Qualis A1
Arte | Educação | Filosofia | História |
Interdisciplinar | Linguística | Literatura

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868

A COISA EM QUE SE PÕEM COISAS DENTRO

THE THING TO PUT THINGS IN

LA COSA PARA PONER LAS COSAS DENTRO

Maíra Velho
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Porto Alegre/RS, Brasil

Angela Zanotelli Cagliari
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul - IFRS - Campus Restinga

Resumo

Este ensaio propõe uma reflexão sobre as narrativas tradicionais e busca construir alternativas que desafiem a jornada do herói e o ideal de progresso estabelecido nas últimas décadas. A partir de uma análise pessoal, explora-se como essas narrativas moldaram a percepção de mundo. Inspirada por autoras como Ursula K. Le Guin e Donna Haraway, e pela obra de Ana Mendieta, propõe-se um novo modo de contar histórias ou estórias que valorize a interconexão entre diferentes experiências e a complexidade da vida. Ao repensar as narrativas, constroem-se caminhos possíveis para habitar o presente e projetar novos futuros, nos quais a imaginação e a colaboração são essenciais para enfrentar os desafios à frente.

Palavras-chave: Narrativas; Progresso; Teoria da Bolsa de Ficção.

Abstract

In this essay, I propose a reflection on traditional narratives and seek to build alternatives that challenge the hero's journey and the ideal of progress constructed over the last few decades. Through a personal analysis, I explore how these narratives have shaped my perception of the world. Inspired by authors like Ursula K. Le Guin and Donna Haraway, and by the work of Ana Mendieta, I propose a new way of telling stories that values the interconnection between different experiences and the complexity of life. By rethinking narratives, I construct possible paths to inhabit the present and design new futures, where imagination and collaboration are essential to face the challenges ahead.

Keywords: Narratives; Progress; Theory of The Fiction Bag.

VELHO, Maíra; ZANOTELLI CAGLIARI, Angela. A COISA EM QUE SE PÕEM COISAS DENTRO. **Revista da FUNDARTE**. Montenegro, V. 67, N. 67, p. 1-21, Dezembro, 2025.
Disponível em: https://seer.fundarte.rs.gov.br

REVISTA DA FUNDARTE

Qualis A1
Arte | Educação | Filosofia | História |
Interdisciplinar | Linguística | Literatura

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868

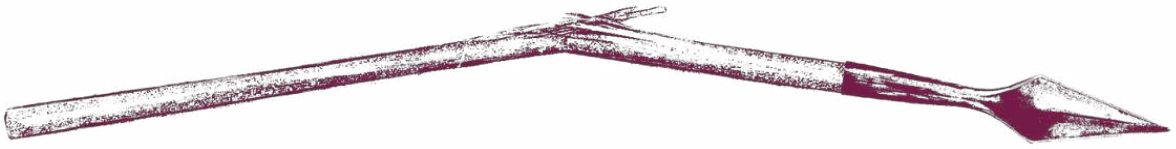
Resumen

Este ensayo propone una reflexión sobre las narrativas tradicionales y busca construir alternativas que desafíen el viaje del héroe y el ideal de progreso establecido en las últimas décadas. A través de un análisis personal, se explora cómo estas narrativas han moldeado la percepción del mundo. Inspirada por autoras como Ursula K. Le Guin y Donna Haraway, y por la obra de Ana Mendieta, se propone un nuevo modo de contar historias o estorias que valore la interconexión entre diferentes experiencias y la complejidad de la vida. Al repensar las narrativas, se construyen caminos posibles para habitar el presente y proyectar nuevos futuros, donde la imaginación y la colaboración son esenciales para enfrentar los desafíos por venir.

Palabras clave: Narrativas; Progreso; Teoría de La Bolsa de Ficción.

A coisa em que se põem coisas dentro

[...] eu me vejo sem amparo de estórias que indiquem
para onde estamos indo e por quê.
(Tsing, 2022)



Eu nasci na década da popularização da Internet, em um contexto marcado pelo fim da Guerra Fria e pela clonagem da ovelha Dolly. No entanto, minha realidade era bem diferente da efervescência urbana que permeava essas transformações. Nasci e cresci no meio rural em uma cidade com um pouco menos de 13 mil habitantes, onde o acesso à informação chegava com uma certa diferença temporal, mas isso não significa que eu não tenha sido atingida pela ideia de progresso, que posteriormente nortearia também meu imaginário de futuro.

REVISTA DA FUNDARTE

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868

Mesmo em uma cidade pequena, fui atravessada por mudanças que ecoavam as promessas de progresso e modernização da época, apresentadas como verdades inabaláveis — questioná-las era quase como desacreditar o próprio futuro. No entanto, ao chegar à vida adulta, deparei-me não apenas com a ausência do que havia sido prometido, mas também com a constatação de tempos cada vez mais precários e incertos. Especialmente porque, como sugere Anna Tsing (2022) as expectativas de progresso e modernização, que antes davam um sentido de direção, agora parecem arcaicas e inadequadas para descrever a realidade atual. Mesmo que suas categorias e premissas de evolução até hoje permeiam nossa vida cotidiana, influenciando nossas expectativas sobre democracia, educação, ciência e esperança.

Grande parte do século XX foi dominada pela narrativa de que a ciência, a tecnologia e o desenvolvimento econômico trariam uma melhoria contínua das condições de vida. Essa narrativa de progresso oferecia um senso de segurança e direção, mesmo em tempos difíceis. No entanto, a crise ambiental, a precarização do trabalho e o aumento das desigualdades revelam o oposto: essa ideia de progresso linear foi justamente o que nos trouxe até aqui, aprofundando a exploração e as injustiças sociais. Longe de garantir uma vida melhor, ela gerou uma crise de expectativas e uma desconfiança crescente em relação ao futuro. A sensação de segurança que as gerações anteriores depositavam nesse progresso se dissolve, deixando um vazio difícil de preencher com as narrativas atuais.

Migrei do campo para a cidade em busca de um futuro melhor, muito atrelado à possibilidade de estudar e, consequentemente, garantir um emprego estável e rentável. Desde pequena, ouvi dos meus pais a reprodução do discurso de que, ao trilhar esse caminho, minha vida estaria assegurada, como se isso automaticamente me conduzisse ao sucesso. Para minha surpresa, nada disso me deu garantia de futuro. Pelo contrário, a migração do campo para a cidade acentuou o sentimento de precariedade e expôs a falência de um modelo de vida que insiste em um caminho único e provável.

Esse descompasso entre a expectativa de segurança e a realidade precária é um reflexo da complexidade do mundo atual. Como destaca Tsing (2022), a precariedade caracteriza um ambiente em constante mudança, onde é impossível

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868

contar com o *status quo.* Incapazes de contar com uma estrutura estável de comunidade, somos jogados em agendamentos instáveis, e a ideia de um futuro previsível se dissolve em um presente marcado pela imprevisibilidade.

Com a saída do meu lugar de origem, me dou conta de que a vida não é mais a mesma: as estruturas, as relações, os afetos, o tempo, o espaço. A narrativa do progresso, tão segura e universal, falha em capturar a realidade cotidiana e na minha própria experiência, a promessa de futuro se desfez à medida que me desloco do campo para a cidade. Nisso, reside uma contradição, pois embora eu ame viver em um grande centro urbano, aqui é diferente. Diferente, na velocidade, na maneira de operar, no gosto da água, na densidade do ar, nos apertos de mão, na pessoalidade. Ao passo que por mais que sinta falta de onde vim, também entendo que já não posso voltar, porque a pessoa que sou não se adequa àquele lugar.

Existe uma ideia de progresso que permeia a migração do campo-cidade, relacionada não apenas às narrativas, mas a um processo histórico, político e social resultante das transformações do sistema econômico, que moldaram profundamente nossas percepções de desenvolvimento e modernidade. Essa ideia, sustentada por uma visão idealizada de futuro urbano, não surge apenas de discursos culturais; ela é uma força disseminada por movimentos históricos e políticos com interesses econômicos que, em muitos casos, operam de maneira coercitiva e violenta. Como Silvia Federici (2023) aponta, a acumulação capitalista, longe de libertar a classe trabalhadora, impôs formas de exploração ainda mais brutais e dissimuladas, na medida em que implantou no corpo do proletariado divisões profundas que servem para intensificar e ocultar a exploração. Divisões impostas – especialmente a divisão entre homens e mulheres – fizeram com que a acumulação capitalista continuasse devastando a vida em todos os cantos do planeta. Embora Federici examine o impacto da transição do feudalismo para o capitalismo, suas observações continuam a se aplicar aos tempos atuais, sobretudo porque o capitalismo ainda opera por meio de dinâmicas adaptadas que mantêm — e em alguns casos intensificam — formas de exploração igualmente impactantes nos dias de hoje.

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868

A cidade, nesse contexto, torna-se não só o símbolo do progresso, mas o cenário onde a violência estrutural continua a devastar modos de vida e conhecimentos tradicionais que o capitalismo reduziu a recursos dispensáveis.

Migrar para a cidade, portanto, não é simplesmente uma escolha baseada em promessas de oportunidades; é, muitas vezes, uma resposta a pressões impostas por sistemas econômicos que centralizam recursos e perspectivas de crescimento no ambiente urbano, forçando populações a deixarem o campo para sobreviver.

A imagem da cidade como símbolo de progresso responde a uma necessidade do próprio sistema de consolidar o urbano como sinônimo de desenvolvimento. Por trás dessa promessa de futuro melhor, o que muitas vezes permanece oculto é a violência estrutural desse processo, onde o êxodo rural é incentivado e, em alguns casos, até imposto para atender às demandas de crescimento da economia industrial e capitalista. Esse processo histórico desconsidera os modos de vida e os saberes locais do campo, que são muitas vezes vistos como atrasados e dispensáveis. A suposta superioridade do urbano é imposta de forma tão intensa que, em momentos de resistência, são utilizadas forças de coerção – sejam elas econômicas, políticas ou, em casos extremos, militares – para assegurar que o progresso siga o rumo esperado pelo sistema.

•

Por muito tempo, as palavras "história" e "estória" carregavam significados distintos. "História" era reservada para descrever relatos e narrativas sobre eventos reais, como acontecimentos políticos, sociais e culturais. Já "estória" designava narrativas ficcionais, como contos, folclores e histórias imaginárias. Ao longo do século XX, no entanto, o uso de "estória" foi sendo deixado de lado, e, na língua portuguesa contemporânea, "história" passou a englobar tanto o que se considera real quanto o ficcional.

Haraway em seu texto Saberes Localizados (1995), ao definir a história como uma estória contada por entusiastas da cultura ocidental, questiona as narrativas dominantes que buscamos construir como objetivas e universais. Este

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868

conceito desafia a ideia de uma história factual, ao sugerir que as ciências e as construções históricas são como textos contestáveis moldados por disputas de poder e interpretações culturais.

Então, o progresso, enquanto ideal, assume a aparência de uma "história" – algo inquestionável e inevitável – mas também opera como "estória", pois é uma construção narrativa que modela a percepção coletiva de realidade e define o que é visto como desenvolvimento. Sob a lente de Haraway (1995), a narrativa de progresso é questionável, tal como qualquer outra, pois não é um fato natural, mas uma construção simbólica que reflete valores e disputas culturais específicas.

Integrar essa perspectiva permite reavaliar o progresso como uma "estória" que, embora mascarada de "história", molda mundos específicos e estabelece limites de ação e pensamento. Essa leitura oferece um espaço para explorar narrativas alternativas, reconhecendo a ficcionalidade inerente ao que aceitamos como verdade, e a responsabilidade que temos de escolher cuidadosamente as "estórias" que sustentam as nossas realidades e nosso futuro.

Mesmo sabendo que a grafia correta hoje é história, me parece interessante refletir sobre o uso de “estória”, por sua carga ficcional — uma dimensão imaginativa e interpretativa que sugere que a realidade não é algo dado, mas sim moldado pelos discursos. Utilizar estória para evocar essa dimensão interpretativa nos permite reconhecer a plasticidade da realidade. Afinal, se a realidade é uma construção discursiva, a linha entre história e estória se torna um espaço para reimaginar as narrativas que escolhemos carregar e os mundos que elas podem criar.

Contar a história dessa migração, então, significa também reconhecer o que ocorre além do que é contado nos “livros de heróis”. Não se trata apenas de uma narrativa que persuade, mas de um processo de desestruturação e alienação, onde vidas e tradições são desestabilizadas em nome de uma promessa de futuro. Essa violência é camuflada pela imagem de uma cidade que representa possibilidades, mas que, para muitos, oferece apenas uma continuidade da exploração e da precariedade. Ao explorar outras histórias, precisamos questionar o ideal de progresso que legitima essas práticas e que, sob a promessa de um

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868

futuro melhor, esconde os traumas e as perdas sofridas por aqueles que abandonam o campo em busca de sobrevivência.



> Nós já ouvimos, **todos já ouvimos tudo sobre todos os paus e lanças e espadas**, sobre as coisas para esmagar e espetar e bater, as longas coisas duras, **mas ainda não ouvimos nada sobre a coisa em que se põem coisas**, sobre o recipiente para a coisa recebida. Essa é uma estória nova. Isso é novidade. (Le Guin, 2021)

Lembro-me de como as narrativas de heroísmo ouvidas na infância moldaram minha forma de entender o mundo. Em como as histórias de figuras heróicas que lutavam contra as adversidades, em alguma medida também povoaram meu imaginário, até mesmo nas brincadeiras de infância. Nesse período idealizei muitas vezes um herói, ou de ser uma heroína, criava enredos cheios de aventuras e tensões porque parecia ser o certo, o jeito certo de contar história.

Embora tenha origens muito mais antiga, presente em mitos, religiões e histórias fundadoras de várias civilizações, narrativas baseadas na jornada do herói se popularizaram nos anos 50 por Joseph Campbell com sua obra*, O Herói de Mil Faces* (1949), e, posteriormente, passaram a ser adotadas pela indústria do entretenimento. É, pela sua ampla repetição em filmes, livros e outras formas de mídia que passa a ser aceita e consumida globalmente, moldando o imaginário coletivo há décadas.

Segundo Le Guin (2021), as histórias heróicas possuem três características centrais: linearidade, centralidade do conflito e a necessidade do conflito. A linearidade estrutura a narrativa em uma sequência ordenada, onde o conflito surge e é resolvido pelo herói, sugerindo que há um único caminho possível: seguir adiante. A centralidade do conflito reforça a dependência da história na figura do herói, que se destaca como o único capaz de solucionar o problema, geralmente através de meios violentos. Essa capacidade de resolver conflitos com força e violência quando outros não conseguem é uma das qualidades que definem o herói. Em essência, a história heróica é uma narrativa sobre competição e

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868

dominação, onde a cultura humana prevalece sobre a natureza, consolidando a ideia de controle e poder como eixo da experiência humana.

A migração do campo para a cidade não está tão distante da estrutura da jornada do herói, onde o sujeito é chamado a deixar seu local de origem em busca de melhores oportunidades, em direção ao progresso. Assim como o herói clássico, o migrante enfrenta desafios, encontrando obstáculos como a adaptação a um novo estilo de vida, a competição por trabalho e a falta de estruturas estáveis de comunidade. A cidade, vista como um novo território, representa a promessa de transformação, ascensão e acesso facilitado a serviços como saúde, educação e cultura – uma estrutura que deveria facilitar a vida, mas que, na prática, muitas vezes falha ao atender à população de maneira adequada. A recompensa, então, pode vir na forma de estabilidade econômica, educação ou pertencimento, mas se revela, na realidade, tão incerta quanto antes da partida.

O que me inquieta é a tomada de consciência de como essas narrativas que por um tempo ocuparam meu imaginário também são, em certa medida, responsáveis pela sensação de desamparo diante do futuro. Narrativas que sempre colocam um ponto final glorioso no fim da jornada, mas que não dão conta da complexidade da vida cotidiana. Nesse ponto a lança é o progresso. Ferramenta que pressupõe um único objetivo: atingir o alvo. Jornada que exige a adesão a um caminho específico, uma trajetória unidirecional, onde não há espaço para desvio ou pluralidade de experiências.

Apesar dessa escrita se contextualizar pela experiência pessoal, a precariedade e desamparo frente ao futuro é coletiva, em cenário de um mundo em esgotamento. A crise climática é o principal sintoma da falácia das narrativas tradicionais de progresso e segurança, que prometeram um desenvolvimento linear e constante, capaz de melhorar as condições de vida e assegurar um futuro previsível para todos. Visto que na realidade, a ideia de progresso é mais um meio que o capitalismo usa para explorar indiscriminadamente tudo ao seu alcance.

O colapso ecológico evidencia que avanços ocorreram às custas da exploração indiscriminada de pessoas, recursos naturais e da degradação ambiental, beneficiando algumas regiões e populações, mas deixando outras em

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868

situação de vulnerabilidade extrema. Essa realidade não apenas desafia, mas desmascara o discurso de um progresso humano universal e inclusivo, revelando-o como uma fábula perigosa, uma história de herói que oculta as verdadeiras intenções de dominação e controle. O ideal de progresso, então, não é apenas falho – é um artifício que reforça e amplia as desigualdades, transferindo os custos para aqueles que menos podem arcar com eles. A promessa de segurança e estabilidade é ilusória; as estruturas que pareciam sólidas desmoronam à medida que enfrentamos desafios globais que elas mesmas ajudaram a criar.

A crise climática, assim, desestabiliza as bases dessa narrativa de progresso, impondo a necessidade de outras narrativas e melhores histórias que deem conta da complexidade do presente. É, nesse sentido, que a bolsa é uma alternativa à lança. Enquanto a lança segue uma trajetória rígida e agressiva, a bolsa carrega múltiplos elementos, criando uma narrativa mais abrangente e complexa. Histórias contadas a partir da perspectiva da bolsa podem incorporar contradições, múltiplos pontos de vista e formas de vida que não seguem o arco retilíneo do herói com sua lança.

A Teoria da Bolsa de Ficção (2021), escrita por Ursula K. Le Guin no final dos anos 80, promete algo relativamente simples: a aplicação da teoria da bolsa de Elizabeth Fisher apresentada no capítulo "*The Carrier Bag Theory of Evolution*" do livro *Women's Creation: Sexual Evolution and the Shaping of Society* (1980), que sugere que o primeiro aparato cultural foi provavelmente um recipiente para guardar produtos recolhidos ou um transportador em forma de rede. Aqui, observa-se uma aliança entre as duas autoras, na proposta de compreender a cultura não como originada em objetos longos e rígidos, mas sim como proveniente do gesto de colocar algo dentro de outro objeto, a partir de um ato de recepção. A força dessa proposta reside justamente nessa mudança de perspectiva e ação do gesto. É na imagem da concha, e não na da lança, que a narrativa se reinventa.

Em sua teoria Le Guin, rechaça a universalidade das narrativas heróicas. O mito de origem da lança (flecha, sabre, espada ou outras armas) como artefato que funda a cultura e tem no herói a figura mítica que protagoniza todas as histórias. As histórias de heróis nos fizeram crer que a violência e o conflito são as razões pelas quais contamos histórias (Tsing, 2022).

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868

O que Ursula propõe é um exercício de imaginação e especulação revolucionária ao desafiar o imaginário da cultura falocêntrica e sua narrativa linear do herói, sugerindo, em seu lugar, um gesto representado pela bolsa — um objeto que recebe, acolhe e armazena a energia, trazendo-a cuidadosamente para a casa, onde pode ser guardada e compartilhada. Trata-se, portanto, de um exercício que abre espaço para novas formas de configurar as narrativas, romances e estórias que desejamos contar e escutar (Chieregati, 2021 apud Le Guin, p.29, 2021).

Embora este ensaio tenha sido escrito no final dos anos 80, só entrei em contato com ele recentemente, através de textos de Anna Tsing e Donna Haraway, justamente pela importância conceitual que este tem para a produção dessas autoras. Talvez, se eu tivesse conhecido antes essas outras vias para pensar histórias, poderia ter encontrado algum alívio para certas frustrações ou, pelo menos, teria tido mais recursos para elaborar questões que me inquietavam. Não que os *insights* tenham surgido exclusivamente a partir do encontro com a teoria da bolsa, mas ela reforçou minha convicção de que existem outras formas possíveis de estar, habitar e contar histórias neste mundo.

Essa descoberta ressoa com o pensamento tentacular proposto por Haraway (2023), que me trouxe uma nova perspectiva de entender e me relacionar com o mundo, ao rejeitar a linearidade e a centralização de perspectivas. O pensamento tentacular, assim como a teoria da bolsa de Ursula K. Le Guin (2021), desafia a ideia de que as histórias devem seguir um único caminho para alcançar uma resolução definitiva. Em vez disso, ambos nos convidam a enxergar a vida e o conhecimento como algo que se desenvolve através de interconexões complexas e ramificadas, reconhecendo que as narrativas são tecidas de múltiplos fios que se cruzam e se estendem não exclusivamente em uma linha reta.

Enquanto o pensamento linear funciona como um funil, onde tudo se torna cada vez mais específico até chegar a uma conclusão final, o pensamento tentacular, com uma estrutura mais expansiva, nos oferece, ao mesmo tempo, mais e menos especificidade. Mais específico porque trabalha com conexões parciais entre ideias e elementos, mas menos específico porque, em vez de restringir as opções, abre mais caminhos e possibilidades de ação e de

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868

compreensão. Esse modo de pensar também ecoa a teoria da bolsa, na qual as histórias não são sobre conquista e resolução, mas sobre a capacidade de carregar, recolher e reorganizar elementos diversos ao longo da jornada.

Sem a intenção de substituir o pensamento linear, o pensamento tentacular, em suas reconheçam várias formas, não abandona a precisão ou a especificidade, nem abre caminho para possibilidades infinitas e dispersas. O que ele oferece são novas conexões e arranjos, que assim como a natureza, em suas intrusões interrompe a visão humana de controle sobre o planeta. A intrusão de Gaia, como nomeada por Isabelle Stengers em *No Tempo das Catástrofes* (2015), representa o momento em que o mundo natural, em toda sua complexidade e interdependência, reage à exploração humana de maneiras inesperadas e incontroláveis. Gaia interrompe a ilusão de controle e domínio humano, desafiando as narrativas lineares de progresso que nos ensinaram a ver o planeta como um recurso a ser explorado. Em vez de um caminho previsível, Gaia nos confronta com incertezas, exigindo novas formas de agir e contar histórias que reconheçam os limites e a interdependência entre humanos e não-humanos. Assim como o pensamento tentacular e a teoria da bolsa, a intrusão de Gaia nos desafia a habitar um mundo em que a certeza e o domínio dão lugar à complexidade, à coexistência e a um senso de limites compartilhados.



Stengers (2015) é mais uma autora que reforça a necessidade de outras histórias que não sejam apenas contos de fadas, mas narrativas que abordem a pluralidade e a experiência prática, em vez de modelos únicos. Histórias enquanto práticas de resistência, como possibilidade de repovoar o "deserto devastado de

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868

nossa imaginação", narrativas enquanto ferramenta essencial para resistir e encontrar novas formas de engajamento e ação em face à crise. A autora nos alerta ainda, para os perigos de confiar nas mesmas ideias que nos trouxeram até aqui. Sobretudo porque não podemos confiar que os culpados pelo problema respondam de maneira responsável a ele. Em vez de esperar por soluções vindas de uma figura central de poder, novas narrativas abrem espaço para a criação de outros futuros possíveis.

Tanto a teoria da bolsa de Le Guin (2021) quanto o pensamento tentacular de Haraway (2023) nos mostram que não precisamos de histórias que ofereçam soluções definitivas, mas de estórias que nos ajudem a habitar o mundo em suas incertezas. Produzir responsabilidade ou, como Haraway sugere, habilidade de resposta (*response-ability*). Em outras palavras, ao nos responsabilizarmos criamos maneiras de operar em relação a algo (responder). Logo, a responsabilidade não é uma determinação, mas um modo de habitar as redes com que nos relacionamos de forma mais responsável. Em vez de gerenciar o conflito, trata-se de vivê-lo de forma responsável. Haraway entende a responsabilidade como um processo de aprendizagem, em que desenvolvemos a habilidade de responder em mundo vivo e morrendo, e que esta é essencialmente coletiva.

Essa responsabilidade compartilhada, ou habilidade de resposta, aponta para uma perspectiva *simpoiética*, na qual histórias ou estórias são criadas coletivamente em um contexto de urgência e construção de alianças. A partir dessa visão, Haraway sugere que repensemos como usamos ideias para pensar (com) outras ideias, como aprendeu com a antropóloga social britânica Marilyn Strathern em *Reproducing the Future* (1992):

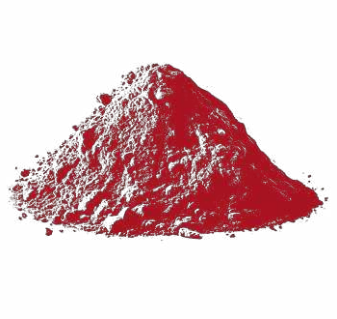
> Importam as matérias que usamos para pensar outras matérias; **importam as estórias que contamos para contar outras estórias**. Importa quais nos amarram nós, quais pensamentos pensam pensamentos, quais descrições descrevem descrições, quais laços enlaçam laços. **Importa quais estórias produzem mundos, quais mundos produzem estórias.** (Haraway, p. 29, 2023).

Essas estórias são, por natureza, *simpoiéticas* – criadas em colaboração entre diferentes atores e seres. *Simpoiese,* significa “fazer-com”, indica a criação

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868

coletiva, e sugere que nada existe ou se desenvolve de forma isolada; tudo é formado e transformado em redes de relações (Haraway, 2023). Da mesma forma, a teoria da bolsa e o pensamento tentacular reconhecem que a vida e o conhecimento não seguem linhas retas, mas se desenvolvem em uma teia de interações complexas, onde cada parte contribui para a criação de novos mundos possíveis. Contar estórias, nesse contexto, é uma prática coletiva de construção de futuros.

Olhar para o fracasso histórico da promessa de um futuro, é necessário para reconhecer o estado de perplexidade que tanto nos paralisa. As promessas de processo, que no fim, apenas aprofundam crises e desigualdades, nos prendem em uma nostalgia que impede a ação e a criação de novos horizontes. Para quebrar esse ciclo, talvez seja preciso enterrar o morto – admitir que as narrativas que nos foram apresentadas falharam. Enfrentar o presente e imaginar futuros possíveis exige uma clareza radical: não é o momento de paralisar diante do que se anuncia, mas de recuperar a capacidade de experimentação e de criar novas formas de coexistir. Em tempos em que as consequências catastróficas de sua lógica se fazem mais evidentes, criar novas narrativas e modos de coexistência não é apenas uma alternativa, mas uma necessidade.



Houve um tempo em que, quase obsessivamente, eu carreguei terra. Toda vez que eu voltava para casa – sim, ainda chamo assim – eu levava um pouco de terra comigo. Aquela terra, no entanto, parecia nunca ser suficiente; por mais que eu a colocasse nos vasos dispostos na sacada do quarto andar, ela desaparecia,

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868

escoando pelos buracos dos vasos, deixando para trás uma sensação de falta. Hoje, morando no térreo, não carrego mais terra. Agora, levo minhocas – e elas multiplicam a terra ao mesmo tempo que se multiplicam. Em dias de chuva, quando as minhocas sobem à superfície em busca de oxigênio, invadem até mesmo a casa, como uma extensão viva do que eu carrego.

Escrevo isso para responder: o que tem na bolsa que carrego? Tem terra. E, às vezes, a falta dela.

Guardar o que faz falta é um gesto paradoxal: como posso reter o que, por definição, escapa? Talvez o que falta seja, na verdade, o que define o espaço da bolsa, um vazio que exige ser preenchido continuamente, mas que não se completa. A cada punhado de terra que escoa pelo vaso, tem a falta. O que guardo, então, não é a lembrança de um lugar ou de uma origem, mas uma concepção, que tem a ver com o modo que aprendi estar no mundo. Guardar, aqui, é menos sobre possuir e mais sobre deixar-se habitar pela ausência, e pelo desejo de criar uma continuidade para aquilo que é tão familiar para mim.

É curioso pensar que fui, de certa forma, atravessada pela mesma idealização de progresso da qual agora desejo escapar. Ao olhar para trás, percebo que parte da minha inquietação vem desse modelo de futuro que não dá conta do presente. Essa percepção me mostra que não caibo plenamente neste lugar ou, pelo menos, não empunho lanças; em vez disso, carrego uma bolsa, que se torna quase uma extensão do corpo – um espaço para guardar e acolher o que ele, sozinho, não pode reter. Na bolsa que carrego, não há a certeza da lança, mas a possibilidade do múltiplo, do inacabado e de outras estórias possíveis.

Qualis A1
Arte | Educação | Filosofia | História |
Interdisciplinar | Linguística | Literatura

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868



Falar de terra ressoa o gesto de um corpo: o de Ana Mendieta. Artista que, com seus *body-earth works*, subverteu a monumentalidade comum na maior parte das realizações da *Land Art*. Retomando a escala do próprio corpo, Mendieta questionava o formalismo excessivo e a tendência de intervenções grandiosas e permanentes na natureza — características tipicamente masculinas, invasivas e colonizadoras da *Land Art* tradicional.

Para Mendieta, a arte não deveria subordinar a natureza a um ato de controle formal. Ela trabalhava com a terra de forma visceral e pessoal, utilizando seu corpo para interagir e modificar o espaço natural. Essa relação, mais sensível e intuitiva, rompia com a rigidez e brutalidade com que a natureza foi

REVISTA DA FUNDARTE

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868

tradicionalmente tratada, especialmente no contexto da *Land Art*, onde a natureza, na maioria das vezes, foi vista como um objeto a ser manipulado.

Por outro lado, Mendieta abordava a natureza como uma extensão de si mesma, uma entidade viva com a qual buscava se conectar. Lidava com questões de deslocamento e pertencimento de maneira profundamente encarnada. Questionava a terra não apenas como espaço geográfico, mas como um lugar de identidade e memória, onde o corpo — como uma entidade que carrega histórias e experiências pessoais — entra em diálogo com o ambiente. Apropriava-se da terra não para dominá-la ou possuí-la, mas para viver nela, fundindo-se a ela.

Como feminista, Mendieta não apenas se opôs a essa lógica de exploração, mas também evidenciava questões de violência, identidade cultural e a invisibilização imposta a mulheres e pessoas de origens não europeias no campo artístico, frequentemente reduzidas a estereótipos e privadas de reconhecimento pleno — uma situação que perdurou até muitos anos após sua morte prematura e trágica.

Nesse contexto, é importante lembrar que, não só sua morte aos 36 anos foi trágica, mas sua história de vida. Mendieta foi removida de seu lugar de origem devido ao temor do comunismo que assolava Cuba, sendo enviada aos Estados Unidos ainda adolescente por meio de um programa chamado *Operação Peter Pan* — um êxodo clandestino promovido pelo governo norte-americano com o intuito de "salvar" crianças do regime comunista.

O capitalismo frequentemente se apropria de discursos de salvação para justificar interferências culturais e políticas em países periféricos, promovendo um tipo de violência simbólica e estrutural que desestabiliza laços familiares e comunitários. Ao desarraigar Mendieta de Cuba, a *Operação Peter Pan* encarnava uma lógica que tratava o exílio forçado de crianças como uma "libertação", ignorando o trauma e o sentimento de perda de identidade e pertencimento que essa separação causava.

Seu trabalho, assim, torna-se uma forma de resistência, onde o corpo — especialmente o corpo feminino e culturalmente marginalizado — encontra expressão e afirmação ao resistir a essas forças. A produção artística de Ana Mendieta é profundamente marcada por seu exílio forçado e pela experiência de

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868

desenraizamento cultural que sofreu. A artista desenvolveu obras que se concentram na busca por pertencimento e reconexão com a terra e suas raízes. Suas obras, especialmente as da série *Silhuetas* (1973 - 1980), exploram a fusão do corpo com a natureza como um ato de resgate identitário e espiritual, onde a terra se torna um símbolo de lar e de memória coletiva.

Mendieta nos convida a reconsiderar o presente e a nos reconectar com o que foi perdido ou invisibilizado, seja pela violência histórica ou pela ignorância cultural. A terra, nesse sentido, não é apenas um recurso a ser explorado, mas um lugar de memória, história, resistência e reencontro com o corpo e o passado. Sua obra oferece uma forma de lidar com a falta e o vazio. Mendieta cria novos espaços de habitação, um novo modo de estar no mundo, onde a falta é reconhecida como parte de um processo contínuo de criação. Ela não só produz uma série de enfrentamentos a um sistema, mas também propõe outra maneira de habitar nele, criando através de suas obras formas de elaboração para toda a violência sofrida.

A ideia de pertencimento emerge da relação direta entre o corpo e o solo — o espaço moldado pela sua silhueta é um lugar que reconhece e aceita sua presença. Mendieta subverte, então, a noção de território como algo a ser conquistado, transformando-o em um espaço íntimo de afeto e identidade. Ao inscrever seu corpo na terra, ela reivindica um vínculo profundo, quase ancestral, com o ambiente, em que o pertencimento não está ligado à posse ou dominação, mas à coexistência e à memória compartilhada. Esse gesto incorpora sua busca por um espaço de origem, um lugar onde a memória e a identidade cultural possam florescer, resistindo às forças de apagamento histórico e colonial-patriarcal-capitalista que tentaram suprimir essas dimensões de sua identidade.

Mendieta transforma o seu corpo em um refúgio, onde experiências e narrativas apagadas encontram um lugar de recuperação e resistência. Assim, o corpo de Mendieta, em sua obra, torna-se uma bolsa — um receptáculo vivo de saberes que persistem, de registros que a violência histórica tentou apagar.

A presença de Mendieta enquanto referência para este ensaio diz respeito à maneira como a artista nos apresenta uma narrativa que se recusa a ser colonizada pela grandiosidade e pelas imposições da modernidade, e que, ao

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868

contrário, insiste em gestos pequenos, materiais e íntimos. Suas obras tornam-se, assim, uma cápsula onde memórias invisíveis encontram abrigo e resistência. Aqui, Mendieta mostra que a resistência não precisa ser apenas uma força combativa, mas também uma persistência em modos alternativos de narrar e de estar no mundo, onde o corpo e a terra, como bolsas, revelam estórias não contadas e mundos que ainda podem ser recuperados.

Relacionar a obra de Mendieta e a teoria da bolsa amplia essa perspectiva e nos convida a pensar além dos limites impostos pelo tempo e espaço modernos, propondo um exercício de imaginação que desafia as convenções da linearidade histórica e abre possibilidades para narrativas que não se submetem à lógica do sujeito moderno. Ao unir essas duas abordagens, somos provocados a repensar a criação e a memória não apenas como processos de resistência, mas como meios de reconfiguração radical do mundo. Esse exercício exige também que pensemos fora do tempo e espaço tecno-heróico, permitindo-nos desconstruir as categorias tradicionais de existência e abrir caminhos para outras formas de compreensão e convivência. Ao imaginar a partir de uma perspectiva decolonial, somos desafiados a escutar outras vozes e a reinventar a maneira como nos relacionamos com o mundo e com as nossas estórias, que não apenas ressignifiquem o passado, mas também inventem futuros.

Qualis A1
Arte | Educação | Filosofia | História |
Interdisciplinar | Linguística | Literatura

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868



Este trabalho tem rosto de mulher

Aqui não existem heróis

* As ilustrações presentes neste trabalho são originais e de autoria de Maíra Velho.

VELHO, Maíra; ZANOTELLI CAGLIARI, Angela. A COISA EM QUE SE PÕEM COISAS DENTRO. **Revista da FUNDARTE**. Montenegro, V. 67, N. 67, p. 1-21, Dezembro, 2025.
Disponível em: https://seer.fundarte.rs.gov.br

REVISTA DA FUNDARTE

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868

Referências:

BLOCKER, Jane; MENDIETA, Ana. Where is Ana Mendieta?: Identity, performativity, and exile. Duke University Press, 1999.

CAMPBELL, Joseph. Herói de Mil Faces, O. Cholsamaj Fundacion, 1989.

FEDERICI, Silvia. Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Editora Elefante, 2023.

HARAWAY, Donna. Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno. São Paulo: n-1 edições, 2023.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. Cadernos pagu, Campinas, n.5, pp. 7-42, 1995.

LE GUIN, Ursula K. A teoria da bolsa de ficção. São Paulo: n-1 edições, 2021.

MENDIETA, Ana et al. Ana Mendieta: earth body: sculpture and performance, 1972-1985. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 2004.

STENGERS, Isabelle. No Tempo das Catástrofes. São Paulo: CosacNaif, 2015

STRATHERN, Marilyn. Reproducing the Future: Essays on Anthropology, Kinship and the New Reproductive Technologies. Manchester: Manchester University Press, 1992.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. From the Vaults: Remembering Ana Mendieta. [S.l.]: The Met, 2022. Disponível em: https://www.metmuseum.org/perspectives/from-the-vaults-remembering-ana-mendieta. Acesso em: 7 jul. 2025.

TSING, Anna. O cogumelo no fim do mundo: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo. São Paulo: n-1 edições, 2022.

Recebido em: 08/04/2025.
Aceito em: 07/07/2025.
Editor responsável: Júlia Maria Hummes

V. 67, N. 67 (2025)
ISSN 2319-0868

.

Maíra Velho
Artista Visual, Doutoranda em Artes Visuais e ênfase em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV/UFRGS) possui Mestrado em Artes Visuais pela mesma instituição. Especialista em Linguagens Contemporâneas e Ensino no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul (IFRS) Campus Canoas. Graduada em Artes Visuais - Desenho e Plástica pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS). Dedica-se à pesquisa interdisciplinar que explora as interseções entre arte e ciência, produções colaborativas e a crise geoecológica. Seus interesses artísticos abrangem diversas técnicas e mídias, como desenho, gravura, livro de artista, objeto arte e fotografia
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4092-772X
E-mail: mairacvelho@gmail.com

Angela Zanotelli Cagliari
É professora de Artes Visuais no Instituto Federal de Ciências e Tecnologia do Rio Grande do Sul (IFRS), campus Restinga. Atua no Ensino Médio, ensino técnico subsequente e EJA. É docente da especialização em Linguagens Contemporâneas no Ensino no campus Canoas do IFRS. Tem experiência em educação em museus e na produção de eventos culturais e exposições de arte. Trabalhou como pesquisadora documental e de obras de arte na Fundação Iberê Camargo. Possui experiência acadêmica nas universidades britânicas University of Westminster e University College London (UCL) e no museu Tate Britain. Graduada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul em Artes Visuais. Especialista em Economia da Cultura pelo Programa de Pós Graduação em Economia da UFRGS. Mestra em Educação pelo IFRS no Mestrado Profissional em Educação Profissional e Tecnológica.
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0417-967X
E-mail: angela.cagliari@restinga.ifrs.edu.br

Creative Commons Não Comercial 4.0 Internacional de Revista da FUNDARTE está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional. Baseado no trabalho disponível em https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte. Podem estar disponíveis autorizações adicionais às concedidas no âmbito desta licença em https://seer.fundarte.rs.gov.br/

REVISTA DA FUNDARTE