está escrita na cor do céu* não se configura como uma bela poesia, mas um fato. Nossos nomes estão escritos na cor do açafrão.

O ato de ‘personar’ como figuração

Em um esforço para evitar que o ato de “personar” se transforme em relações de propriedade (mais sobre isso posteriormente), quero pensar junto com Marcel Mauss, que explicou, em uma palestra de 1938, que a raiz da palavra “pessoa” vem do etrusco *per/sonare*, uma máscara que amplifica a voz de um ator. Uma *per/sonare* desempenha três funções: 1) é uma máscara situada social e historicamente - uma figuração (máscaras são criadas e entendidas para desempenhar um papel); 2) molda um “eu” (que ainda não está formado como pessoa); 3) é sempre um limiar, orientado tanto para fora quanto para dentro, como uma ponte relacional entre ecologias sociais e psíquicas, ambientais e

3 Pessoas não precisam ser *Homo sapiens sapiens*; uma corporação e um rio também podem ser pessoas. Pessoa é uma entidade social e jurídica, e não há limite numérico para o “ser pessoa”. Pode haver um *Homo sapiens sapiens*, mas muitas pessoas.

4 NT. Em virtude da ausência de tradução para o português, o termo “worlding” foi mantido no original, mas adaptado ao contexto como “processo de worlding”, sugerindo a construção e a constituição das comunidades e conexões entre elementos biológicos, tecnológicos e ambientais, proposta pelo autor.

5 Evidentemente, bots são pessoas na semiosfera e usuários na tecnosfera, embora não existam como *Homo sapiens sapiens*. No entanto, eles impactam a biosfera porque são formas condensadas de energia, contribuem para o consumo energético da tecnosfera e afetam a atenção e a percepção na semiosfera.

6 Essa formulação das três ecologias deve muito a Félix Guattari e, embora seja tentador mapear a biosfera, semiosfera e tecnosfera em sua formulação, isso não corresponderia a uma leitura precisa de sua análise. Por exemplo, em uma discussão sobre sua ecosofia: “Segundo Guattari, a conscientização ambiental não diz respeito apenas a ambientes naturais, áreas construídas ou territórios físicos, mas também à reinvenção de ‘territórios existenciais’ individuais ou coletivos, de acordo com o vínculo intrínseco entre a humanidade e a biosfera, ambos dependendo de uma ‘tecnosfera’ cada vez mais complexa que os envolve” (Querrien e Goffey, 2018, p. 80). Há uma grande indefinição entre a biosfera, semiosfera e tecnosfera, e uma orientação modernista particular à individualidade humana, à socialidade e à tecnologia como esferas distintas - ou talvez como anéis de ambientes - que constrói obstáculos para uma nova ecologia, em vez de soluções.

metabólicas. Uma *per/sonare* está muito alinhada com a performatividade de Goffman e Butler, bem como com as figurações de Braidotti e Haraway.

Minha formação enquanto pessoa foi completamente moldada no contexto das mudanças climáticas. Como poderia ser diferente? Lembro da conexão entre o freezer da minha casa, as embalagens de hambúrguer do McDonald's, o buraco da camada de ozônio derretendo as calotas polares da Antártida e a assinatura do Protocolo de Montreal em 1987. Um fio conecta eletrodomésticos, radiação UVB, fast food, governos globais, Montreal, Canadá (a casa do meu time favorito de hóquei na época) e eu. O som da caixa do Big Mac rangendo e o zumbido do congelador onde nossas ervilhas congeladas eram guardadas sinalizavam o fim ambiental para uma criança de 13 anos. Hoje, a fumaça densa dos verões atuais, as notícias sobre incêndios zumbis, os índices de qualidade do ar se conectam diretamente com aqueles medos da infância. Mas os sonhos adolescentes por futuros alternativos também se conectam com as comunidades alternativas, ativistas e DIY com as quais hoje faço filmes. Esses filmes e escritos são “fabulações especulativas em um modo acadêmico” (Haraway 2016a, p. 12) que se conectam com as cenas de arte underground dos meus primeiros anos universitários; fios conectando outros fios: figurações na ficção científica de Haraway, *strings figures*⁷, fabulações especulativas.

O *personar* ecológico (por nome próprio, papel ou qualquer outro) é uma prática de revelar as relações nas três ecologias, já existentes. As personações são fios entrelaçados. Embora todas as personações sejam ecológicas, ou seja, totalmente relacionais, elas têm impactos diferenciais. Não se trata de ser ecológico ou não, não há como não ser ecológico. O ecológico não é um ato político. Todos os seres vivos são ecológicos o tempo todo; estamos em constante relação (energeticamente, informativamente, afetivamente). Bateson & Bateson explicam que a ecologia é “o que ocorre na biosfera - o mundo dos processos mentais - como uma interação entre esses dois, estrutura (ou forma) por um lado e processo (ou fluxo) por outro, ou melhor, como uma interação entre os elementos da vida aos quais esses dois conceitos se referem” (Bateson & Bateson, 1987, p. 36). Para os autores, um processo mental não é propriedade dos seres humanos, qualquer coisa que forme um sistema, que ligue fios, é um processo mental porque é informacional⁸.

Neste ensaio, quero refletir sobre o ato de *personar* como parte do processo e da *forma* da *pesquisa artística* (pesquisa-criação no Canadá). Artistas fazem arte e, igualmente, se tornam artistas no processo. Nem a arte nem o artista

7 NT. O autor faz um jogo de palavras com “fios” (strings), referindo-se à brincadeira com cordas, conhecida no Brasil como “cama de gato”.

8 Para uma leitura adicional sobre os impactos dessa linha de pensamento, consultar: Hoffmeyer, Jesper. *A Legacy for Living Systems: Gregory Bateson as Precursor to Biosemiotics*. Nova York: Springer Publishing, 2008.

são polos, mas conjuntos ramificados de fios atados, tentando muitas coisas (materiais, ideacionais, tecnológicas). Enquanto o artista é único na biosfera, ele se multiplica na semiosfera e na tecnosfera. É aqui que recorreremos à *biomitografia* de Audrey Lorde (Lorde, 1982; King, 2019).

A biomitografia é uma abordagem literária para narrar a ecologia micropolítica. O personar ecológico é micropolítico, é a atualização dos nós de relacionalidade que permanecem virtuais sem uma figuração (*per/sonare*). A atualização narrativa é uma mitologia biográfica. Situar minha prática de pesquisa-criação e narrar essas personificações me leva a traçar um pentagrama dessas relações (Figura 1). É uma imagem de fios com um eu no centro, onde cada mitologia funciona como uma *per/sonare*, orientando minha existência biológica como *Homo sapiens sapiens* e as personificações com a tecnosfera e a semiosfera. Se o governo e a indústria trabalham para tornar o *Humano* um consumidor dócil, cúmplice dos desejos de um petroestado, então as alternativas ao personar humano são micropolíticas ecológicas.

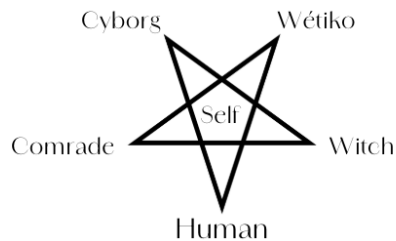


Figura 1. Esquema de pentagrama com as relações da prática de pesquisa-criação. Fonte: Acervo do autor.

Pesquisa-criação e Biomitografia crítica

Natalie Loveless escreve: “Trabalho com pesquisa-criação, antes de tudo, como uma intervenção no cenário universitário contemporâneo, um cenário interdisciplinar que dá ênfase a intervenções feministas, queer, decoloniais e de teoria crítica da raça, enquanto se compromete com as interseções entre prática e teoria” (2020, p. 225). A pesquisa-criação de Erin Manning envolve o “estudo” de Harney e Moten (Manning 2016, p. 27), entendendo-o como algo que não

pertence à universidade, às instituições. O estudo é um compromisso com o amor radical, solidariedade, e o dever existencial: “nos preparamos para o que virá ao nos envolvermos no estudo. O estudo é uma forma de pensar com outros, distinta do pensamento que a instituição exige de você” (Harney & Moten, 2013, p. 11). Ressoando com Rosamond S. King, a pesquisa-criação é uma interdisciplinaridade radical e “envolve métodos aceitos de pesquisa e escrita acadêmica, e o outro aspecto é o trabalho criativo, como poesia, performance ou cinema” (2019, p. 449). Para King, a interdisciplinaridade radical “é uma articulação do ativismo que se baseia nas tradições de mulheres radicais não-brancas, buscando tornar visíveis as vidas, experiências, pensamentos e perspectivas de pessoas que foram marginalizadas e silenciadas” (Ibid.). A interdisciplinaridade radical compartilha muito com a pesquisa-criação e contribui com uma orientação ativista mais explícita para tornar audível o relato das vidas desaparecidas pelas estruturas de poder dominantes. E, neste caso, torna visível a pluralidade das formas subjetivas do artista-pesquisador.

Eu venho fazendo filmes de pesquisa-criação há quase vinte anos, frequentemente em espaços ativistas. Minha escrita sobre os filmes e sobre o *CineWorlding-como-método na pesquisa-criação* cinematográfica sempre pareceu tanto necessária quanto metodologicamente incompleta. Havia um registro da escrita do artista-pesquisador que estava ausente. Os processos cinematográficos e de pesquisa não eram esgotados pelo artigo, livro ou filme. Algo que parecia um “eu” performado também era criado pelo processo. Isso me faz lembrar do *Drawing Hands* (1948) de Escher, onde uma mão desenha a outra, onde o processo de pesquisa-criação também era uma figuração de si. Não se trata de autocriação (autopoiese), porque é realizado em uma comunidade diversa de humanos e não-humanos, uma criação coletiva, simpioese (Haraway, 2016a, p. 58-98).

Quando li *Critical Biomythography* de Rosamond S. King (2019), foi como se um elemento ausente da pesquisa-criação surgisse. O conceito de *biomitografia* vem de *Zami: A New Spelling of My Name* (1982), de Audre Lorde, que começa com três perguntas e respostas. As perguntas revelam a relacionalidade do livro: “A quem devo o poder por trás da minha voz...?”, “A quem devo os símbolos da minha sobrevivência?”, “A quem devo a mulher que me tornei?”. King observa que Lorde “não codificou uma definição exata de biomitografia” (King, 2019, p. 450), o que ela acredita ser uma escolha política intencional para “deixar a forma como um significante aberto disponível para outros escritores” (ibid.). O meu desafio ao escrever sobre a pesquisa-criação cinematográfica sempre foi lidar com as subjetividades que não são minhas, aquelas que emergiram tanto de maneira negativa, ao serem colonizadas pelo capital, quanto de forma positiva, por meio das contribuições de pessoas que ajudaram a moldar novas subjetividades críticas durante o tempo que passamos juntos fazendo filmes. Então, seguindo Lorde, pergunto: A quem devo essa perspectiva sobre o personar? A quem

devo essa crença em fazer cinema? A quem devo essa resiliência para continuar perguntando e criando?

Ben Spatz observou que a pesquisa-criação tende a ocorrer como “experimentos conduzidos por e dentro de instituições predominantemente brancas. Nesse sentido, elas estão em continuidade com o trabalho dos estudos críticos da branquitude e práticas que incluem uma ambiguidade inerente, tanto como uma desconstrução da branquitude a partir de suas margens, quanto como uma reinscrição mais ou menos consciente da branquitude” (Spatz, 2024, p. 133). Em uma prática de pesquisa-criação que enfatiza a subjetividade como processo tanto quanto enfatiza o processo e a forma cinematográfica, é necessário um método que engaje criticamente com a mitologia da branquitude e da modernidade. A biomitografia crítica integra pesquisa, a localização biográfica e a capacidade do mito (não da ficção) de envolver “seres ou forças sobrenaturais, que incorporam e fornecem uma explicação, etiologia ou justificativa para algo. Nesse caso, o ‘algo’ detalhado é a própria existência dela” (King, 2019, p. 450). No meu caso, existem múltiplas mitologias, e essas mitologias críticas envolvem amigos e mentores.

A biomitografia crítica também me ajuda a ler a mitologia do Humanismo/ Branquitude em paralelo às intervenções críticas da mitologia socialista (trabalhador/camarada), à mitologia da tecnociência feminista (o ciborgue de Haraway), à mitologia Nehiyaw (Cree) de Wétiko⁹ e à mitologia ecofeminista da Bruxa, todas ainda desempenhando papéis no *CineWorlding*¹⁰ (Figura 2). A biomitografia de Audre Lorde oferece um método para aprender, de forma crítica e criativa, novas maneiras de soletrar meu nome.



Figura 2. Código QR para acesso ao projeto CineWorlding, também disponível em: <https://www.cineworlding.org>. Acesso em: 24 nov. 2024.

Humano

Eu realmente fui um daqueles *Homo sapiens sapiens* que foi moldada/definida como uma pessoa Humana. Fui criado em um ambiente majoritariamente branco e católico, aprendi sobre as histórias cristãs da criação na escola e fui matriculado em aulas de piano quando jovem. Aprendi sobre a história das práticas das classes médias europeias, embora em casa ouvíssemos música country e música

9 NT. Conceito central na cosmologia Cree e de outros povos indígenas da América do Norte.

10 Em *CineWorlding* (2023), Cyborg e Wétiko surgem como personas conceituais, identidades que começam a me ajudar a escrever minha própria biomitografia crítica na pesquisa-criação cinematográfica.

de violino gaélico em proporções muito maiores do que as peças de piano que eu só ouvia uma vez por semana em um estúdio de piano, no qual a sala estava sempre cheia de poeira. Uma década depois, eu aprenderia que o mundo no qual fui personificado como Humano também era chamado pelos povos indígenas de Unama'ki. Unama'ki é uma região de Mi'kma'ki. Esses nomes são muito mais antigos do que os franceses, acadianos, gaélicos, portugueses e ingleses. À medida que fui aprendendo mais sobre esses nomes Mi'kmaq, também descobri outras histórias de personificação que desencadeariam uma série de consequências. Para os Mi'kmaq, a personificação não começa com os Humanos. Nas histórias de Kluskap, a primeira família Mi'kmaq nasceu de diferentes combinações de terra, água, fogo e vento. Às vezes, era lama e relâmpago, às vezes orvalho coletado de uma folha, ou espuma do mar soprada para um amontoado de junco. Uma pessoa Mi'kmaq é totalmente relacional com tudo o que a rodeia. Essa perspectiva é compartilhada por muitas histórias de criação ao redor do mundo, que apresentam nascimentos culturais alternativos, os quais personificam o *Homo sapiens sapiens* em sua relação com a terra, e não como um ser colocado sobre ela por um deus distante e observador. Essas narrativas foram coletadas por antropólogos e outras disciplinas correlatas, como a etnomusicologia, e o processo de coleta foi moldado pelas relações de propriedade da modernidade, sendo que os etnomusicólogos são Humanos.

A etnomusicologia é frequentemente ensinada como o estudo etnográfico da cultura musical, uma disciplina que surgiu da junção da antropologia com a música. Por um lado, a musicologia tem sido limitada pelo seu foco no estudo da música clássica ocidental e é cúmplice na construção da branquitude¹¹. Seu lado antropológico, como aponta Tim Ingold, “tem muito a dizer sobre as vidas e os tempos dos povos não ocidentais, [mas] quase nada a dizer sobre os povos do Ocidente” (2018, p. 49). Isso levou a uma espécie de esquizofrenia na etnomusicologia, que tem sido difícil de enfrentar.

Como cineasta etnográfico de música popular, preciso destacar que meus filmes que apresentam pessoas classificadas como “não-brancas” são exibidos em festivais de filmes etnográficos com muito mais frequência do que aqueles sobre pessoas chamadas de “brancas”. Em uma sessão de cinema etnomusicológico, que discuto em detalhes no *CineWorlding*, mais da metade do público deixou a sala durante a exibição de *WE'RE TOO LOUD*, um filme eco-musicológico sobre uma comunidade hippie de segunda geração sendo deslocada de sua pequena economia insular pela crescente gentrificação. Claro, é possível que o público tenha saído porque estava quente no cinema, já estava ficando tarde, o filme era

11 O artigo do Prof. Phillip Ewell, “Music Theory’s White Racial Frame” [“A Estrutura Racial Branca da Teoria Musical”], foi expandido para um projeto maior para investigar o racismo e o sexismo na Musicologia e na Teoria da Música. Uma visão geral do projeto pode ser lida em: <https://musictheoryswhiteracialframe.wordpress.com/>. Acesso em 24 nov. 2024.

chato, ou talvez tenha sido considerado malfeito e longo demais. Todas essas possibilidades são válidas. Após a exibição, a primeira pergunta que me foi feita foi: “Como esse filme se configura como uma etnografia?”. Mais tarde, ao tentar entender o questionamento, percebi que minha produção não explicava a estrutura da cultura hippie insular. Ela era, em vez disso, uma imersão artística em um momento da vida desses músicos, mas não elucidava sua cultura. Minha abordagem foi caracterizada como “poluição” por aqueles que buscam manter a etnografia científica. Na minha visão, a etnografia científica mantém uma objetividade (branquitude) que é totalmente cúmplice da modernidade e não resiste a nenhum escrutínio filosófico ou científico contemporâneo. Ao longo do século XX, a relacionalidade foi demonstrada como fundamental para a investigação em várias disciplinas, e a objetividade não é mais um padrão de ouro para a pesquisa, nem explica os fenômenos. Rejeito a etnografia científica quando a ciência é definida pela objetividade (branquitude); se for definida pela relacionalidade (ecologia), então eu ficaria feliz em praticá-la. Mas, dado o histórico da etnografia, parece improvável que isso aconteça. Assim sendo, comecei, como sugerido por Tim Ingold, a me engajar na pesquisa artística para entender fenômenos sociais.

Desde então, passei muito mais tempo em espaços de música popular, onde, ao contrário dos antropológicos, a produção cinematográfica não é uma modalidade acadêmica comum, mas possui grande potencial tendo em vista que os estudos nesse campo continuam a desenvolver sua abordagem etnográfica. Contudo, à medida que avançam, seria útil que isso acontecesse com um engajamento com o pensamento antropológico contemporâneo. Será que, neste momento, o desenvolvimento da etnografia da música popular é adequado, considerando que antropólogos como Tim Ingold estão tentando abandonar essa abordagem devido aos seus vínculos com questões de cultura e raça? Em vez disso, Ingold sugere que a etnografia seja substituída pela pesquisa artística. Pode-se entender nisso uma proposta de adotar uma abordagem de pesquisa artística para estudar o Capitaloceno.

Como Felix Guattari e Suely Rolnik (2008) observaram, a *cultura* “só existe em termos de mercados de poder, marcadores econômicos, e não em termos de produção, criação e consumo real” (Guattari & Rolnik, 2008, p. 21). Criando uma tipologia da cultura em três partes: cultura de valor (julgamento), cultura da alma coletiva (a priori) e cultura de mercadoria (ou seja, indústrias culturais), eles chegam à conclusão de que “existe apenas uma cultura: a cultura capitalista. É uma cultura que é sempre etnocêntrica e intelectualista (ou logocêntrica), porque separa os universos semióticos da produção subjetiva” (Guattari & Rolnik, 2008, p. 33). Como Ingold observou, a etnografia está em desacordo com a ideia amplamente aceita de que a realidade é totalmente relacional.

Em vez dos conceitos de etnografia e cultura, Ingold propõe a antropologia da ontogênese ou uma “construção relacional”. Uma *cultura* é fixa, localizada,

identificável e ocupa um espaço estriado. A construção relacional é móvel, opera em um espaço fluido, é temporária mesmo em sua continuidade, enfatiza o esforço para criar sua existência momentânea e para manter estruturas que garantam sua continuidade. O conceito de cultura esconde mais do que ilumina.

Rolnik, em termos decoloniais (2023), enquadra a questão como formas micropolíticas e macropolíticas: “a luta para transformar o princípio micropolítico que orienta a ação é diferente da luta para transformar as relações de poder na esfera macropolítica” (Rolnik, 2023, p. xxii). A luta micropolítica é experimental e situada “aqui e agora, com a intenção de criar formas de existência. Isso implica emancipar o desejo de sua subjetivação pelo sistema colonial-capitalista” (Ibid.). Uma cultura é regida por regras. Uma construção ou realização relacional é emergente e momentânea, ocorrendo simultaneamente em diversas escalas, de forma interconectada e por períodos variáveis. Para Ingold, a antropologia não é uma disciplina que faz etnografia, mas uma questão constantemente aberta sobre a formação da vida social, que exige uma reinvenção constante de métodos e parcerias. Isso pode proceder, insiste Rolnik, desenvolvendo estratégias para “desviar” do “inconsciente colonial-explorador introduzido pelo capitalismo financeirizado e neoliberal” encontrado na “abdução da força criadora” (Rolnik, 2023, p. 6). Essa investigação pode ser realizada por meio do nosso processo de desenvolvimento, englobando “um tipo de pesquisa que envolve nossa própria experiência subjetiva. Devemos olhar dentro de nós mesmos para encontrar pontos de acesso à potência da criação... isso é um trabalho de experimentação sobre o eu que exige atenção constante”, onde a “formulação de ideias” é inseparável do “processo de subjetivação” (Rolnik, 2023, p. 7). A biomitografia de Audrey Lorde faz exatamente isso.

Na modernidade, o fato de o *Homo sapiens sapiens* ser personificado como Humano - uma construção relacional - se beneficia de uma hierarquia desigual de valor entre as relações humanas e não-humanas, que “alinha-se aos interesses do poder patriarcal, colonialista e supremacista branco” (Arons, 2023, p. 36). Na ação ecológica que busca construir a relacionalidade com outros organismos na biosfera, a personificação do Humano exige um trabalho crítico. O personar humano é estendido ao conceito de “Antropoceno”, que “oculta tanto a história quanto o futuro das injustiças ambientais” (Arons, 2023, p. 36). Como observou Nell Irvin Painter (2010), as *peças brancas* são historicamente uma categoria em expansão, que incorpora indivíduos que antes eram considerados não-brancos nos sistemas de privilégio racial, enquanto mantém outras pessoas não-brancas à margem. O Antropoceno é um conceito que, ao tentar nomear os impactos no planeta, o faz ocultando as diferenças de responsabilidade e poder. O Antropoceno é uma extensão da branquitude do Humano.

Camarada

Quando eu disse a Mitch Podolak que queria voltar para a faculdade para estudar etnomusicologia, ele surtou. Se inclinou sobre a mesa da cozinha, com a cabeça grande e barbada envolta em fumaça de maconha, e, com uma voz estrondosa, me contou uma história sobre uma palestra do Smithsonian Institution à qual havia assistido. Um *etnomusicólogo*, com a palavra quase azedando na boca, falou longamente sobre canções de mineiros de carvão, com um mineiro sentado ao lado do palco. Quando o professor terminou, Mitch fez uma careta e apontou para o mineiro, pedindo que ele cantasse. Mitch, agora tão perto que podia me cutucar no peito, disse: “É isso que você quer fazer? Reduzir trabalhadores a simples exemplares para seu estudo?”. Ele estava furioso.

Mitch se interessou por música folk na década de 1950, influenciado por Pete Seeger, quando este foi proibido de se apresentar nos Estados Unidos devido às suas supostas ligações com o comunismo. Como Seeger já não podia se apresentar nos grandes palcos, passou a ganhar a vida cantando em acampamentos judeus de verão, alguns dos quais ficavam no Canadá. Mitch frequentou um desses acampamentos com sua irmã e ficou tão impressionado com Seeger, e suas meias vermelhas, que, ao voltar para casa em Toronto, vendeu seu clarinete para comprar um banjo. Mitch foi ativo na cena de Yorkville durante a revivescência do folk e, à medida que aprendia mais sobre política, se tornou um membro ativo da Internacional Trotskista. Na década de 1960, trabalhou como organizador para os trotskistas e foi enviado a Winnipeg. Quando, nos anos 1970, a esquerda política canadense se fragmentou, deixou os partidos políticos de vez e passou a concentrar sua energia na criação de festivais de música. Foi o fundador de um modelo de organização de festivais que até hoje serve de base para os eventos musicais no Canadá. Conheci Mitch no início dos anos 2000, primeiro no Ottawa Folk Festival e depois em Winnipeg, quando eu trabalhava como programador cultural para uma conferência nacional do Sindicato Canadense dos Funcionários Públicos. Foi após um desses concertos noturnos que Mitch se descontrolou e me atacou.

Perguntei a ele se poderia estudar a criação do Winnipeg Folk Festival. Ele disse que só conversaria comigo depois que eu lesse *Minha Vida*, de Trotsky, e *Homenagem à Catalunha*, de George Orwell. Encontrei os dois livros usados e os li durante o verão. Entrei em contato no outono e, com algumas condições, ele concordou. Embora eu tivesse sido ativo como intérprete e técnico de som em festivais folk por vários anos, nunca soube exatamente por que os músicos mais antigos da cena tratavam Mitch com tanta reverência. Eu não conhecia o peso político e cultural dele.

Quando conheci Mitch, ele estava bastante deprimido. Sentia-se ignorado pelos novos diretores de festivais, que consideravam sua abordagem antiquada. Mitch também achava que as aspirações políticas da música folk haviam sido substituídas por uma orientação puramente mercadológica, e que a maioria

dos diretores artísticos de festivais de música folk já não compreendia mais o significado político e a história desse gênero musical. Mitch me radicalizou, ele era um verdadeiro radicalizador. Aprendi a tocar banjo e passei os próximos sete ou mais anos estudando a organização de festivais de música por todo o país. Passei um tempo com os “Back-To-The-Landers”, que fugiram da vida urbana nas décadas de 1960 e 1970 para se mudar para vilarejos rurais e pequenas cidades do oeste, com hippies que organizavam comunidades intencionais, anarquistas e artistas DIY tentando encontrar ou inventar maneiras alternativas de viver fora da modernidade, fora de Babilônia, no vocabulário da Rainbow Family. Ao longo desses anos, e continuando após a morte de Mitch, sua preocupação com a política do estudo universitário permaneceu comigo. Mitch nunca separou o futuro do planeta do trabalho dos festivais de música. Construir uma comunidade alternativa com uma história alternativa significava criar alternativas para o Humano. Ele também acreditava, como Seeger, que destruiríamos o planeta, que era tarde demais para os Humanos. Ser camarada era uma subjetividade que ele aprendeu durante seus anos trotskistas e o folkie é uma subjetividade com a qual ele se conectou e me ajudou a me conectar, algo que aprendeu com Seeger e tantos outros. Existem limitações em ambas essas subjetividades. Embora criticassem a branquitude em certos aspectos, ainda enfrentavam desafios relacionados à raça, sexualidade e gênero, perpetuando uma predominância de homens brancos, heróis e narrativas centradas no Humano. Ainda muito *Anthropos*.

Responder ao aquecimento global não é apenas uma questão ambiental, mas uma questão ecológica que envolve personar. A ecologia não é o estudo da natureza, mas sim “a ciência das interações e interdependências entre organismos e entre organismos e seu ambiente” (Bateson & Bateson, 1987, p. 207-208). O Antropoceno foi proposto como uma escala de tempo geológica para reconhecer o impacto Humano no planeta, uma proposta que foi negada pela União Internacional de Ciências Geológicas. No entanto, em sua decisão, também foi reconhecido que o termo “continuará sendo um descritor inestimável nas interações entre humanos e o ambiente” (Carrington, 2024). O presidente do comitê, Prof. Jan Zalasiewicz, da Universidade de Leicester, que votou a favor do conceito, afirmou que “o Antropoceno continuará, de forma confusa, a representar conceitos amplamente diferentes. Esta foi uma oportunidade perdida de reconhecer e endossar uma realidade clara e simples, que nosso planeta deixou seu estado de funcionamento natural, de forma abrupta e irrevogável, no meio do século XX” (ibid.). E embora a mudança climática seja frequentemente o que se pensa ao se referir ao Antropoceno, ela é apenas uma das oito fronteiras planetárias “cruciais para manter um ambiente de sistema terrestre no qual a humanidade possa existir com segurança” (Foster et al., 2010, p. 14). Mas, no contexto das três ecologias (biosfera, semiosfera, tecnosfera), a falha do

Antropoceno pode ajudar a abrir espaço para novas abordagens críticas.

Wendy Arons afirma que o Antropoceno é “ao mesmo tempo enganoso e obscurantista” e que “tanto os argumentos que sustenta quanto as políticas e soluções propostas em seu nome tendem a replicar os próprios problemas que o termo busca iluminar” (2023, p. 35). No centro do problema do Antropoceno (e, talvez, da Antropologia) está o *Anthropos*. *Anthropos* é frequentemente referida como a palavra grega antiga para humano, mas o conceito de Humano é uma construção do século XV que prosperou na modernidade. O universalizante *Anthropos*-Humano propõe uma personificação coletiva. No entanto, a história da Modernidade está repleta de exemplos em que essa personificação foi negada com base em raça, classe, gênero, sexualidade e capacidade - limites produzidos, como Foucault ilustrou, que definem a própria Modernidade/Branquitude. O Humano, na Modernidade, obscurece a diferença entre o *Homo sapiens sapiens* (nascimento biológico) e o Humano, um segundo nascimento cultural. A Modernidade propôs que todos os *Homo sapiens sapiens* são também Humanos, mas esse é o artifício universalizante que permite incluir igualmente todas as pessoas como responsáveis pela ocorrência do Antropoceno.

Em 2016, em uma pesquisa com Mitch sobre festivais de música ativista, escrevi sobre a desigualdade oculta no Antropoceno, descrevendo-o como *Predatório*:

O Antropoceno Predatório iniciou uma guerra mundial nos anos 1950. Não há linhas de frente, e manifestações públicas não farão diferença. Não estamos lutando contra algo em particular, nem contra um grupo específico de pessoas. Trata-se de um sistema colossal que devora a Terra. Não é algo separado de nós. O Antropoceno Predatório é uma subjetividade coletiva excretada durante as expansões do capitalismo global. Ele é, ou melhor, nós somos quem consome os recursos da Terra, gerando impactos massivos nos sistemas terrestres, sendo alimentados e alimentando medos e desejos. O Antropoceno Predatório está criando miséria em todo o mundo. Vemos isso diariamente nas imagens das notícias: guerras, doenças, fome e pobreza. Muitos de nós observamos essas coisas enquanto estamos seguros em casa: guerras contra jovens, contra mulheres, contra povos indígenas, contra pessoas racializadas, contra o meio ambiente, contra nossa esperança de solidariedade e contra os imaginários coletivos de um futuro melhor. Muitos experimentam o impacto direto dessas guerras; muitos outros enfrentam a diminuição da qualidade de vida, da coesão social, do acesso a cuidados infantis e educação acessíveis, bem como à estabilidade econômica. Ao mesmo tempo, há aumento das dívidas, da ansiedade em relação à sociedade e da preocupação com o futuro da nossa espécie. (MacDonald, 2016, p. vii).

Com o Antropoceno Predatório, eu tentava chamar a atenção para as desigualdades dentro dos circuitos do capitalismo global e entender melhor a ação coletiva no folk, que tem denunciado questões ambientais e a necessidade de novas formas de *música folk* anticapitalista e antirracista (como a *highland*

school, por exemplo) desde os anos 1930 - uma continuidade do anticapitalismo anarquista e comunista do século XIX. Embora a crítica anarquista sobre a propriedade esteja presente nesses movimentos, eles ainda enfrentaram dificuldades para abordar de forma crítica a Branquitude e suas alternativas políticas. O obscurecimento do Anthropos leva a dois níveis de injustiça. O primeiro é que todos os Humanos, ou seja, todas as pessoas, contribuíram para o Antropoceno e devem assumir responsabilidades por ele. O anarquismo e o comunismo europeus responderam a isso ao tentarem criar identidades sociais alternativas, como “trabalhador”, “camarada” e “*folkie*”, com o objetivo de evidenciar as disparidades nas relações de poder. No entanto, esses movimentos tiveram dificuldade em reconhecer a necessidade de abordar raça, gênero e sexualidade, mesmo que tivessem incluído Olympe de Gouges como leitura obrigatória. Porém, para ser justo, levou anos até que eu sentisse que deveria e poderia ler Audre Lorde.

Embora esses candidatos à subjetivação (“trabalhador”, “camarada”, “*folkie*”) tenham contribuído com uma alternativa ao Humano universalizante (Branquitude), essa abordagem falhou em dois aspectos. O primeiro diz respeito à raça, gênero e sexualidade, e o segundo (relacionado ao primeiro) está na valorização da individualidade. Na Modernidade, todos os Humanos são ontologicamente individuais. Os problemas surgem por meio de indivíduos e as soluções exigem a ação individual.

A noção do “Antropoceno” também apresenta o problema de estar facilmente alinhada ao discurso do individualismo; ou seja, a sua universalização da responsabilidade pelas mudanças climáticas da Terra paradoxalmente fortalece campanhas que sugerem que as soluções estão em ações individualizadas e coletivas, como reciclar, usar lâmpadas eficientes ou adotar uma dieta baseada em plantas. Esse discurso tem sido frequentemente utilizado como uma tática distrativa por entidades capitalistas interessadas em evitar regulamentações ambientais que pudessem prejudicar seus lucros, como na campanha “*Keep America Beautiful*” [“Mantenha a América Bela”] contra a poluição nos anos 1970. Nessa campanha publicitária, um nativo americano (interpretado por um ator ítalo-americano) remava em um rio poluído com uma lágrima no olho, enquanto uma voz grave dizia: “As pessoas iniciam a poluição. As pessoas podem pará-la”. Essa campanha publicitária foi, na verdade, patrocinada pela indústria de engarrafamento de refrigerantes, que buscava combater os esforços dos ambientalistas para aprovar legislação que limitasse o uso de garrafas descartáveis. (Arons, 2023, p. 36).

O conceito de Capitaloceno expressa de maneira mais clara o que eu pretendia transmitir com o termo Antropoceno Predatório. O Capitaloceno “direciona a atenção para o sistema socioeconômico que possibilitou a transformação em larga escala do planeta por meio de uma exploração igualmente em larga escala de

recursos ‘baratos’, tanto naturais quanto humanos” e é “o nexa entre capitalismo e colonialismo” (Arons, 2023, p. 37). Como Harney e Moten expressam essa conexão: “o primeiro recipiente odioso produzido pela e para a logística não é o navio negreiro, mas o corpo - carne conceitualizada - que sustenta o indivíduo-em-submissão” (2021, p. 14). Ainda que os movimentos anarquistas criticassem a propriedade, não foram radicais o suficiente para questionar o fundamento das relações de propriedade: o indivíduo que se apresenta como dono de si mesmo, mas é concebido como propriedade. Em “*O Roubo do Conjunto*”, no livro *All Incomplete* (“Tudo incompleto”), Harney e Moten escrevem:

A interioridade do Iluminismo surgiu desse emplotamento de tempo e espaço – para usar o termo de Hayden White – dessa separação do que é compartilhado. No entanto, a interioridade é acessível apenas à mente que se apropria de si mesma. Pois o que permite a essa mente se apropriar de si mesma é sua capacidade de compreender a propriedade, algo que ela agora posiciona como estando além de si mesma. Ela toma o que necessita para formar a si mesma, não apenas no que precisa, mas de forma compulsiva, incessante e voraz, buscando sem parar. Em outras palavras, o emplotamento de tempo e espaço na mente ocorre através do emplotamento de tempo e espaço na Terra, numa conversa entre o vazio e o mundo, sendo, ao mesmo tempo, considerado como a realização da mente, seu compromisso interno no que agora pode ser conceitualizado como corpo (Harney & Moten, 2021, p. 15).

Humano, Individualidade, Capital, Branquitude configuram em um emaranhado chamado Modernidade. A exclusão tanto da Branquitude quanto da Humanidade – aquilo que os economistas chamam de *externalidades* – cria um recurso ao negar seu valor. Não possui valor como algo que possui a si mesmo e, por isso, não é considerado uma pessoa. Embora alguns estudiosos críticos tenham apontado que a modernidade não inclui as pessoas não humanas, eles ignoram o princípio organizador não humano da transformação da modernidade em Capitaloceno: “pessoas-corporações”. As corporações, como entidades não humanas, operam além dos limites legais das pessoas humanas e utilizam seres humanos como componentes vivos dessa estrutura. Sua ética e moralidade são baseadas no capital. A validação de uma decisão é feita com base no retorno econômico, e não na lógica ou na moralidade. As pessoas Humanas que compõem o corpo dessa entidade não humana têm o poder de agir em nome da geração de lucro. Quase tudo, como aprendemos pela história, está disponível para ser transformado em capital. E os impactos ecológicos negativos dessas corporações sobre os três ecossistemas vão além de suas preocupações (externalidades). Essa lógica não pode ser separada da branquitude.

Harney e Moten nos lembram que a noção de autopropriedade é uma relação de propriedade que conduz à ameaça da perda, ou seja, ao perder a si mesmo. A modernidade torna a manutenção do “eu” uma questão de prevenção de perdas,

o que implica a proteção da propriedade privada. Isso é difícil de ouvir, já que a autopropriedade trata a si mesma como sua própria propriedade:

É nessa dupla perda do compartilhar - proporcionada tanto pelo ato de possuir quanto pela imposição de ser possuído - que surge a doença mais mortal e ameaçadora do ser social: a branquitude. E é por isso que podemos dizer que a logística é a ciência branca... estabelecendo o espaço-tempo da posse e autopropriedade no âmbito da propriedade... um esmagamento do mundo, fazendo-o sair da existência terrena e entrar no ser humano do capitalismo racial (Harney; Moten, 2021, p. 17).

Esse é o problema do Anthropos: ele é uma extensão do regime de propriedade da branquitude/individualismo, complexamente associado ao emplotamento das categorias Humano, Capital e Raça: “O espaço é contado para ser ocupado” (Deleuze e Guattari, 2010, p. 18). Os conservadores não gostam de ouvir isso, mas a branquitude é o começo das *Políticas de Identidade*, tão criticadas por eles. Seria suficiente se o Antropoceno sofresse apenas desses problemas, mas ele também não encontra respaldo na comunidade científica. Por outro lado, o Capitaloceno é apoiado por evidências geológicas que mostram que “o capitalismo e o colonialismo marcaram o início de um novo sistema global, não apenas em termos socioeconômicos e políticos, mas também em uma escala biogeoquímica global” (Arons, 2023, p. 37). O Capitaloceno propõe um ponto de partida para repensar a antropologia e disciplinas relacionadas, reorientando-se para os regimes de propriedade relacionados que se configuram como a “cultura”.

O conceito de *Capitalosceno* surgiu inicialmente do Marxismo ecológico, que reconhece que

o capital é a força sistemática que organiza a produção social e impulsiona o industrialismo para intensificar a exploração da natureza. Dada a lógica do capital e suas operações fundamentais, a ruptura no ciclo do carbono e a mudança climática global estão intrinsecamente ligadas ao capitalismo. Na verdade, a continuidade do capitalismo garante a continuidade desses eventos (Foster et al. 2010, p. 138).

Donna Haraway concorda que “o Anthropos não fez essa coisa do fraturamento hidráulico” (2016, p. 47) e que “se pudéssemos ter apenas uma palavra para esses tempos de ficção científica¹², certamente deveria ser o Capitalosceno” (2016, p. 47). Para Haraway, no entanto, o Capitalosceno ainda carrega em demasia a narrativa marxista (excessivamente branca e patriarcal). O Capitalosceno pode ser um ponto de partida para futuros alternativos (anticapitalistas), mas, para Haraway, ele precisa ir além do imaginário marxista: “o Capitalosceno é terrano; ele não precisa ser o último período geológico biodiverso que inclui a nossa

12 Haraway (2016) utiliza SF (Science Fiction) para descrever os tempos atuais, sugerindo que a realidade em que vivemos parece cada vez mais como uma narrativa de ficção científica em que os problemas ambientais, sociais e tecnológicos são extremos e globais.

espécie também. Há tantas boas histórias ainda para contar, tantas redes de pesca ainda para tecer, e não apenas pelos seres humanos” (Haraway, 2016, p. 49). Essas boas histórias precisam de novos personagens e enredos que não centralizem o conflito e os heroísmos masculinistas.

Ciborgue

Eu li o “Manifesto Ciborgue” pela primeira vez em um ônibus a caminho da escola. Sentado na sala de aula, aquilo não fazia sentido para mim. A prosa parecia hermética, e eu me sentia frustrado. As *figuras ciborgues* de Haraway

habitam um regime de tempo-espço mutado que eu chamo de tecnobiopoder. Intersectando-se com - e, por vezes, deslocando - o desenvolvimento, a realização e o controle próprios do realismo figural, a modalidade temporal associada aos ciborgues é a condensação, fusão e implosão. Trata-se mais da temporalidade do buraco de minhoca da ficção científica, aquela anomalia espacial que lança viajantes em regiões inesperadas do espaço, do que das passagens de nascimento do corpo biopolítico. A implosão do técnico, orgânico, político, econômico, onírico e textual, evidente nas práticas e entidades material-semióticas da tecnociência do final do século XX, informa minha prática de figuração (Haraway, 1997, p. 12).

O que é figuração? Como a ficção científica (fabulação especulativa) lança viajantes em regiões inesperadas? E então, lentamente, isso foi crescendo dentro de mim ao longo dos anos. Figurações são os nomes de matrizes vivas e mutáveis de interdependência. As fabulações especulativas oferecem figurações alternativas nas quais se pode viver, e, ao habitá-las, relações são estabelecidas. As figurações, tanto como conceito quanto em sua vivência, lentamente afrouxaram meu apego aos meus compromissos com o Humano. Com cada um dos filmes que fiz, que estavam cada vez mais situados entre o fato e a ficção, intuí mais sobre as fabulações especulativas, essas figurações experimentais de viver além do Capitaloceno.

Mas isso levou tempo. Exigiu aceitar a branquitude, o patriarcado e o individualismo presentes tanto no camarada quanto na produção de cinema ativista que eu estava tentando realizar. No início, eu era o cineasta. Com o tempo, o “eu” tornou-se mais difícil de sustentar, e as formas de relacionalidade e de filmagem mudaram. Foi necessário tempo para romper a ligação com o camarada homem branco, a imagem masculina do radical, a ressonância da raiva e o desejo de lutar, de enfrentar o poder macropolítico em um confronto direto. A dialética é tentadora. Somente quando comecei a sentir que estava me fragmentando, tentando encontrar uma forma de abandonar a imagem da branquitude, sua masculinidade, sua obsessão pelo conflito direto, foi que comecei a perceber os contornos do ciborgue. Seus contornos não eram tão rígidos quanto os do ciborgue

da ficção científica com o qual cresci; não era o Robocop, era algo diferente. Era um ciborgue de relacionalidade.

O “Manifesto Ciborgue” é um “mito político irônico fiel ao feminismo, socialismo e materialismo” (Haraway, 2016b). O ciborgue de Haraway é uma biomitografia crítica da “tecnociência [que] ultrapassa extravagantemente a distinção entre ciência e tecnologia, bem como aquelas entre natureza e sociedade, sujeitos e objetos, e o natural e o artificial, que estruturaram o *tempo imaginário* chamado modernidade” (Haraway, 1997, p. 3). O tempo imaginário chamado modernidade, ao que parece, exerce uma forte influência sobre a figuração e a fabulação especulativa. A *sociedade de controle* de Gilles Deleuze, o *realismo capitalista* de Mark Fisher e, mais recentemente, o Anti-Oculus do Acid Horizon, fazem parte de uma figuração moderna que sustenta a contínua formação da subjetivação branca e masculina, mesmo enquanto opera como crítica. O entrelaçamento do *sci-fi* ciborgue de Haraway com o marxismo feminista apresenta uma alternativa criativa às narrativas muitas vezes totalizantes (demasiado masculinas e excessivamente Humanas) da teoria crítica e do pós-modernismo.

Os processos de *worldings* não são evasões; são práticas crítico-criativas de terraformação - a criação de novos mundos. Contribuindo para esses novos processos de *worldings*, foram gerados buracos de minhoca que me trouxeram de volta às minhas práticas criativas: sendo músico, compositor, aprendendo a fazer filmes, aprendendo a escrever, fotografando. E em cada uma dessas práticas, comecei a reconhecer o processo da arte como um crescimento conjunto com a tecnologia. O mito ciborgue reorganizou minha biografia e me ensinou a buscar outra narrativa criativa, voltada para aqueles a quem devo. Uma nova narrativa em que as tecnologias proporcionavam acesso às já existentes redes relacionais, que, quando narradas, transitam do virtual ao real. As redes relacionais virtuais são reais; apenas ainda não foram concretizadas. A fabulação especulativa consiste em transformar essas redes virtuais em narrativas, trazendo-as à materialidade e iluminando redes relacionais e figurações alternativas. A radicalidade da biomitografia está na criação de narrativas, na construção de mundos através dessas histórias. As redes relacionais virtuais assumem formas específicas - a figuração. A fabulação especulativa não inventa relacionalidades; ela as ilumina.

No CineWorlding, eu me torno o ciborgrafista, narrando de forma experimental a hibridez tecnobiológica emergente da minha existência. Essas câmeras, discos rígidos, lentes, softwares, filmes fazem parte de mim, parte de nós, conectando-nos em assemblages que realizam ações. O manifesto ciborgue de Haraway nos narra para fora do marxismo, contando uma alternativa ao camarada - não como uma progressão além, pois “além” é linear e nos mantém ancorados às figurações da modernidade. O ciborgrafista é uma figuração ativista de outra forma, um contador de histórias de “mundanizações” que existem e que podem vir a existir. Essas figurações utilizam os recursos do cinema: suas intensidades de cor e som,

seus movimentos e durações. São modos de pensar, um “pensar-cinema” que contribui com novos modelos de narrativas. Mas, se olharmos muito de perto para os filmes, perderemos de vista que o ativismo não está apenas nos objetos na tela; ele está na transformação do Humano e do Camarada em Ciborgue. O ciborgue é uma capacidade. A biomitografia crítica me permitiu reconhecer o ciborgue de Haraway e nossas fabulações especulativas para além do corpo autoral único do Humanismo e do Camarada. Nós já somos um “nós”, e à medida que começamos a sentir essa relacionalidade expansiva - a realização relacional entre corpos e máquinas, as figurações ciborgues - passamos a nos reconhecer separados da figuração do capitaloceno. O capital é uma figuração ciborgue, uma organização da biosfera-semiosfera-tecnosfera. A fabulação especulativa reorganiza a figuração capitalista (capitaloceno) e introduz outras formas possíveis. E notamos algo mais: um assombro de Branquitude e colonização. Começamos a reconhecer, nessa rede de relacionalidade, outra subjetividade escondida dentro da Modernidade-Branquitude-Propriedade Privada, uma figuração espectral: *Wétiko*.

Wétiko

Em 2010, eu havia acabado de começar um pós-doutorado, e o Dr. David Lertzman, da Universidade de Calgary, me contratou como cineasta para trabalhar em um projeto que se tornaria *Pimachihowan* (2016). Seu projeto maior, o *Environment Indigenous Energy Interface*, surgiu de seu interesse em encontrar formas de integrar o Conhecimento Ecológico Tradicional (*Traditional Ecological Knowledge* - TEK) e a ciência ocidental na gestão baseada em ecossistemas na indústria (Lertzman, 2010). Lertzman reconhecia que a ciência ocidental é aprendida na universidade, mas o TEK era “adquirido por meio de uma imersão cultural profunda e de um aprendizado ao longo do tempo, frequentemente em locais remotos” (2010, p. 109). Ele havia formado uma parceria com (o atualmente chefe) Conroy Sewepagaham, da Nação Cree de Little Red River. Nos encontramos com Sewepagaham em Edmonton, Alberta, e na casa de Lertzman, nos arredores de Canmore, Alberta, algumas vezes. Não estávamos realmente avançando com o documentário sobre as exigências constitucionais canadenses para que a indústria consultasse e acomodasse os povos indígenas em projetos industriais em terras indígenas. Durante as conversas, Lertzman frequentemente se referia a locais em Little Red, e ele e Sewepagaham discutiam o processo de apresentar as pessoas da indústria à terra. Lertzman mencionava regularmente o TEK, enquanto Sewepagaham discutia as semelhanças entre os modos de conhecimento Nehiyaw (Cree) e a teoria dos sistemas. Eu, na maior parte do tempo, permanecia em silêncio, tentando entender como fazer um filme com toda essa complexidade. Por fim, Lertzman sugeriu que eu viajasse para Little Red River e passasse um tempo “na terra” com Sewepagaham.

Dirigindo principalmente para o norte, a viagem levou cerca de treze horas de Edmonton até Little Red River, localizado a menos de cem quilômetros dos Territórios do Noroeste. No verão, a escuridão dura pouco, e no inverno os dias são extremamente curtos. Nesta visita de verão, Sewepagaham e eu passamos nossos dias dirigindo pelo território, “vendo com meus próprios olhos” a terra e ouvindo suas histórias. O local onde seu avô remou para assinar o Tratado 8 com os agentes do governo canadense em 1899, o lugar onde seus ancestrais assinaram a paz com os vizinhos Dene, o local do powwow, a pequena barca que transporta pessoas através da parte estreita do Rio Peace. No final do passeio, subimos uma colina e, deste ponto de vista, pudemos ver todo o território, *okâwîmâwaskiy*, a mãe terra.

Naquele momento, eu não compreendia que estava sendo introduzido a uma nova figuração. Não era uma relação entre humano e não-humano, mas um holismo do relacionamento entre pessoas que não começa ao retirar a humanidade dos parentes não-humanos:

O conceito Cree de si mesmo está orientado ao holismo ao cultivar um eu holístico que coexiste no mundo com outros seres vivos, principalmente por meio dos processos estruturantes da *superposicionalidade* e *ressonância*. É através desses processos que o eu é capaz de fazer parte do todo e do todo em si. A capacidade de acessar esses processos é compartilhada entre todos os seres vivos em virtude de seu vínculo, em parte, com o domínio espiritual (Walker, 2021, p. 93).

Ao longo dos cinco anos seguintes, aprendi lições com Lertzman e Sewepagaham sobre o Conhecimento Ecológico Tradicional e a relacionalidade Nehiyaw. O filme *Pimachihowan* (2016) se tornaria uma fonte profunda de aprendizado (MacDonald, 2023). O ensino do fogo de Sewepagaham sobre a relacionalidade continua a propor uma nova figuração relacional.

No final da viagem, a caminhonete de Sewepagaham ficou atolada. Anos depois, descobriria que não estava realmente atolada, mas que ele encenou esse incidente como uma maneira de nos fazer percorrer os dez quilômetros até em casa a pé. Armados com um rifle, começamos a seguir a estrada principal de volta, uma linha quase reta de cascalho cinza que se estendia sem interrupção. Andamos e conversamos por muito tempo. O sol descia em direção ao horizonte, mas não chegava a se pôr completamente. Era final de junho. O ar pulsava com grandes moscas e libélulas ainda maiores. Caminhamos por horas sem que nenhum veículo passasse.

Eventualmente, uma pequena caminhonete passou, mas, para minha surpresa, não reduziu a velocidade, deixando-nos em uma nuvem de poeira, rindo e um pouco atônitos. Continuamos nosso caminho. Cerca de vinte minutos depois, a caminhonete retornou, e o motorista gritou em *nēhiyawēwin*. Sewepagaham, rindo, se aproximou do caminhão do primo, e todos subimos na parte de trás

aberta. A viagem de volta para casa não levou muito tempo. Sewepagaham me contou depois que seu primo pensou que éramos *wétiko*, os espíritos canibais de pele branca. Todos rimos do engano.

Cerca de cinco anos depois, fui convidado a fazer um filme em Kainai, no território Blackfoot, chamado *Elders' Room* (2019), em parceria com a professora de pedagogia crítica Shirley Steinberg. No primeiro fim de semana das filmagens, dirigi pelo território tradicional dos Kainai ouvindo uma canção tradicional de boas-vindas. Antes de começar a fazer o filme, ou mesmo de conhecer os anciões, jovens, professores ou orientadores que apareceriam nas gravações, fiz questão de me apresentar à terra. Isso foi algo que aprendi com Conroy. Com a canção em looping, deixei a terra orientar a filmagem, criando o que se tornaria um reconhecimento audiovisual do território, complementando o reconhecimento textual presente no filme. De fato, aprendi muito com Lertzman e Sewepagaham; eu havia me tornado um cineasta diferente, praticando uma modalidade distinta de figuração.

Cheguei ao museu Head-Smashed-In Buffalo Jump e expliquei o projeto às pessoas de lá, pedindo permissão para filmar as exposições. Elas aceitaram. Foi durante a filmagem de uma exposição específica que voltei àquela noite com Sewepagaham. Atrás do vidro da exposição, havia uma pequena montanha de crânios de búfalo ao lado de uma foto de homens brancos, barbudos e armados com rifles, posando diante de uma colossal montanha de crânios e ossos de búfalos. Eu sabia sobre o massacre colonial dos búfalos, mas nunca tinha visto essas fotos, nem nunca estive ao lado dos ossos reais, na própria terra onde eles foram massacrados. O objetivo desse massacre era exterminar a espécie fundamental na base das culturas das muitas nações indígenas que viviam de forma nômade nas pradarias. Foi o reflexo do meu próprio rosto, barbudo, com a câmera no ombro, ao lado do rosto barbudo dos assassinos coloniais armados, que me abalou. Seria realmente um erro quando eles pensaram que eu era *wétiko*? Ou seria o reconhecimento de algo que eu vinha evitando? Uma história de loucura colonial que ainda persiste nesta sociedade, algo em que talvez eu desempenhe um papel na perpetuação. Talvez *wétiko* seja uma figuração em mim. Há espaço na biomitografia de King para um assombro?

O ciborgue de Haraway me permitiu distanciar do Humano e do Camarada, e essas figurações me ajudaram a entender os ensinamentos de Sewepagaham, um deles sendo o conceito de *wétiko*. Estaria eu realmente possuído pelo *wétiko*? Percebi que a experiência restante no museu me protegeu da natureza canibalística da branquitude no delírio colonial do *wétiko*. Essa proteção seria uma expressão da *White Fragility* (DiAngelo, 2016), originada do medo de enfrentar a masculinidade tóxica assombrada (Connell, 2005; Kirby, 2019), o apetite insaciável do *wétiko* que tornou a extinção das espécies e o genocídio possíveis? Matar para abrir espaço na terra, para possuir a terra. A branquitude como uma psicose colonial,

como uma “doença social de exploração, imperialismo e terrorismo” (Forbes, 2008). O *wétiko* é um relato *Nehiyaw* que precede a colonização. Não é apenas um termo para a branquitude, mas nomeia, de forma significativa, uma figuração do desejo colonial. Para os *Nehiyawak* (o povo *Nehiyaw*), o reconhecimento da possessão pelo *wétiko* exige a ação coletiva da comunidade. O que farei com esse conhecimento da minha possessão assombrada? O governo e a indústria colonizam a semiosfera, o capitaloceno, como uma figuração do *wétiko*?

A decolonialidade é uma questão sobre como a história colonial vive no presente, em nossos corpos. Ela está presente tanto na minha história familiar pessoal, composta por pessoas gaélicas e acadianas, famílias escocesas e francesas deslocadas durante os preparativos para a invasão colonial entre os séculos XVI e XVIII, quanto na criação de soldados coloniais por meio do deslocamento sistemático das pessoas pobres de seus lares e histórias. No leste do Canadá, onde minhas famílias se estabeleceram, esse deslocamento contínuo das aldeias, as tentativas de autonomia e sua incorporação definitiva ao sistema da Branquitude com a industrialização do século XX revelam a complexidade das dinâmicas coloniais e sociais. Agora estou no oeste canadense, vivendo à beira da floresta boreal e sendo convidado a reconhecer o assombro de *Wétiko*. Vejo este convite como um presente, uma chance de aprender algo mais profundamente sobre o que herdei? O desafio que enfrento com o conceito de Branquitude é uma história de trauma familiar apagada pelo binário colonizador-indígena, como se todas as pessoas de pele branca fossem unificadas nesse termo. No entanto, me tornei branco e herdei as ferramentas e os privilégios do colonialismo. *Wétiko* representa uma oportunidade para chamar a família decolonial, reconstruir os laços de parentesco entre espécies, e, ao fazer isso, trabalhar para curar os assombros. Isso significa, talvez, aprender novas formas de contar histórias. A decolonialidade não está apenas na macropolítica, no processo de descolonização das instituições e suas formas (incluindo a pedagogia e os sistemas de conhecimento), mas também nas micropolíticas do meu nome. Praticar novas formas de soletrar meu nome, denominações para desconstruir a Branquitude, nomes que iluminam as sombras onde *Wétiko* se esconde. Nomes que são feitiços.

Bruxa

Nomes. O Dr. David Lertzman também soletrava seu nome como Daveed. Lertzman era professor de negócios, enquanto Daveed era o bardo de um coven ecofeminista wicca que se reunia nos arredores de Bellingham, Washington, na casa de Mela. Mela, a sacerdotisa. Daveed, o bardo. Conheci os dois quando minha então-esposa visitou Mela, sua mãe deusa, para o solstício de verão.

Cedros e árvores de álamo misturados cercavam um campo verde e exuberante. A casa ficava escondida em um pequeno subúrbio. Mela tinha se mudado para lá

anos antes, vinda da Califórnia, para estar mais próxima das estações do ano. Ela conheceu Starhawk e praticou a dança espiral no movimento Reclaiming. Mela aprendeu que

Não podemos remodelar a consciência pela força ou pelo medo, pois fazê-lo apenas reforçaria aquilo que tentamos mudar. Devemos promover a mudança através da não violência, tanto física quanto espiritual. Somos chamados a dar um salto radical de fé, a acreditar que as pessoas, ao terem a oportunidade de sonhar com novas possibilidades, munidas de ferramentas e visão, criarão um futuro vivo (Starhawk, [1979] 1999, p. 23).

Mela acreditava que isso era possível e reuniu sua comunidade em Washington para formar seu próprio coven.

Daveed foi apresentado a Mela durante seu doutorado no final dos anos 1980. Ao longo dos anos 1990, ele se tornou o bardo da comunidade. Para Daveed, o culto à Deusa era uma alternativa à modernidade, uma prática de reencantar o mundo. Consciente da ameaça do extrativismo, baseado no Conhecimento Ecológico Tradicional dos Povos Indígenas, ele contribuiu com canções sagradas originais e manteve um limite entre o que aprendeu com a comunidade indígena e os rituais que inventou e praticou. Para Daveed, a magia da Terra era algo que era praticado na antiga Europa e não acessível apenas pelo estudo histórico, mas através da invenção de práticas que concretizassem as relações que já existem. A figuração do culto à Deusa seria informada pelo que ele aprendeu com os anciões indígenas, mas ele acreditava que era necessário inventar nossas próprias tradições.

Cheguei no início dos anos 2000, tendo acabado de concluir meu mestrado. Cheguei como um camarada e eu e Daveed nos conectamos através de Mitch. David havia crescido em Winnipeg, onde Mitch era uma figura importante, e tinha sido um músico de blues lá. Ele entendia minha relação com o camarada e com a música e, ele, Daveed, me ajudou a enxergar uma abordagem alternativa. Durante uma conversa prolongada ao redor do fogo no solstício de inverno, nos conectamos pela ideia de uma musicologia ecológica que não visse a terra apenas como um contexto, mas como um elemento contribuidor. Conversamos sobre música e magia, e começamos uma amizade e colaboração de longo prazo.

Daveed acreditava profundamente na Deusa, não como uma entidade, mas como uma representação das relações entre nós. Ele compartilhou comigo como essa entidade poderia nos preparar para o trabalho de descolonização das relações entre indígenas e colonizadores, assim como para a forma como entendemos masculinidade, sexualidade e criatividade. Ele havia lido atentamente *The Spiral Dance*, de Starhawk, encontrando nela caminhos para pensar o trabalho que realizava como Dr. Lertzman. Para Starhawk, assim como para Daveed:

O redescobrimiento das antigas civilizações matrifocais nos deu um profundo senso de orgulho na capacidade das mulheres de criar e sustentar a cultura.

Revelou as falsidades da história patriarcal e apresentou modelos de força e autoridade feminina. Mais uma vez, no mundo de hoje, reconhecemos a Deusa - antiga e primordial; a primeira das divindades; protetora da caçada da Idade da Pedra e das primeiras sementeiras; sob cuja orientação os rebanhos foram domesticados e as ervas medicinais foram descobertas; cuja imagem inspirou as primeiras obras de arte; por quem os monólitos foram erguidos; e que foi a fonte da inspiração para canções e poesias. Ela é a ponte por onde podemos atravessar os abismos internos criados pelo condicionamento social e nos reconectar com nossos potenciais perdidos (Starhawk, [1979] 1999, p. 103).

Eu lutei com a ideia da Deusa e do Deus. Sentia que, embora Starhawk mencionasse várias vezes em *The Spiral Dance* que essas figuras não eram destinadas a dividir o cosmos por papéis sexuais, era difícil romper com o pensamento do Humano e do Camarada. No entanto, o que aprendi no coven, especialmente com Daveed, foi o poder da prática ritual no dia a dia. As maneiras como encantar o mundo podem contribuir para a descolonização da Branquitude e da Modernidade, e como tanto Daveed quanto David Lertzman podiam coexistir simultaneamente, mudando de um para o outro conforme necessário, às vezes até no meio de uma conversa. Cada um de nós, no pouco tempo que estivemos juntos, mudou muitas vezes. Éramos o armário de amigos e confidentes, às vezes envolvidos em disputas amargas. Poucas pessoas poderiam me deixar tão irritado quanto Daveed, mas poucas também eram tão compassivas e abertas ao mundo como ele.

Conclusão

Com Daveed, acabei me tornando, de alguma forma, um bruxo. Durante os anos em que estivemos juntos, comecei a ver meu trabalho como cineasta como uma prática relacional, uma figuração ciborgue que, ao encantar o mundo, poderia se tornar um feitiço para abrir a subjetividade de maneiras diferentes das prescritas pela Branquitude e pela Modernidade, de maneiras que poderiam estar atentas à materialização das relações, ao pensamento ecológico e mágico e agora às assombrações como formas relacionais. Materializar as virtualidades das relações é um processo que dura a vida toda. Fazer arte e pesquisa artística podem ser um feitiço contra a colonialidade. O ato de lançar feitiços, a criatividade do camarada, a generosidade da Deusa, o chamado para a cura da comunidade por meio do reconhecimento da presença do *Wétiko* - tudo isso são formas de escrever meu nome fora da Humanidade. A biomitografia crítica é a narrativa dessas subjetividades que surgem ao lado da minha prática ritual de *CineWorlding*. É a concretização das virtualidades que continuam a contribuir para esta prática artística em desenvolvimento. Conforme a Humanidade se dissolve na nebulosidade das relações, podemos encontrar ali uma prática que

nos ajuda a nos vermos de forma ecológica. Ao nos vermos ecologicamente, podemos começar a reconhecer as figurações do capitaloceno que utilizam a subjetividade humana como seu meio de operação. Ao aprender essa lição, podemos recorrer à arte para inventar novas práticas, novas subjetividades relacionais, novas maneiras de escrever nossos nomes. Saberemos se iremos aprender novos nomes pela cor do céu.

Referências

- ARONS, Wendy. We Should be Talking about the Capitalocene. **TDR: Names and Forms**, v. 67, n. 1, p. 35-40, 2023.
- BATESON, Gregory; BATESON, Mary Catherine. **Angels Fear: Towards an Epistemology of the Sacred**. New York: MacMillan Publishing Company, 1987.
- BRAIDOTTI, Rosi. Writing as a Nomadic Subject. **Comparative Critical Studies**, v. 11, n. 2-3, Edinburgh: Edinburgh University Press, p. 163-184, 2014.
- CONNELL, R. W.; MESSERSCHMIDT, James W. Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. **Gender and Society**, v. 19, n. 6, p. 829-859, 2005.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Nomadology: The War Machine**. Seattle: Wormwood Distribution, 2010.
- DIANGELO, Robin. White Fragility. **Counterpoints**, n. 497, p. 245-253, 2016.
- FORBES, Jack D. **Columbus and Other Cannibals: The Wétiko Disease of Exploitation, Imperialism, and Terrorism**. New York: Seven Stories Press, 1979.
- FOSTER, John Bellamy; CLARK, Brett; YORK, Richard. **The Ecological Rift: Capitalism's War on the Earth**. New York: Monthly Review Press, 2010.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Molecular Revolution in Brazil**. Los Angeles: Semiotext(e), 2008.
- GUATTARI, Félix. **The Three Ecologies**. London: The Athlone Press, 2000.
- HARAWAY, Donna J. **Modest_Witness@ Second_Millennium: FemaleMan@_Meets_OncoMouse™: Feminism and Technoscience**. New York: Routledge, 1997.
- HARAWAY, Donna J. **Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016a.
- HARAWAY, Donna J. **Manifestly Haraway**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016b.
- HARNEY, Stefano; MOTEN, Fred. **All Incomplete**. New York: Minor Compositions, 2021.
- HARNEY, Stefano; MOTEN, Fred. **The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study**. New York: Minor Compositions, 2013.
- INGOLD, Tim. **Imagining for Real: Essays on Creation, Attention and Correspondence**. New York: Routledge, 2022.
- INGOLD, Tim. **Anthropology: Why it Matters**. Cambridge: Polity Press, 2018.
- KING, Rosamond S. Radical Interdisciplinarity: A New Iteration of a Woman of Color Methodology. **Meridians: Feminism, Race, Transnationalism**, v. 19, n. 2, p.

445-456, 2019.

KIRBY, Roger; KIRBY, Mike. The Perils of Toxic Masculinity: Four Case Studies. **Trends in Urology & Men's Health**, v. 10, n. 5, p. 18-20, 2019.

LERTZMAN, David Adam. Best of Two Worlds: Traditional Ecological Knowledge and Western Science in Ecosystem-Based Management. **BC Journal of Ecosystems and Management**, v. 10, n. 3, p. 104-127, 2010.

LORDE, Audrey. **Zami: A New Spelling of My Name**. Berkeley: Crossing Press, 1982.

LOVELESS, Natalie. **How to Make Art at the End of the World: A Manifesto for Research-Creation**. Durham: Duke University Press, 2019.

LOVELESS, Natalie. **Knowing & Knots: Methodologies and Ecologies in Research Creation**. Edmonton: University of Alberta Press, 2020.

MACDONALD, Michael B. **Playing for Change: Music Festivals as Community Learning and Development**. New York: Peter Lang, 2016.

MACDONALD, Michael B. **CineWorlding: Scenes of Cinematic Research-Creation**. New York: Bloomsbury Publishing, 2023.

MANNING, Erin. **The Minor Gesture**. Durham: Duke University Press, 2016.

MANNING, Erin. **For a Pragmatics of the Useless**. Durham: Duke University Press, 2020.

MAUSS, Marcel. A Category of the Human Mind: The Notion of Person; the Notion of Self. In: CARRITHERS, Michael; COLLINS, Steven; LUKES, Steven (Eds.). **The Category of the Person: Anthropology, Philosophy, History**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 1-25, 1938.

PAINTER, Nell I. **The History of White People**. New York: W. W. Norton and Company, 2010.

ROLNIK, Suely. **Spheres of Insurrection: Notes on Decolonizing the Unconscious**. Cambridge: Polity Press, 2023.

SPATZ, Ben. **Race and the Forms of Knowledge: Technique, Identity, and Place in Artistic Research**. Evanston: Northwestern University Press, 2024.

STARHAWK. **The Spiral Dance: A Rebirth of the Ancient Religion of the Great Goddess**. New York: Harper One, 1979/1999.

WALKER, Katherine. **Okâwîmâwaskiy: Regenerating a Wholistic Ethics**. University of British Columbia, 2021. (Dissertação).

Michael B. MacDonald

É um premiado cine-etnomusicólogo, professor de música e Chanceler da Cátedra de Pesquisa na Faculdade de Belas Artes e Comunicações da Universidade MacEwan em amiskwacâskahikan, o que os colonos chamam de Edmonton, Alberta, Canadá. Sua pesquisa em andamento investiga a pesquisa-criação nas pós-humanidades, audiovisual e cultura DIY.

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9083-9357>