

TRADUÇÃO

VIVER COM RUÍNAS À BEIRA-MAR¹: O CORPO COMO ARQUIVO EM UMA LEITURA QUEER FEMININA AMBIENTALISTA E DECOLONIAL

Autora: Macarena Gómez-Barris, Macarena² (Brown University)

Tradutor: MOYANO, Thiago M.³ (Universidade de Brasília)

Meu novo livro, *Decompositions at the Sea's Edge* [Decomposições à Beira-Mar], focaliza o entrelugar da beira-mar como zona de transição líquida, uma rica geografia e uma metáfora complexa tanto sobre refúgio, assombro e errância, em meio às instabilidades dos fluxos e refluxos da sedimentação histórica. Considera os danos da formação da terra e seu desenvolvimento no longo percurso da especulação imobiliária que produz a praia, fazendo dela mais um espaço de confinamento da guerra contra a Terra. Leva em conta, ainda, formas de resistência, alegria e prazer queer em meio a erosões e palimpsestos de desastres ambientais, raciais e capitalistas.

Dada a conexão evolutiva do humano com a história de bilhões de anos desse território líquido, argumento que a beira-mar configura universalmente um complexo espaço utópico e distópico a partir do qual podemos imaginar, criar e persistir. Acredito que não foram apenas artistas modernistas, pensadores, escritores e cineastas do Ocidente que se inspiraram no poder estético sem limites das águas na fabricação de projetos que reproduzem o modelo ocidental e capitalista de progresso. Na beira-mar do Sul Global, encontramos comunismo utópico, a falácia do desenvolvimento e nacionalismos

¹ Este ensaio é uma tradução da palestra ministrada pela Professora Macarena Gómez-Barris na I Jornada de Estudos Sobre Migrações, Diásporas e Teoria Queer, realizada no dia 25 de junho de 2026, no Memorial Darcy Ribeiro, no campus da Universidade de Brasília, com financiamento da Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAP-DF) e apoio institucional do Instituto de Letras e do Decanato de Extensão da UnB. A palestra trata de seu próximo livro *At the Sea's Edge* (Duke University Press), que aborda os trânsitos oceânicos coloniais e o espaço entre a terra e o mar.

² Macarena Gomez-Barris Timothy C. Forbes e Anne S. Harrison - Professora de Cultura e Mídia Moderna, Chefe do Departamento de Cultura e Mídia Moderna, Diretor do Centro de Humanidades Ambientais. Orcid: <https://orcid.org/0009-0001-9613-8535>. email: macarena_gomez-barris@brown.edu

³ MOYANO, Thiago Marcel. Professor de Literaturas de Língua Inglesa. Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília (UnB). Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6810-8606> email: thiago.moyano@unb.br

brancos, assim como resistências antiextrativistas na constituição do que chamarei aqui de “vidas queer *femme* aquáticas”.

O termo “*sea edge*”⁴, livremente traduzido neste ensaio para o português brasileiro como “beira-mar”, como muitos substantivos compostos da língua inglesa, tem sua etimologia nas condições poluídas da era das expansões coloniais, da taxonomia científica e do saqueamento extrativista dos séculos XVIII e XIX. O termo foi cunhado nos trabalhos e mapeamentos de William Scoresby como forma de demarcar a borda entre a plataforma de gelo e camadas de neve da Groenlândia, e para guiar a passagem segura dos navios baleeiros. Onde vivo e trabalho, perto da baía de Narragansett, acima do território indígena Narragansett, ainda é possível ver a riqueza acumulada pela indústria baleeira no porto de Warren⁵, que dependia da força de trabalho escravizada vinda da África para impulsionar a crescente economia do óleo de baleia do século XIX, mais tarde substituída pela indústria petroleira. Esta foi uma das indústrias extrativistas originárias que historicamente coisificaram o mundo além do humano para sustentar a violência da economia do carbono. Uma indústria que define, como descreve Marx em *O Capital*, a acumulação primitiva que separa o humano da natureza, ou do mundo não-humano. Entre os mapuche, como em tantos outros contextos ameríndios, essas divisões categoriais catastróficas são reconhecidas como a ruptura colonial com o mundo pluriversal.

Na contramão dessa definição da beira-mar em que colonos e desbravadores reorganizaram o espaço e o mundo além do humano em benefício próprio, ofereço uma forma de escrita e análise cultural que não compõe história e conhecimento em uma disposição ordeira, confrontando a harmonização das fraturas e fissuras violentas que são a pedra fundamental da disciplinaridade na academia ocidental. Tampouco me excluo dessa cena de extrativismo. Seria desonesto pensar que não estou implicada — para fazer referência à noção de implicância profunda de Denise Ferreira da Silva —, inserida como estou na academia do Norte Global em tempos de autoritarismo, precariedade extrema e reencenações da acumulação de conhecimento produzida no eixo centro-periferia que continuam gerando trocas assimétricas.

Portanto, em vez de utilizar o termo “não-extrativista” em meu trabalho, opto pelo “menos extrativista”, para me referir a uma metodologia que reconhece a verticalidade inerente ao trabalho da linguagem, a posição de poder e dominação da língua inglesa, mesmo no Sul Global, a disciplinarização como obrigatoriamente citacional, a teoria como sempre masculina e eurocêntrica e os legados da razão iluminista que se distanciam de seus objetos de investigação. Apoio-me, assim, em modos de construção

⁴ Nota do Tradutor: a escolha do termo “beira-mar” não ignora as eventuais perdas de equivalência semântica em relação ao termo empregado no original (*sea edge*), nem o trabalho de recuperação etimológica realizado pela autora. A opção, contudo, guarda algumas potencialidades que dialogam com os principais argumentos mobilizados neste ensaio. Além de ser uma expressão recorrente e sedimentada na língua portuguesa, “beira-mar” aponta para duas dimensões em tensão: de um lado, a construção política e cultural do litoral como espaço de lazer idealizado no capitalismo; de outro, uma referência material e literal à zona de contato entre o oceano e a terra.

⁵ Warren é uma cidade costeira do estado de Rhode Island, nos Estados Unidos, um dos mais antigos portos da Nova Inglaterra.

de conhecimento e de percepção do mundo de forma corporificada, em consonância com abordagens feministas, queer e trans*.

Meu livro está organizado em vinte cenas “menos extrativistas” ao longo da beira-mar, principalmente do Oceano Pacífico, com elaborações relevantes sobre o Atlântico e os oceanos Índico e Antártico. Vinte cenas que dão voz a um modesto desabafo nos termos anticoloniais de *Discurso sobre o Colonialismo* de Aimé Césaire, escrito em vinte partes, sobre a destruição do passado como central para a monocultura do progresso no presente e no futuro. Vinte cenas que, como *Vinte Poemas de Amor e uma Canção Desesperada* de Pablo Neruda e sua poética elementar, contam a história de uma dissonância estrutural a partir do corpo. Não sou Césaire, nem Neruda, já que habito o mundo de outro modo, como uma latina queer feminina em uma era do capitalismo tardio, pós-extrativista e de extremo desespero. E a partir dessa minha posição de sujeito e orientação queer, para citar Sara Ahmed, estou interessada na escrita como ato “decomposicional” de crítica e prática corporificada. O objetivo de meu livro, *grosso modo*, é oferecer uma abordagem queer ambientalista no projeto coletivo e intergeracional de superação e desvinculação do que Aníbal Quijano chamou de matriz colonial do poder.

Na esteira dos estudos de Hannah Freed-Thall sobre a praia modernista, compreendo uma ecologia queer como o trabalho de interpretação e afiliação que indica uma forma flexível de atravessar o tempo e o espaço: a capacidade de viver na beira, em proximidade com a perda e o não humano. Essa escrita decomposicional rompe com a divisão entre sujeito e objeto como operação essencial no processo de desfazer, deixar de ver e reescrever o Antropoceno colonial. Minha análise volta-se, a princípio, para o trabalho fotográfico de um dos meus orientandos, Luvuyo Nyawose, nas praias de Durban, na África do Sul, cuja obra me ajuda a situar a história das divisões da praia e suas recusas. Na sequência, faço uma discussão contemporânea das praias do Recife, em Pernambuco, a partir do longa-metragem de 2016 *Aquarius*, de Kleber Mendonça Filho.

Parte I: Luvuyo Nyawose e as praias de Durban

Minha disciplina de pós-graduação, *Racial Ecologies*, na Brown University, contou, há três anos, com a presença de meu orientando Luvuyo Nyawose, um talentoso fotógrafo sul-africano. Originalmente de Durban, Luvuyo é um afetuoso homem trans que encerra todos os seus e-mails, para mim e para os demais, com “Com afeto, Luvuyo”. Luvuyo é zulu e nasceu em Durban durante o Apartheid, em um dos lugares mais difíceis para viver, morrer e sobreviver ao sistema de castas da administração colonial africâner, que incluía segregação sistemática, subdesenvolvimento, intensa vigilância estatal e violência. A história violenta de regimes e disputas sobre terra, oceano e expropriação corporal e espacial de Durban constituiu três períodos ao longo de cento e setenta e três anos sangrentos. Como já é bem documentado, a vida sob o apartheid perdurou por muito tempo depois da transição oficial para a

democracia em 1996, com constantes sanções à população negra que seguiu sendo legal e materialmente brutalizada.

Localizada no leste da África do Sul, Durban foi estabelecida pela colonização britânica como epicentro das transações comerciais no oceano Índico. Esse processo se deu não só por meio da infraestrutura portuária ali instalada, mas também por meio de leis de segregação espacial contra as populações negras locais, que se expandiram depois da tomada de poder do Partido Nacional africâner em 1948. Este é o território central do arquivo fotográfico de Luvuyo. Em um ensaio para *The Oxford Handbook of Ecocriticism*, Rob Nixon, autor de *Slow Violence*, recorda-se de sua infância e adolescência branca nas praias da África do Sul, destacando quem estava lá e quem não estava. Essas recordações refletem diretamente os efeitos da legislação de 1953, a *The Reservation of Separate Amenities Act* [Lei da Reserva de Instalações Separadas], aprovada pelo partido africâner e seguida por muitos outros códigos jurídicos que restringiam intensamente o acesso das comunidades negras ao litoral.

Em um contraste visível, nas areias da praia de Durban, turistas e locais brancos desfrutam de um destino litorâneo de luxo ao longo da “*Golden Mile*”, território central da região, em que os banhistas são protegidos contra tubarões por redes e agentes salva-vidas e têm acesso a banheiros públicos e estacionamentos. No trecho da praia destinado a pessoas racializadas, no entanto, o que se vê são saídas de esgoto, rochas perigosas e forte refluxo das ondas.

A compreensão histórica do lazer branco às custas da exclusão de corpos negros e de sua força de trabalho na economia moderna e colonial é central para o arquivo fotográfico de Luvuyo. Em milhares de documentos históricos coletados, a segregação espacial se faz visível por meio de narrativas de jornais, placas e sinalizações, bem como através de quem está e quem não está nas areias da praia. Mas o que também está presente ali é o coletivismo da resistência negra, em um arquivo empírico dos avanços em massa sobre o mar durante os anos 1980, que levou, em última instância, à dessegregação das praias de Durban.

A prática fotográfica de Luvuyo afasta-se do arquivo estatal da violência genocida, preenchendo uma ausência representacional causada pelo lazer branco às custas da dor negra. Seu trabalho não documenta a extinção no sentido normativo, mas situa o prazer e a alegria de subjetividades pretas contra o Estado racial, ou o que Sylvia Wynter identifica como a representação de comunidades negras enquanto “situadas no âmbito do não humano”. O não humano aqui não é o mundo oceânico, mas os corpos negros em busca de refúgio e descanso na praia.

Em cenas como essas, Luvuyo dissolve a lógica binária das regulações da beira-mar por meio do transbordamento do prazer e da alegria dos negros, nas quais as praias LGBTQ+ ocupam lugar central. A praia negra tem ressonância profunda, como espaço primeiramente nomeado por Édouard Glissant por suas cinzas vulcânicas e memória afro-diaspórica revitalizada. A praia negra, como Vanessa Agard-Jones demonstra em seu belo ensaio sobre “o que as areias se lembram” na Martinica — leitura que pode ser transposta para o contexto da África do Sul —, é também uma praia queer, uma vez que

não está limitada e protegida por uma série de categorias raciais e suas hierarquias, mas se oferece a todos.

O mar figura aqui como manto líquido, com tons de azul marcantes e texturas laranjas brilhantes que trazem à tona a ontologia de Mbaba Mwana Waresa, a deusa zulu com poder sobre a vida nas águas e na terra. Na moldura e no campo cego da foto, não há separação entre o mar, a água e a terra: uma divisão fabricada na mentalidade colonial. Nas imagens de Luvuyo, vemos o trabalho de decomposição da matriz que organiza a vida social e o lazer desde os anos 1950. Nessas imensas piscinas salgadas, há uma divisão em quatro quadrantes, como se esse microcosmo representasse o espaço urbano mais amplo de Durban, setorizado em quatro distritos administrativos durante o regime africâner. A vista aérea panorâmica se utiliza da tecnologia de drones para documentar a liquidez e a imagem improvável do lazer coletivo negro em uma economia avassaladora de trabalho racializado.

A efervescência da alegria negra, suprimida e submersa durante décadas de opressão legitimada pelo Estado, torna-se visível por meio de uma técnica que Luvuyo chama de “*nadar junto*”. Uma técnica elementar trans*: uma fotografia que nada junto a seus sujeitos na tentativa de apreender o arrebatamento da cena — prática que já arruinou alegremente três câmeras. Nadando junto para dissolver o esgotamento de recursos de corpos negros e para decompor a ruptura entre o humano e o mais-que-humano. Nadar junto na água para eliminar a abstração da extração.

Nesse espectro mais amplo, podemos pensar com o trabalho sem título de Luvuyo, que lida com a condição de excesso da sociabilidade com o mar: a beleza do que transborda como uma ontologia que vai do oceano Índico aos céus. Na cosmologia zulu, o planeta, assim como o oceano, alcança os céus como rocha azul que envolve a terra. Essa fotografia decomposicional erode o olhar extrativista da visualidade colonial, em que formas de vidas negras permeiam a moldura e transbordam para a branquitude e o espaço vazio do campo cego. Uma visualidade que abre caminhos para fazer ver através de uma corporificação trans de um fotógrafo cuja câmera promove uma fusão com as águas salgadas, sagradas e entremeadas do oceano Índico. A praia negra é, aqui, o passado-interrompido presente-futuro. O prazer e a alegria da existência à beira-mar.

Parte II: Clara de Aquarius e a praia do Recife

Desloco-me da implosão da praia branca segregada de Durban, na beira-mar do Índico, por meio do nado e da alegria, para as praias de azul cintilante do Atlântico, onde focalizarei o Recife, em Pernambuco, estado que, como muitos no Brasil, mantém uma complexa relação em palimpsesto com o capitalismo colonial. *Aquarius* (2016), filme de Kleber Mendonça Filho, passa-se no bairro litorâneo de Boa Viagem, a partir do início dos anos 1980, apenas nove anos antes do fim oficial do apartheid na África do Sul. A trilha sonora de abertura do filme é “Hoje”, de Taiguara, e a letra diz: “Hoje trago em meu corpo as marcas de meu tempo”, ao que podemos facilmente acrescentar “na Terra”. Ouvimos a

música ao fundo de uma série de fotografias antigas do bairro da beira-mar, que parece ser o epítome do planejamento urbano modernista com seus bulevares amplos, parques e acesso fácil à praia que produz a fantasia do litoral brasileiro de meados do século passado. Todo estado-nação tem seus sonhos e fantasias.

O filme retrata muito bem o mundo intergeracional de Clara e suas raízes na comunidade litorânea durante o início da “Era de Aquário”, um tempo de libertação sexual e surgimento de progressivismo político. A jovem Clara, interpretada por Bárbara Colen, dirige um Mustang com seu irmão e a namorada dele, além do próprio filho, enquanto lhes apresenta um sucesso do momento: “Another One Bites the Dust” do Queen. Embora a música tenha sido originalmente composta para tratar de formas de violência entre gangues, ela ressoa de modo marcante nas produções culturais LGBT, especialmente em função da posição de ícone queer de Freddie Mercury. Diante dessa cena inicial, filmada ao longo da beira-mar, em que os beijos fluem com facilidade, gostaria de argumentar que *Aquarius* pede abre espaço para ser lido como artefato queer ecológico.

O corpo tem memória. O corpo demarca o tempo.

Vinte minutos após longos planos que mostram Clara nadando e se divertindo nas águas da zona de espraçamento, a cicatriz de uma evidente mastectomia é exposta. Durante todo o filme, Clara não se envergonha, nem se intimida. Como sobrevivente do câncer e viúva, ela está situada fora da lógica do desejo heterossexual, para além do olhar masculino cis do diretor, por mais amável que ele seja, já que ela é uma mulher mais velha e com um só seio.

Em *The Clan of One-Breasted Women* [O Clã das Mulheres de Um Seio Só], Terry Tempest Williams descreve como vem de uma linhagem de mulheres com câncer de mama. Três, e agora quatro, gerações que foram expostas à radiação do deserto de Utah durante os testes nucleares realizados nos Estados Unidos, em meio à narrativa da modernidade nuclear. Embora não se saiba o que houve com Clara, podemos inferir que seu corpo também é *locus* de danos ambientais: um corpo latino afro-indígena exposto sistematicamente a gerações de destruição e naufrágio.

Em *Salvage: Readings from the Wreck*, traduzido no Brasil como *Salvamento: leituras do naufrágio*, Dionne Brand implicitamente conecta o corpo que opera como uma pequena embarcação carregando a condição de precariedade ao casco do navio negreiro que transportou escravizados pela Passagem do Meio para o Novo Mundo. A partir da especificidade relacional do que Brand mobiliza, interpreto esse ato de carregar de modo mais amplo para sugerir que o corpo arquiva as destruições forjadas no colonialismo. Isso seria o que Fanon descreveria, em uma linguagem masculinista e revolucionária do Pensamento Negro, como “ferida colonial”. No caso de Brand, mais explicitamente, a destruição é um tipo de vivência daqueles que vieram depois da história e do cânone literário eurocêntrico. Um cânone que exclui a figura do escravizado no esforço de extinguir vidas negras. Salvamento para Brand, portanto, é o método pelo qual vidas negras continuam a resistir.

Como protagonista de um filme que trata, em última instância, de naufrágios coloniais, históricos e modernos, Clara é o salvamento. Ela é a figura materna e da avó ancestral que sobreviveu a histórias genocidas da economia escravista implantada por portugueses e holandeses e central ao estado de Pernambuco. A cidade portuária do Recife existe, assim, em uma zona de extração histórica que Anna Tsing e Donna Haraway chamam, não sem controvérsias, de “Plantationoceno”.

Aquarius não habita essas histórias submersas da economia escravocrata, nem da vida na plantação, mas em Clara, interpretada em sua maturidade pela incomparável Sônia Braga, essas histórias persistem como um arquivo em seu próprio corpo. Curiosamente, a obsessão em manter sua coleção de discos em estado impecável contrasta com as possibilidades de preservar o próprio corpo. A longa cena que focaliza o mergulho cheio de prazer de Clara no oceano abre caminho para uma leitura de fusão com Yemanjá — ou, em termos menos espiritualmente carregados, com o Atlântico. Quando ela emerge do mar, a câmera detém-se em seus cabelos, agora já crescidos, décadas depois da quimioterapia e da radiação, e, em um longo plano, continua a acompanhá-la até o espaço privado e íntimo de seu lar. Ela tira a parte de cima de seu maiô olhando diretamente para a câmera. Nesse momento, presenciamos o corpo mutante, danificado, queer feminino de Clara, um corpo marcado pela mastectomia, cirurgia que literalmente lhe arrancou o câncer. As cicatrizes de seu corpo, reveladas à beira-mar, habitam a marealética⁶ (*tidalectics*) da vida e da morte, o corpo feminino mutilado que bloqueia o desejo masculino heterossexual (como indicado em uma cena anterior, quando um encontro sexual é interrompido pela revelação de sua cicatriz, e seu então amante resolve levá-la de volta para casa), um corpo que persistiu e resistiu. Um corpo cuir feminino, no sentido mais amplo do queer como não-normativo, que envelhece naquele tempo e espaço, mas que se recusa a ceder, mesmo quando o projeto do Novo Aquarius e a falácia do desenvolvimento o atacam.

A sedimentação da história está impressa em seu corpo, tornando impossível desemaranhar o seio ausente da queeridade, da própria atriz e de suas origens afro-indígenas-ibéricas. Por trás da crítica mais óbvia às práticas de exploração da modernidade, então, encontram-se as rotas marítimas e as economias da plantação que se assentam no espaço da praia. Rotas que Brand, em outro trabalho, considera outro tipo de ruptura com as origens, em *A Map to the Door of No Return: notes to belonging* (2001), traduzido para o português no Brasil como *Um Mapa para a Porta do Não Retorno: notas sobre pertencimento* (2022).

Em uma importante penúltima cena, Diego, o filho de papai, “nepobaby”, herdeiro da construção civil e do mercado imobiliário, descobre que nada — nem ameaças veladas, orgias ou colchões sujos, queimados na área comum do prédio — é capaz de expulsar Clara de seu lar, que se torna, então, assim como os corpos negros capturados nas fotografias de Luvuyo, parte do mar. À medida

⁶ Nota do Tradutor: no original, *tidalectics*, neologismo cunhado por Kamau Brathwaite a partir da combinação de *tidal* (“maré”) e *dialectics* (“dialética”). Optamos aqui por “marealética”, solução já empregada em estudos acadêmicos brasileiros, por preservar o jogo morfológico do original e explicitar sua referência ao movimento das marés.

que a cena se desenvolve em uma conversa entre Clara e Diego, revelando brilhantemente seus estados, que vão da raiva e da indolência à expressão crua da injustiça, vemos como a memória está impregnada em sua existência à beira-mar no cuidado com o Aquarius, não como uma propriedade privada, mas como lugar de pertencimento criado por ela. Seu corpo e sua existência como mulher “de pele mais escura”, parafraseando Diego, literal e metaforicamente impedem o avanço do capitalismo racial do projeto de embranquecimento neoliberal de Boa Viagem. Essa mulher desordeira e pós-menopausa recusa-se a se calar.

Considerações Finais:

Em minha leitura, gostaria de destacar o caráter elementar presente na produção cinematográfica em que, como nas fotografias de Luvuyo, o mar representa uma força decolonial. O Atlântico na beira-mar do Recife compartilha uma geografia oceânica e suas margens com a África Ocidental, acompanhando Clara em sua existência no naufrágio. Os primeiros sons que ouvimos no filme, antes de “Another One Bites the Dust”, antes mesmo de vermos a praia, são as ondas tranquilas que existem na temporalidade em palimpsesto do tempo geológico. A vida mais que humana de uma brisa refrescante sopra as longas madeixas de Clara e, mesmo quando ela está em casa, suas plantas tropicais absorvem a luz do dia contra as palmeiras imperiais importadas nos bulevares abertos do lado de fora da janela. Essa solidariedade elementar cria uma relação não-binária entre Clara e o mar.

A paisagem da praia, como sabemos, é planetariamente engendrada e constitui um artifício arquitetônico. Embora a Nova Era de Aquário tenha prometido uma vida burguesa e heteronormativa de lazer, parques e acesso confortável às praias, existem fendas e feridas que não podem ser suturadas. A jovem Clara, ao voltar da praia, aponta para a divisão entre ricos e pobres, sinalizada, como nas praias de Durban, na África do Sul, pelos canos de esgoto que são a infraestrutura dos despossuídos.

Clara, que está sendo expulsa pelas chamas devastadoras da gentrificação, vive a virada para a privatização e a hiperacumulação da nova paisagem praiana. A cena final do filme, contudo, sugere o que minha orientanda palestina Sherena Razek chama de “insurreição elementar”. Clara literalmente devolve a podridão materializada nas estruturas corrompidas pelos cupins para dentro do escritório corporativo da empreiteira.

As colônias de cupins resgatadas das ruínas e entregues ao prédio em que Clara é a última moradora são um símbolo potente da demolição, um gesto que nos leva para o trabalho de Jack Halberstam sobre formas de coletivismo trans* voltadas ao desmantelamento da podridão no centro dos sistemas dominantes. Diferentemente das formigas ou das abelhas, mobilizadas de modos diversos em teorizações marxistas, os cupins não possuem hierarquias nem figuras de autoridade. Suas colônias se organizam autonomamente para derrubar estruturas construídas, uma possível imagem para o confronto

ao capitalismo colonial. A decomposição é o trabalho do meio ambiente necessário para a erosão das barreiras das exclusões históricas de vidas despossuídas.

Habitar os fluxos e marés da beira-mar. Habitar para incorporar o que pode ser percebido e nutrido em nosso ambiente líquido. Habitar não para se adaptar às retóricas dominantes da resiliência climática, mas para encontrar um modo de fazer viver fora da temporalidade da extinção capitalista. Escrever como emergência e como uma prática queer e ecológica. E na cena do *anthropos*, literalmente, escrever e fazer arte como forma de sobrevivência.

REFERÊNCIAS

- AGARD-JONES, Vanessa. "What the sands remember." *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Durham, v. 18, n. 2-3, p. 325-346, 2012.
- AHMED, Sara. *Queer phenomenology: orientations, objects, others*. Durham: Duke University Press, 2006.
- BRAND, Dionne. *A map to the door of no return: notes to belonging*. Toronto: Doubleday Canada, 2001.
- Ed. bras.: *Um mapa para a porta do não retorno: notas sobre pertencimento*. Tradução de Jess Oliveira e floresta. Apresentação de tatiana nascimento. Rio de Janeiro: A Bolha, 2022.
- BRAND, Dionne. *Salvage: readings from the wreck*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 2024.
- Ed. bras.: *Salvamento: leituras do naufrágio*. Tradução de floresta. Rio de Janeiro: Zahar, 2025.
- BRATHWAITE, Kamau. *ConVERSations with Nathaniel Mackey*. Staten Island: We Press; Minneapolis: Xcp: Cross-Cultural Poetics, 1999.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discours sur le colonialisme*. Paris: Éditions Réclame, 1950.
- Ed. bras.: *Discurso sobre o colonialismo*. Tradução de Claudio Willer. Ilustrações de Marcelo D'Saete. São Paulo: Veneta, 2020.
- FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Éditions du Seuil, 1952.
- Ed. bras.: *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FREED-THALL, Hannah. *Modernism at the beach: queer ecologies and the coastal commons*. Nova York: Columbia University Press, 2023.
- GLISSANT, Édouard. *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard, 1990.
- Ed. bras.: *Poética da Relação*. Tradução de Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- HALBERSTAM, Jack. *Trans*: a quick and quirky account of gender variability*. Oakland: University of California Press, 2018.
- Ed. bras.: *Trans: uma abordagem curta e curiosa sobre a variabilidade de gênero*. Salvador: Devires, 2023.

- HARAWAY, Donna. “Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: making kin”. In: *Environmental Humanities*, Durham, v. 6, n. 1, p. 159-165, 2015.
- MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Livro I: o processo de produção do capital. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.
- MENDONÇA FILHO, Kleber (dir.). *Aquarius*. Brasil; França: CinemaScópio; SBS Productions, 2016. 1 filme (146 min), son., color.
- NERUDA, Pablo. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Santiago: Editorial Nascimento, 1924.
- Ed. bras.: *Vinte poemas de amor e uma canção desesperada*. Edição bilíngue. Porto Alegre: L&PM, 2016.
- NIXON, Rob. “Barrier beach”. In: GARRARD, Greg (org.). *The Oxford handbook of ecocriticism*. Nova York: Oxford University Press, 2014. cap. 34.
- NIXON, Rob. *Slow violence and the environmentalism of the poor*. Cambridge: Harvard University Press, 2011.
- QUEEN. Another one bites the dust. Composição de John Deacon. In: QUEEN. *The game*. London: EMI, 1980. 1 disco sonoro (LP).
- QUIJANO, Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. In: LANDER, Edgardo (org.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales — perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2000. p. 201-246.
- SCORESBY, William. *An account of the Arctic regions: with a history and description of the northern whale-fishery*. Edinburgh: Archibald Constable and Co., 1820. 2 v.
- SILVA, Denise Ferreira da. *A dívida impagável*. São Paulo: Oficina de Imaginação Política; Living Commons, 2019.
- SOUTH AFRICA. Reservation of Separate Amenities Act, No. 49 of 1953. Pretoria: Government Printer, 1953.
- TAIGUARA. Hoje. In: TAIGUARA. *Hoje*. Rio de Janeiro: Odeon, 1969. 1 disco sonoro (LP).
- TSING, Anna Lowenhaupt. *The mushroom at the end of the world: on the possibility of life in capitalist ruins*. Princeton: Princeton University Press, 2015.
- Ed. bras.: *O cogumelo no fim do mundo: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo*. Tradução de Jorge Menna Barreto e Yudi Rafael. São Paulo: n-1 edições, 2022.
- WILLIAMS, Terry Tempest. “The clan of one-breasted women”. In: WILLIAMS, Terry Tempest. *Refuge: an unnatural history of family and place*. New York: Pantheon Books, 1991. p. 281-290.
- WYNTER, Sylvia. “Unsettling the colonality of being/power/truth/freedom: towards the human, after man, its overrepresentation — an argument”. In: *CR: The New Centennial Review*, East Lansing, v. 3, n. 3, p. 257-337, 2003.

