

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES - PPGARTES
ADRIANA SAYURI OMOTO

CARTO(coreo)GRAFIAS:

*Corpoterritório como potência de criação em dança em
Abya Yala*

CURITIBA
2024

ADRIANA SAYURI OMOTO

CARTO(coreo)GRAFIAS:

*Corpoterritório como potência de criação em dança em
Abya Yala*

Memorial artístico-crítico reflexivo
apresentado à banca de defesa do programa
de Pós-graduação Mestrado Profissional em
Artes. Linha de pesquisa Modos de
Conhecimento e Processos Criativos em Arte
da Universidade Estadual do Paraná, como
requisito à obtenção do título de Mestre em
Artes.

Orientador: Dr. Giancarlo Martins
PPGARTES – UNESPAR

CURITIBA
2024

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e
Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP
e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Omoto, Adriana Sayuri
CARTO(coreo)GRÁFIAS: Corpoterritório como
potência de criação em dança em Abya Yala / Adriana
Sayuri Omoto. -- Curitiba-PR, 2024.
89 f.: il.

Orientador: Giancarlo Martins.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Artes) -- Universidade Estadual do
Paraná, 2024.

1. Corpos. 2. Território. 3. Dança. 4.
Performance. 5. América-Latina. I - Martins,
Giancarlo (orient). II - Título.

A mi pequeña Violeta que desde su primer latido me enseña a pulsar fuerte como la tierra.¹

¹ À minha pequena Violeta que desde seu primeiro batimento me ensina a pulsar forte como a terra.

RESUMO

A partir da análise e desdobramentos da noção de *Corpoterritório* em contextos de criação artística, a pesquisa pretende proporcionar um olhar aprofundado e descolonizador com respeito às abordagens de alguns processos contemporâneos de criação em dança e performance na América Latina, refletindo sobre as implicações das territorialidades nos nossos corpos. Partindo desta análise, a proposta é identificar as misturas que nos compõem enquanto corpos latinos, como entendemos nossos universos subjetivos para o fazer artístico no contexto latino-americano e porque compreender o conceito de emancipação poderia ser uma forma de cruzar as linhas abissais que nos distanciam de referenciais da nossa própria história. A proposta da dissertação está vinculada também a um mapeamento *carto(coreo)gráfico* que ilustra, através das grafias de movimento (coreografia/composição) e grafias de territórios (cartografia), estratégias de diluição das fronteiras que nos separam enquanto criadoras(es) do e no Sul global.

Palavras-chave: Corpos. Territórios. Dança. Performance. América-Latina.

RESUMEN

A partir del análisis y despliegues de la noción de *Cuerpoterritorio* en contextos de creación artística, la investigación pretende proveer una mirada aprofundada y descolonizadora con respecto a los abordágenes de algunos procesos de creación en danza y performance en Latinoamérica, reflexionando sobre las implicaciones de las territorialidades en nuestros cuerpos. Partiendo de este análisis, la propuesta es identificar las mixturas que nos componen como cuerpos latinos, cómo comprendemos nuestros universos subjetivos para el quehacer artístico en el contexto latinoamericano y porqué comprender el concepto de emancipación podría ser una forma de cruzar las líneas abisales que nos distancian de referenciales de nuestra propia historia. La propuesta de la disertación está vinculada también a un mapeo *carto(coreo)gráfico* que ilustra, a través de las grafías de movimiento (coreografía/composición) y las grafías de territorios (cartografía), estrategias de dilución de las fronteras que nos separan como creadoras(es) de y en el Sur global.

Palabras-clave: Cuerpos. Territorios. Danza. Performance. Latinoamérica.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1: Registro de bosque nativo em movimento durante a criação de “Afluente II: Regreso al origen”. “Eres tu respiración”. Concepción, Chile. Novembro de 2023	7
Fotografia 2: Registro de espécie vegetal pela bioartista Thaís Itapema durante a gravação das entrevistas. Caminho do Itupava, Quatro Barras – PR/Brasil, 2023	11
Fotografia 3: Registro dos pés do artista Giovanni Venturini em contato com as rochas que beiram a Cachoeira do Capitanduva durante gravação das entrevistas. Caminho do Itupava – Quatro Barras, PR/Brasil, 2023.....	14
Fotografia 4: Registro fotográfico da obra transdisciplinar “Afluente II: Regreso al origen” durante apresentação da performance nas ruínas do antigo Teatro Enrique Molina na cidade de Concepción, Chile. Novembro, 2023	17
Fotografia 5: Registro das mãos de Adriana em movimento durante a gravação de “Afluente I” no Festival LOFT 2020 (Chile).....	18
Fotografia 6: Registro de Afluente I em Festival LOFT 2020. Lali imersa nas águas do rio BioBío em San Pedro de la Paz/Concepción, Chile.	20
Fotografia 7: Registro da equipe de gravação do micro documentário “Afluente I” no festival LOFT, 2020.....	21
Fotografia 8: Registro de Adriana em movimento durante a gravação de “Afluente I” em Festival LOFT 2020. Adriana imersa nas águas do rio BioBío em San Pedro de la Paz/Concepción, Chile.....	22
Fotografia 9: Registro do processo de criação de “Afluente II: Regreso al origen” (2021). Concepción, Chile.....	23
Fotografia 10: Afluente II (2021) em bosque nativo na localidade de Santa Juana - Região metropolitana de Concepción/Chile. Constanza em composição das materialidades orgânicas no corpo de Viviana.	24
Fotografia 11: Afluente II (2021) idem anterior. Adriana em composição das materialidades orgânicas no corpo de Viviana.	25
Fotografia 12: Programa (verso) do trabalho “Afluente II: Regreso al origen” com o texto “Madre Tierra”	26
Fotografia 13: Registro do processo de criação de “Afluente II: Regreso al origen”. Viviana Campos em meio a um bosque nativo em sessão de gravação	27
Fotografia 14: Registro de Viviana Campos na performance de “Afluente II: Regreso al origen” nas ruínas do antigo Teatro Enrique Molina. Concepción, Chile. Novembro de 2023.	28
Fotografia 15: Registro de pesquisa de campo no projeto “Bío-Bío Última Danza” da cia. penquista Cuerpo Imaginario. Adriana deitada em meio a pedras à beira mar. Concepción/Chile, 2019	29
Fotografia 16: Cartaz de difusão da obra “Última Danza” (2018) da cia. penquista Cuerpo Imaginario. Adriana, Francisco e Joaquin em movimento na Desembocadura do rio BioBio. Concepción/Chile.	30
Fotografia 17: Registro de apresentação da obra “Última Danza” (2018) da cia. penquista Cuerpo Imaginario. Adriana, Francisco e Joaquin em cena com projeções em vídeo-mapping	31
Fotografia 18: Registro de gravação para a obra “Voces de Cordillera” (2021) na comunidade pewenche de Butalelbun na fronteira com Argentina, Alto Bío-Bío/Chile. Adriana com tronco de árvore na cabeça, de fundo a cordilheira e cascatas de água.....	32
Fotografia 19: Registro da expedição ao território mapuche pewenche na Cordilheira dos Andes junto à equipe criativa de “Voces de Cordillera” (2021). Comunidade Butalelbun, Alto Bío-Bío/Chile.	33

Fotografia 20: Registro de apresentação da obra “Voces de Cordillera” (2021) na Sala Andrés Pérez Araya, Adriana e Magdalena em cena. Centro Oráculo – Concepción/Chile..	34
Fotografia 21: Registro de apresentação da obra “PÓ” (2014) na Casa Hoffmann em Curitiba/Brasil. Adriana deitada sobre um pó branco.	35
Fotografia 22: Registro da performance “PÓ” (2014) em gravação na Sala Ilustrada em São Paulo/Brasil (2015). Adriana em movimento com pó branco na pele, no fundo uma pintura abstrata.....	36
Fotografia 23: Registro de apresentação do trabalho solo “PÓ” (2014) na sala Andrés Pérez do Centro Oráculo em Concepción, Chile (2019).....	37
Fotografia 24: Registro dos pés da artista Lívea Castro em contato com o solo e folhagens durante as entrevistas. Caminho do Itupava – Quatro Barras, PR/Brasil, 2023.....	42
Fotografia 25: Registros do processo de criação de “Afluente II: regresso al origen”. Pele humana e pele bacteriana. Concepción, Chile. Novembro de 2023.....	44
Fotografia 26: Registro do vídeo-dança “Imago” de Lívea Castro em reserva ambiental Quatro Barras, Curitiba.....	48
Fotografia 27: Registro de “Polvo” de Bia Figueiredo em Piraquara – Região metropolitana de Curitiba, 2020	50
Fotografia 28: Registro da versão audiovisual de “Corpo Celeste” em Monteiro Lobato, São Paulo. Giovanni deitado nu sobre o chão, a imagem é fusionada com outra de espécies vegetais, 2021	51
Fotografia 29: Registro da obra “El Padre de las Aves” de Sandra Vargas. Cia. Cuerpo Imaginario e Teatro El Rostro. Concepción/Chile, 2021.....	54
Fotografia 30: Registro da performance “Topias Implacables” de Sandra Acevedo. Coquimbo/Chile, 2021. Sandra com uma máscara abstrata que se assemelha a um grande cérebro	55
Fotografia 31: Registro da performance “Revolución Pex” de Elias Cohen Lecoyote. KIM Teatro Danzante. Valparaíso/Chile, 2017. Elias em movimento no chão com a pele azul e língua para fora.....	56
Fotografia 32: Registro de uma pergunta e um caminho	57
Fotografia 33: Registro da performance de “Afluente II: Regreso al origen”. Viviana Campos com sementes que espalhava pelo caminho. Concepción, Chile. 2023	60
Fotografia 34: Registro do processo de criação têxtil em “Afluente II: Regreso al origen”. Mão de Laura tatuada com a frase “Eres tu respiración”. Concepción, Chile. Novembro de 2023.....	61
Fotografia 35: Registro de terra em reciclagem/compostagem durante o processo criativo de “Afluente II: Regreso al origen”. Concepción/Chile. 2023.....	62
Fotografia 36: Programa do trabalho “Afluente II: Regreso al origen”. Viviana em meio à terra.	81
Fotografias 37, 38 e 39: Elias Cohen, Giovanni Venturini e Sandra Acevedo (respectivamente) durante entrevistas entre Brasil e Chile, 2023.....	82
Fotografias 40, 41 e 42: Sandra Vargas, Bia Figueiredo e Lívea Castro (respectivamente) durante entrevistas entre Brasil e Chile, 2023.....	83

SUMÁRIO

Introdução

Húmus

1. Contexto do conceito *Corpoterritório*: dimensões de espaço, tempo e memória nos percursos dançados

Solo superficial

2. Territorialidades Corporificadas

2.1 Danças como manifestações originárias

2.2 Misturas e subjetividades latino-americanas na criação em dança

2.3 Relações simbióticas e transfigurações imagéticas do corpo

Subsolo

3. Dançar para encarnar experiências emancipatórias

3.1 Por micropolíticas que recuperem memórias e corporalidades próprias

Matriz

4. CARTO(coreo)GRAFIAS: convites, conversas e confluências entre Brasil e Chile

Dicionário para germinar novos conceitos



Fotografia 1: Registro de bosque nativo em movimento durante a criação de “Afluente II: Regreso al origen”. “Eres tu respiración”. Concepción, Chile. Novembro de 2023. Fonte: Karen Baher.

Introdução

O que existe em um corpo que dança?

Acredito que, antes de tudo, existem memórias. Memórias geográficas, geopolíticas e socioculturais em uma perspectiva macro perceptiva. E também memórias proprioceptivas, anatômicas, fisiológicas, sensoriais e instintivas; ao mesmo tempo, em uma perspectiva micro perceptiva. As primeiras nos levam a compreender os contextos e, por consequência, muitos dos motivos pelos quais se dança. As segundas, aqui mencionadas, podem sugerir espaços de atravessamentos por onde se percebem e se habitam os movimentos que nos mantêm vivas(os) e que, portanto, nos permitem manifestar nossa existência no mundo para além das formas verbais, também dançadas.

Na relação com nossas memórias, a abordagem de corpo nesta pesquisa vai além das concepções que o entendem enquanto recipiente, receptáculo, “banco” de informações; mas sim a partir da abordagem de corpo enquanto espaço transrelacional e indisciplinar, onde a criação das infinitas possibilidades de existência junto com tudo aquilo que o compõe no dentro-fora da vida se borram, porque coexistem. Talvez seja melhor reformular a questão: O que (co)existe em um corpo que dança?

É pertinente, portanto, referenciar nesta pesquisa, a abordagem de *corpomídia*, proposto pelas autoras Helena Katz e Cristine Greiner:

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação (GREINER, 2005, p. 131).

Menciono esta associação porque tenho sentido, no cerne de minhas experiências como artista/pesquisadora/professora em dança, a necessidade de compreender contextos de fala/ação/movimento (macro e micro perceptivos) como dispositivos para a criação ou simplesmente para uma compreensão simbólica de discursos dançados. Acredito também que, além destas memórias contextuais, existem tempos. Diversos. Tempo como analogia a um período histórico em que se

vive em determinado território. E tempos de ação, corporificados de acordo com os ambientes contextuais aos quais nos relacionamos e estabelecemos vínculos.

Talvez o que tento correlacionar, através de uma compreensão ontológica do ser humano, é a intrínseca fusão entre corpo e território como estratégia para analisar manifestações de naturezas dancísticas e performáticas. Que isso possa ser também compreendido através do conceito de ambiente discutido pelo professor Dr. Jorge de Albuquerque Vieira, por meio de uma abordagem sistêmica:

É no sistema ambiente que encontramos todo o necessário para trocas entre sistemas, desde energia até cultura, conhecimento, afetividade, tolerância, etc. “Estoques” necessários para efetivar os processos de permanência. (...) sistemas que tendem ao isolamento e perdem contato com o ambiente tendem à morte (VIEIRA, 2000, p. 16).

Cabe nesta pesquisa compreender danças que nascem em contextos de existência de diversidades culturais específicas e que podem, portanto, cartografar territórios a partir de suas escritas de movimento (coreografias). Até mesmo atos performáticos que, não necessariamente se autodenominam danças, mas que se ocupam do corpo e do movimento como principais canais de expressão artística e que evocam suas territorialidades como lugares de fala e ação no mundo. Danças que reivindicam cada momento instantâneo de sua “performance” e dos gestos contingentes que denotam possíveis experiências emancipatórias, de liberdade de expressão, compondo, assim, manifestações diversas, reflexos da nossa humanidade que insiste em permanecer.

Nesta dissertação, arquitetamos percursos, pontes e cruzamentos entre corpos e territórios no contexto artístico latino-americano, tendo como principal eixo Brasil e Chile; países, territórios, lugares onde habitei e desenvolvi trabalhos, participações e colaborações na dança durante tempos consideráveis, para me atrever a dar vazão a um desejo incansável: borrar fronteiras. Neste intento, proponho a ideia de **“CARTO(coreo)GRAFAR”** como ação de conhecer, compreender e habitar em imersão nossos territórios. Como forma de compor danças conjuntas, que não separem as presenças e ações humanas daquelas que já existem e coabitam em um mesmo recorte de movimentos, de espaço e de tempo.

Um possível caminho de leitura deste trabalho propõe o convite a entender a passagem destas páginas como um enraizamento na terra. Não de forma linear,

incisiva e única; mas como fazem as raízes das plantas e os micélios dos fungos: “rizomáticamente”.

Na camada mais superficial (*Húmus* – Capítulo 1) convido a uma **aproximação** da ideia que defendo enquanto *Corpoterritório*, em conjunto da retrospectiva crítico-reflexiva de meus percursos dançados desde o ano de 2014 até o presente momento, e que contempla dimensões de espaço, tempo e memória pessoais para embasar as discussões que sustentam esta dissertação. Logo em seguida, a proposta é adentrar uma camada um pouco mais profunda (*Solo superficial* – Capítulo 2) em que proponho o **reconhecimento** de percepções e entendimentos sobre dança para situá-las(os) sobre as abordagens deste campo artístico que cabem discutir aqui. Ainda nesta mesma camada, proponho uma **reflexão** sobre a característica “*ch'ixi*” (Aymara) nos corpos latino-americanos, termo defendido pela socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui, para ampliar uma percepção ocidental das características identitárias dos corpos latinos através do resgate de uma sabedoria dos povos andinos originários: as misturas como potência. A seguinte camada (Subsolo – Capítulo 3), tem o intuito de **arejar** possíveis pistas para um fazer dança implicado (micro)politicamente com o propósito de **cultivar** experiências emancipatórias e **iluminar** possíveis caminhos que confluem em um desejo comum ao se dançar: um “*buen vivir*” coletivo. Aprofundando um pouco mais apresento uma possibilidade para criar e compor danças que contemplem as reflexões e proposições até então discutidas: “*Carto(coreo)grafias*” enquanto estratégias para alimentar um fluxo de intercâmbio artístico entre territórios. A última camada (Matriz), a mais profunda, requer compreendê-la com certa complexidade. Não como um fim ou uma conclusão desta dissertação, mas talvez com o propósito de responder à seguinte questão: como continuar? Eis que não existem caminhos traçados, mas sim possíveis rastros, afluentes futuros, sementes a **germinar...**



Fotografia 2: Registro de espécie vegetal pela bioartista Thaís Itapema durante a gravação das entrevistas. Caminho do Itupava, Quatro Barras – PR/Brasil, 2023.

Húmus – Capítulo 1

Contexto do conceito *Corpoterritório*: dimensões de espaço, tempo e memória nos percursos dançados

Para abordar as relações entre corpo e ambiente contextual nesta atual pesquisa, me ocuparei do termo *Corpoterritório* como eixo referencial ao analisar obras de naturezas dancísticas e performáticas, partindo do entendimento da Teoria *Corpomídia*, criada pelas pesquisadoras da Dança Helena Katz e Christine Greiner, que pressupõe que “o próprio corpo resulta de contínuas negociações de informações com o ambiente e carrega seu modo de existir para outras instâncias de seu funcionamento” (KATZ & GREINER, 2002, p. 94). Desta forma, poderíamos compreender que todo corpo carrega consigo impressões, marcas e características próprias, diversas e singulares provenientes também dos ambientes a que se vincula, portanto, dos territórios em que habita, em um constante intercâmbio de informações que se corporificam: “somos, como todas criaturas, um produto complexo entre genética e ambiente” (KATZ & GREINER, 2002, p. 86).

As informações do meio se instalam no corpo; o corpo, alterado por elas, continua a se relacionar com o meio, mas agora de outra maneira, o que o

leva a propor novas formas de troca. Meio e corpo se ajustam permanentemente num fluxo inestancável de transformações e mudanças (KATZ & GREINER, 2002, p. 90).

Cabe aqui salientar também as diferenças e aproximações das significações entre os termos ambiente e território de forma a justificar o que tento correlacionar, partindo da premissa de que todo território é um ambiente e nem todo ambiente pode ser considerado um território. As relações de poder, pertencimento e apreensão sensorial sobre um determinado espaço geográfico em que certas circunstâncias de existência se dão são fatores que determinam a denominação território. Segundo Milton Santos, geógrafo, escritor e professor brasileiro, o território pode ser visto como uma materialidade (configuração territorial) cuja apreensão por meio dos sentidos caracteriza-o como paisagem. Neste sentido, a composição visual imagética de um território, poderia ser entendida como paisagem e a combinação entre contexto e circunstâncias em que se estabelecem as relações com os corpos, um ambiente específico.

Para Milton Santos o território usado se constitui em uma categoria essencial para a elaboração sobre o futuro. O uso do território se dá pela dinâmica dos lugares. O lugar é proposto por ele como sendo o espaço do acontecer solidário. Estas solidariedades definem usos e geram valores de múltiplas naturezas: culturais, antropológicos, econômicos, sociais, financeiros, para citar alguns. Mas as solidariedades pressupõem coexistências, logo pressupõem o espaço geográfico (SOUZA, 2005, p. 251).

Santos (apud Souza, 2005) destaca ainda, em sua perspectiva de construção de uma “geografia generosa para a humanidade” segundo a docente de Geografia Humana da Universidade de São Paulo, Maria Adélia Aparecida; as relações entre o global e o local, perspectivas que interessam para esta pesquisa, uma vez que os recortes para análise do conceito *corpoterritório* estão pautados na tentativa de um deslocamento tanto dos referenciais bibliográficos, das práticas artísticas, das concepções de corpo e compreensões de mundo que se verticalizam em base às verdades do norte-global, intencionando assim, trazer à margem referenciais bibliográficos latino-americanos, práticas e processos de criação de artistas locais e emergentes, especificamente entre as cidades de Curitiba (Brasil), Concepción, Temuco e Valparaíso (Chile) e compreensões de mundo que possibilitam a coexistência da multiplicidade de saberes e pluridimensionalidade dos territórios do sul-global.

A partir da perspectiva de Santos sobre o conceito de território, ao qual me sirvo nesta pesquisa, para transmitir uma ideia de relação intrínseca que registra nos corpos os lugares que habitam e que se manifestam através de expressões artísticas; cabe posicionar esta discussão a favor das transversalidades nas relações que se dão no pesquisar, no fazer artístico e no próprio **corpo**, entendido aqui **enquanto território micropolítico do acontecer**.

Vivemos com uma noção de território herdada da Modernidade incompleta e do seu legado de conceitos puros, tantas vezes atravessando os séculos praticamente intocados. É o uso do território, e não o território em si mesmo, que faz dele objeto da análise social. Trata-se de uma forma impura, um híbrido, uma noção que, por isso mesmo, carece de constante revisão histórica. O que ele tem de permanente é ser nosso quadro de vida. Seu entendimento é, pois, fundamental para afastar o risco de alienação, o risco da perda do sentido da existência individual e coletiva, o risco de renúncia ao futuro (SANTOS, 2005, p. 255).

Para além das percepções geográficas de Santos (2005) a respeito do conceito “território”, me apoio também, como parte do deslocamento referencial proposto nesta pesquisa, na discussão das práxis micropolíticas do movimento feminista comunitário territorial em *Abya Yala*², com base nas propostas de Lorena Cabnal, líder indígena guatemalteca que propõe a ideia de Território-Corpo-Terra por um viés feminista³ e anticolonialista, em que a emancipação dos corpos das mulheres está diretamente relacionada com o colonialismo e, portanto, os corpos das mulheres latino-americanas sofrem um peso redobrado neste contexto. Em seu ativismo, Lorena aborda o território enquanto reflexo do próprio corpo e por consequência da terra que nutre e nos oferece alimento. Os territórios deturpados pelo colonialismo, pelas invasões, pelas fronteiras impostas, pelas culturas originárias disseminadas, inferiorizadas e pouco respeitadas por tanto tempo, provocaram os mesmos efeitos nos corpos: feridas coloniais embasadas nos mecanismos de preconceito, segregação e exclusão. Por consequência, provocou a desconexão de nós, enquanto seres humanos, de todas as

² *Abya Yala* é uma denominação histórica do continente americano na língua *kuna*, que significa “terra em plena maturidade” ou “terra de sangue vital”. No século XXI, o termo passou a ser utilizado por diferentes organizações e comunidades indígenas de todo o continente para substituir a designação eurocêntrica “América”.

³ A perspectiva feminista interessa para esta pesquisa uma vez que, ao propor um deslocamento referencial de autores homens, brancos e euro-centrados, se dispõe a alçar as vozes de mulheres latino-americanas (Silvia Rivera Cusicanqui, Lorena Cabnal e Suely Rolnik) a partir de teorias embasadas em suas práxis territoriais bem como de autores como Milton Santos, homem negro, professor e defensor da renovação da geografia no Brasil e o líder indígena, escritor, filósofo e ambientalista Ailton Krenak.

outras existências que coabitam e dependem da mesma terra para seguir existindo. A cura, portanto, para tais efeitos, provém da resistência e resiliência dos corpos, principalmente das mulheres, e na compreensão de um corpo que não está dissociado do território em que habita, da terra que pisa, por isso **Território-Corpo-Terra**. Como ressalva Ailton Krenak: “O futuro é ancestral e a humanidade precisa aprender com ele a pisar suavemente na terra”, fala proferida que inspirou o documentário “Pisar Suavemente na Terra⁴” (2022).



Fotografia 3: Registro dos pés do artista Giovanni Venturini em contato com as rochas que beiram a Cachoeira do Capitanduva durante gravação das entrevistas. Caminho do Itupava – Quatro Barras, PR/Brasil, 2023.

Ao abordar dimensões de espaço, tempo e memória para embasar as discussões em torno à ideia de *corpoterritório* pretendo expressar um conceito transversal às experiências vividas em diferentes contextos e que conversam entre si dada uma compreensão comum das relações que se estabelecem com os territórios habitados. Espaço, tempo e memória são parâmetros cruciais nesta proposta de **CARTO(coreo)GRAFAR** porque refletem o movimento da vida sob as mesmas perspectivas de quem dança.

Falar sobre *Corpoterritório* é falar sobre um corpo que não se desvincula de suas memórias, sejam elas afetivas, circunstanciais, instintivas, geográficas, etc.

⁴ PISAR suavemente na terra. Direção e Produção: Marcos Colón. Brasil, Peru e Colômbia: Amazônia Latitude Films, 2022.

Partindo deste entendimento de corpo, enquanto território de manifesto micropolítico de nossas memórias ancestrais, enquanto território de expressão das nossas singularidades e de subversão das lógicas de dominação impostas pelo colonialismo, tenho me interessado em abordar o conceito de emancipação na prática artística como princípio para poder compreender lugares de autonomia na criação em dança. Neste ponto, tenho como inspiração as lógicas performativas desenvolvidas por *Hijikata Tatsumi*, criador do *Butô*⁵ japonês, quando pretende, através de sua dança, a libertação dos automatismos do corpo social e propõe atingir as profundezas do corpo a partir da memória. Ao estudar *Tatsumi*, o filósofo *Kuniichi Uno* demonstra, através de suas narrativas poéticas, a “fragilidade que singulariza o movimento e faz emergir uma consciência da natureza, não restrita à humanidade, mas com aptidão para iluminar os processos de desumanização” (GREINER, 2018, s/p.). Quando me refiro, portanto, à ideia de emancipação, minha intenção é iluminar caminhos de criação na dança com consistências e coerências subversivas ao doutrinamento, castração e ao enrijecimento do corpo, impedindo suas condições orgânicas, sistêmicas, abertas e porosas de trocar informações com os meios e territórios. Trazendo para nosso contexto latino-americano, tal perspectiva se correlaciona ao universo “*ch’ixi*” da autora boliviana Silvia Rivera Cusicanqui, no que diz respeito à recuperação de nossas corporalidades próprias a partir das memórias ancestrais. Que busca, sobretudo, alçar através do corpo, pulsões de resistência como estratégia para permanecer e sobreviver culturalmente neste contexto de heranças históricas coloniais.

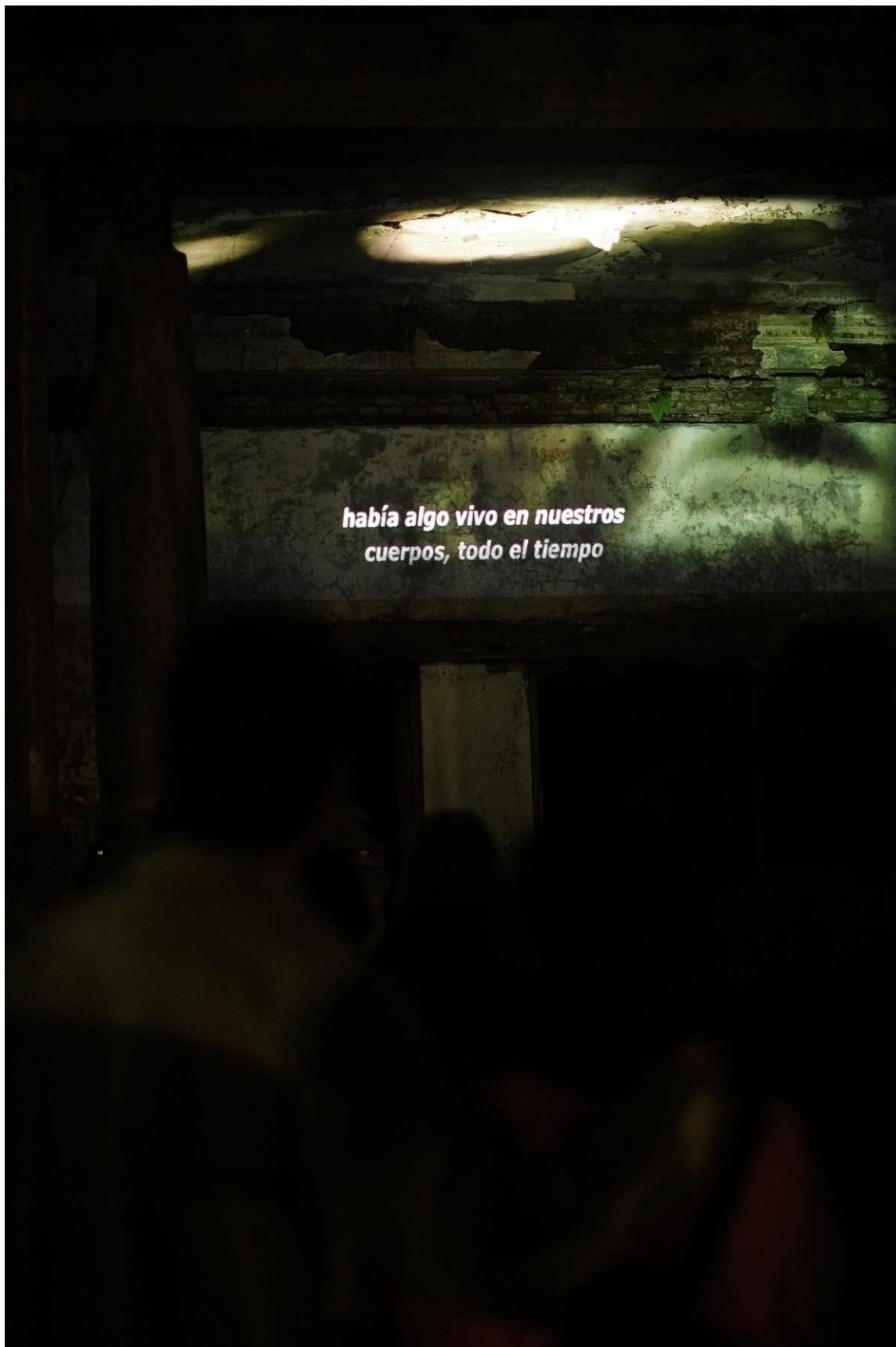
Portanto, a partir das análises levantadas, compreendendo o corpo como espaço de reflexos indissociáveis dos territórios habitados e interessada em ações artísticas que estabeleçam aproximações com ecossistemas naturais abordamos o corpo através de uma mirada não antropocêntrica. Diluindo hegemonias mesmo que no âmbito micro político, e provocando sensações de fusão e indissociabilidade – ao resgatar a “origem” ancestral de nossos corpos – abordo a ideia de territorialidades que se corporificam, neste capítulo, através das reflexões sobre meus percursos dançados desde o ano de 2014 até 2022. Farei, para tanto, uma retrospectiva e análise de quatro trabalhos artísticos realizados em território chileno e que

⁵ O *Butô* ou ainda *Ankoku Butô* é uma dança que surgiu no Japão pós-guerra e ganhou o mundo na década de 1970. Criada por Tatsumi Hijikata na década de 1950 o *Butô* é também inspirado nos movimentos de vanguarda, expressionismo, surrealismo, construtivismo, entre outros.

corroboram nesta perspectiva, dois de minha autoria (“*Afluente I*” e “*Afluente II: regreso al origen*”), ambos através da Plataforma CorpoCaos, projeto artístico em que desenvolvo pesquisa e criação, e outros dois em que participei como intérprete-criadora em dança para outras companhias/coletivos: “*Última Danza*” da cia., *Cuerpo Imaginario*, em 2018, “*Voces de Cordillera*” da cia., e *Teatro del Oráculo* em 2021.

En el cuerpo humano las células no trabajan solas, o de manera aislada, sino en grupo de células similares que conforman los tejidos de donde surgen los diferentes órganos. Tenemos cuatro tipos de tejido en nuestro cuerpo, y sus funciones son variadísimas, entre las cuales se encuentran conectar, transportar, sostener, proteger, almacenar, cubrir y comunicar. Así como es adentro, es afuera. Estamos rodeados de tejidos en los que cubrimos nuestros cuerpos, nuestras casas. Y es certamente el territorio; un tejido, habitado, recorrido, herido, cantado, olvidado y celebrado. Cabnal, Lorena. (informação oral)⁶

⁶ "No corpo humano, as células não trabalham sozinhas ou isoladas, mas como um grupo de células semelhantes que formam os tecidos dos quais surgem os diferentes órgãos. Temos quatro tipos de tecidos no nosso corpo, e as suas funções são extremamente variadas, incluindo a ligação, o transporte, o suporte, a proteção, o armazenamento, o revestimento e a comunicação. Tal como é no interior, também o é no exterior. Estamos rodeados de tecidos com os quais cobrimos o nosso corpo, a nossa casa. E é certamente o território; um tecido, habitado, percorrido, ferido, cantado, esquecido e celebrado". CABNAL, Lorena, 2020.



Fotografía 4: Registro fotográfico da obra transdisciplinar "Afluyente II: Regreso al origen" durante apresentação da performance nas ruínas do antigo Teatro Enrique Molina na cidade de Concepción, Chile. Novembro, 2023. Fonte: Karen Baher.

“AFLUENTE I” – Plataforma CorpoCaos, Concepción/Chile (2020)



Fotografia 5: Registro das mãos de Adriana em movimento durante a gravação de “Afluente I” no Festival LOFT 2020 (Chile). Fonte: Paulina Barrenechea.

“Afluente I” é um trabalho de caráter transdisciplinar realizado pela Plataforma CorpoCaos, o qual levo como projeto artístico desde 2019. Foi financiado pelo festival LOFT/Comunidades, no programa de residência em artes cênicas, projeto do *Centro Cultural Escénica en Movimiento*, na cidade de Concepción/Chile em 2020. A proposta artística do trabalho compreendia o trânsito entre linguagens da dança, música e audiovisual para criar, em formato híbrido (presencial e virtual), uma criação que dialogasse com o entorno do rio BioBío, um dos maiores e mais importantes rios da zona centro-sul do território chileno e cenário de grandes conflitos políticos frente a questões de desapropriação territorial e violência contra as comunidades originárias. E para tanto, nos inspiramos no exuberante ecossistema desta região, que resiste em meio à devastação e na poesia “*El río que suena, que sueña*” do escritor, oralitor e poeta mapuche *Elicura Chihuailaf*.

*“Las aguas tranquilas
transparentes
Viajan hacia el Azul
Del Gran Océano
Como aveillas gorjean
sus piedras, sus laderas*

*El otoño recién llegado
se deja caer sobre los ojos
Mi corazón sediento sueña
con las aguas del arroyo
pero mi espíritu perdido
no puede callar la angustia
de su lecho."*

(CHIHUAILAF, 1995, p. 51, *De sueños azules y contrasueños*).

A equipe criativa e colaborativa era composta por quatro mulheres, cada uma pertencente às distintas áreas de atuação nas artes mencionadas anteriormente. Entretanto, apesar das contribuições específicas que cada uma atribuiu desde sua perspectiva, a intenção era criar caminhos transversais e experimentais fusionando práticas de movimento, canto e visualidade como proposição provocativa entre todas. Durante o processo de criação a estratégia encontrada como forma de sensibilização foi transitar, recorrer e delimitar o espaço de investigação e ação. A principal intenção, em um início, era simplesmente buscar a harmonia da presença em detrimento da ideia de intervenção através da escuta e percepção sensorial do espaço.

O ato de presenciar foi uma decisão intencional tida como gesto contingente para questionar a ideia de intervenção que se ocupa geralmente quando se propõe ações artísticas em espaços não convencionais. A partir disso, muitas perguntas nos mobilizaram: Como as informações e os estímulos que provém do meio nos orientam ao mover nossos corpos? O que acontece com o corpo quando nos propomos direcionar a atenção aos nossos sistemas perceptivos mais internos? Como nossos movimentos são influenciados por esse direcionamento da atenção, seja para dançar, cantar e manipular uma câmera? Como podemos, através desta experiência, habitar nossos espaços internos e externos em harmonia?

No ambiente residia o movimento em si. As danças, as imagens e sonoridades surgiam carregadas da experiência sensorial desde o que nos propunha o ambiente em investigação, ou seja, ele era o protagonista, dele partiam as consignas para mover. Nos deparamos também com questionamentos acerca das proximidades que nos uniram como criadoras: o fato de sermos todas mulheres e habitantes de distintos territórios latino-americanos (Brasil, Chile e Colômbia). Levantando assim, a partir desta reflexão, questões sobre as fronteiras que delimitam o espaço-corpo-ambiente de formas tangíveis e intangíveis ao associar, por exemplo, através de uma perspectiva ecofeminista, o corpo da mulher em uma sociedade patriarcal como reflexo da natureza devastada.

Este trabalho surgiu da experimentação, da não limitação nas relações estabelecidas dos corpos humanos e não humanos, com os movimentos, com as sonoridades, texturas, com as tecnologias analógicas e digitais, com a poesia em forma de palavras, gestos e música, com as danças e afetos vividos; tudo isso captado através das imagens e redimensionado para um formato audiovisual. Nosso desafio, ao criar um produto, foi justamente conseguir alcançar a potência daquilo que é vivo. Por isso preferimos chamá-lo de “experimento de escuta/movimento/dança”, fazia muito mais sentido, já que todas as nossas visitas de exploração foram obras em si, cada uma cheia de sutilezas inesperadas e espontâneas, carregadas do peso da presença e da totalidade dos instantes.



Fotografia 6: Registro de Afluente I em Festival LOFT 2020. Lali imersa nas águas do rio BioBío em San Pedro de la Paz/Concepción, Chile. Fonte: Paulina Barrenechea.

A grande necessidade de colocar o corpo em situação de deriva surgiu, não só da situação de enclausuramento que a pandemia mundial provocou, mas principalmente de uma pulsão subversiva frente à extrema repressão aos corpos provocada pelas forças armadas estatais em ambientes públicos, em detrimento do grande movimento de revolta social chilena (*Estallido Social*) vivido em todo o país no ano de 2019. Ambos eventos instauraram situações de medo na população, porque

foram adotadas formas violentas para, no primeiro caso, impedir as manifestações públicas frente às demandas por uma nova constituição chilena. No segundo caso, porque se intensificaram tais estratégias de contenção das massas através de uma distorção discursiva, justificando o exército armado presente nas ruas por conta do surto do vírus COVID-19.



Fotografia 7: Registro da equipe de gravação do micro documentário “Afluente I” no festival LOFT, 2020. Fonte: Paulina Barrenechea. (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tmkjZROrcQ8&t=15s>)

Durante todo este período pandêmico, tivemos que nos reinventar. Reinventar as formas de habitar nossos corpos, de habitar nossos territórios. No caso do Chile, em específico, essa situação antecede a pandemia mundial, porque um ano antes estávamos em plena revolta social, uma das maiores nas últimas décadas. Tais reinvenções se deram não só com relação à ocupação dos espaços públicos como forma de alçar, através do corpo, as vozes do povo contra uma nova situação ditatorial no país, mas principalmente porque qualquer estrutura, quando extremamente rígida, se rompe. Esta percepção se dava não só a nível macro (social), como se instaurou a nível micro, nos próprios corpos. Havia uma extrema necessidade de romper estruturas e voltar a habitar a sensibilidade e a organicidade do corpo.

Em “Afluente I” nos colocamos diretamente em contato com o rio Bío-Bío, seus arredores e todo ecossistema ao qual faz parte. Estabelecemos rotinas de

aproximação, observação, escuta e vinculação, para, a partir da relação com aquele território, deixar surgir instâncias que nos permitiam criar.

A criação de “Afluente I” significa, para mim, um lugar de manifestação micropolítica através da dança e reflete, paradoxalmente, uma resistência libertária a todo e qualquer mecanismo de repressão, castração e enrijecimento imposto ao corpo. Explicita a necessidade que existe em dar vazão a tantos movimentos internos, represados como lagos artificiais em nossos corpos. Relembra nossa complexa organicidade como parte ínfima da natureza, e alude à fluidez do rio como metáfora da liberdade de expressão e manifestação de nossas danças menos “polidas” e mais espontâneas, como vias para encarnar experiências emancipatórias.



Fotografia 8: Registro de Adriana em movimento durante a gravação de “Afluente I” em Festival LOFT 2020. Adriana imersa nas águas do rio BioBío em San Pedro de la Paz/Concepción, Chile. Fonte: Paulina Barrenechea (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BldVixcNT40>)

“AFLUENTE II: Regreso al origen” – Plataforma CorpoCaos, Concepción/Chile (2023)



Fotografia 9: Registro do processo de criação de “Afluente II: Regreso al origen” (2021).
 Concepción, Chile. Fonte: Alejandra Limardo. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=vpV5QUHC6KQ>)

“Afluente II: Regreso al origen” é um trabalho transdisciplinar, realizado em território chileno, especificamente nos atravessamentos entre dança, performance, artes visuais, música e audiovisual. Surgiu de indagações provenientes do trabalho anterior (Afluente I) e de inspirações em novos encontros na arte da vida, junto das artistas chilenas Constanza Schmidlin e Viviana Campos.

O formato do trabalho consistiu em uma instalação coreográfica composta por elementos orgânicos e inorgânicos que coexistiam e conviviam em situação cênica-compositiva híbrida. Esse formato ocorreu através de projeções audiovisuais que resgatavam um território ancestral simbólico em conjunto com as materialidades de corpos humanos e bactérias (celulosa bacteriana) em uma simbiose dançante. Da experiência anterior com “Afluente I”, surgiram inquietações com respeito à composição em consonância com o entorno, com a geografia dos espaços, com os outros seres que os habitam, com os ecossistemas em si. Todavia, principalmente pela necessidade de não hierarquizar a forma humana diante de todas as outras existências. Este trabalho propõe, portanto, uma reflexão sobre o antropocentrismo nas artes, sobre o “resgate” territorial, bem como de seus saberes e simbolismos ancestrais e transgeracionais; e ainda, instala um espaço transversal de pesquisa e

criação entre a cultura científica ambiental local e a arte da dança realizada por mulheres de forma descentralizada.

Este trabalho foi caracterizado também por uma criação de natureza experimental, coletiva e colaborativa. Em “Afluente I”, tínhamos a mesma dinâmica e proposta, porém criamos através do financiamento vindo de um programa de residências artísticas. Neste caso, o impulso criativo nos lançou a experimentar, provar, discutir e reflexionar muito antes de algum possível projeto de base. Iniciamos gravações e sessões fotográficas em terreno, localidades de bosques nativos da região metropolitana de Concepción; e usamos provas com o cultivo da celulosa bacteriana (organismo presente no trabalho) através da bioartista visual Constanza Schimidlin, que desenvolve seu trabalho autoral já de longa trajetória sobre as transformações da matéria inspirada no reino fungi.



Fotografia 10: Afluente II (2021) em bosque nativo na localidade de Santa Juana - Região metropolitana de Concepción/Chile. Constanza em composição das materialidades orgânicas no corpo de Viviana. Fonte: Alejandra Limardo.

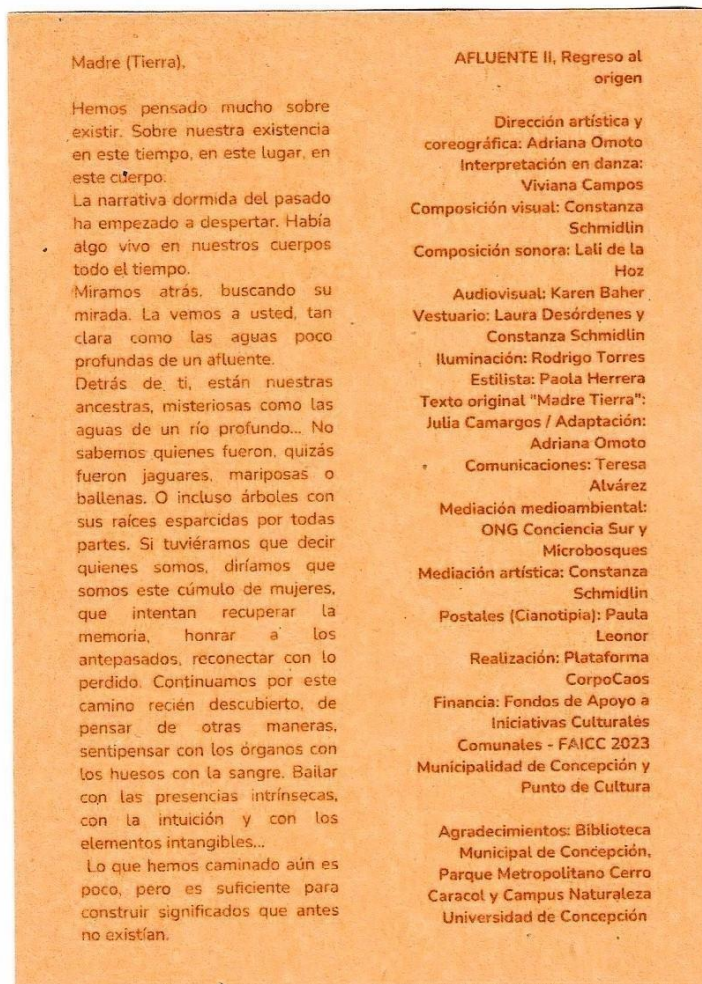
Fiz o convite a uma querida amiga, para interpretar o trabalho, artista da dança, professora de técnica moderna de longa trajetória na cidade de Concepción, Viviana Campos. Ela é uma das fundadoras de um espaço cultural reconhecido regionalmente

(Calaucán) e berço da formação de muitos bailarinos(as), artistas atualmente renomados na dança nacional chilena. Viviana também é terapeuta e consteladora familiar; e desenvolve seu trabalho em relação aos processos de cura mediante práticas que buscam a integração do corpo, da mente e da relação com a terra.

Neste trabalho, assumi a ação de idealização e coordenação artística, um olhar externo à cena. Minha presença se concentrou na composição dos elementos que dialogavam, sem a intenção de impor acontecimentos, mas sim guiando caminhos com um olhar crítico, ou ainda brincando, como em um jogo de montagem em que as peças podem ser estruturadas de diferentes formas sem que percam suas potências.



Fotografia 11: Afluyente II (2021) idem anterior. Adriana em composição das materialidades orgânicas no corpo de Viviana. Fonte: Alejandra Limardo.



Fotografia 12: Programa (verso) do trabalho “Afluyente II: Regreso al origen” com o texto “Madre Tierra”⁷

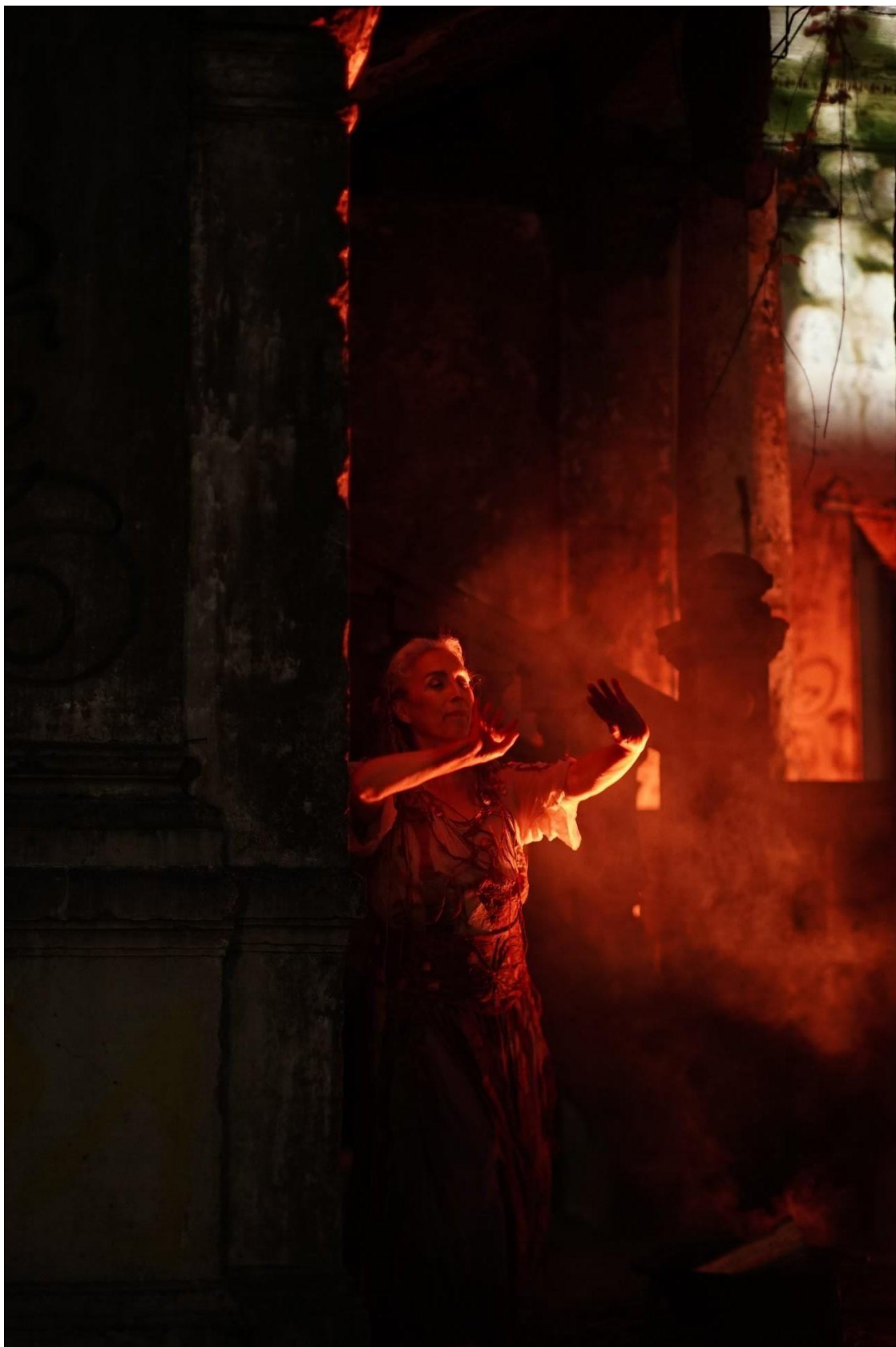
⁷ Mãe (Terra),

Temos pensado muito sobre existir... Sobre a nossa existência neste tempo, neste lugar, neste corpo. A narrativa adormecida do passado começou a despertar, havia algo vivo nos nossos corpos desde sempre. Olhamos para trás, procurando o teu olhar. Vemo-lo, tão claro como as águas rasas de um afluyente. Atrás de ti, estão os nossos antepassados, misteriosos como as águas de um rio profundo.

Não sabemos quem foram, talvez tenham sido jaguares, borboletas, baleias ou até árvores com as raízes espalhadas por todo o lado... Se tivéssemos de dizer quem somos, diríamos que somos este grupo de mulheres, tentando recuperar a memória, honrar os antepassados, reconectarmo-nos com o que se perdeu. Continuamos por este caminho recém-descoberto, a pensar de outras formas, a pensar com os órgãos, com os ossos, com o sangue. Dançando com presenças intrínsecas, com intuição e com elementos intangíveis. O que percorremos ainda é pouco, mas é suficiente para construir significados que antes não existiam.



Fotografia 13: Registro do processo de criação de “Afluyente II: Regreso al origen”. Viviana Campos em meio a um bosque nativo em sessão de gravação. Fonte: Karen Baher.



Fotografía 14: Registro de Viviana Campos na performance de “Afluente II: Regreso al origen” nas ruínas do antigo Teatro Enrique Molina. Concepción, Chile. Novembro de 2023.

“ÚLTIMA DANZA” – Cia. Cuerpo Imaginario, Concepción/Chile (2018)



Fotografia 15: Registro de pesquisa de campo no projeto “Bío-Bío Última Danza” da cia. penquista Cuerpo Imaginario. Adriana deitada em meio a pedras à beira mar. Concepción/Chile, 2019. Fonte: Sandra Vargas.

“Bío-Bío Última Danza” foi um projeto de criação artística de dança e multimídia da companhia penquista *Cuerpo Imaginario*, financiado pelo Ministério da Cultura, das Artes e do Patrimônio, no ano de 2018, na cidade de Concepción, no Chile. Fui convidada como intérprete-criadora para a obra de caráter cênico, porém com um potente trabalho territorial desenvolvido durante o processo. O cenário principal era a paisagem-memória do rio Bío-Bío, corpo de água que atravessa a cidade de Concepción, em seu trajeto de volta à localidade de sua nascente, um pequeno povoado aos pés da Cordilheira dos Andes.

A diretora da companhia Sandra Vargas, é artista da dança, coreógrafa, praticante e facilitadora de Chi Kung, arte marcial chinesa, e pesquisadora nas artes multidisciplinares, em torno ao corpo e às tecnologias. Neste projeto, a intenção era experimentar, através do corpo em movimento e em diálogo com a tecnologia do *vídeo-mapping*, tecnologia visual que consiste em projetar imagens sobre superfícies de diversas formas estruturais; as narrativas presentes no território urbano da cidade de Concepción e do entorno ribeirinho do rio Bío-Bío.

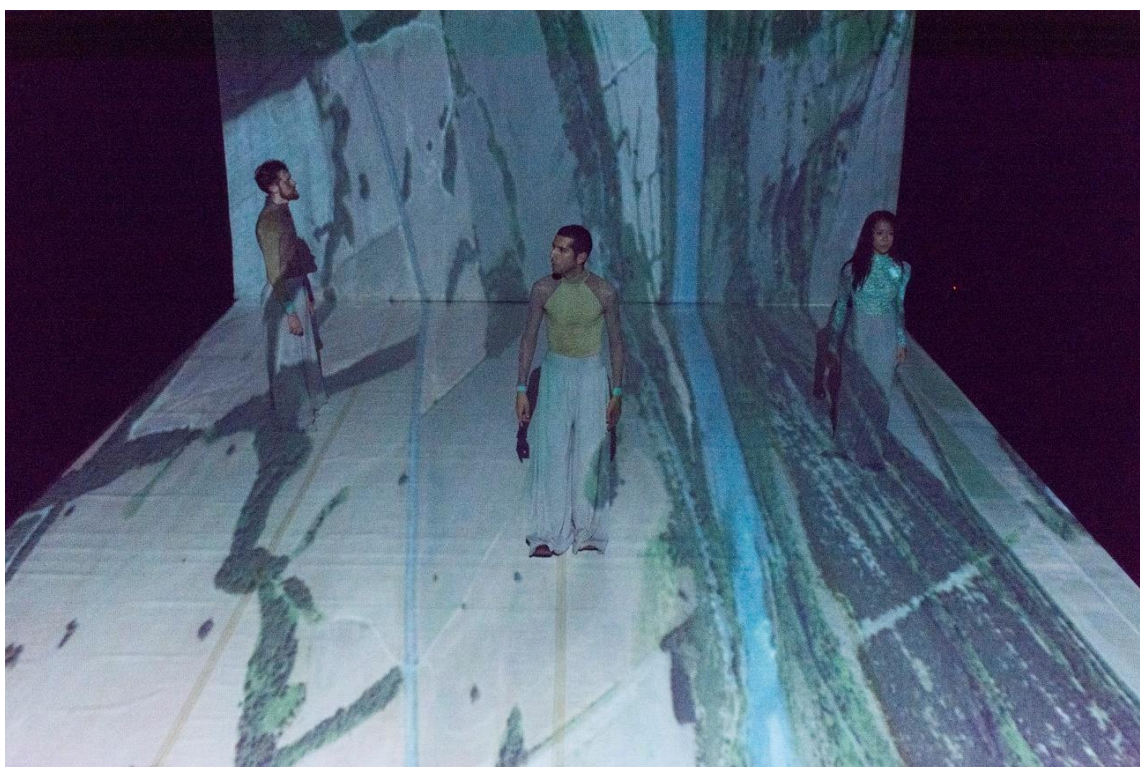


Fotografia 16: Cartaz de difusão da obra “Última Danza” (2018) da cia. penquista Cuerpo Imaginario. Adriana, Francisco e Joaquin em movimento na Desembocadura do rio BioBio. Concepción/Chile.
Fonte: Sergio Aurelio.

As relações com o território, as paisagens e memórias do rio se deram através do contato direto com as localidades escolhidas durante o processo em viagens, caminhadas, gravação e experimentação a partir de registros corporais. Uma das localidades de grande presença neste trabalho foi a da “Desembocadura do rio Bío-Bío”, espaço de encontro dele com o Oceano Pacífico, onde o rio desemboca no mar. É também um cenário de grande importância para a região, uma vez que alberga uma reserva ambiental da costa centro-sul, considerada Santuário da Natureza, chamado

originalmente por “Wallpen” na língua *mapudungun*⁸ do povo Mapuche⁹ e que significa “observar ao seu redor”.

Para a composição cênica da obra, a cargo do artista visual Álvaro Valenzuela, foram recopilados materiais audiovisuais para as projeções em *vídeo-mapping*. O cenário tinha duas dimensões composto por amplas telas brancas na horizontal e vertical, espaço onde os corpos de três intérpretes de dança compunham em conjunto com as imagens, a narrativa do território e a história do rio Bío-Bío, através de uma mirada crítica, reflexiva e contestatória.



Fotografia 17: Registro de apresentação da obra “Última Danza” (2018) da cia. penquista Cuerpo Imaginario. Adriana, Francisco e Joaquin em cena com projeções em vídeo-mapping. Fonte: Sandra Vargas.

“VOCES DE CORDILLERA” – Teatro del Oráculo, Concepción/Chile (2021)

⁸ A língua mapuche ou mapudungun (literalmente a fala da terra) é o idioma do povo mapuche, um povo originário que habita milenarmente certas regiões do Chile e da Argentina.

⁹ O povo mapuche é um povo indígena da região centro-sul do Chile e do sudoeste da Argentina, foram denominados pejorativamente pelos espanhóis como araucanos. Em função do colonialismo foram empobrecidos e seguem na luta pela recuperação de seus territórios de origem até os dias de hoje.



Fotografia 18: Registro de gravação para a obra “Voces de Cordillera” (2021) na comunidade pewenche de Butalelbun na fronteira com Argentina, Alto Bío-Bío/Chile. Adriana com tronco de árvore na cabeça, de fundo a cordilheira e cascatas de água. Fonte: Gonzalo Garcés.

“*Voces de Cordillera*” foi um projeto em artes cênicas de caráter interdisciplinar e intercultural da cia. penquista *Teatro del Oráculo*, no qual participei também como intérprete-criadora, no ano de 2021. A proposta contemplava uma viagem de duas semanas visitando e intercambiando saberes junto a comunidades *mapuche pewenche*¹⁰, pertencentes ao território da Cordilheira dos Andes.

Um grupo de sete artistas de diferentes áreas de atuação foram convidados para ser parte da equipe criativa do projeto, sob a direção de Manuel Loyola, diretor e dramaturgo da cia. *Teatro del Oráculo*, importante agrupação do teatro independente com larga trajetória na cidade de Concepción, no Chile.

Fomos guiados durante a expedição pelo *lonko*¹¹, por Pascual Levi Curriao, líder de uma das comunidades *pewenche da região do Alto Bío-Bío*. Sua denominação

¹⁰ *Pewenche* é um povo indígena da América do Sul que vive nos Andes, principalmente no atual centro-sul do Chile e na Argentina adjacente. Seu nome deriva de sua dependência alimentar das sementes do *pewen* (pinhão) ou das araucárias (*Araucaria araucana*). No século XVI, os *Pewenche* viviam no território montanhoso de aproximadamente 34 a 40 graus ao sul. Mais tarde, eles se tornaram “araucanizados” e se fundiram parcialmente com os povos *mapuche*. No século 21, eles ainda mantêm algumas de suas terras ancestrais.

¹¹ *Lonko* (do Mapudungun *longko*, literalmente “cabeça”), é o líder de uma ou várias comunidades Mapuche. Em tempos de guerras, eles eram os responsáveis por eleger, junto a um parlamento, o guerreiro para liderar as batalhas.

significa cabeça em *mapudungun*, de acordo com a posição de liderança que exerce na comunidade. Por meio de sua guia, pudemos adentrar, conhecer e intercambiar saberes cotidianos, culturais e ancestrais com os integrantes das comunidades, sempre com muito respeito e entendendo nosso lugar de *wing*¹² para aquele povo. Aprendemos com Pascual alguns costumes básicos de convivência e respeito às naturezas daquele território, dentre o maior dos ensinamentos: sempre pedir permissão para adentrar um território ao qual não pertencemos.



Fotografia 19: Registro da expedição ao território mapuche pewenche na Cordilheira dos Andes junto à equipe criativa de “Voces de Cordillera” (2021). Comunidade Butalelbun, Alto Bío-Bío/Chile.

Logo após o período de trocas, como um laboratório para criar uma obra de caráter cênico, nos deparamos com muitos questionamentos. Não fazia sentido criar algo que representasse aquela cultura, mas sim, algo que mostrasse em cena, as transformações que nos causaram as vivências em território ancestral mapuche. “*Voces de Cordillera*” se configurou como uma grande colagem das experiências traduzidas aos corpos, às vozes, imagens, texturas, sonoridades de todas as existências daquele território específico. O trabalho foi apresentado na *Sala Andrés*

¹² *Wingka* é um termo da língua Mapudungun, referindo-se aos brancos e, mais especificamente, aos invasores espanhóis do século XVI.

Pérez Araya, auditório independente e sede da cia. *Teatro del Oráculo*, situado na comunidade de *Lagos de Chile* na cidade de Concepción/Chile, no ano de 2021.



Fotografia 20: Registro de apresentação da obra “Voces de Cordillera” (2021) na Sala Andrés Pérez Araya, Adriana e Magdalena em cena. Centro Oráculo – Concepción/Chile.

A intenção de resgatar dimensões de tempo, espaço e memória em percursos dançados neste capítulo inicial parte não só de uma contextualização sobre o conceito ao qual me dedico a compreender, “escavar” e aprofundar, e que estou nomeando enquanto *corpoterritório*; mas também da necessidade de revisar as configurações de meus próprios caminhos que permitiram chegar a este entendimento na abordagem de processos criativos em dança. Portanto, não poderia deixar de recordar um trabalho que, mesmo saltando à linha do tempo, foi um disparador que permitiu identificar uma das principais questões que me mobilizam na insistência do fazer dança: encontrar vestígios de origem que nos possibilitem identificar relações com as nossas ancestralidades através do autoconhecimento e dos estudos do corpo em movimento.

“PÓ” – Performance artística do TCC em Bacharelado e Licenciatura em Dança UNESPAR/FAP, Curitiba/Brasil (2014)



Fotografia 21: Registro de apresentação da obra “PÓ” (2014) na Casa Hoffmann em Curitiba/Brasil. Adriana deitada sobre um pó branco. Fonte: Ulysses Candal Sato.

“PÓ” é uma performance criada em 2014 no contexto de conclusão da graduação em dança na Universidade Estadual do Paraná – Faculdade de Artes na cidade de Curitiba/Brasil. Este trabalho representa um marco em minha trajetória artística profissional e autônoma, porque através deste processo criativo, além de identificar tais questões mobilizadoras, vivi uma importante transição também no âmbito pessoal: migrar a outro território.

O trabalho abordava as relações de adaptabilidade e permanência na construção de uma dramaturgia do corpo e do movimento, a partir da coluna vertebral, eixo central e estrutural do nosso organismo. Em paralelo à criação da performance, desenvolvi também um memorial artístico que embasava teoricamente as questões do trabalho e da minha formação acadêmica até aquele momento. Tive o privilégio de ser orientada por grandes mulheres, artistas e docentes da dança em Curitiba: Andrea Sérgio e Cinthia Kunifas, além das colaborações de Marila Velloso e Elke Siedler.

O tempo e a espacialidade, outros importantes fatores que permeiam a essência da performance, foram abordados de forma também a compreender questões de ancestralidade. Essas questões eram implicadas indiretamente no trabalho através do reconhecimento de minhas raízes nipônicas e de vestígios

culturais, comportamentais – reflexos diretos nos movimentos e na dança autobiográfica presente em “PÓ” – através da compreensão do conceito japonês de “*ma*” que pode ser definido como o intervalo entre as coisas, o espaço entre objetos, o silêncio entre os sons ou a quietude entre as ações.



Fotografia 22: Registro da performance “PÓ” (2014) em gravação na Sala Ilustrada em São Paulo/Brasil (2015). Adriana em movimento com pó branco na pele, no fundo uma pintura abstrata. Fonte: Camila Carneiro.

“PÓ” foi apresentado em diferentes oportunidades e se configurou em diversos formatos compositivos, assumindo adaptações necessárias aos distintos contextos: mostra acadêmica (TELAB/Curitiba-BRA), mostras internas (Casa Hoffmann e *La Bamba*/Curitiba-BRA), sala de exposição (Sala Ilustrada/São Paulo-BRA), festivais (LOFT/Concepción-CHL), auditórios (*Alianza Francesa*/Concepción-CHL) e salas de teatro (Centro Oráculo/Concepción-CHL). E essa liberdade compositiva que o trabalho sustenta também potencializou encontros durante minha trajetória e permitiu criar pontes entre territórios. Em 2015, fui selecionada para participar de uma residência artística e coreográfica na cidade de Concepción no Chile, intitulada “*REVUELO*” – *Pensando el Cuerpo / Pasajeros em Tránsito*, com artistas de diferentes países, e durante os seis meses de trabalho pude circular com apresentações de “PÓ” em instâncias mencionadas anteriormente. Logo após o término da residência, me instalei naquele território pelos motivos mais diversos que a experiência da arte-vida nos instaura e atravessa.



Fotografia 23: Registro de apresentação do trabalho solo “PÓ” (2014) na sala Andrés Pérez do Centro Oráculo em Concepción, Chile (2019). Fonte: Diego Escobar.

Assim, a partir das experiências vividas, encarnadas e corporificadas surge a pulsão por aprofundar este entendimento de corpo enquanto primeiro território e no qual, através das singularidades das nossas danças, cartografamos territórios sensíveis onde não apenas ocupamos um espaço, mas sim onde coabitamos. A definição do verbo coabitar consiste em “habitar em comum”, e esta noção, proveniente de cosmovisões originárias, propõe que o habitar comum não se aplica apenas entre seres humanos, mas sim entre todos os seres que compõem em presença um espaço comum, como se dá na forma com que estes povos sentem e pensam suas comunidades e suas relações com o entorno.

As histórias relatadas dos trabalhos anteriores trouxeram percepções ampliadas acerca do coabitar um território, principalmente pelas vivências com as culturas andinas e suas sabedorias ancestrais, assim como pela oportunidade de auto-observação nas diferenças que compõem nossos corpos: subjetividades diversas que nascem a partir das condições de existência de cada território. Condições estas que nos atravessam e transformam, apontando novos caminhos

sobre como perceber, sentir, pensar e mover em um determinado espaço-tempo presente, bem como nos futuros porvires.

“*Afluente I*” e “*Afluente II*” surgiram como ressonâncias do processual encontro com as terras penquistas¹³ banhadas pelo Oceano Pacífico, imersas pelo rio BioBío e seus afluentes, pelos pântanos que abrigam aves em migração e outras espécies em extinção, pelas águas subterrâneas que sustentam bosques nativos em meio à urbanidade, mas também à resistência e resiliência destes ecossistemas frente ao extrativismo e às ocupações ilegais de territórios originários. Estes encontros moveram os fluídos das entranhas do corpo e complexificaram percepções sobre a potência da presença em um momento histórico que estamos vivendo como humanidade, com as sucessivas intensificações de catástrofes em função da crise climática. “*BioBío Última Danza*” e “*Voces de Cordillera*”, representam especiais sincronias que, respectivamente, abriram e fecharam esta experiência de sete anos de vida em território andino e que me permitiram conhecer e aprofundar nas sabedorias ancestrais daquele território, ressignificando assim meu próprio sentido de pertencimento. Portanto, compreender *corpoterritório* se dá através da conexão com a ancestralidade do chão que pisamos e da terra que coabitamos, mas também através das transformações que essa busca nos proporciona no reconhecimento e na atualização das nossas próprias memórias.

Solo superficial – Capítulo 2: Territorialidades Corporificadas

Como eu falei no começo, fronteira é exatamente aquilo que é pra você entender o que é o outro. Mas essa fronteira é exatamente a diferença do outro, uma caminhada diferente. Essa é a fronteira. Por isso é importante a gente entender o corpo-espaço do outro. O que é o outro? O que é o corpo do outro? Não é o corpo, não estou olhando só o corpo, estou falando do espírito, da trajetória, da forma que foi formado, digamos assim. Como se fosse o nosso corpo. Como é que foi com o nosso corpo? **Qual caminho que o nosso corpo seguiu, percorreu?** (BENITES, Guarani *Nhandewa*, p. 8, Cadernos Selvagem, 2023).

Nesta camada da terra, solo superficial, o intento será de manifestar um entendimento de dança, que não enclausura o corpo a parâmetros pré-definidos sobre

¹³ Adjetivo dado a quem ou o que pertence à comuna de Concepción, no centro-sul do Chile. Durante as invasões espanholas por Pedro de Valdivia e após uma derrota contra os nativos *mapuche*, o comandante mudou o local de acampamento para uma região à beira-mar conhecida pelos indígenas como “*Pegnco*” ou “*Penco*”, que deu origem ao adjetivo atual, penquista.

esta área do conhecimento (ou dos saberes) enfatizando os contornos latino-americanos que nos conformam enquanto corpos, para discutir e identificar outras territorialidades que se corporificam. Logo, a ideia é de adubar a escrita a partir da atualização de memórias pessoais trazendo as experiências à tona para, não apenas contextualizar, mas corporificar o que pretendo defender enquanto conceito.

A necessidade é de discutir a dança enquanto pensamento de um corpo que se constitui a partir de seus contextos de existência, através de uma análise com perspectiva geográfica, sociológica e até mesmo antropológica. Parte de uma compreensão sobre a importância que existe na tomada de consciência sobre contextos e processos de configuração de danças, que não são “descartados”, mas que definem a priori seus passos, gestos, combinações, expressividades, grafias de movimento, etc. Compreensão esta, alinhada também à defesa da Arte que se constrói em coerência, compromisso e respeito com a nossa história e nossa ancestralidade, bem como a que combate a segregação e aposta pelas diversidades que nos conformam enquanto corpos latinos.

Para abordar este último ponto, trago como referência a pensadora boliviana Silvia Rivera Cusicanqui, socióloga da imagem, escritora e ativista, considerada pelo movimento Ecofeminista¹⁴ e pelas Feministas Comunitárias Territoriais¹⁵, uma das grandes apostas para o reconhecimento da pluralidade e pluridimensionalidade dos territórios latino-americanos. Em razão de que esses territórios ainda sofrem ressonâncias do processo de colonização, bem como do processo da crescente degradação meio ambiental, em decorrência da relação depredatória da natureza e por parte das sociedades pós-coloniais. A partir de um aprofundamento no termo *aymara* “*chi'xi*”, defendido por Cusicanqui como a potência das misturas nos corpos latinos, pretendo explicitar, a partir da análise de manifestações artísticas em dança e performance, expressões que estejam em consonância com esta compreensão de mundo. E, para isso, minha intenção é ampliar percepções sobre a ideia de dança.

2.1 Danças como manifestações originárias

¹⁴ O movimento *Ecofeminista* é uma vertente dos feminismos que conecta a luta pela igualdade de gênero com a defesa do meio ambiente e sua preservação.

¹⁵ O termo *Feministas Comunitárias Territoriais* é defendido pela indígena guatemalteca Lorena Cabnal e entendido como recriação do pensamento político-ideológico feminista e cosmogônico, que tem surgido para reinterpretar as realidades da vida histórica e cotidiana das mulheres indígenas, dentro do mundo indígena.

“Andar me vem à mente. No caminhar humano, cada movimento começa com um pouso sobre a superfície da terra. A superfície é o acúmulo de todos os pedacinhos inertes amontoando-se em direção ao centro. Sobre essa superfície, caminhamos a passos largos. Nós também ziguezagueamos, tropeçamos e mancamos. Na terra, no chão, no caminho, no declive, no pântano, negociando o próximo movimento” (PAXTON, *Gravidade*. 2021, p. 19).

Para melhor compreender a abordagem do que proponho enquanto “manifestações originárias”, explico, primeiramente, um interesse particular por abordagens artísticas na dança e performance que contemplem não só o corpo humano enquanto agente criador e propositor das obras, por isso mesmo, analisar as relações intrínsecas entre corpo e território e compreendê-los como agentes codependentes nas criações.

Olhar para nossas danças enquanto manifestações originárias significa aqui, identificar padrões de movimento que não estão pautados em formas humanas isoladas, mas sim em forças para além do humano que nos conectam a formas “primitivas”: gestos e movimentos que surgem a partir de uma escuta do entorno internamente direcionada ao corpo e vice-versa. Além disso, sobre maneiras de mover que desenvolvemos ao longo do processo de construção de nossa própria evolução motora e que carregam traços e marcas dos territórios em que aprendemos a nos mover e interatuar com o mundo. Características estas que carregamos de nossos ancestrais, por exemplo, quando identificamos em nossa corporalidade a presença marcante das relações entre a pélvis e os membros inferiores do corpo com o chão. Poderíamos associá-las às danças de celebração das colheitas, danças diretamente relacionadas à terra, provenientes das culturas indígenas originárias, bem como as de matrizes africanas ou orientais, fortemente presentes na conformação dos corpos latinos.

Uma abordagem antropológica poderia ser considerada a partir desta perspectiva, porém, neste momento, me interessa direcionar estas análises a como as relações se dão no âmbito da criação, sejam elas artísticas ou não, condição esta permeada por experiências sensoriais, instintivas e intuitivas.

“Cada um de nós aprende sozinho a andar. Somos encorajados por muitos, verdade seja dita, mas o que eles podem fazer? Uma mão solícita talvez seja útil, mas acho que o andar ocorreria de todo modo. Isso é notável. Andar se torna, então, o fundamento de nossos sucessivos movimentos em pé. Parece ser a fonte de quase tudo na dança” (PAXTON, *Gravidade*. 2021, p. 19).

Em “Gravidade”, o icônico coreógrafo e dançarino Steve Paxton¹⁶ (1939-2024) aborda as relações da fisicalidade deste fenômeno, ou melhor, força fundamental da natureza, que nos permite caminhar “ancorados” à Terra. A partir disso, discorre sensivelmente sobre seus estudos na técnica *Contact Improvisation*¹⁷, para estabelecer relações dos movimentos dos corpos com o chão, nas danças e na vida. Um estudo aprofundado sobre os movimentos que surgem a partir de uma condição primordial de existência para nós humanos na Terra, atrelado as suas proposições em dança. Danças, portanto, que surgem essencialmente a partir de **condições de existência** que moldam nossos movimentos a partir do que já acontece no corpo, como neste caso, a atuação indissociável da força de gravidade.

(...)

*Minha avó Yaeko sempre caminhava olhando para baixo. Com o tempo fui percebendo que algo no chão também me atraía. Caminhava olhando para o chão, como ela. Um dia, em uma aula de dança quando pequena, me disseram: “Não se olha para o chão quando se dança! É preciso manter o olhar ativo e a coluna ereta”. Me perguntei: “Porque não posso dançar como minha avó?”. **Existe algo de misterioso no chão, na terra, algo que nos faz dançar.***

(...)

¹⁶ Steve Paxton (1939-2024) foi um icônico dançarino e coreógrafo norte-americano criador da técnica *Contact Improvisation* e discípulo de grandes nomes da dança moderna como Merce Cunningham e José Limón, também foi membro da Judson Dance Theatre.

¹⁷ *Contact Improvisation* é uma técnica de dança que utiliza as leis físicas de fricção, momento, gravidade e inércia para explorar a relação entre dançarinos.



Fotografia 24: Registro dos pés da artista Lívea Castro em contato com o solo e folhagens durante as entrevistas. Caminho do Itupava – Quatro Barras, PR/Brasil, 2023.

Dançar aqui, compreende-se, portanto, como ponte de interconexão entre os movimentos que ocorrem no dentro-fora do corpo, como via para um conhecimento transpessoal, para além das individualidades. Ao longo de nossa evolução, enquanto espécie humana, desenvolvemos características motoras próprias de acordo com as adversidades que tivemos que enfrentar em nossos meios para poder sobreviver, e a esse processo de adaptabilidade, intrínseca às espécies que permanecem vivas, está relacionada a nossa capacidade de evolução cinética, tanto interna quanto externamente.

Aproximando tal ideia, então, aos parâmetros sistêmicos básicos ou fundamentais da Teoria Geral dos Sistemas¹⁸, segundo Jorge de Albuquerque Vieira (2000, p. 15): “são parâmetros que todo e qualquer sistema possui, independente de processos evolutivos”, entre eles: Permanência, Ambiente e Autonomia. Assim também ocorre com os parâmetros evolutivos quando abordamos o sistema corpo através de suas manifestações mais complexas, como dançar por exemplo. Ao tentar identificar inicialmente o que existe (ou coexiste) em um corpo que dança, poderíamos compreendê-lo como um sistema aberto, entendendo que, através desta perspectiva

¹⁸ A Teoria Geral dos Sistemas (TGS) é o estudo interdisciplinar de diversos sistemas, com o objetivo de descobrir padrões e identificar regras que possam ser aplicadas em diversos campos do conhecimento. A teoria adota que um sistema é qualquer organismo formado por partes interligadas e interdependentes.

sistêmica, nos aproximamos tanto das relações indissociáveis aos meios, quanto daquelas que exprimem temporalidade nos sistemas, compreendendo as relações que o definem como um todo, sua organização (VIEIRA, J. A., 2000, p. 18).

Em resumo, sistemas “necessitam” sobreviver, sob a imposição da termodinâmica universal; para isso, “exploram” seus meios ambiente, “trabalhando” os “estoques” adequados a essa permanência. Podemos dizer que há assim uma certa hierarquia entre os três parâmetros básicos: primeiro a permanência, ela é efetiva através do meio ambiente, com a consequente elaboração de autonomia, incluindo aí a memória ou o hábito (VIEIRA, 2000, p. 16).

Compreender as danças como manifestações originárias, parte da conexão com os corpos que nos compõem, sejam elas o corpo físico, psíquico e espiritual e da escuta atenta a outros corpos que atravessam o que somos: corpos d'água como os rios, afluentes, mares e oceanos; corpos de ar como as nuvens, os ventos, brisas e vendavais; corpos de terra como as sementes, raízes, plantas, árvores e montanhas; corpos vulcânicos, corpos celestes, corpos de fungos e bactérias, corpos de outros seres que coabitam junto a nós em um mesmo espaço-tempo. Corpos para além das lógicas humanas e que nos impregnam com vestígios de uma mesma origem. Corpos que, atrelados às forças cosmológicas da Terra, como a gravidade, por exemplo, nos evidenciam correspondências em escalas tangíveis.



Fotografia 25: Registros do processo de criação de “Afluente II: regreso al origen”. Pele humana e pele bacteriana. Concepción, Chile. Novembro de 2023. Fonte: Karen Baher.

Como a intenção desta pesquisa é andar criando pontes e borrando fronteiras entre territórios, cabe olhar e trocar percepções sobre o eixo temático aqui discutido com outras(os) artistas e seus respectivos trabalhos, que de alguma forma conversam com as questões levantadas nesta dissertação. E para isso, abordarei estudos de caso específicos de dança e performance entre Brasil e Chile, são eles: **“IMAGO”** (2017) de Lívea Castro, **“POLVO”** (2020) de Bia Figueiredo e **“CORPO CELESTE”**

(2021) de Giovanni Venturini, no Brasil; e **“TOPIAS IMPLACABLES”** (2021) de Sandra Acevedo, **“EL PADRE DE LAS AVES”** (2021) de Sandra Vargas e **“REVOLUCIÓN PEZ”** (2017) de Elias Cohen Lecoyote da cia. *Kim Teatro Danzante*, no Chile. A partir dos estudos de caso, serão levantadas também reflexões em torno à ideia de transfiguração imagética do corpo humano de forma a embasar discussões que questionam os paradigmas antropocêntricos modernos.

2.2 Misturas e subjetividades latino-americanas na criação em dança

Considerando danças e atos performáticos como potentes formas de expressão, resistência e contestação sócio-política que tem o corpo como manifestação encarnada das experiências e de sua comunicação, pretendo neste momento, identificar a relação das imagens que compõem os três trabalhos e que transgridem visualmente as fronteiras entre o que é corpo e o que é o meio natural. Elas contêm, portanto, na composição visual imagética, contextos que escancaram a fusão entre corpo e território como possíveis traduções visuais dos questionamentos, críticas e problemáticas encarnadas no corpo que dança ou performa. Ressalta também a potência latente das diversidades e pluridimensionalidades provenientes da herança cultural mestiça latino-americana, defendida por Cusicanqui, por meio do termo *aymara* “*ch’ixi*”, não como parte de um movimento decolonial, mas sim como parte da conscientização (ou desalienação) de uma verdadeira crise epistêmica corporificada.

Segundo a autora boliviana, em sua ampla investigação sobre os territórios andinos como socióloga da imagem, o conceito *aymara* “*ch’ixi*” (abigarrado), ao qual dedica um de seus livros, contém uma potência universal. Poderia ser também estendida a outros territórios ao compreender as diversidades como potências, que coexistem e geram algo novo, assumindo as identidades, matrizes e influências diversas que nos conformam não como uma mistura homogênea e uniforme, mas sim como uma mistura conflitiva, transformadora e potencialmente criativa. Para Cusicanqui, a consciência do “*ch’ixi*” representa uma justaposição de forças: o termo se refere originalmente a seres como cobras e lagartos, com suas peles compostas por vários pontos de cores diferentes, que formam um todo texturizado, uma mescla em que as diferenças se integram num todo, numa outra coisa, mas não são anuladas.

Desta forma, a intenção aqui é justamente criar pontes entre o termo e o que sugere a transfiguração imagética do corpo nos trabalhos analisados, da necessidade de simbiose com o meio natural, talvez para compreender as misturas e subjetividades características do nosso território latino-americano.

A imagem é uma forma de reformular o papel da visualidade na dominação e também serve como forma de resistência. Se trata de descolonizar a consciência própria, superar o oclocentrismo ocidental e converter o olhar em parte de uma experiência completa, orgânica, que implique os outros sentidos também, como o olfato ou o tato. É dizer, reintegrar o olhar ao corpo (CUSICANQUI, 2019, Feminismo Pós-colonial, EL SALTO).

A abordagem do termo transfiguração, aqui mencionado, parte da compreensão etimológica que o compõe: o prefixo trans que carrega o significado “para além de”, sugere aqui um apagamento das fronteiras que separam corpo e território como forma de ressaltar a própria justaposição, mistura, mescla, a que se refere Cusicanqui, como potência de criação na figuração, representação e nos simbolismos imagéticos. Por outro lado, a abordagem de tal conceito em Arthur Danto, filósofo e crítico de arte norte-americano, revela a transfiguração como conceito-chave que integra a natureza banal de um objeto, matéria e/ou gesto e o leva a outro nível de apreciação.

Entretanto, cabe aqui divergir de sua abordagem quando atribui ao conceito uma ideia de religiosidade cristã, em que transfigurar é sinônimo de adorar quando, por exemplo, explica a origem do título de seu primeiro livro sobre arte em que: “A transfiguração (...) significa a adoração do comum, como em sua manifestação original, no Evangelho de São Mateus, ela significava adorar um homem como a um deus” (DANTO, A. 2006, p. 142-3).

Os contextos aqui analisados não contemplam representações figurativas que enaltecem o corpo humano e o aproximam a um deus colonizador. Ao contrário, a transfiguração do corpo acontece justamente para aproximá-lo a todas as outras existências que coabitam o mesmo território, sejam os outros animais, plantas, fungos, bactérias, rios, montanhas, nuvens, o fogo, a água, o ar, a terra.

Se o colonialismo nos causou um dano quase irreparável foi o de afirmar que somos todos iguais. Agora a gente vai ter que desmentir isso e evocar os mundos das cartografias afetivas, nas quais o rio pode escapar ao dano, a vida, à bala perdida, e a liberdade não seja só uma condição de aceitação do sujeito, mas uma experiência tão radical que nos leve além da ideia de

finitude. Não vamos deixar de morrer ou qualquer coisa do gênero, vamos, antes, nos transfigurar, afinal a metamorfose é o nosso ambiente, assim como das folhas, das ramas e tudo que existe (KRENAK, 2022, p. 43).

Na performance “POLVO”, Bia Figueiredo aborda as correlações entre corpo e natureza, trazendo como extensão da pele uma rama de batata-doce cultivada por aproximadamente oito meses. Em “IMAGO”, Lívea Castro em um corpo gestante, se metamorfoseia em meio à Mata Atlântica fazendo alusão à uma das fases que vivem os insetos em sua vida reprodutiva adulta. “CORPO CELESTE”, aborda a diversidade dos corpos e questiona o capacitismo¹⁹ ao colocar o corpo do ator Giovanni Venturini comparado ao planeta Plutão, criando atmosferas astronômicas. É possível associar, mediante a visualidade de cada trabalho, ao que Cusicanqui menciona quando instiga à necessidade de reintegrar o olhar ao corpo. Uma vez que no ato de sua observação podem ser percebidas camadas entre corpo e território que ultrapassam os limites do olhar, sugerindo, no campo imaginativo, possibilidades de ampliação sensorial e permitindo aos nossos corpos possíveis, confusas e caóticas experiências de pertencimento.

Quando Cusicanqui menciona a reintegração do olhar ao corpo, criticando um “oculocentrismo ocidental”, denota automaticamente o peso considerável que as imagens têm em nosso cotidiano e ao mesmo tempo escancara um comportamento ocidentalizado de separação e segregação. Neste caso, um comportamento que vem dos nossos próprios sentidos em função da necessidade de atribuir poder a uma das partes, criando sistemas de apreciação desconectados e que não contemplam o todo. Sugere, portanto, que se possa recuperar, a partir das memórias ancestrais, corporalidades que contemplem tais misturas como identidades contraditórias que somos.

Retomar o paradigma epistemológico indígena, sobretudo em tempos de mudanças climáticas é um paradigma verdadeiramente alternativo porque supõe outra relação com o mundo dos sujeitos não humanos. Falo da natureza, das formas de sustentabilidade e do cuidado da terra. Se deve entender que o ser índio é um paradigma totalmente diferente para enfrentar o mundo e para relacionar-se com ele (CUSICANQUI, 2019, Feminismo Pós-colonial, EL SALTO).

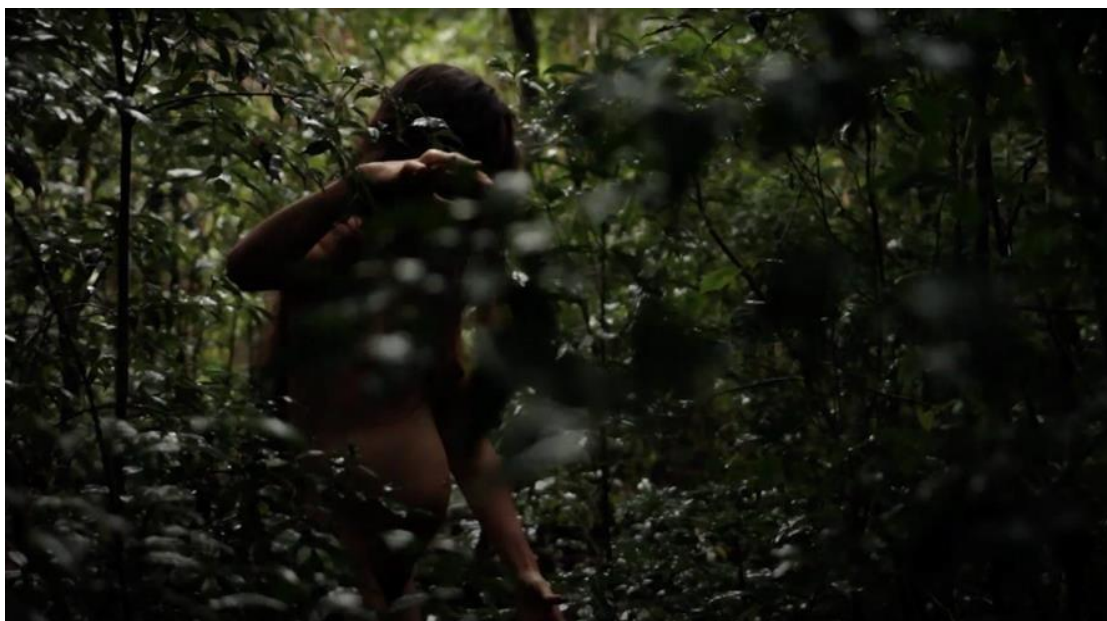
¹⁹ Capacitismo é um termo que designa a discriminação de pessoas com deficiência (PCD). É pautado na construção social de um corpo padrão e na subestimação da capacidade e aptidão de pessoas em virtude de suas diferenças.

Com base nas propostas de Cusicanqui, sobre refundar nossas relações humanas com os territórios, com a própria natureza à qual fazemos parte através da recuperação do paradigma epistemológico indígena, proponho apresentar sucintamente neste momento três trabalhos artísticos. Esses três trabalhos estão em diferentes formatos entre dança e performance, de artistas emergentes e residentes atualmente na cidade de Curitiba, para exemplificar o que estou identificando como *corpoterritório* em contextos de criação artística latino-americana nesta atual pesquisa. Trabalhos que apresentam ações micropolíticas de reconhecimento das nossas misturas, subjetividades e singularidades através da transfiguração dos corpos humanos para além de uma episteme antropocêntrica.

Danças no chão.

Danças da terra.

“IMAGO” (2017) – Lívea Castro



Fotografia 26: Registro do vídeo-dança “Imago” de Lívea Castro em reserva ambiental Quatro Barras, Curitiba (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JRKQgOS0yrk>).

“Imago” é um vídeo-dança. Também é o nome de uma das fases reprodutivas que marca a vida adulta dos insetos. Neste trabalho, a artista da dança, Lívea Castro,

em um corpo gestante, se funde às peles da Mata Atlântica em uma reserva ambiental na localidade de Quatro Barras, município da região metropolitana de Curitiba.

O trabalho representa, assim como o próprio nome, uma fase de transição e transformação nos corpos daqueles que atravessam um processo de maturação da vida reprodutiva; sejam humano-animais, sejam insetos. O formato do trabalho (vídeo-dança) permite que esta etapa da vida da artista possa se eternizar e ao mesmo tempo questiona o próprio lugar do corpo de mulher-mãe enquanto território de resistência no fazer arte. A gestação é um processo de transfiguração real do e no corpo de uma mulher e, neste trabalho, a proposta está justamente em exacerbar este processo que já está latente no corpo ao propor outras camadas, outras peles em contato com as existências vegetais e em comparação com a vida dos insetos.

A interrupção das imagens assim como os detalhes visuais capturados em aproximações e distanciamentos do corpo da artista e dos corpos-vegetais com a câmera provocam nossos imaginários para além de uma simples narrativa: propõem reflexionar a respeito da coexistência simbiótica entre espécies, do corpo mulher-mãe enquanto um próprio casulo insetívoro que se transfigura em função da criação. Um corpo mulher-mãe-bicho-planta que, através da arte da dança, cria fissuras micropolíticas em detrimento de um sistema patriarcal-capitalista, ao qual não interessa ressaltar as potências de criações que propõem a contemplação do tempo expandido de um corpo gestante, quanto menos indagar questões acerca das mínimas existências não-humanas.

“POLVO” (2020) – Bia Figueiredo



Fotografia 27: Registro de “Polvo” de Bia Figueiredo em Piraquara – Região metropolitana de Curitiba, 2020.

Na performance “Polvo”, a artista Bia Figueiredo, instaura relações de interdependência e intercâmbio junto a uma rama de batata-doce cultivada durante o período de aproximadamente oito meses no quintal de sua casa. O trabalho discute as micro relações no espaço Corpo-Casa e possui diversos formatos, desde a performance ao vivo, como também versões audiovisuais e de fotoperformance²⁰. Na versão audiovisual, o início do trabalho acontece com a artista coberta pela rama da planta, situada na cozinha de um ambiente doméstico: um amontoado, emaranhado de folhas e caules que se movem em conjunto com o corpo humano que não se vê. O tempo é um fator que permite visualizar a transfiguração e a mistura entre os corpos (vegetal e humano), a medida em que o corpo da artista oferece deslocamentos espaciais à rama de batata-doce. Este importante fator também é determinante ao evidenciar o entrelaçamento dos afetos entre a artista e o cultivo da planta, sua manutenção e cuidados, uma vez que não acontecem em função da performance, mas sim ao contrário, a performance surge a partir de um contexto prévio de existência logo após um período de quase um ano de cultivo.

A proposta do trabalho gera interessantes e reflexivos deslocamentos para aqueles que o recebem. Propõe revisitar entendimentos entre as diferentes naturezas

²⁰ Linguagem artística híbrida em que o ato performático acontece na composição das imagens fotográficas.

que coabitam um mesmo espaço-tempo, ou mesmo sobre a nossa produção de resíduos, quando em determinado momento da performance retira objetos de dentro do aglomerado humano-vegetal e os deixa como rastros pelo caminho. E também perceptivamente, uma vez que amplia sensações e imaginários quando instala imagens simbióticas de uma planta com membros humanos, provocando - de forma escancarada - possíveis vestígios de origem.

“CORPO CELESTE” (2021) – Giovanni Venturini

“Corpo Celeste” é um trabalho autoral do ator paulista Giovanni Venturini e possui versões em formato audiovisual e cênico. Na performance, o ator traça paralelos entre seu corpo e Plutão, o ex-planeta que também tem nanismo. A proposta instaura “um corpo celeste errante, chamado erroneamente de anão. Expulso do sistema. Seu tamanho, seu movimento excêntrico, sua rotação retrógrada - tudo fora dos padrões.” Através da voz, movimento, texto, poesia, imagem e sonoridade, o ator nos guia por cenários de uma localidade rural - em meio a ruínas, grutas e águas correntes - da cidade de Monteiro Lobato no estado de São Paulo, em meio à Serra da Mantiqueira, onde viveu sua infância.



Fotografia 28: Registro da versão audiovisual de “Corpo Celeste” em Monteiro Lobato, São Paulo. Giovanni deitado nu sobre o chão, a imagem é fusionada com outra de espécies vegetais, 2021.

Fonte: Lívea Castro.

As relações do corpo com o território vão se construindo em meio a uma atmosfera “plutônica”: entre imagens que se fusionam, áudios sobrepostos, cortes e sequenciamentos não lineares. É possível mergulhar, através das sinuosidades presentes nos corpos de diferentes naturezas que compõem o trabalho. Em uma experiência de reflexão e, talvez comparação, sobre a coexistência de corpos “fora da norma” e corpos etéreos (rochas, água, terra, planta, bichos, planetas, etc.) que se configuram muito comumente como segundo plano e não como presenças protagonicas em trabalhos artísticos.

Da mesma forma, o ator traz à luz questionamentos sobre o capacitismo, escancarando ironicamente e através de metáforas, seu corpo, desejo e sexualidade na relação intrínseca com a natureza. O lugar de pertencimento é exposto magicamente no trabalho também pela poesia narrada que costura as imagens: um corpo humano que é diferente não por sua forma, mas porque se revela sempre em composição complementar à outras naturezas.

2.3 Relações simbióticas e transfigurações imagéticas do corpo

Os relatos e as perspectivas discutidas até o momento levam em consideração as relações entre corpos humanos e não-humanos. Entre eus e outros. Entre corpos e os meios que habitam, seus territórios. Entre *ethos* e *oikos*²¹. E, nesta proposta de **CARTO(coreo)GRAFAR**, que implica além do caminhar, olhar e escutar com o chão, também o ato de coletar gestos, imagens e texturas – observar danças que existem a priori - que já acontecem no movimento de viver, que sempre estiveram fora de contextos humanamente inventados.

Acredito que não dançaríamos se não tivéssemos aprendido a observar o fluir das águas, o curso dos rios, pequenos insetos se deslocando, a caminhar sobre os relevos das montanhas, a sentir os ventos na pele, a friccionar superfícies e gerar calor, a perceber outras existências agindo e deixando-se agir pelo fluxo impermanente da vida.

²¹A filósofa e historiadora belga Isabelle Stengers afirma, através da perspectiva eto-ecológica, a inseparabilidade entre *éthos*, que se refere à maneira de se comportar própria a um ser, e *oikos*, o hábitat desse ser, da maneira que esse hábitat satisfaz ou contraria as exigências associadas a tal *éthos*, ou oferece aos novos *éthos* a oportunidade de se atualizarem.

Essa grande complexidade que existe na floresta dialoga há muitos séculos com uma forte potência criativa de seres vegetais e animais que, assim como nós, há muitos séculos resistem e criam formas de continuar caminhando neste planeta (TAKUA, C. 2021, p. 1).

Distante da pretensão de falar por outros seres que não humanos, como a minha própria condição de existência, referencio tais relações como maneira de expandir o campo da dança que se dedica à pesquisa de movimento. Entendo esta com base em propostas que consideram deslocamentos dos e nos corpos, por meio do imaginário como forma de habitar indistinções entre o que sou eu e o que é o outro, mesmo que este outro pertença a outras naturezas. Trago propostas que transbordam os limites de estereótipos sobre uma ideia fixa de dança, que não enclausuram o seu fazer a um formato específico e que se abrem às múltiplas relações que oferecem seus meios porque despertam memórias e cartografam territórios geográficos, circunstanciais e afetivos através do movimento.

Portanto, pensar danças enquanto cartografias de territórios específicos é também sobre resgatar memórias ancestrais que compõem a vida, onde se tecem relações intrínsecas com os meios e as outras existências que os habitam. **CARTO(coreo)GRAFAR** é sobre celebrar e ritualizar os encontros entre diferentes naturezas, diluindo assim, experiências hierárquicas e hegemônicas de poder.

Inspiradas pelos processos de mutação dos insetos, pela relação intrínseca com as plantas e pela comparação com o cosmos, as três propostas anteriores propunham ressaltar a inseparabilidade entre corpo e território abraçando a ideia de transfiguração dos próprios corpos através das imagens em formatos digitais e/ou em presença viva.

A partir desta mesma lógica apresento em seguida outras três propostas, ancoradas em outros territórios geográficos, contextuais e circunstanciais, que dialogam entre si e com as anteriormente apresentadas, compartilhando sentidos quanto à potência do corpo como território de rebeldia e transformação. Ressaltando também a latência das diversidades e pluridimensionalidades provenientes da herança cultural mestiça latino-americana, defendida por *Cusicanqui* por intermédio do termo *aymara* “*ch'ixi*”, não como parte de um movimento decolonial, mas sim como parte da conscientização (ou desalienação) de uma verdadeira crise epistêmica corporificada.

“EL PADRE DE LAS AVES” (2021) – Sandra Vargas



Fotografia 29: Registro da obra “El Padre de las Aves” de Sandra Vargas. Cia. Cuerpo Imaginario e Teatro El Rostro. Concepción/Chile, 2021.

“*El Padre de las Aves*” é uma obra que transita entre a dança, o teatro e a arte multimídia, inspirada no livro “*Camino*” da escritora Ester Abuter Ananías, que conta a história de migração do seu avô da Palestina para o Chile, em consequência de uma guerra.

A narrativa aborda a temática da migração através de três intérpretes, que ao se conectarem com a história da escritora, convergem para um trabalho de introspeção sobre as suas histórias pessoais. Segundo Sandra, esta migração repentina, forçada e hostil torna-se o fardo dos intérpretes no decorrer da peça, dando conta das várias transformações que esta viagem implica. Através de mares, cordilheiras, cidades e continentes são narradas travessias que aparecem por meio dos corpos para falar sobre migração, como uma viagem íntima por nossas trajetórias de vida, conflitos e transformações.

O território geográfico leva à apropriação, ao estabelecimento de limites e condições que podem, por vezes, ameaçar a nossa própria sobrevivência, mas o território do corpo se adapta e se organiza para alçar um novo voo.

“El viaje a cualquier lugar, puede ser siempre el viaje hacia uno mismo”.

“TOPIAS IMPLACABLES” (2021) – Sandra Acevedo



Fotografia 30: Registro da performance “*Topias Implacables*” de Sandra Acevedo. Coquimbo/Chile, 2021. Sandra com uma máscara abstrata que se assemelha a um grande cérebro. Fonte: Diego Contreras (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RY0MAwvx0OU>).

“*Topias Implacables*”, obra de Sandra Acevedo, é um trabalho híbrido que converge dança, música e performance para uma experiência ampliada dos sentidos. É também, segundo a autora, “um convite à descoberta e à valorização da comunicação entre o movimento e o seu ambiente”.

O corpo, privado em grande parte dos sentidos da visão, audição e olfato, busca por reconhecer seu entorno através da pele, e dessa forma, propõe movimentos que dialogam com tudo o que está a sua volta a partir do tato. Desta forma, a criadora cênica propõe questionar a oposição entre o que pensamos e o que sentimos, ou ainda propor uma experiência que indaga sobre o ser imaterial: o pensar e o sentir opõem-se à nossa realidade terrestre e material através de um corpo que colide com os muros da realidade. Um corpo que pesa atraído pela força da gravidade, um corpo que está danificado, inquieto, doente, que acessa o mundo simbólico para se reinventar e reconstruir, através de metáforas, seus próprios limites corporais.

O trabalho, que acontece em lugares públicos, propõe também a descentralização de linguagens artísticas dos espaços fechados, seletivos e muitas vezes exclusivos dos teatros, aproximando públicos transeuntes a uma experiência que extrapola noções comumente relacionadas à dança e instigando reflexões acerca desta linguagem. Na obra, também é explorado de forma experimental o universo das

músicas de raiz andina através do pesquisador e musicista José Perez de Arce, quem investiga sobre as sonoridades deste território traçando possíveis rotas de recuperação das narrativas orais implicadas ao movimento anticolonial.

“REVOLUCIÓN PEZ” (2017) – Elias Cohen Lecoyote

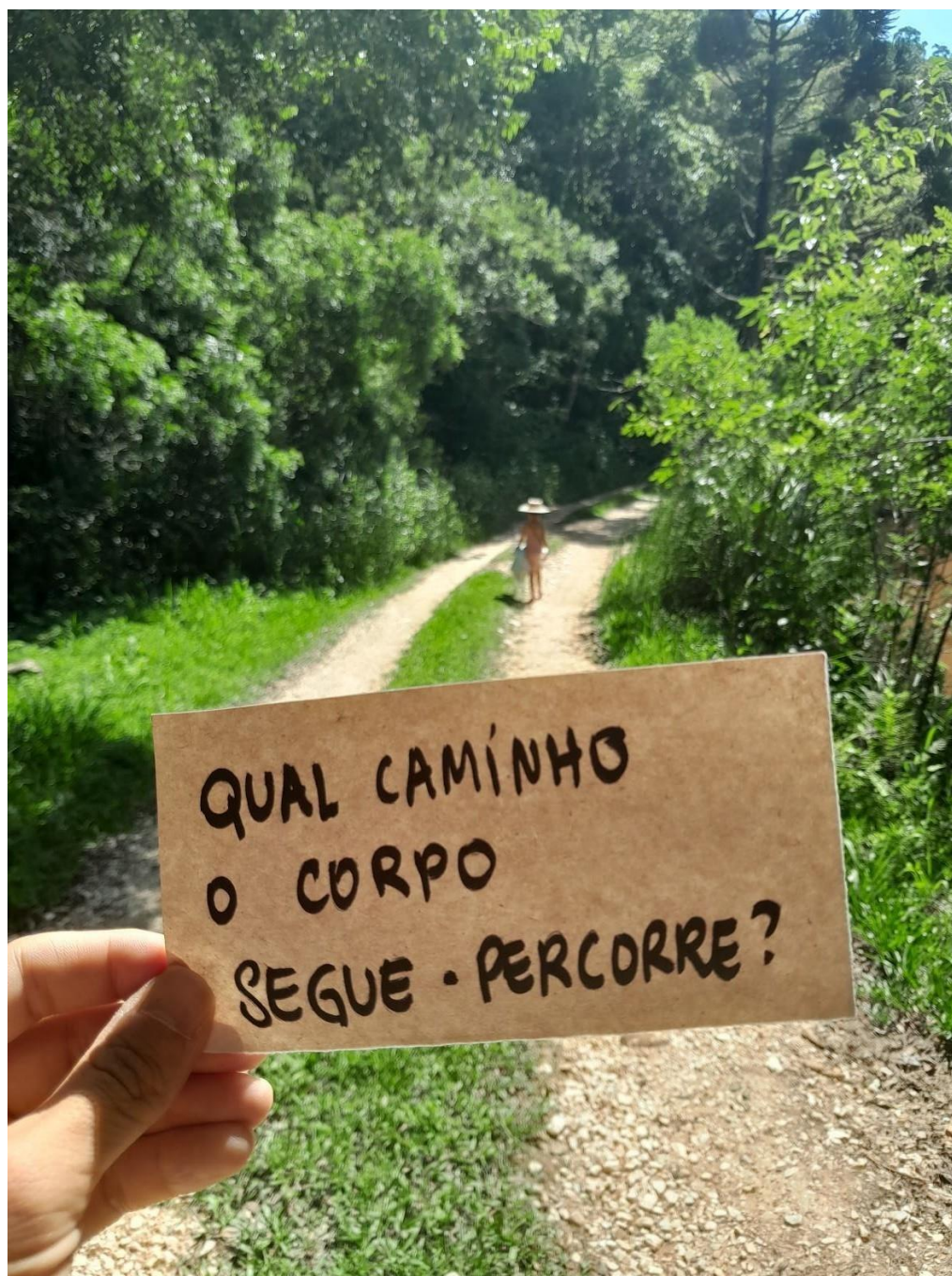


Fotografia 31: Registro da performance “Revolución Pez” de Elias Cohen Lecoyote. KIM Teatro Danzante. Valparaíso/Chile, 2017. Elias em movimento no chão com a pele azul e língua para fora.
Fonte: Nicolás Dodi (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cE8JyN7s3b>).

“*Revolución Pez*” é uma intervenção urbana na linguagem do teatro físico e da dança criada por KiM Teatro Danzante, companhia liderada pelo criador cênico chileno Elias Cohen Lecoyote. Em sua dramaturgia, a narrativa é tecida pela procura de água por dois seres, uma mistura de peixes e humanos, que navegam com os seus corpos pelas ruas de Valparaíso, cidade portuária localizada no norte do Chile.

Este trabalho está vinculado a outras produções da companhia, “*Pez Calle*” e “*Oceánica*” (2016) que, através desta sequência de obras relacionadas ao universo aquático, aprofundam sobre problemáticas que envolvem a água como um bem comum. Problemáticas estas que abrangem a escassez, produto das poluições das águas por grandes navios e buques, pelo excesso de uso para abastecimento de monoculturas, também pela economia das indústrias salmoneiras e um dos principais fatos: a privatização das águas marítimas sancionada em 2010 pelo governo do país.

Em “*Revolución Pez*”, as ladeiras e declives de Valparaíso são percorridos por estes seres que, em busca de água, se lançam a poças, fontes, esteiros e até mesmo copos com água, em uma constante tentativa de sobrevivência. A narrativa, que extrapola o imaginário, instaura um perfeito reflexo de como a humanidade vem enfrentando desdobramentos da crise climática como os desequilíbrios entre a falta e o excesso.



Fotografia 32: Registro de uma pergunta e um caminho. Fonte: acervo pessoal.

A intenção de insurgir-se micropoliticamente é a “potencialização” da vida: reapropriar-se da força vital em sua potência criadora. Nos humanos, a reapropriação da pulsão depende de reapropriar-se igualmente da linguagem (verbal, visual, gestual, existencial, etc), o que implica em habitar a linguagem nos dois planos que a compõem: a expressão do sujeito e a do fora-do-sujeito que lhe dá movimento e a transforma (ROLNIK, S. 2018, p. 132).

Subsolo – Capítulo 3: Dançar para encarnar experiências emancipatórias

No subsolo desta pesquisa é importante chegar a uma camada mais profunda de entendimento sobre as dinâmicas de poder que estão implicadas nos discursos artísticos aqui discutidos, e que compartilham do entendimento do corpo como território de lutas coletivas singularizadas pelo lugar individual. Faremos isso através de uma estreita conversa sobre percepções macro e micropolíticas que nos afetam enquanto latino-americanos.

Insistir na arte como um caminho, como uma aposta de vida, um modo de existência no mundo sob os domínios coloniais que ainda regem a nossa realidade latino-americana, deveria significar renunciar e contestar a uma subjetividade *antropo-falo-ego-logocêntrica*²², como propõe Rolnik. Deveria bastar a justificativa de nos manter vivas frente às lógicas fascistas de ódio, às represálias e retrocessos não só com as ondas de extremas direitas no poder nos últimos tempos no nosso continente, mas com as que existem e resistem encrustadas no inconsciente colonial-capitalístico²³. Insistir talvez não, sobreviver na arte. Manter vivas as pulsões de criação através da melindrosa capacidade de subverter lógicas duras como o concreto, criando brechas no sistema, fissuras que nos permitem RESPIRAR. Por isso, dançar se torna aqui um movimento diretamente conectado com a vida.

Trata-se de “curar” a vida o mais possível da sua impotência, sequela de seu cativeiro na trama relacional do abuso que aliena a subjetividade das demandas vitais e mantém o desejo refém do regime dominante em sua essência cafetina. E se tal operação de cura é indissociável da operação artística é porque ela só se completa com a criação de novos modos de existência que performatizem as demandas vitais, realizando assim a germinação dos embriões de mundo que pulsam nos corpos. Em última análise, cada gesto de insurreição micropolítica é, nele mesmo, um movimento de ressurreição da vida (ROLNIK, 1997, p. 138).

²² *Antropo-falo-ego-logocêntrico* é um termo cunhado pela filósofa e psicanalista Suely Rolnik em crítica a uma subjetividade própria da cultura moderna ocidental que se centra unicamente no sujeito.

²³ O inconsciente colonial-capitalístico faz referência a uma lógica imposta pela economia capitalista que, em sua versão atual, explora através do capital a própria pulsão de criação individual e coletiva de novas formas de existência.

Para que uma semente germine é preciso terra fértil. Terra suficientemente arejada e úmida disposta por um tempo “dilatado” com relação às nossas percepções atuais, para que as condições do meio (seu território) permitam que o seu potencial criativo desperte da melhor forma possível. **Quando nos propomos a nos reconectar com os tempos da terra, estamos devolvendo ao nosso próprio corpo-tempos que nos foram roubados.**

Vivemos, atualmente, tempos forjados por um sistema nefasto onde primam lógicas corrompidas pelo poder. Culturas extremamente ricas, com realidades multifacetadas e povos diversos (como as do sul global) são reduzidas à básica e superficial dualidade separatista: poucos com muito e muitos com nada. Condição esta em que se implica principalmente o tempo. Poderíamos então, em justaposição aos nossos tempos humanos forjados, nos ater a reflexionar sobre o tempo de germinação de uma semente, como uma ideia de um tempo orgânico, tempo em que se cria vida. Tempo em que se institui uma nova forma de existência.

A arte, neste sentido, acaba condicionada a existir também sob a condição dicotômica e polarizada: rendida a um mercado que responde às lógicas capitalistas e à sua consequente subjetividade *antropo-falo-ego-logocêntrica*. Por outro lado, nas beiras, nas fissuras, nos escombros, no esterco, resistindo e insistindo através de formas e forças que consideram as pulsões de criação como principais impulsionadoras para o fazer arte, e por consequência, conectadas aos tempos orgânicos da vida.

Quando dançamos a oxigenação dos tecidos é, principalmente, o que nos mantém em movimento conectadxs à nossa terra, que é o nosso próprio corpo. Corpo este que somos, presentificamos e habitamos, não diferente do corpo da Terra, como nos ensina a sabedoria dos povos originários, povos em constante retomada dos seus *corposterritórios* desde as invasões de Pindorama²⁴. Quando dançamos, cultivamos a presença, e por isso, afetamos e somos afetadxs pelas outras existências com as quais compartilhamos tempos, como quando *Krenak* nos ensina sobre outras possibilidades de encontro. Quando dançamos ritualizamos momentos de encontros e de afetos com o nosso entorno e experimentamos tempos dilatados como os tempos das sementes.

²⁴ “Terra das Palmeiras”: Primeiro nome dado ao território que hoje conhecemos como Brasil, em *tupi-guarani*.

Só assim é possível conjugar o verbo *mundizar*, esse verbo que expressa a potência de experimentar outros mundos, que se abre para outras cosmovisões e consegue imaginar *pluriversos*. Esses termos, usados por Alberto Acosta e outros pensadores andinos, evocam a possibilidade de os mundos se afetarem, de experimentar o encontro com a montanha não como uma abstração, mas como uma dinâmica de afetos em que ela não é só sujeito, como também pode ter a iniciativa de abordar quem quer que seja (KRENAK, 2018, s/p).



Fotografia 33: Registro da performance de “Afluente II: Regreso al origen”. Viviana Campos com sementes que espalhava pelo caminho. Concepción, Chile. 2023 Fonte: Karen Baher.

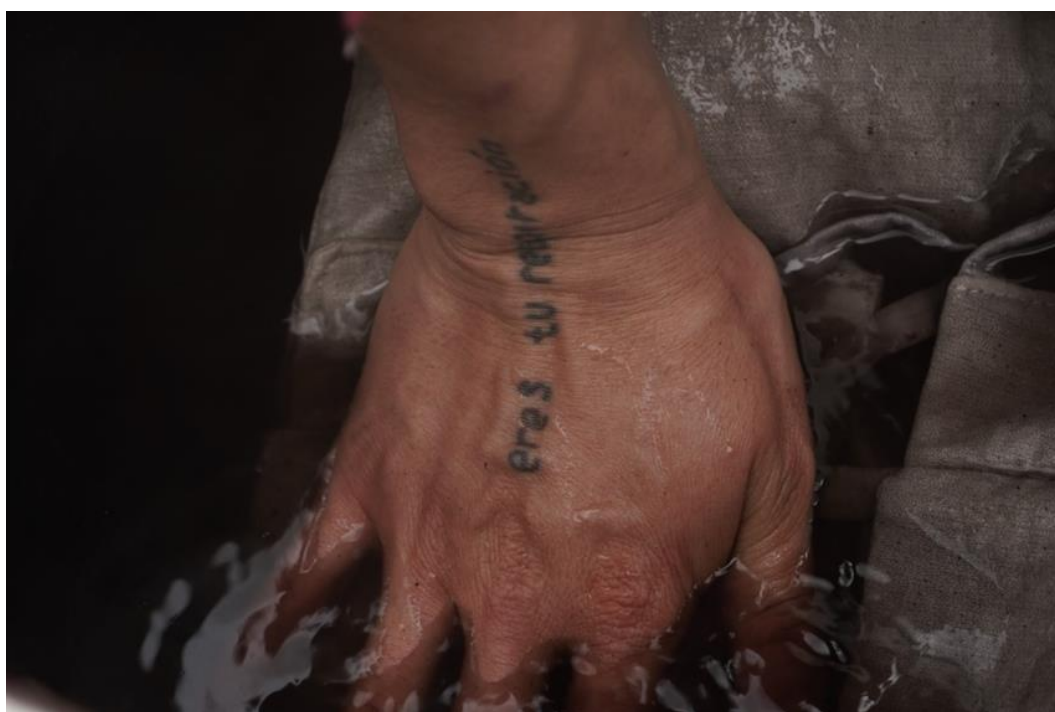
3.1 Por uma micropolítica que recupere memórias e corporalidades próprias

O cultivo de uma semente é um perfeito exemplo, nesta camada da pesquisa, para reflexionar e discutir acerca de práticas micropolíticas de desestabilização das formas dominantes de subjetivação, como nos aponta Rolnik (ano), ao cartografar possibilidades para uma descolonização do nosso inconsciente. Práticas estas que, ao nos permitir respirar em consonância com tempos orgânicos de vida, nos devolve a presença, o ser-corpo por completo. E porque não, então, *sentipensar*²⁵ e reconfigurar nossas práticas artísticas como propostas de insurgência micropolítica através da ideia de indisciplinaridade, como um lugar de contestação a esses tempos

²⁵ *Sentipensar* é um verbo comumente usado na cultura andina para ressignificar a dualidade que separa pensamento e sentimento e propõe a junção dos termos para expressar a ideia de um pensar não apenas racional, mas principalmente sensível.

doutrinados pela produtividade e em reivindicação pelos tempos expandidos da presença.

A condição de oxigenação dos tecidos no corpo, assim como da oxigenação da terra, para que exista fertilidade e para que se mantenha a pulsão criativa, é um ponto primordial aqui. Assim como a RESPIRAÇÃO nos conecta à dinâmica cíclica da vida, poderíamos abordar então a proposta de RECICLAGEM como uma necessária aposta para um fazer artístico implicado micropoliticamente.



Fotografia 34: Registro do processo de criação têxtil em “Afluente II: Regreso al origen”. Mão de Laura tatuada com a frase “Eres tu respiración”. Concepción, Chile. Novembro de 2023. Fonte: Karen Baher.

Reciclar também como forma e força para recuperar nossas memórias. Memórias estas que nos constituem enquanto sujeitos, que nos permitem caminhar através de um presente oxalá ancorado na ancestralidade, simplesmente porque a consciência da nossa natureza cíclica não permite compreender o presente, muito menos direcionar um futuro, sem considerar nosso passado.

Reciclagem como uma aposta micropolítica de contestação aos regimes coloniais impostos aos corpos e aos territórios de *Abya Yala*. Reciclar nossas práticas cotidianas de relação com o tempo. Reciclar nossa forma de nos relacionar entre humanxs, condicionadas sob os mandatos do domínio e das possessões. Reciclar o convívio com o nosso entorno, com as outras existências que coabitam o

mesmo tempo e espaço. Reciclar nossas práticas artísticas centradas no *antropo-falo-ego-logocentrismo* com o propósito de (re)sentipensar comunidade. Reciclar como caminho para reconhecer nossa história, tanto pessoal quanto coletiva, e nos reconectar com as memórias que um sistema tenta continuamente soterrar, e que só talvez e felizmente falha por não considerar que a lógica da terra é a da RECICLAGEM e a lógica das memórias, assim como a das sementes, é a da RESILIÊNCIA.



Fotografia 35: Registro de terra em reciclagem/compostagem durante o processo criativo de “Afluente II: Regreso al origen”. Concepción/Chile. 2023. Fonte: Karen Baher.

Os agentes em potencial da insurgência micropolítica são todos os elementos da biosfera que se insurgem face à violência contra a vida. No entanto, há entre os elementos humanos e não humanos diferenças de dinâmicas de resposta essa violência, pois diferem as dinâmicas de sua força vital. Os não humanos captam a anemia vital resultante de seu abuso e, diante disso, criam transfigurações que lhe permitem retomar seu pulso. Por exemplo, um rio que seca pelo excesso de lixo colonial-cafetinístico e que, diante disso, se insurge deslocando-se para o subterrâneo, onde encontra a possibilidade de voltar a fluir, agora protegido de tais efeitos venenosos; ou ainda árvores que florescem antes da primavera, rebelando-se contra o risco da esterilidade que pode decorrer do acúmulo de poluição (ROLNIK, 1997, 124-125).

Todas as ações de reciclagem mencionadas anteriormente só se afirmam e se tornam corpo quando, de fato, o atravessam e quando, por consequência desses atravessamentos, nos entendemos enquanto rede sistêmica. E também enquanto terra, enquanto rio. Por isso, o termo defendido nesta pesquisa como potência de criação é *CORPOTERRITÓRIO*, sem espaços, sem separações, justapostos. Assim

como o termo “*ch'ixi*” do aymara que propõe ao nos fazer compreender a ideia de mistura não como sobreposição/homogeneização (ideias impostas pelo colonialismo) mas como lugar de encontro, *yuxtaposición*²⁶.

Um color gris ch'ixi es blanco y no es blanco a la vez, es blanco y también es negro, su contrario. La piedra ch'ixi, por ello, esconde en su seno animales míticos como la serpiente, el lagarto, las arañas o el sapo, animales ch'ixi que pertenecen a tempos inmemoriales, a jaya mara, aymara. Tiempos de la indiferenciación, cuando los animales hablaban con los humanos. La potencia de lo indiferenciado es que conjuga los opuestos (CUSICANQUI, 2010, p. 69).

Como ressalta *Cusicanqui*, a indistinção entre o ser humano e seu entorno era algo comum em tempos ancestrais. As relações foram se tornando cada vez mais desorientadas de seu sentido primordial em função dos interesses que regem as lógicas impostas a partir das invasões. **O corpo virou mercancia assim como o entorno virou recurso natural.** As relações que teciam essas redes de conexão se enclausuraram em bolhas de individualismo e em falsas crenças de progresso. Nos desconectamos de nossas próprias corporalidades, quando esquecemos as histórias que as conformam, assim como nos distanciamos do que nos rodeia, quando deixamos de ser também tempo de contemplação.

Reciclagem, portanto, desse inconsciente (colonial-capitalístico) coletivo que impera para que, ao menos, existam brechas de oxigenação que nos permitam recuperar nossas memórias e corporalidades próprias.

Fazer dança como caminho para um “*buen vivir*”!

O mundo da arte, no sentido amplo, está se tornando o último refúgio daqueles que querem compartilhar a generosidade com o mundo. Esse refúgio, seja na literatura, seja nas representações de obras de arte, seja numa dança, seja em qualquer linguagem que a arte universal se expresse, está se tornando um outro mundo. Você se refugia nesse mundo, porque lá fora é perigoso (Ailton KRENAK em *Conversa na Rede* – “Kokoro” junto ao fotógrafo Hiromi Nagakura, 2024).

Segundo Alberto Acosta²⁷ a expressão “*Buen Vivir*” nasce da experiência de vida coletiva dos povos e nacionalidades indígenas e procura a relação harmoniosa

²⁶ Termo ocupado pela socióloga Silvia Rivera Cusicanqui para designar posições de aproximação não hierárquicas e não homogeneizantes.

²⁷ Alberto Acosta é político e economista equatoriano, professor da Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais, fundador do movimento *Montecristi Vive* que reivindica o *Buen Vivir*, os Direitos da

entre os seres humanos e destes com a Natureza, expressão esta que faz parte da cotidianidade de comunidades originárias em toda *Abya Yala*. Bem viver não se trata da acumulação de bens materiais, muito menos de uma compreensão limitada e estereotipada das relações que se dão com a natureza. Bem viver é justamente sobre um olhar sistêmico da vida, sobre o potencial que se instaura na complexidade das relações entre espécies e com o entorno.

Quando Krenak se refere à Arte como um refúgio para o atual momento da humanidade, expressa implicitamente a coletividade que caracteriza as práticas artísticas em sua essência frente a um mundo operado pela individualidade do sistema dominante. Refúgio porque alberga a possibilidade de existência de outros mundos, como aqueles em que a alteridade não é uma prática que precisa ser aprendida e, portanto, a generosidade está atrelada às trocas que acontecem nos encontros entre seres. Neste sentido, o fazer dança se estabelece em meu posicionamento como prática que se constrói em consonância com os movimentos de uma vida comum, não no sentido corriqueiro ou como qualquer coisa, mas no sentido de comum unidade. Portanto, fazer dança como um caminho para um “buen vivir” coletivo.

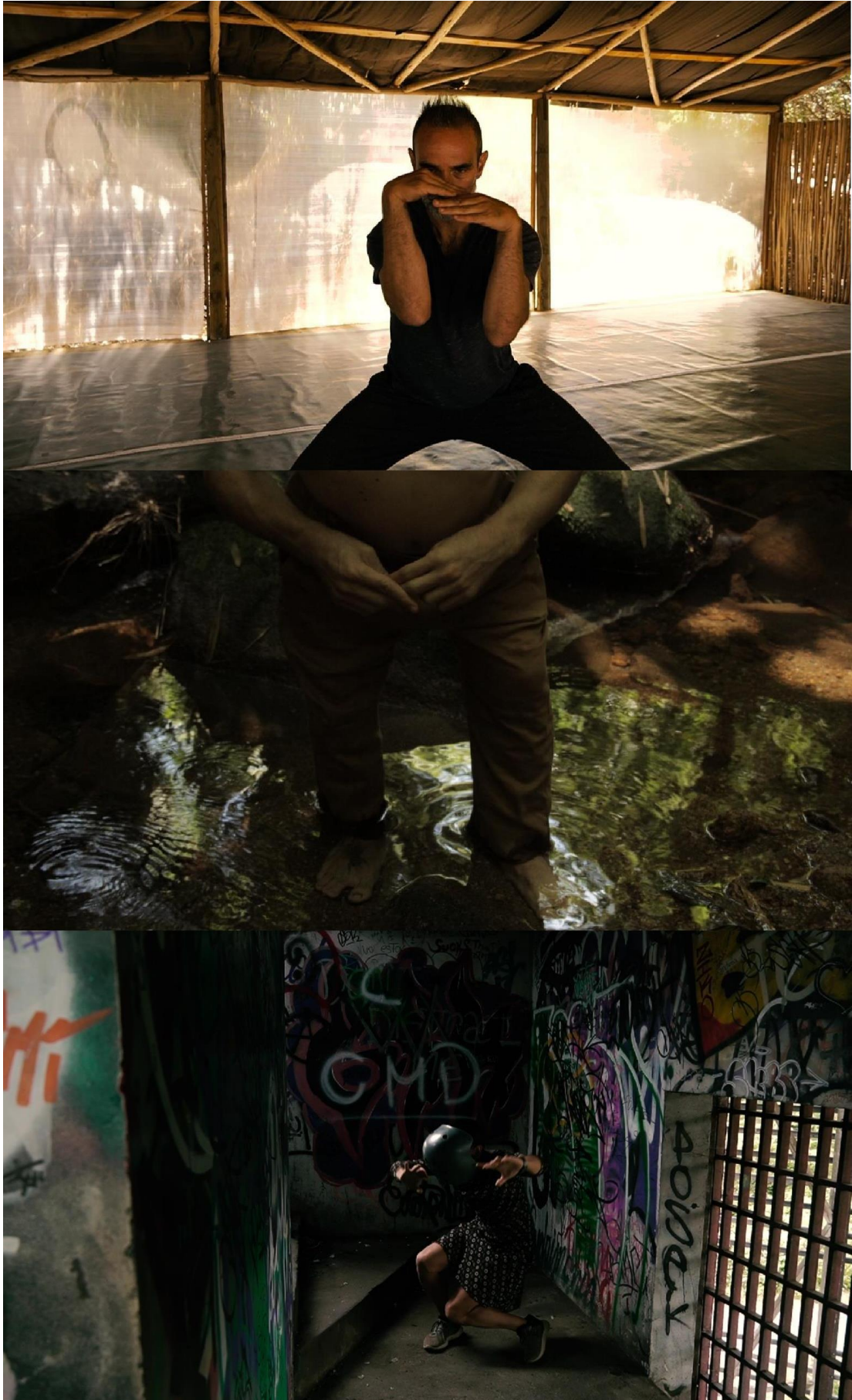
Natureza e a plurinacionalidade expressos na Constituição equatoriana, além de companheiro de luta dos movimentos indígenas, sindicais, camponeses, ecologistas e feministas do Equador.

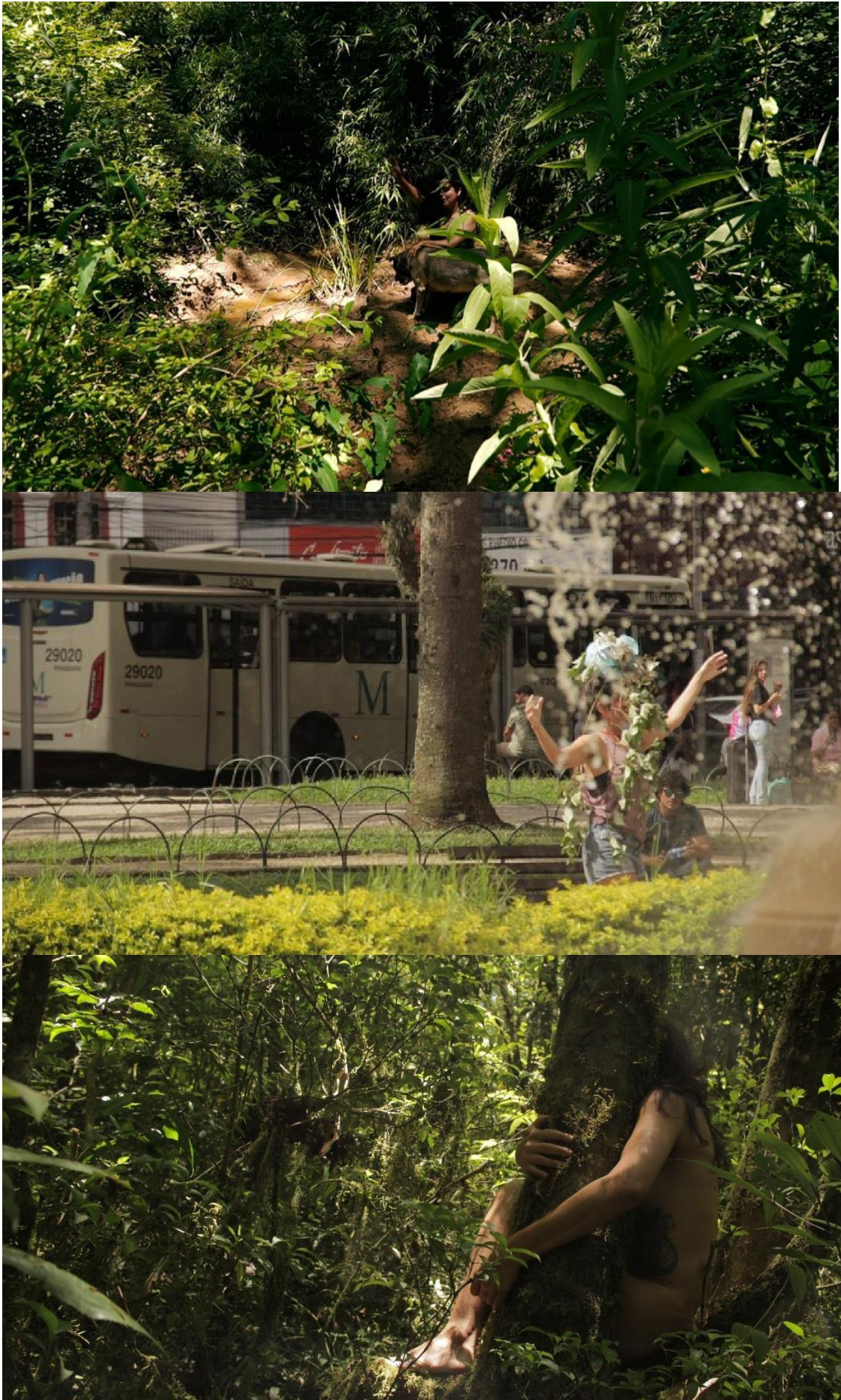
MATRIZ

CARTO(coreo)GRAFIAS:

conversas/convites/confluências entre Brasil e Chile

Enquanto força metamórfica, toda vida é um atlas se desdobrando: ela não habita um território, ela é, em sua carne, o mapa do território. O espaço não é mais o que contém vida, mas a própria vida desdobra várias formas e vários mundos a partir de um só corpo que encarna em si uma cartografia diferida, diacrônica do cosmos. Toda metamorfose corresponde ao devir da vida em fazer dela mesma um lugar, um espaço habitado, um território a explorar e a desdobrar: anatomia e geografia coincidem (COCCIA, 2020, p. 73).





“Como é que faz pra sair da ilha?... É pela ponte, é pela ponte!” diz Ailton Krenak²⁸.

Esta pesquisa, que propõe no seu decorrer um enraizamento em camadas mais profundas da terra, começou através do ar, vislumbrando outros horizontes e intencionando criar pontes no fazer artístico entre territórios latino-americanos, através de recortes específicos de posicionamento político, de linguagem, de estética, de geografia e de afetos. Chegando então à matriz, camada mais profunda da terra, nome também dado à cavidade pélvica das fêmeas, cabaça ancestral onde tudo nasce, tudo germina, cabe dar espaço ao relato de como tudo aconteceu. A oralidade toma protagonismo neste espaço e propõe reivindicar os lugares de fala de cada artista convidada(o) ao responder às perguntas/provocações que foram convites para que cada um pudesse se abrir a um espaço para (re)sentipensar suas criações através da memória e da atualização inerente ao momento presente de suas falas²⁹.

CARTO(coreo)GRAFIAS surge como uma possível estratégia de mapeamento para uma reciclagem de trabalhos artísticos, proporcionando vias de redescobrimento das nossas criações artísticas através da memória viva do corpo e sua constante atualização. A subjetividade *antropo-falo-ego-logocêntrica*, consequência do inconsciente colonial-capitalístico nos impregna da ideia de que é preciso sempre inovar, criar novidades como estratégia para nos distanciar das nossas memórias, do nosso passado, dos nossos antepassados; como a lógica da constante produção de resíduos sintéticos (impossíveis de participar do ciclo de regeneração da vida) que se acumulam e são até levados para outros corpos celestes, produto da inviabilidade de espaços que os acumulem pela exponencial contaminação, famosos lixões. Somos parte da sociedade que criou bloqueios para a ciclagem da vida. Somos também afetados por essas lógicas em nossas próprias manifestações artísticas. Como seria, portanto, reciclar uma obra?

Tudo começa com um convite ao encontro. Conto aos artistas convidados sobre a proposta da pesquisa, peço a cada um deles que escolha um espaço geográfico que desperte memórias afetivas com relação ao seu trabalho específico, sobre o qual a conversa vai girar em torno. Combinamos dias, lugares e horas. Nos

²⁸ Em episódio do programa “Conversa na Rede” junto ao fotógrafo japonês Hiromi Nagakura, o líder indígena Ailton Krenak faz menção ao trecho da música “A Ponte” do cantor e compositor brasileiro Lenine.

²⁹ Optamos por manter a transcrição das falas de apenas uma das perguntas para que as outras pudessem ser costuradas no corpo do texto estabelecendo assim um encruzilhamento de ideias.

encontramos. Caminhamos pelo espaço, observamos, percebemos, sentimos, conversamos. Nenhuma regra é dita. A intenção não é propor entrevistas duras em um ritmo forçado e imposto. A proposta é deixar fluir o encontro. Tudo isso é registrado em áudio e vídeo por mim e por parceiras que me acompanharam de forma colaborativa para compor o micro documentário anexo a esta pesquisa: uma síntese que resgata as particularidades de cada um desses encontros. Três perguntas são lançadas: O que você entende por território e quais são os territórios presentes neste trabalho? Quais são as relações entre o corpo e os espaços geográficos escolhidos? Representam territórios de resistência? E... Você acredita que existe uma lógica micropolítica neste trabalho que, de alguma forma, propõe uma experiência emancipatória? Em última instância cada um foi convidado a *sentipensar-falar-mover* atualizando as relações de memória em torno à sua criação no espaço escolhido para gravar.

Elias Cohen Lecoyote - *La idea de lo territorial es algo que ha estado en general muy presente en estos últimos tiempos en todas las líneas de los haceres. Y si bien lo del territorio viene con esta idea de la tierra - como algo muy localizable en lo solido de la tierra - creo que podíamos expandir o, por lo menos, mi noción de lo territorial tiene un montón de capas que no solamente esta dimensión geográfica, localizada, terrenal; si no también todas las dimensiones, o estos espacios donde uno puede cohabitar. Entonces pueden haber territorios acuáticos, territorios terrestres, territorios también del espíritu, territorios corporales o el cuerpo como territorio – el clásico cuerpo como primer territorio habitable – y los territorios se basan esencialmente por las geografías o los ecosistemas los cuales producen, y esos ecosistemas se vuelven también cada vez más complejos en términos de la cantidad de capas que lo cruzan. Entonces en un ecosistema pueden estar todas las variables naturales, biológicas, insectos, plantas, fungis, como también las culturas humanas y no humanas que lo pueden habitar. Podemos expandir la noción de un territorio también con su pasado, con su presente y con su futuro palpable, que también va informando este lugar. Entonces los territorios en realidad son espacios ecosistémicos, abiertos, complejos, humanos, no-humanos, sutiles, concretos, y creo que depende mucho de la visión del arte o de la forma con que uno quiera convivir en este territorio y las distintas dimensiones que uno quiera atraer. Hay gente que decide atraer en un territorio la dimension más natural, otros que deciden hacerlo desde esta*

dimensión más cultural, otros que deciden ver el territorio desde una dimensión ancestral. Entonces mi visión es bastante abierta y depende bastante de la dimensión que uno quiera aterrizar de un territorio, pero territorios en realidad son estos espacios ecosistémicos abiertos que permiten el encuentro, o una série de encuentros.

Elias Cohen Lecoyote (tradução) - A ideia de território é algo que, de uma forma geral, tem estado muito presente nos últimos tempos em todas as linhas de criação. E embora a ideia de território venha com esta ideia de terra - como algo muito localizável no sólido da terra - acho que podemos alargar ou, pelo menos, a minha noção de território tem muitas camadas, não só esta dimensão geográfica, localizada, terrena, mas também todas as dimensões, ou estes espaços onde se pode coabitar. Portanto, pode haver territórios aquáticos, territórios terrestres, territórios também do espírito, territórios corporais ou o corpo como território - o clássico “corpo como primeiro território habitável” - e os territórios baseiam-se essencialmente nas geografias ou nos ecossistemas que produzem, e estes ecossistemas também se tornam cada vez mais complexos em termos do número de camadas que o atravessam. Assim, num ecossistema podem existir todas as variáveis naturais, biológicas, insetos, plantas, fungos, bem como culturas humanas e não humanas que o possam habitar. Podemos também alargar a noção de território com o seu passado, o seu presente e o seu futuro palpável, que também informa este lugar. Portanto, os territórios são realmente espaços ecossistêmicos, abertos, complexos, humanos, não humanos, sutis, concretos, e penso que depende muito da visão da arte ou da forma como se quer conviver nesse território e das diferentes dimensões que se quer atrair. Há pessoas que decidem atrair num território a dimensão mais natural, outras que decidem fazê-lo a partir dessa dimensão mais cultural, outras que decidem ver o território a partir de uma dimensão ancestral. Portanto, a minha visão é bastante aberta e depende muito da dimensão que se quer trazer para um território, mas os territórios são de fato estes espaços ecossistêmicos abertos que permitem encontros, ou uma série de encontros.

Giovanni Venturini – O trabalho “Corpo Celeste” foi realizado em Monteiro Lobato (SP) e é um espaço bem semelhante a este que a gente tá vivendo. Tiveram várias locações dentro de Monteiro Lobato, mas... tinha muita essa relação com as pedras, com as curvas do rio, com as quedas d’água, com as montanhas... A ideia era

realmente trazer essa comparação do meu corpo, que é cheio de curvas, e em alguma parte da minha vida foi um problema, uma questão de aceitação mesmo, por ter escoliose, hiperlordose, esses relevos... e trazer essa comparação com a natureza e ver que a natureza é cheia de curvas é cheia de relevos, não é plana. Então foi nesse lugar comparativo com a natureza, com esse território que é o meu corpo, com o território onde eu tava morando, que é Monteiro Lobato, que é a cidade que eu escolhi viver, e foi uma identificação muito grande com Monteiro Lobato, esse lugar das montanhas, da altura, de ver aquela amplitude, aquele horizonte e de ter água perto, a necessidade de ter água perto também foi uma escolha pra ter aquele território como meu... E acho que foi mais nesse lugar de comparação, e trazendo também um outro território que é um território desconhecido, que é o território de plutão, que é um território distante, que é um corpo que foi expulso do sistema solar por não seguir as regras, né... tanto de tamanho quanto de rotação. Então tem esse comparativo também do meu corpo que anda torto, que anda num outro gingado do convencional, do padronizado pelo sistema. Então tem essa comparação também com plutão que é um território tão desconhecido, tão distante, que ninguém nunca chegou até lá e de trazer esse comparativo, né... Plutão é tido como um planeta com nanismo, eu sou um corpo com nanismo. Então tem toda essa ligação de trazer um corpo fora das regras, fora do padrão, expulso pelo sistema por não seguir uma lógica.

Sandra Acevedo Salinas – *Bueno, para una persona como yo que ha estado desde pequeña ligada a esto del viaje, de estar yendo de un lugar a otro, el territorio se ha vuelto el cuerpo solamente. Mi papá era camiónero entonces viajábamos mucho desde chicas por distintas ciudades, regiones... Y después esto de estar viajando para estudiar en Brasil, de volver, de ir a Ancud, Chiloé, Temuco, Conce, Valparaíso, Coquimbo, todo esto... estar yendo de región por región, dando clases a cada quince días, estoy convencida de que mi territorio es el cuerpo que habito. Y en ese sentido también, eso uno lo va reafirmando tanto por las experiencias y también por las ideas que va sumando en cuanto a la práctica de movimiento, los cuerpos que va encontrando, las formas, las culturas que va conociendo, y el cuerpo comienza a verse como el único territorio posible de sentirlo como tal, así no?... y esa relación también con esto de... Hay un libro que se llama “El cuerpo como territorio de rebeldía”, creo que este es el sentido que ultimamente ha tenido para mi lo que es territorio. O también “Islas Flotantes” un libro de Eugenio Barba que hablaba que en realidad todos*

somos archipiélagos en sí, que somos islas flotantes que están intentando comunicarse...y para mí tiene que ver eso, que los cuerpos son islas, territorios que habitamos.

En esta obra el territorio está visto justamente como el cuerpo, el propio cuerpo. En un principio esta obra tenía cinco personas, que éramos con la cabeza, una cabeza muy especial porque tiene curvas, es como agusanada, es como un cerebro, pero era sí este cuerpo que, de cierta forma, la cabeza que está puesta en nosotros, que hace parte de nosotros, se suma pero también nos resta. Nos resta lo que es las percepciones de oír, del olfato, de mirar, y nos deja entonces este territorio como solamente una zona que percibe a través de la piel y sus sensaciones kinestésicas. Entonces... como desde su propiocepción, desde su sensación interna, y entonces es como profundizar, zambullirse más en este territorio, el territorio del propio cuerpo. Y agregar que este territorio, este cuerpo, es un territorio móvil y, en ese sentido, tiene su forma de informar, de conocer el mundo, que es a través de la piel y no tanto a través de los ojos y de los otros sentidos. Entonces es super importante como se relaciona, como va aprendiendo y tacteando las zonas, los lugares y otros territorios. Como se encuentra con otros territorios, otros cuerpos o con otras materialidades.

Sandra Acevedo Salinas (tradução) – Bem, para uma pessoa como eu, que está ligada às viagens desde criança, indo de um lugar para outro, o território tornou-se o único corpo. O meu pai era caminhoneiro, por isso viajamos muito desde crianças, para diferentes cidades e regiões... E depois de viajar para estudar no Brasil, voltar, ir a Ancud, Chiloé, Temuco, Conce, Valparaíso, Coquimbo, tudo isso... ir de região em região, dar aulas de quinze em quinze dias, estou convencida de que o meu território é o corpo que habito. E nesse sentido também, isso é reafirmado tanto pelas experiências como também pelas ideias que se vai adquirindo em termos de prática de movimento, dos corpos que se encontram, das formas, das culturas que se vão conhecendo, e o corpo começa a ser visto como o único território possível para o sentir como tal, não? E esta relação também com isto.... Há um livro chamado "El cuerpo como territorio de rebeldía", acho que é esse o sentido que o território tem tido para mim ultimamente. Ou também "Islas Flotantes" um livro de Eugenio Barba que falava de como somos todos arquipélagos em nós próprios, que somos ilhas flutuantes que tentam se comunicar... e para mim tem a ver com isso, que os corpos são ilhas, territórios que habitamos.

Neste trabalho o território é visto precisamente como o corpo, o próprio corpo. No início este trabalho tinha cinco pessoas, que estávamos com a cabeça, uma cabeça muito especial porque tem curvas, é como cheia de vermes, parece um cérebro, mas era como esse corpo que, de certa forma, a cabeça que é colocada em nós, que faz parte de nós, nos acrescenta, mas também nos subtrai. Subtrai as percepções do ouvir, do cheirar, do olhar, e deixa então, este território, como apenas uma zona que percebe através da pele e das suas sensações sinestésicas. Então... como de sua propriocepção, da sua sensação interna, e então é como aprofundar, como mergulhar mais fundo neste território, o território do próprio corpo. E acrescentar que este território, este corpo, é um território móvel e, nesse sentido, tem a sua própria forma de informar, de conhecer o mundo, que é através da pele e não tanto através dos olhos e dos outros sentidos. Por isso, é muito importante a forma como se relaciona, como aprende e conhece as zonas, os lugares e outros territórios. Como se encontra com outros territórios, outros corpos ou outras materialidades.

Bia Figueiredo – Esse trabalho se chama “Polvo”, é um trabalho que teve início no ano de 2020, no comecinho da pandemia. É um trabalho em parceria com um artista permacultor chamado Leco de Souza, e nessa parceria a gente começou a experimentar essa materialidade que é a rama da batata doce. Numa quantidade bem grande, uma quantidade enorme. Esse trabalho surgiu de uma sensação pandêmica de um cansaço da figura humana, então é uma vontade de se fundir com essa rama, com essa terra, com essa folha, e a partir disso experimentar corporalidades e ir em direção a uma pesquisa de ciclos que são ciclos intrínsecos da terra, ao planeta Terra e a todo esse sistema organismo terra relacionado a esse organismo corpo humano. Então ele fala sobre plantio, fala sobre compostagem, fala sobre regeneração do corpo em relação à terra. Essa rama de batata doce... essa pesquisa surgiu no quintal da casa onde eu estava morando em 2020, lugar onde tinha muita rama de batata doce e um lugar onde eu plantei bastante também nesse período. E o cultivo dessa rama passou a ser algo totalmente direcionado com a performatividade desse trabalho, porque pra essa rama chegar ao tamanho com o qual esse “Polvo” acontece ela precisa de mais ou menos de sete a nove meses de cultivo, então o cultivo tá totalmente inserido dentro da performance, e ela acaba sendo uma performance num tempo bem estendido ao mesmo tempo. Esse trabalho foi apresentado no período pandêmico no formato de fotoperformance e também no formato de performance ao

vivo online e... ele fala muito sobre transformação também pra mim, uma transformação que acontece no micro, que acontece cotidianamente, que tá muito relacionado com o que você come e o que constitui o seu corpo enquanto vida mesmo. Qual é a relação que você estabelece com o que você come, basicamente isso. Que é uma relação que pode ter um ciclo gigantesco e como a gente se apropria cada vez mais e se faz presente cada vez mais próximo nessa relação com o alimento, seja ele qual for. Nesse caso, essa relação se estendeu performaticamente também, no sentido de criar performance com o que se come. A minha mãe dizia que não se pode brincar com a comida, mas a gente quando cresceu começou a fazer performance com a comida... (risos)

Sandra Vargas – *Para mi territorio es el lugar, es un espacio de poder donde habitan organismos vivos, no vivos, humanos, no humanos, micromundos, macromundos, y todo esto en relación crean un sentido de pertenencia. En la obra “El Padre de las Aves” los territorios que están presentes tienen que ver con el territorio de migración, ya que nos basamos en la historia de una escritora, Ester Auguter, que contaba la historia de su abuelo y la historia de migración de su abuelo desde Palestina a Chile. Entonces hicimos, a través de esta inspiración, de esta investigación, nos hicimos la pregunta “¿Cuál era la historia de migración de cada uno(a)?” Y desde este lugar fuimos encontrando como el cuerpo resonaba con nuestra memoria, ya sea por recuerdos o por historias contadas o por relaciones que hacemos en el presente em torno a la migración. En ese sentido, volviendo a la pregunta, cuáles son los territorios que están presentes en la obra, yo diría que está el territorio cuerpo-paisaje, ya que el fenómeno de habitar un lugar genera este sentido de pertenencia o no pertenencia del lugar. Es algo instintivo que cobra vida cuando coexistimos em dicho territorio, en dicho espacio que habitamos. También tenemos el territorio cuerpo-memoria, que tiene que ver con llevar al cuerpo nuestras historias que están plasmadas en nuestras células, entonces al momento de investigar o mover, desde ahí aparecen mecanismos que nos permiten dar un significado o um resignificado al cuerpo que estamos moviendo. Y el otro cuerpo que está presente como cuerpo territorio es el cuerpo-órgano, que de alguna manera trabajamos en la obra, en el sentido de: ¿Cual es la energía que nos lleva a identificar un estado de otro? Entonces desde estos lugares también trabajamos o nos dimos cuenta junto con el*

director teatral, cuales eran los gestos que resignificaban el contenido de lo que queríamos transmitir como trabajo colectivo.

Sandra Vargas (tradução) – Para mim, território é o lugar, é um espaço de poder onde habitam organismos vivos, organismos não vivos, humanos, não humanos, micro mundos, macro mundos, e tudo isso em relação uns com os outros cria um sentimento de pertencimento. Na obra "El Padre de las Aves" os territórios que estão presentes têm a ver com o território da migração, porque nos baseamos na história de uma escritora, Ester Auguter, que conta a história do seu avô e a história da migração do seu avô da Palestina para o Chile. Assim, através desta inspiração, através desta pesquisa, colocamos para nós mesmos a questão: "Qual foi a história de migração de cada um de nós? E, a partir daí, descobrimos como o corpo ressoava com a nossa memória, quer através de recordações ou de histórias contadas, quer através de relações que estabelecemos no presente em torno da migração. Nesse sentido, voltando à questão, que territórios estão presentes no trabalho, eu diria que há o território do corpo-paisagem, uma vez que o fenômeno de habitar um lugar gera este sentimento de pertencimento ou não pertencimento ao lugar. É algo instintivo que ganha vida quando convivemos naquele território, naquele espaço que habitamos. Temos também o território da corpo-memória, que tem a ver com trazer para o corpo as nossas histórias que estão capturadas nas nossas células, então, quando investigamos ou nos movimentamos, surgem daí mecanismos que nos permitem dar um sentido ou um significado ressignificando o corpo que estamos movimentando. E o outro corpo que está presente como corpo-território é o corpo-órgão, que de alguma forma a gente trabalha na obra, no sentido de: Qual é a energia que nos leva a identificar um estado de outro? Portanto, a partir destes lugares também trabalhamos ou percebemos, em conjunto com o diretor teatral, quais eram os gestos que davam um novo significado ao conteúdo daquilo que queríamos transmitir como trabalho coletivo.

Lívea Castro – Com o "Imago", a gente também falava muito sobre o tempo, o tempo das coisas, o tempo no corpo, o tempo ocupando um espaço, que é esse espaço escolhido né, do trabalho, da mata... e fazendo também um paralelo com o tempo da própria natureza, o tempo de florescer, o tempo do nascimento de uma árvore, enfim... tempos que muitas vezes a gente não consegue visualizar com muita

precisão, mas que tá acontecendo, o movimento da vida que tá acontecendo o tempo inteiro. Então eu acho que o território de uma forma subjetiva nesse trabalho e nessa conversa aqui pode ser entendido como atualização mesmo, como uma forma efêmera de entender o corpo e a vida. Efêmera, volátil, enfim, que escapa das nossas mãos...

Elias Cohen Lecoyote - *En relación a "Revolución Pez" el territorio principal que se utilizó ahí es la dimensión oceánica, sería más un acuatorio que un territorio, o quizás esos cuerpos de agua como los primeros territorios, los cuerpos de agua básicamente, en este caso, Valparaíso y sus aguas. Aguas también que están llenas de vida, pero por otro lado sirven para grandes barcos y buques que las atraviesan y las infectan. El territorio utilizado en la "Revolución Pez" es un pez, o es visto de la perspectiva imaginaria de un pez que decide, por curiosidad, salir a la tierra en un cuerpo de humano y cada vez que se encuentra con un cuerpo de agua, en los cerros de Valparaíso, se lanza a él, ya sean charcos, sean pequeños lugares con agua, un baso con agua, lo que hubiese de alguna manera era un recorrido, en un espacio donde cualquier cuerpo de agua que apareciera este pez se lanzaba ahí. Y la idea de la "Revolución", más bien que una revolución en el sentido emancipatorio puro, también tiene esta idea de re-evolucionar como repensar la visión terrestre pero desde lo acuático. Pensando a nosotros también como cuerpos de agua, o básicamente que somos pequeñas gotas de océano caminantes o danzantes.*

Elias Cohen Lecoyote (tradução) - Em relação a "Revolución Pez" o principal território utilizado é a dimensão oceânica, seria mais um aquatório do que um território, ou talvez esses corpos de água como primeiros territórios, os corpos de água basicamente, neste caso, Valparaíso e suas águas. Águas que também estão cheias de vida, mas que por outro lado servem para os grandes navios e embarcações que as atravessam e as infectam. O território utilizado em "Revolución Pez" é um peixe, ou seja, é visto a partir da perspectiva imaginária de um peixe que decide, por curiosidade, sair para a terra num corpo humano e cada vez que se depara com um corpo de água, nos montes de Valparaíso, atira-se a ele, sejam poças, sejam pequenos lugares com água, um copo com água, o que quer que houvesse de alguma forma era uma rota, num espaço onde qualquer corpo de água que aparecesse este peixe atirava-se a ele. E a ideia da "Revolução", mais do que uma revolução no sentido

puramente emancipatório, tem também essa ideia de re-evolução como um repensar da visão terrestre, mas a partir da aquática. Pensar em nós também como corpos de água ou, no fundo, que somos pequenas gotas do oceano, caminhantes ou dançantes.

Quais são as relações entre o **corpo** e os **espaços geográficos** escolhidos?

Representam **territórios de resistência**?

Existe uma **lógica micropolítica** neste trabalho?

Propõe uma **experiência emancipatória**?

A estas profundidades da pesquisa, reformulo novamente algumas importantes perguntas. E me atento: as intenções são, realmente, criar pontes ou proporcionar fluxos?

Quando dei início a esta pesquisa, em 2022, algumas ideias estavam bastante cristalizadas e constituíram uma base importante, não para erguer um arranha-céu, mas pelo contrário, para penetrar rizomaticamente a terra. E estes percursos de aprofundamento foram essenciais para reconfigurar a estrutura prévia que se havia conformado no intento de materializar uma criação escrita. Quando falamos em materializar algo, transformar ideias dando-lhes formas, estamos conectados ao plano da terra, e neste caso não foi diferente. A insistência na ideia de resistência era tão grande quanto a vontade de escrever. Resistir para mim, naquele momento, representava mais que um posicionamento, mas um caminho sem outras alternativas para a materialização desta escrita. Uma resistência terrena por vezes carregada de durezas como o ressecamento do solo quando não é arado e regado, e isso era algo a rever.

Como disse Elias, em um dos encontros *“toda resistencia, muchas veces, genera un choque. Resistir habla de una fuerza que uno intenta impedir. Quizás la gracia de pensarnos como **aquíferos** más que **terrestres** es que podemos fluir con las fuerzas pugnantes, y al fluir con las fuerzas pugnantes quizás se abre un dialogo, un entendimiento con posibles soluciones que ya no solamente resistir³⁰”*. Era justamente sobre isso: voltar a arar e regar a escrita.

³⁰ “toda resistência, muitas vezes, gera um confronto. Resistir fala de uma força que se tenta impedir. Talvez a graça de pensarmos em nós próprios como aquíferos e não como terrestres seja o fato de

Nesses encontros de convites/conversas/confluências surgiram muitos mundos possíveis e fabulados a partir dos questionamentos lançados e das territorialidades corporificadas de cada artista com quem pude trocar, semear e regar ideias. Resgatamos memórias dançadas, falamos sobre politizar os discursos artísticos dançados, sobre compreender as relações com o tempo de criação frente à dominação das lógicas capitalísticas impostas e, sobretudo, **sobre as suas relações com os entornos não como meros planos de fundo, mas como planos de atravessamentos.**

Ainda sobre resistir, ação que comumente nos instiga na prática artística, retomo meu *sentipensar* sobre as potencias da suavidade, sobre os fluxos involuntários que já acontecem no corpo e sobre as micro revoluções que se dão nos desvios, nas curvas, nos redirecionamentos da energia estancada que, uma vez nesse lugar, tende a apodrecer.

*Creo que el paradigma antiguo de las revoluciones hablan de las resistencias y nos sentimos tremendamente románticos cuando hablamos de resistencia, pero si pensamos a nosotros como seres fluides que estamos buscando soluciones a esta resistencia, quizás un **fluiristencia** pueda ser una maniobra más inteligente de, en vez de solo recibir y recibir, dejar pasar, redirigir y recomendar para buscar nuevas formas de ser y estar³¹. COHEN, Elias. CARTO(coreo)GRAFIAS: Microdocumentario Convites/Conversas/Confluências entre Brasil e Chile, 2024.*

Nesta trama de fluxos, os *corpoterritórios* expressam como potência a diversidade do território latino-americano através de seus discursos e percursos dançados. A maior riqueza em estar neste lugar em que me percebo, lugar de redirecionamento dos fluxos para possíveis encontros, está em perceber em cada um deles a pluralidade de corpos, culturas, entornos, percepções, caminhos e vivências e ainda assim compreender que falamos a mesma língua.

No encontro com Giovanni, por exemplo, houveram importantes reflexões sobre a luta constante de pessoas com “deficiência” pela ocupação dos espaços que, em grandes centros urbanos, onde a exclusão e o apagamento das existências

podermos fluir com as forças combativas e, ao fluirmos com as forças combativas, talvez se abra um diálogo, um entendimento com possíveis soluções que não são sobre apenas resistir.”

³¹ “Acredito que o velho paradigma das revoluções fala de resistências e nos sentimos tremendamente românticos quando falamos de resistência, mas se pensarmos em nós como seres fluidos que já estão à procura de soluções, esta resistência talvez possa ser uma manobra mais inteligente de, em vez de apenas receber e receber, deixar ir, redirecionar e recomendar a procura de novas formas de ser e estar.”

diversas é também uma questão arquitetônica; se contrapõe às suas presenças longe desses lugares, como nas pequenas cidades rurais, assim como nas matas ou no imaginário de plutão que, ao contrário, acolhem e refletem as características curvilíneas de seu corpo com nanismo. A micropolítica presente neste trabalho é descentralizar, portanto, as produções artísticas do artista e reorientar as percepções do público a respeito de um corpo movente em meio a um entorno não totalmente modificado pela ação humana e em seu estado mais orgânico possível.

Com Sandra Acevedo por exemplo, uma artista que durante quase toda sua trajetória buscou essa descentralização não dos grandes centros urbanos, mas das típicas salas de ensaio, auditórios ou teatros e de uma predeterminação de tudo o que compõe a cena, conversamos sobre a sua produção sempre em relação às potências dos acasos que provém dos entornos, de tudo aquilo que já acontece no devir presente das ações e como o corpo em movimento é apenas mais uma camada dessa grande cena que é a vida acontecendo. Sandra desenvolve seus trabalhos quase sempre nas ruas ou como ela prefere intitular “espaços não convencionais”, lidando sempre com as múltiplas possibilidades de risco a que o corpo é exposto.

Nestes espaços de atravessamentos, onde acontecem as **CARTO(coreo)GRAFIAS**, nos deparamos com as pulsões da vida em constante movimento. Olhamos para o chão, para o que existe entre o céu e a terra e inclusive para o que está debaixo dela: para as raízes das plantas que aí se comunicam, para as águas que nela penetram e nutrem, para os alimentos que a partir daí brotam. Nos encontros com Bia Figueiredo, que foram dois, o primeiro em meio ao caos da cidade onde acompanhamos seu caminhar com ramas de babata doce na cabeça; e o segundo em que confabulamos mundos possíveis entre ervas que secavam no aconchego de seu corpo-casa, talvez a principal questão fosse sobre o cansaço da figura humana frente à urgência por compreender os ciclos de regeneração da Terra.

Entre tantas catástrofes climáticas pós-pandêmicas, como ser inertes à estas questões se elas não nos atravessam realmente? Acredito que nós seres humanos que nos entendemos artistas temos na realidade um grande fardo, que é o de nos permitir ser movidos por forças que estão além das individualidades, ou ao menos o que acredito e o que proponho no encontro com estes pares.

Ao propor encontros, no início desta pesquisa, e ainda reverberando a migração de volta à minha terra natal, logo de sete intensos anos em território andino, imaginava eu que de fato fosse possível um intercâmbio múltiplo entre todxs

envolvixs neste projeto. Estas partilhas ocorreram, porém, entre a minha pessoa e cada um dos artistas convidados na intenção de tecer suas ideias para que nestas páginas – convites para nos emaranhar nas entranhas da terra – quem lesse, pudesse perceber um fluxo tramado de ideias que já existe mesmo através das nossas distâncias geográficas.

Quando conversamos com Sandra Vargas, aliás uma grande amiga com quem já trabalhei em conjunto, despertamos memórias sobre o meu próprio processo de migração do Brasil ao Chile em 2015. Memórias que se constituem como afetos porque seguem vivas no corpo. Falamos sobre fronteiras, essas que tentaram nos fazer ver como limites de separação, e que ainda para muitos, são consideradas limites que determinam posses. Abordamos, ao contrário, a ideia de fronteira como o espaço do encontro. Aquilo que, ocidentalmente, nos ensinaram a entender como algo que separa, neste caso é algo que une. *Sentipensar* criticamente as migrações como eventos que redefinem nossos *corposterritórios*, sejam elas voluntárias ou involuntárias, neste último caso como ocorre violentamente com diversos povos desde a invasão de Pindorama, é também sobre criar micro revoluções nos corpos para além do campo das lutas anticoloniais.

Por último, e talvez o lugar mais sensível para mim destes encontros, foi partilhar ideias e trançar desejos com outra grande amiga, Lívea Castro, com quem pudemos adentrar não só nas entranhas da terra, mas nas vísceras dos nossos úteros. Entender-nos *corpoterritório* é também profanar tudo aquilo que nos fizeram esconder ou negligenciar como fêmeas. É sobre *re-orí-entar* ³² percepções acerca da economia do cuidado que coloniza não só mulheres, mas a grande maioria mulheres-mães. É sobre desobedecer a padrões patriarcais impostos aos nossos corpos e ao corpo da Terra. É sobre abordar a maternidade nos discursos artísticos para transformar o como criamos. É sobre dançar a partir de tudo aquilo que pulsa nesse dentro-fora da vida porque, dentre todas as outras coisas, nós e tudo o que está a nossa volta **sentimos** e, portanto, podemos ser livres³³.

CARTO(coreo)GRAFAR não é sobre dançar, é sobre devolver o corpo ao tempo da terra.

³² *Orí* é um importante conceito espiritual, metafísico e ancestral do povo *Yorubá*. Representa a cabeça, mas não só. Também o lugar que abriga os *orisàs* e por onde firmamos nossos caminhos de vida, por isso, a analogia à palavra *re-orí-entação*.

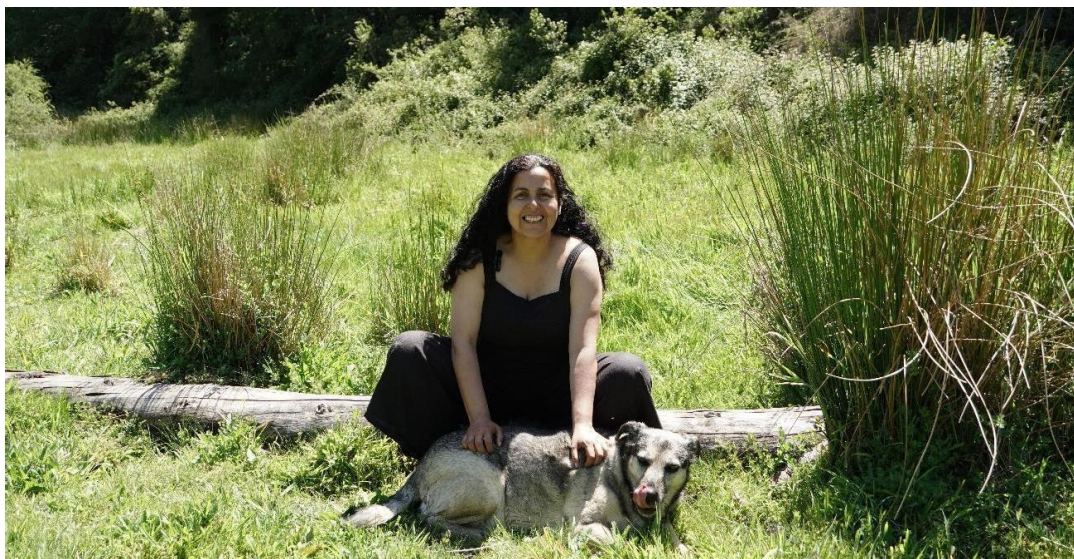
³³ Contestando o dualismo “Penso, logo existo” de Descartes, Audre Lorde afirma “Sinto, logo posso ser livre”.



Fotografia 36: Programa do trabalho "Afluente II: Regreso al origen". Viviana em meio à terra. Fotografia: Adriana Omoto/Revelação em cianotipia: Paula Leonor. Concepción, Chile. 2023.



Fotografias 37,38 e 39: Elias Cohen, Giovanni Venturini e Sandra Acevedo (respectivamente) durante entrevistas entre Brasil e Chile, 2023.



Fotografias 40, 41 e 42: Sandra Vargas, Bia Figueiredo e Lívea Castro (respectivamente) durante entrevistas entre Brasil e Chile, 2023.

Dicionário para germinar novos conceitos

A proposta deste dicionário surge a partir de uma sugestão de Bárbara Matias Kariri, mulher indígena, doutora em artes da cena pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), artista, escritora e produtora audiovisual, quem participou como membro da banca de defesa desta dissertação. O propósito é de que algumas palavras-pistas que surgem durante o texto possam ser vivificadas para os e as leitoras, de forma não só a esclarecer aqui seus usos e significações, mas principalmente expandir noções proporcionando movimento a conceitos muitas vezes rígidos, fixos ou embasados no senso comum. Portanto, um dicionário para germinar novos conceitos.

- **Corpo:** O corpo é entendido nesta pesquisa como espaço vivo de atravessamentos que abriga transformações a partir das relações diretas com os meios em que troca informações.
- **Território:** O território é entendido nesta pesquisa como espaço comum de trocas e de relações transversais entre seres que coabitam um mesmo espaço-tempo.
- **Corpoterritório:** A partir de epistemologias contracoloniais se propõe, nesta pesquisa, compreender o corpo como primeiro território de lutas individuais que refletem na coletividade.
- **Cartografia:** Não apenas uma metodologia de pesquisa, mas um mapeamento sensível dos territórios em que habitamos.
- **Coreografia:** Configurações artísticas pautadas em composições de movimentos a fim de expressar sensivelmente ideias de mundos possíveis.
- **Coexistência:** O existir e o habitar comum entre seres.
- **Fronteira:** Espaço de encontro e não de separação ou delimitação entre corpos e/ou territórios.

- **Micropolítica:** Conjunto de práticas que surgem a partir de processos de subjetivação, entendendo o saber do corpo como potência para decifrar o mundo a partir de sua condição de vivente.
- **Emancipação:** Nesta pesquisa o conceito está direcionado para a libertação de condições, ideais e referenciais do norte-global impostos pelo colonialismo em *Abya Yala*.
- **Justaposição:** Termo utilizado pela socióloga Silvia Rivera Cusicanqui (*yuxtaposición*) para exemplificar relações de convívio não hierarquizadas.
- **Bem viver:** Expressão característica dos povos originários de *Abya Yala* que compreendem a coexistência interespécies como condição comum e essencial para viver em estado de Natureza.

Referências

BENITES, Sandra. **“O nosso corpo é o nosso chão”**. **Corpo-Território I**. Cadernos Selvagem. Dantes Editora. Biosfera, 2023.

BENITES, Sandra. **“Somos aquele chão que carrega e leva tudo”** **Corpo-Território II**. Cadernos Selvagem. Dantes Editora. Biosfera, 2023.

CABNAL, Lorena. **“Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala”**. *MOMENTO DE PARO, TIEMPO DE REBELIÓN. Miradas Feministas para reinventar la lucha*. Minervas Ediciones. 116 a 134, 2020. Disponível em: <https://rosalux-ba.org/wp-content/uploads/2020/03/minervasfinal2PAGINAS.pdf>. Acesso em 30 de jun de 2024.

DANTAS, Mônica Fagundes. **Ancoradas no corpo, ancoradas na experiência: etnografia, autoetnografia e estudos em dança**. *Urdimento*, v.2, n.27, p. 168-183, dezembro 2016.

DANTO, Arthur. **A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FREITAS, Artur. **Performance radical e literalidade: a homologia arte-vida**. *Arte Teoria*, Universidade de Lisboa, n. 21, 2018.

GREINER, Christine. **Corpos Crip: Instaurar Estranhezas para Existir**. São Paulo: Editora N-1, 2023.

GREINER, Christine; KATZ, Helena. **Por uma teoria do corpomídia**. In: O corpo: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1996.

KATZ, Helena & GREINER, Christine. **A Natureza Cultural do Corpo**. In: Lições de Dança 3. SOTER, Silvia & PEREIRA, Roberto (org.): pág. 77-98. UniverCidade Ed., Rio de Janeiro, 2002.

KATZ, Helena. **Todo corpo é corpomídia**, 2012. Disponível em: <http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=11&id=87>. Acesso em 30 de jun de 2024.

KRENAK, Ailton. **Ecologia Política**. *Ethnoscientia*. V.3 (n.2 especial), 2018. Disponível em: <file:///C:/Users/Notebook/Documents/Minicurso%20Ecologia%20Pol%C3%ADtica/Ecologia%20Pol%C3%ADtica%20-%20Ailton%20Krenak.pdf>. Acesso em 30 de jun de 2024.

KRENAK, Ailton. **Futuro Ancestral**. Editora Companhia das Letras, pp. 128, 2022.

MARGULIS, Lynn. **Planeta Simbiótico**. Dantes Editora. Português, pp. 200, 2022.

PAXTON, Steve. **Gravidade**. N-1 Edições. Português, pp. 104, 2022.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores** – 1ª ed. – Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. “Tenemos que producir pensamiento a partir de lo cotidiano”. **Entrevista concedida a “Diário El Salto”**. Kattalin Barber. 2019. Disponível em: <https://www.elsaltodiario.com/feminismo-poscolonial/silvia-rivera-cusicanqui-producir-pensamiento-cotidiano-pensamiento-indigena>. Acesso em 30 de jun de 2024.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Un mundo Ch'ixi Es Posible: Ensayos Desde un Presente en Crisis**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

ROLNIK, Suely. **Esferas de la insurrección – Apuntes para descolonizar el inconsciente**/Suely Rolnik. - 1a ed. - Buenos Aires: Tinta Limón, 2019.

ROLNIK, Suely. **Uma insólita viagem à subjetividade, fronteiras com a ética e a cultura.** In: LINS, Daniel, S. (org.). *Cultura e subjetividade: saberes nômades*. Campinas: Papirus, 1997. Recuperado de: www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/viagemsubjetic.pdf. Acesso em 30 de jun de 2024.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Epistemologias do Sul: por um resgate do sul global.** *Revista Páginas de Filosofia*, v. 4, p. 39-54, dez 2012. REVISTA CRÍTICA DE CIÊNCIAS SOCIAIS.

SANTOS, Milton. **O retorno do território.** Em: OSAL: Observatório Social da América Latina. Ano 6 no. 16 (jun. 2005). Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal16/D16Santos.pdf>. Acesso em 30 de jun de 2024.

STENGERS, Isabelle. **A proposição cosmopolítica.** *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, núm. 69, Janeiro-Abril, 2018, pp. 442-464. Instituto de Estudos Brasileiros.

TAKUÁ, Cristine. **Seres criativos da floresta.** *Cadernos Selvagem*. Dantes Editora. Biosfera, 2020.

UNO, Kuniichi. **Hijikata Tatsumi: Pensar um corpo esgotado.** São Paulo: n-1, p. 201.