

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES – IARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC

GABRIELA PAES DOS SANTOS

NOTAS DE UM CORPOTERRITÓRIO

exercícios para uma (agro)ecologia de danças

Uberlândia/MG

2023

GABRIELA PAES DOS SANTOS

**NOTAS DE UM CORPOTERRITÓRIO: EXERCÍCIOS PARA UMA (AGRO)ECOLOGIA DE
DANÇAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência para obtenção do grau de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Jarbas Siqueira Ramos

Uberlândia/MG
2023

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a)

S237	Santos, Gabriela Paes dos, 1994-
2023	NOTAS DE UM CORPOTERRITÓRIO [recurso eletrônico] : exercícios para uma (agro)ecologia de danças / Gabriela Paes dos Santos. - 2023.
Orientador: Jarbas Siqueira Ramos.	
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Artes Cênicas.	
Modo de acesso: Internet.	
Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.di.2024.316	
Inclui bibliografia.	
Inclui ilustrações.	
I. Teatro. I. Ramos, Jarbas Siqueira, 1984-, (Orient.).	
II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Artes Cênicas. III. Título.	
CDU: 792	

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2: Gizele

Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1V - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG,
CEP 38400-902



Telefone: (34) 3239-4522 - ppgac@iarte.ufu.br - www.iarte.ufu.br

ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Artes Cênicas				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico				
Data:	20/10/2023	Hora de início:	19:30	Hora de encerramento:	21:40
Matrícula do Discente:	121112ARC009				
Nome do Discente:	Gabriela Paes dos Santos				
Título do Trabalho:	NOTAS DE UM CORPOTERRITÓRIO: Exercícios para dançar outras geografias				
Área de concentração:	Artes Cênicas				
Linha de pesquisa:	Estudos em Artes Cênicas: Poéticas e Linguagens da Cena				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O Corpo-Encruzilhada e seus Atravessamentos: Estudos Artísticos em Perspectiva Descolonial				

Reuniu-se remotamente, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, assim composta: Professoras(es) Doutoras(es): Marina Ferreira Frega (UFRJ), Paulina Maria Caon (PPGAC/UFU) e Jarbas Siqueira Ramos (PPGAC/UFU), orientador da candidata.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Jarbas Siqueira Ramos, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, às examinadoras, que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Jarbas Siqueira Ramos, Professor(a) do Magistério Superior**, em 30/10/2023, às 16:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art.



6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

Documento assinado eletronicamente por **Paulina Maria Caon, Professor(a) do Magistério Superior**, em 30/10/2023, às 17:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marina Ferreira Frega, Usuário Externo**, em 31/10/2023, às 15:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site
https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4919061** e o código CRC **666BE93E**.

Referência: Processo nº 23117.075955/2023-11

Para as minhas avós, e as suas caminhadas.

AGRADECIMENTOS

Nêgo Bispo nos ensina: tudo é começo – meio – começo, sem fim. Nesse espiralar de fluxos, a escrita deste trabalho se constitui como a confluência de inícios e meios de descobertas, acontecimentos e (des)encontros artísticos, afetivos, ecológicos, culturais e políticos tecidos ao longo desses vinte e nove anos de existência.

Talvez por isso a tarefa de escrever estes agradecimentos seja tão complexa, já que o espaço é curto e a memória, muito esburacada. Assim, registro de antemão o meu muito obrigada a cada vida que atravessou meus percursos e, por diferentes vias, me trouxe até aqui.

Agradeço ao solo que nos sustenta e a todos os corpos que o habitam: pedras, fungos, microrganismos, minhocas, tatuzinhos de jardim, raízes, areia, argila, humus.

Agradeço ao sol que ilumina e alimenta as plantas, e à lua, que rege do céu as marés, minhas águas internas e os ciclos vegetais.

Agradeço a todas as pessoas que seguem resistindo – artística, política, social, econômica, ecológica e culturalmente – aos efeitos avassaladores do capitalismo e da colonização em pleno século XXI: a(r)tivistas ambientais, povos originários, povos quilombolas, educadoras, agroecologistas, permaculturas, camponesas, bichas, travestis, sapatonas, caminhoneiras e todas as dissidentes.

À minha família, Maribeth, Eronildes, Juliana, Maria e Ermila, por me cuidarem desde semente, e seguirem ao meu lado aprendendo a existir dentro e fora do ecossistema familiar. Eu amo vocês com cada célula do meu corpo.

Ao Tao Bruni, por se achegar na minha existência de maneira transbordante, com uma imensidão de trocas de artevida, pelas horas a fio de conversa, de risada, de carinho, de colo – remota e presencialmente –, e por oferecer espaço para que eu pousasse no seu peito com tanto amor e acolhimento. Sou feliz e grata por te acompanhar e por ter o prazer da sua voz e do seu sorriso nos meus dias.

À Carolinda, amiga querida que, de maneira muito casual, me apresentou o método Pomodoro. Essa ferramenta, tão poderosa, fez toda a diferença na reta final da escrita da dissertação. Obrigada, Carolzinha, por todo o afeto que você me deu. Que venham muitos carnavais compartilhados para nós.

À Fhaêsa, por todos os cultivos que fizemos entre 2014 e 2022, no acerto e no tropeço, e especialmente pelo nascimento do Cipó Cerrado. Seguimos descobrindo nossas formas de nos polinizar e transformar o mundo, um baldinho de cada vez, onde quer que estejamos.

Ao Prof. Dr. Jarbas Siqueira Ramos, por aceitar ser meu orientador, pelas provocações e ensinamentos desde a graduação e, mais do que isso, por participar da rede de coletas e apoiar as iniciativas do Cipó Cerrado para muito além do âmbito acadêmico.

Às Profas. Dras. Paulina Caon e Mari Fraga, por, além de fazerem parte da estrutura fundamental de referências deste trabalho, aceitarem o convite para compor a banca de qualificação. É uma alegria imensa poder fertilizar esta pesquisa com as contribuições de figuras tão importantes para mim.

À Prof. Dra. Cláudia Muller, por ter me polinizado durante a graduação com os escritos de André Lepecki e por ter sido minha orientadora de TCC. Anos depois, as sementes deixadas por você quebraram a dormência e tiveram papel fundamental no brotamento deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Mário Piragibe, com quem aprendi, nas aulas da Pós-Graduação, que as pesquisas (e a vida), “têm que fazer suar, e não fazer sofrer”. Suas palavras ficaram gravadas firmemente em mim, e, sempre que tenho a oportunidade, as replico por onde passo.

À Jota Mombaça, Denise Ferreira da Silva, bell hooks, Rogério Haesbaert, Nalla Walla, Lucas Guzzo, Brigitte Vasallo, Val Plumwood, Octavia Butler, Lyz Vedra, Paul Preciado, André Lepecki, Pope.L, Donna Haraway, Geni Nuñez e todas as pessoas escritoras, criadoras e artistas que, nos cruzamentos dos espaçotempo, me influenciaram com as suas palavras e processos.

À Luísa Parreira, pelo acompanhamento psicoterapêutico. Estar em trabalho com você foi (e segue sendo) fundamental para manter o facão afiado neste desbravar das matas densas do meu corpóterritório.

À CAPES, pela concessão da bolsa de pesquisa de doze meses, de extrema importância para a finalização deste trabalho, especialmente em um momento de desmontes gigantescos no campo da educação e das artes.

À revelia do mundo, eu as convido a viver apesar de tudo. Na radicalidade do impossível.

Jota Mombaça



Uso a palavra para compor meus silêncios.

Não gosto das palavras
fatigadas de informar.
Dou mais respeito
às que vivem de barriga no chão
Tipo água pedra sapo.
Entendo bem o sotaque das águas
dou respeito às coisas desimportantes.

Prezo insetos mais que aviões.

MANOEL DE BARROS

[grifo da autora]

Nada nestes textos é importante, e muito menos linear. Sinta-se livre para ler na ordem que quiser, o quanto quiser, e da maneira que quiser: em pé, deitada, sentada, saltando, cantando, comendo, caminhando na rua. Leve em consideração, também, que você pode interagir com todas as páginas sem medo. Se sentir vontade, cheire, recorte, rasgue, rabisque, amasse. Escute o que seu corpo te apresenta como caminho pelas páginas em suas mãos.

RESUMO

É na relação entre dança e ecologia que tenho cultivado meus processos artísticos, profissionais e acadêmicos. Nesse lugar, tenho me interessado pela gama de propostas de criação e pesquisa que cruzam natureza, corpo e movimento, no campo e na cidade, tensionando, aproximando e/ou ressignificando a relação entre corpo, ambiente e espaço. Dentro deste contexto, nasce *Notas de um corpoterritório*, cujo objetivo é problematizar, discutir e analisar as possibilidades de germinação de perspectivas híbridas de estudo, oriundas da confluência entre os debates sobre T/terra e território, comum a áreas como as Ciências Sociais e a Geografia, e as produções artísticas e acadêmicas em dança contemporânea. Proponho, nesta pesquisa, uma aproximação da metáfora corpoterritório, utilizada especialmente por geógrafas feministas e ativistas ambientais de Abya Yala, ao campo teórico-prático da dança contemporânea, como um conceito capaz de articular as diversidades – e consequentes disparidades – ecológicas, culturais, sociais, políticas, estéticas e epistemológicas que existem nesse fazer. Nesse sentido, esta pesquisa discute as bases históricas do colonialismo na construção de Abya Yala, refletindo sobre os seus efeitos nos modos como produzimos, consumimos e percebemos o que é (e quem) dança na contemporaneidade. Fundamentam esta reflexão autoras da Agroecologia, das Ciências Sociais, da Psicologia, da Geografia, dos Estudos Pós-Coloniais, da Prática como Pesquisa, da Antropologia e da Performance, em sua maioria pertencentes ao Sul Global. Dividido em cinco partes autônomas e complementares, o trabalho oferece material para o brotamento de investigações em torno de temas como ecoperformance, corpo, decolonialidade, movimento, criação em dança, natureza e cultura, além de propor o corpoterritório como uma possibilidade de percepção da experiência artística. Com este trabalho, espero contribuir com a expansão de horizontes políticos/artísticos e fortalecer o conjunto de referências para futura criações no campo da dança, sejam eles acadêmicos ou não.

Palavras-chave: Corpoterritório. Dança. Deriva. Agroecologia. Decolonialidade.

ABSTRACT

I have cultivated my artistic, professional, and academic processes in the converging point between dance and (agro)ecology. From this place, I have been interested in the range of creation and research proposals that intertwine nature, body, and movement - both in the rural and urban areas - tensioning, approaching, and/or re-signifying the relationship between body, environment, and space. Within this context, *Notes of a bodyterritory* aims to problematize, discuss, and analyze the possibilities of germinating hybrid studying perspectives, arising from the confluence between the debates about E/earth and territory, common to areas such as Social Sciences and Geography, and artistic and academic productions in contemporary dance. In this research, I suggest an approximation of the bodyterritory metaphor, used mainly by feminist geographers and environmental activists from Abya Yala, to the theoretical-practical field of contemporary dance, as a concept capable of articulating the ecological, cultural, social, political, aesthetical and epistemological diversities – and consequent disparities – that exist in this doing. This research discusses the historical foundations of the construction of Abya Yala, reflecting on its effects on how we produce, consume, and perceive what is (and who) dance(s) in the 21st century. This reflection bases its structures on authors from Agroecology, Social Sciences, Psychology, Geography, Postcolonial Studies, Practice as Research, Anthropology, and Performance, most of whom belong to the Global South. Divides into five autonomous and complementary parts, the work offers material for comming investigations around themes such as ecoperformance, body, decoloniality, movement, and creation in dance, nature, and culture, in addition to proposing the bodyterritory as a possibility of perceiving the artistic experience. With this work, I hope to contribute to the expansions of the art field, and collaborate to the set of references for future dance creations, whether academic or not.

Key-words: Bodyterritory. Dance. Flaneur. Agroecology. Decoloniality.

LISTA DE IMAGENS

- Imagen I** – Interior da kombi Lupe. Sob a cama, montamos um baú com roupas, utensílios de cozinha e de higiene. Fonte: acervo pessoal p.13
- Imagen II** – Construção do galinheiro com pallets desmontados, feita junto com as voluntárias Sofia e Tainá, do Rio de Janeiro/RJ. Fonte: acervo pessoal. p.15
- Imagen III** – Registro das experimentações feitas durante o processo de criação do *Matéria Orgânica*. Fonte: acervo pessoal. p.18
- Imagen IV** – registro coletivo feito durante o bate-papo da 2^a Mostra de Processos Criativos (2021). Fonte: acervo pessoal. p.19
- Imagen V** – Registro do compartilhamento do trabalho, em outubro de 2022. Fonte: Paralela Plataforma de Arte. p.23
- Imagen VI** – *Frame* da obra *63 Perfurações*. Fonte: Collective Rewilding p.30
- Imagen VII** - *Frame* do vídeo de apresentação da obra *Restauro*, de Jorge Menna Barreto, na 32^a Bienal de São Paulo. Fonte: YouTube p.31
- Imagen VIII** – *Relacionamento (agro)Tóxico. Meu coração é orgânico*, de Denilson Baniwa. Fonte: Behance do artista. p.33
- Imagen IX** – *Wheatfield*, já em sua composição final, antes da colheita do trigo. Fonte: Agnes Denes
- Imagen X** - Intervenção textual sobre verbete. Fonte: acervo pessoal..... p.43
- Imagen XI** – Mapa do local da queda do Boeing 737 e as aldeias da T.I. Capoto/Jarina. Fonte: TXUCARRAMÃE; ARAÚJO; TEIXEIRA, p.61 p.48
- Imagen XII** – Mapa das principais corporações de agrotecnologia. Fonte: Atlas do Agronegócio p.59
- Imagen XIII** – Panfleto em defesa do Marco Temporal, feito pela FPA e entregue às parlamentares durante a votação do PL 490/07. Fonte: João Cerqueira p.60
- Imagen XIV** – Print de tela do Media Kit do Sou Agro. Fonte: site Sou Agro..... p.61
- Imagen XV** – Teia da agroecologia. Fonte: Fundação Heinrich Böll p.63
- Imagen XVI** – Espaço do Cipó Cerrado em junho de 2023 (esquerda) e março de 2022 (direita). A intensificação do verde é notável, graças às práticas agroecológicas. Fonte: acervo Cipó Cerrado..... p.66
- Imagen XVII** – Sistemas locais de saberes. Desenho organizado a partir dos organogramas apresentados por Vandana Shiva em sua obra. Fonte: arquivo pessoal.68

- Imagen XVIII** – *Print* de tela do livro *Adiar o fim do mundo*, de Ailton Krenak, com grifos e interferências minhas. Fonte: PDF da obra p.77
- Imagen XIX** – Anotação de fragmento da obra *58 indícios sobre o corpo*, de Jean-Luc Nancy. Exercitando conversas intertemporais com as referências de pesquisa. Fonte: Acervo pessoal..... p.78
- Imagen XX** – *Print* de tela com trecho do livro *Ideias para adiar o fim do mundo*, de Ailton Krenak. Grifos e interferências sobre o texto. Fonte: PDF do livro..... p.82
- Imagen XXI** – Inserção de resíduos sólidos orgânicos na leira de compostagem do Cipó Cerrado. Fonte: Acervo pessoal..... p.83
- Imagen XXII** – *Print* de tela com trecho da música *Mate & Morra*, de Linn da Quebrada. Fonte: Spotify..... p.84
- Imagen XXIII** – *Print* de tela do texto *O que é monocultura? Impactos e vantagens para a agricultura brasileira*. Fonte: site do Terra Magna..... p.86
- Imagen XXIV** – Fragmentos do espaço do Cipó. Em primeiro plano, um pé de milho roxo que teve a espiga comida pelos passarinhos. Fonte: Acervo pessoal..... p.93
- Imagen XXV** – Fragmentos do espaço do Cipó. Agora, na caixa enviada para Pi, pelos Correios. Experimentos de materialização das distâncias. Fonte: Acervo pessoal..... p.94
- Imagen XXVI** – Algumas escritas que fizemos durante o compartilhamento das cartas de movimento e um desenho do espaço do Cipó. Fonte: Acervo pessoal p.95
- Imagen XXVII** – Registro do compartilhamento do *Pedaço de Terra*, no espaço do Cipó. Ao fundo, Mari Araujo, preparadora corporal; e Alexandre Moina, idealizador da Paralela. Fonte: Acervo da Paralela..... p.96
- Imagen XXVIII** – Registro de *frames* do compartilhamento do *Pedaço de Terra*. Fonte: Acervo da Paralela..... p.96
- Imagen XXIX** – Obra: “Aviso: Percepção requer envolvimento”, de Antoni Muntadas, parte do projeto *On Translation*. Fonte: ArteVersa p.99

MAPAS

PRÓLOGO	p.13
PARTE 1 – CAMINHOS/TRAJETOS	p.26
território.arte.ecologia no tempo das catástrofes.....	p.27
TRA.VES.SI.A	p.35
PARTE 2 – TERRITÓRIOS	p.42
TER.RI.TÓ.RI.O	p.44
algumas inquietações sobre terrenos, territórios & superfícies	p.52
AGRO.ECO.LO.GI.A	p.53
E.PIS.TE.MI.CÍ.DIO – MONOCULTURA DOS SABERES	p.67
PARTE 3 – CORPO[S]	p.75
COR.PO	p.76
bocadinhos de pirações para alimentar a alma	p.82
PARTE 4 – DANÇA/CRIAÇÃO	p.87
DAN.ÇA	p.88
por uma (agro)ecologia das danças	p.92
PARTE 5 – SEMENTE QUE O VENTO LEVA NINGUÉM SABE ONDE POUSA.....	p.101
Semente que o vento leva ninguém sabe onde pousa	p.102
POLINIZAÇÕES	p.105
APÊNDICE.....	p.112
GLOSSÁRIO.....	p.113
ANEXO - Matéria Orgânica: Agroecologia como plano de composição da dança contemporânea	p.117

PRÓLOGO

Em 2016, Fhaêsa¹ e eu decidimos transformar uma Kombi 1996, a Lupe, em uma casa sobre rodas. Em maio daquele ano, saímos de Minas Gerais, e atravessamos cinco estados brasileiros e uma fronteira nacional, entre Brasil e Uruguai, dormindo na casa (e, algumas vezes, na garagem) de pessoas generosas que se dispuseram a nos receber; estacionando em lugares diversos e, principalmente, trocando trabalho por alimentação e hospedagem em albergues, residências, fazendas e sítios.



Imagen I – Interior da kombi Lupe. Sob a cama, montamos um baú com roupas, utensílios de cozinha e de higiene. Fonte: acervo pessoal

Neste percurso de onze meses, nos aproximamos das práticas de cultivo sem o uso de agrotóxicos e insumos artificiais: a agricultura orgânica, a agroecologia e, algum tempo depois, a **permacultura**. Fomos apresentadas à uma infinidade de caminhos relacionais com a terra, que partiam da observação e do diálogo com as vidas ali presentes, e não da imposição de pacotes tecnológicos – a exemplo do que ocorre dentro das plantações únicas, denominadas monoculturas.

¹ Fhaêsa Nielsen é escritora, artesã e jardineira agroecológica. Além da viagem juntas – e de tantas outras vivências compartilhadas –, também fundamos, em 2020, o Cipó Cerrado, uma empresa de compostagem doméstica e jardinagem que atua em Uberlândia/MG.

Todavia, por mais transformadoras que fossem, percebemos, durante o trajeto, que as fricções com a norma se limitavam, na maior parte do tempo, ao campo da produção alimentar.

Nas outras esferas, como a divisão do trabalho doméstico e o reconhecimento da posse das propriedades, as raízes da estrutura heteronormativa se mantinham, consciente ou inconscientemente, bem fincadas. Além de todos os espaços visitados serem coordenados por casais heterossexuais, a responsabilidade pelas demandas “importantes” (os plantios, a contratação de prestadores de serviço, a designação das funções braçais) era quase sempre atribuída aos homens, vistos como os donos, enquanto as tarefas “subalternas” (as refeições, o cuidado com as crianças, a limpeza dos ambientes, a recepção das pessoas voluntárias) se direcionava às mulheres-esposas.

Nem mesmo a organização do cronograma de voluntariado escapava à lógica do gênero. Às mulheres, nos eram, com alguma frequência, oferecidas as opções “mais leves” – limpar, pintar, transplantar mudas, cozinhar –, enquanto homens podiam ser direcionados ao “trabalho pesado” – manejar roçadeiras, motosserras, atuar nas construções, cortar lenha. Ressaltar estas diferenças não se trata de mera casualidade, uma vez que, como aponta Silvia Federici (2019, p.232):

(...) a construção de uma nova ordem patriarcal, que tornava as mulheres servas da força de trabalho masculina, foi de fundamental importância para o desenvolvimento do capitalismo.

(...) a diferença de poder entre mulheres e homens e o ocultamento do trabalho não remunerado das mulheres por trás do disfarce da inferioridade natural permitiram ao capitalismo ampliar imensamente “a parte não remunerada do dia de trabalho” e usar o salário (masculino) para acumular trabalho feminino.

Mobilizadas por esse cenário, ficamos interessadas em aplicar os aprendizados colhidos durante todo o período de viagem em um ambiente centrado nos sujeitos dissidentes, com foco principal em mulheres LBT+ (lésbicas, bissexuais, travestis e transgênero). Nossa objetivo era criar um espaço onde todas as funções fossem compreendidas como igualmente importantes, da poda das árvores à organização da cozinha; e em que as demandas pudessem ser distribuídas a partir dos desejos e das afinidades, ao invés da leitura social feita sobre cada corpo.

Surgia, assim, em maio de 2017, o Las Monas Sítio Experimental, uma área de 4,5 hectares, localizada na zona rural de Nova Petrópolis, Rio Grande do

Sul. Eis que um casal de sapatonas, mineiras, jovens, se instalava no coração da Serra Gaúcha para investigar estratégias de produção alimentar e de organização comunitária completamente opostas às práticas convencionais feitas no entorno.



Imagen II – Construção do galinheiro com pallets desmontados, feita junto com as voluntárias Sofia e Tainá, do Rio de Janeiro/RJ. Fonte: acervo pessoal.

Numa cidade orgulhosa em ser “simplesmente germânica”², com uma população de maioria idosa, éramos as forasteiras – ou, na palavra de muitos, “as brasileiras” –, estranhas não só por não herdarmos um sobrenome alemão, mas também por acreditarmos que era possível fazer agricultura por outras vias que não a prática de uso intensivo do solo. Acostumadas às planícies e ao calor do Cerrado,

² Nova Petrópolis é uma cidade com pouco mais de vinte mil habitantes, localizada no interior do Rio Grande do Sul. Fruto da colonização alemã ocorrida no Brasil durante os séculos XIX e XX, o município gaúcho se orgulha da forte influência do pensamento europeu sobre sua construção espacial/arquitetônica e sociocultural até a atualidade, fazendo disso, inclusive, um atrativo turístico da cidade.

somou-se a isso, ainda, o desafio de estarmos em um novo bioma, a Mata Atlântica, numa região de estações bem definidas e terreno íngreme.

Ao longo dos dois anos e meio vivenciando esse espaço dia após dia, vi brotar em mim uma série de inquietações que reavivavam os estudos feitos durante o período da graduação em Dança, na Universidade Federal de Uberlândia, e confluíam com aquele novo cenário. O contato com aquela superfície desigual, recheada de pedras e tocos, despertou minha curiosidade em descobrir fluxos de movimento capazes de se organizar em outros chãos, fora do conforto de uma sala de ensaio. Seria possível criar e fazer dança em uma superfície completamente heterogênea? Quais negociações corporais e dramatúrgicas esse processo demandaria? De que maneiras ele poderia ser compartilhado com o público?

>>>>>>>>>>>> >>>>>>>>> >>>>>>

O primeiro brotamento dessas sementes-perguntas foi a escrita do *Matéria Orgânica: agroecologia como plano de composição da dança contemporânea*, livro publicado dentro do projeto *Linhas de (re)existência*³. Desenvolvido em 2019 e lançado dois anos depois, o *Matéria Orgânica* é um exercício em dança, na plataforma do papel. Nele, compartilho algumas perspectivas elaboradas a partir das experiências no sítio, tanto pelo trabalho na terra quanto pelas investigações de movimento que realizava na época. Seu objetivo é discutir como um estudo em dança apresentado em texto pode elaborar corporalidades e, principalmente, gerar diferentes fluxos do mover em quem acessa a obra tendo a prática agroecológica⁴ como disparador.

Durante esse processo, os escritos do professor e dramaturgo André Lepecki foram a primeira pedra para afiar minhas ferramentas de pesquisa e prática. Imersa em reflexões que questionavam toda a estrutura de devastação dos modos

³ *Linhas de (re)existência* foi um projeto coordenado pela artista e pesquisadora Aline Salmin. A proposta, viabilizada por meio do Programa Municipal de Incentivo à Cultura (PMIC) de Uberlândia aconteceu em 2019, e contou com a publicação de três livros: *Matéria Orgânica*, escrito por mim, *Borra*, de Aline Salmin, e *Danças Urbanas: Terminologias, profissionalização e festivais*, escrito por Vanessa Garcia.

⁴ Resumidamente, agroecologia é uma ciência holística, pautada na observação dos fluxos naturais e na valorização dos conhecimentos tradicionais e campesinos, conectada ao estudo e à prática acadêmica e científica. O conceito é abordado com maior riqueza de detalhes no item AGRO.ECO.LO.GIA, mais adiante.

de produção alimentar que alicerçam nossa sociedade atualmente, não pude deixar de ser profundamente afetada ao ler que

(...) para [Paul] Valéry, a condição primeira de possibilidade da dança não é o corpo, não é o movimento de braços e pernas, não é a música, nem um elã vital. **A condição primeira para a dança acontecer é a terraplanagem. Para que a dança possa se dar, e, ao se dar, dar-se soberanamente, sem tropeços, interrupções ou escorregões, seu chão tem de ser antes de mais nada um chão liso, terraplanado, calcado e recalculado.** (...) Apenas depois de um chão se tornar liso, vazio e chato como uma folha de papel (...), o dançarino pode entrar em cena, de modo que sua execução de passos e saltos não tenha de negociar ‘acidentes de terreno’ (Lepecki, 2010, p.14-15, grifo meu).

Essas palavras me atravessaram feito flecha. Impossível não associar a necessidade da configuração espacial terraplanada como garantia de rendimento às pessoas que dançam, com a ascensão do agronegócio, modelo agrícola dominante no século XXI, também dependente dos alisamentos do chão. Derivado do inglês *agribusiness*, o agronegócio é um sistema de produção agroindustrial em larga escala, que engloba não apenas o plantio e a colheita, mas todo o processo de fabricação e uso de fertilizantes, agrotóxicos e insumos químicos.

Devoto da maquinaria pesada e dos terrenos lisos e compactados, esse sistema se baseia na formação de monoculturas e na concentração de terras nas mãos de pequenos grupos de pessoas, chamados de latifundiários. No Brasil, mais de dois milhões de quilômetros quadrados estão sob o controle desses grandes fazendeiros que, se formassem um país, criariam o décimo segundo maior território do planeta (Glass, Santos, 2018).

O agronegócio é, ainda, um dos principais responsáveis pelo aumento dos conflitos agrários⁵ em toda Abya Yala⁶ e pela destruição de importantes

⁵ De acordo com os dados apresentados pelo jornal *El País*, o Brasil é, hoje, um dos países mais letais do planeta para ativistas ambientais. Em 2019, ocupamos o terceiro lugar no ranking mundial de países com maior número de assassinatos de defensoras do meio ambiente, feito pela *Global Witness*. Durante a escrita deste texto, pelo menos uma dezena de homicídios foram relatadas, sendo o desaparecimento e morte do indigenista britânico Dom Phillips e do servidor de carreira da Funai, Bruno Pereira, em junho de 2022, um dos casos com maior repercussão nacional e internacional. Para mais informações, cf. <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-07-28/brasil-e-o-terceiro-pais-mais-lethal-do-mundo-para-ativistas-ambientais-so-atras-de-filipinas-e-colombia.html>

⁶ Abya Yala tem origem na língua do povo Kuna, originário da região onde hoje é a Colômbia, e que atualmente habita a costa caribenha do Panamá. O nome significa “Terra madura”, “Terra Viva” ou “Terra em florescimento”. Segundo Carlos Walter Porto-Gonçalves (2006), a denominação “vem sendo usada como autodesignação dos povos originários do continente em contraponto a América expressão que, embora usada pela primeira vez em 1507 pelo cosmólogo Martin Wakdseemüller, só se consagra a partir de finais do século XVIII e inícios do século XIX por meio das elites crioulas para se afirmarem em contraponto aos conquistadores europeus no bojo do processo de independência.” Para mais informações, acesse: < <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/a/abya-yala> >

recursos naturais, que, inclusive, fez do Cerrado o bioma mais ameaçado do continente⁷. Assim, neste cenário em que dança e agronegócio compartilham de um incômodo ponto de partida comum – do chão violentamente alisado –, não caberia a nós, artistas do corpo, retornarmos à obra de Lepecki (2010, p.15) e nos perguntarmos: “que chão é este em que danço? Em que chão quero dançar?”.



Imagen III - Registro das experimentações feitas durante o processo de criação do *Matéria Orgânica*. Fonte: acervo pessoal

>>>>>>>>> >>>>>>>>>> >>>>>>>>>>

O segundo broto a despontar dessa muvuca de perguntas foi o *MUDA – Mulheres Unindo Dança e Agroecologia*, um projeto de formação de curta duração, também viabilizado pelo PMIC, e realizado no segundo semestre de 2021. Feito em formato remoto, o MUDA tinha como proposta desenhar possíveis confluências entre, corpo, movimento, ecologia e criação em dança a partir de quatro eixos de trabalho: **ciclos humanos – ciclos vegetais, pés-raízes, percepções de si através da agroecologia, e tronco humano – tronco vegetal**.

Cada aspecto contou com a mediação de uma artista convidada, responsável por levantar questões prático-teóricas junto com o grupo, composto, majoritariamente, por

O material da 2ª Mostra de Processo Criativos do MUDA pode ser acessado aqui: <https://youtu.be/4F5NGZ27M-8>

⁷ Estendendo-se por onze estados e o Distrito Federal, o Cerrado é considerado a savana mais biodiversa e úmida do mundo. Todavia, por não possuir a exuberância e o apelo estético das florestas, esse bioma é fortemente negligenciado pela legislação ambiental atual e, também, pela própria população, que enxerga como pobre, seco e improdutivo. Com mais de 98% de sua área devastada pela pecuária e pela agricultura em larga escala, o Cerrado corre graves riscos de ser extinto, o que eliminaria oito das doze maiores bacias hidrográficas do país. Mais informações em: <https://bit.ly/3RC1KxY>

mulheres de diferentes faixas etárias, de todo o território nacional. Ao fim do processo, realizamos um compartilhamento aberto dos experimentos videográficos desenvolvidos pelas participantes, junto com um bate-papo sobre as impressões da vivência.

Esta ação foi fundamental para refletir como o tema em questão era corporificado por sujeitos com vivências distintas, a partir de seus contextos específicos. Além disso, o desenvolvimento do projeto também alimentou as pesquisas que eu começava a realizar dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFU (PPGAC – UFU), sob orientação do Prof. Dr. Jarbas Siqueira, e que, agora, resultam neste texto.



Imagen IV – registro coletivo feito durante o bate-papo da 2ª Mostra de Processos Criativos (2021). Fonte: acervo pessoal

Simultaneamente ao *MUDA*, uma nova semente começou a despontar: o processo de criação do trabalho *Territórios de reocupação*, em parceria com a artista Ana Pi Videira. Selecionado para o Prêmio Paralela de Criação em Dança 2021, *Territórios* é uma experimentação colaborativa que surgiu do interesse comum de ambas em investigar, corporalmente, de que maneiras os alisamentos dos espaços – como parte da tentativa constante de padronização e controle sobre eles – formatam a tessitura entre nós e o chão, entre corpo, vida e ambiente.

Influenciado de maneira direta pelas pesquisas anteriores, este processo, apresentado no dia 15 de outubro de 2022 no espaço do Cipó Cerrado, em Uberlândia, foi um exercício de escuta das narrativas do chão, mapeando o que nasce das frestas, fendas e ranhuras dos terrenos compactados pela máquina colonial – seja ela a colheitadeira, a patrola ou pavimentadora de asfalto. Distantes geograficamente e atravessadas pela imposição do contato remoto durante o período de isolamento social que afetou os primeiros meses de trabalho, ancoramos a criação no formato híbrido, investigando possibilidades de (tele)cultivo a partir da mescla entre vivências presenciais e online. Assim como o próprio *Mulheres Unindo Dança e Agroecologia*, estar imersa nestes *Territórios*⁸ foi parte essencial do desenvolvimento do trabalho elaborado nas páginas a seguir.

Talvez, portanto, seja repetitivo dizer que esta pesquisa é o quarto gérmen das questões que tenho levantado ao longo dos últimos anos. Este broto apresenta nuances mais específicas, visto que, apesar de também estar presente no processo, não é a agroecologia, mas a relação territorial quem guia a sua germinação. Aqui, as investigações abordadas são uma polinização cruzada entre ecologia, geografia, antropologia e, sem dúvidas, dança.

Antes de nos enveredarmos, de fato, pelas discussões, é importante salientar algumas escolhas feitas durante a produção deste material, começando pela decisão pelo uso do feminino como flexão genérica ao longo do texto – perspectiva já utilizada no Trabalho de Conclusão de Curso que apresentei ao fim da graduação, em 2015, e recorrente na literatura acadêmica mais recente.

Na carta escrita especialmente para a edição brasileira do seu livro, *Memórias da Plantação*, Grada Kilomba reforça a importância de reconhecer o papel político crucial que a língua tem na criação e na perpetuação das relações de poder e violência (2018, p.14). Por isso, apesar de saber que “as ferramentas do mestre não irão desmantelar a casa do mestre”⁹, busco acessar as porosidades do

⁸ Conversaremos mais sobre ambos na Parte 4.

⁹ Audre Geraldine Lorde (1934-1992) foi uma poeta, ensaísta e ativista estadunidense, negra, mãe e lésbica. Suas produções e seu ativismo na luta pelos direitos humanos fizeram de Lorde uma das precursoras do feminismo interseccional, discutindo o direito das mulheres a partir das relações entre classe, raça, sexualidade e gênero. A icônica frase citada no texto faz parte do discurso proferido por ela em uma conferência no Instituto da Universidade de Nova York, em 1979. Mais trechos do texto, em português, podem ser acessados no Portal Geledés, pelo link: <https://www.geledes.org.br/mulheres-negras-as-ferramentas-do-mestre-nunca-irao-desmantelar-a-casa-do-mestre/>

idioma para, ao menos, ganhar temporariamente do mestre em seu próprio jogo (Lorde, s/p, 1979).

Por fim, também justifico esta prática pelo que apresenta Brigitte Vasallo, no seu livro *O desafio poliamoroso*

Uso o feminino genérico e o masculino intencional – o masculino como excepcionalidade ao menos uma vez. Escrevo dessa maneira porque, ao mesmo tempo, reivindico que a perspectiva masculina seja vista como tal (...). Não quero com isso reduzir o gênero ao binário, nem feminizar ninguém que não o deseja. Esta, porém, é a enunciação que me faz sentir mais cômoda para avançar (...).

(...) também escrevo no feminino por uma questão política. Como dizia Heidegger, nós não falamos a linguagem, é ela que nos fala. O debate sobre o masculino como gênero neutro pertence a um mundo moribundo sem futuro possível. Um mundo que morre matando, mas que morre. Se é masculino, não é neutro: é masculino. (...)

A linguagem é um instrumento e, como tal, deve comprimir-se, expandir-se, transformar-se, reinventar-se a cada linha. A linguagem não se empobrece com transformação: ela se empobrece com enrijecimento. (Vasallo, 2022, p.24)

Ainda, como também aponta Vasallo, o uso do feminino é uma maneira de honrar os corpos dissidentes, de maneira alguma ignorando a diversidade de nomeações existentes por e para pessoas não binárias, mas sim mantendo em vista o fato de que o gênero segue, ainda, como uma pedra fundamental da estrutura sociocultural e política na qual nos inserimos (*idem*, p.25). Dessa forma, será possível notar que o texto se refere às coletividades genéricas no feminino, e marca as masculinidades em momentos pontuais do seu desenvolvimento, fazendo menção a grupos específicos.

>>>>>>>> >>>>>>> >>>>>>>>>

Outro ponto decisivo deste processo é a escolha pela **prática como pesquisa** como metodologia – ou seja, como (ecos)sistema de orientação para os cultivos e manejos desta investigação. Também chamada de pesquisa performativa, pesquisa pela prática, performance como pesquisa, entre outros nomes, a prática como pesquisa

(...) encara a prática não como simples objeto de estudo, mas como o próprio método de pesquisa. De modo geral, enquanto nas modalidades qualitativas de investigação persiste um entendimento mais objetificado do corpo e de suas práticas – com métodos e estratégias bem estabelecidos e a ênfase em resultados escritos –, as investigações guiadas pela prática se caracterizam, ao contrário, por um tipo de conhecimento que provém do corpo e de práticas encarnadas. A preocupação principal dessa abordagem

de pesquisa não é apenas teorizar (sobre) o corpo e a prática, mas ampliar o horizonte de conhecimento por meio do corpo e da prática (Geraldi, 2019, p.144, grifo meu).

Guiada pelo desejo de investigar as fricções entre **experiência prática vivida – reflexão crítica a partir da experiência – diálogo teórico/conceitual com a experiência** (idem, 2019), entendidas como base desta metodologia, encontrei na prática como pesquisa a possibilidade de fundamentar os processos de criação artística e acadêmica a partir das vivências do corpo em diferentes contextos – desde os jardins, hortas e quintais, até as salas de ensaio, as bibliotecas e a minha própria casa –, bem como dos diversos tipos de registro oriundos dessas experiências – diários de bordo, frases de movimento, referenciais teóricos, cicatrizes, marcas, sabores, cheiros, fotos, vídeos.

Assim, tanto as imagens quanto as derivas que compõem algumas das partes deste texto não são adendos ou meras ilustrações do arcabouço conceitual apresentado, mas sim “condição necessária para o desenvolvimento da pesquisa, para a produção da reflexão e também para a avaliação dos resultados” (ibidem, p. 145). Todas elas compõem caminhos de experimentação que almejam manter a pesquisa viva, aberta, e, ao mesmo tempo, torná-la passível de ser discutida, testada e questionada por outras artistas, pesquisadoras e demais pessoas interessadas.



Imagen V – Registro do compartilhamento do trabalho, em outubro de 2022. Fonte: Paralela Plataforma de Arte.

>>>>>>>>>> >>>>>>> >>>>>>

Por fim, o último ponto aspecto essencial deste trabalho é a sua não-linearidade. Os tópicos apresentados podem, ou não, ser lidos na ordem sugerida. Todos eles se cruzam e se complementam, mas, ao mesmo tempo, são independentes entre si, elaborando outras temporalidades de leitura e aproximação/distanciamento.

A escolha por esta construção tem por base discussões feitas por artistas, escritoras e pesquisadoras anti-hegemônicas, com destaque para a obra de Leda Maria Martins. É ela quem nos diz que

(...) o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem. (Martins, 2021, p.16)

Espiralados e em movimento, cada item possui suas próprias características. Em alguns deles, há uma sugestão de ação que poderá ser experimentada pela pessoa leitora. Percorra o texto como quem caminha em curvas, sem pressa ou destino. Você pode ir, parar e voltar quantas vezes quiser.

Todos os títulos em letras maiúsculas e divididos em sílabas foram pensados para se organizarem de maneira similar aos verbetes de um glossário, contendo, de maneira resumida, desde as bases etimológicas de cada palavra até a sua discussão na contemporaneidade, dentro do recorte deste trabalho – e, mais especificamente, da parte na qual se encaixa.

Em *Caminhos/trajetos*, apresento um panorama geral sobre os atravessamentos da questão territorial enquanto tema de interesse para a criação em dança. Para isso, bebo dos estudos da geografia de(s)colonial¹⁰ contemporânea, das teorias sociais das epistemologias do sul e das teorias da dança.

Ainda nesta primeira parte, introduzo conceitualmente a prática das travessias e dos programas performativos, indicando a sua função dentro do ecossistema deste trabalho. Como base teórico-prática, utilizo principalmente as produções artísticas e acadêmicas do Coletivo Teatro Dodecafônico (São Paulo) e das pesquisadoras Verônica Veloso e Paulina Caon.

Em *Territórios*, o debate territorial se desdobra em um conjunto de experimentações com formatos diversificados, que vão desde elaborações mais conceituais – como em *TER.RI.TÓ.RI.O* e em *AGRO.ECO.LO.GI.A* – até processos de criação menos normatizados, a exemplo do item *algumas inquietações sobre terrenos, territórios & superfícies*.

Considero importante salientar que esta segunda parte é diretamente influenciada pela produção literária das artistas e pesquisadoras Jota Mombaça e Denise Ferreira da Silva. Os modos de corporificar a escrita, de performar (n)a palavra, presente nas obras de ambas, foram cruciais para a construção deste capítulo, assim como as demais polinizações¹¹ que o atravessam.

¹⁰ Utilizo aqui o termo “de(s)colonial”, com o “s” entre parênteses, para englobar, como aponta o geógrafo Rogério Haesbaert (2021, p.9), o “conjunto de pensamentos que, sob ambas as designações – decolonial e descolonial – visa de modo prioritário a combater a ‘colonialidade’ ainda profundamente arraigada em nossas sociedades.” Ao contrário do autor, no entanto, opto pelo termo “decolonial” e, eventualmente, por “contracolonial” para o restante do texto.

¹¹ Neste trabalho, chamo de *polinizações* as referências bibliográficas, videográficas, acadêmicas e/ou artísticas utilizadas para a elaboração do texto. Escolho esta correspondência imagética uma

Na terceira parte, *CORPO[S]*, convido a leitora a investigar o corpo como este primeiro território que somos, em contínua relação com seu meio, transformando e sendo transformadas pelas dinâmicas do dentro-fora do corpo. As práticas corporais oferecidas por diferentes grupos de mulheres ativistas em Abya Yala durante seus encontros, bem representadas pela publicação *Mapeando el cuerpo-territorio: Guía metodológica para mujeres que defienden sus territorios*, do Colectivo Miradas Críticas del Territorio desde el Feminismo, fundamentam o tópico principal deste item, ao lado de autoras e artistas de diferentes campos.

Dança/criação é o desaguar das abordagens anteriores dentro do oceano da dança. Nesta quarta parte, aponto alguns aspectos sociais e políticos importantes na cena da dança contemporânea e adenso as matas do assunto a partir da discussão de dois trabalhos desenvolvidos por mim, com diferentes parceiras, e que cruzam ecologia e artes do corpo.

Na quinta parte, aponto os (possíveis) próximos passos e algumas observações a respeito do uso da prática como pesquisa e seus desdobramentos prático-teóricos.

Por último, disponibilizo dois apêndices: o primeiro é um breve glossário, descrevendo de forma sucinta alguns conceitos importantes que germinam ao longo dos capítulos, e que demandam um local à parte para a sua devida apresentação. Todas as palavras grifadas em **verde** estão disponíveis para consulta nesta lista.

O segundo é o texto completo do livro *Matéria Orgânica*. Como você perceberá, fragmentos dele (re)aparecem ao longo desta escrita. Para evitar um formato deveras formal, optei por não utilizar a autorreferência, plantando os trechos como parte direta da elaboração dos parágrafos, ao invés de citá-los como se fossem de uma terceira pessoa.

>>>> >>>>> >>>>>>>>

Brinque, pise os pés no texto e descubra as texturas que te atravessam. E, se desejar, você pode compartilhar um pouco dessas vivências comigo por *email*. É só enviar um alô para **paesgabriela@gmail.com**.

vez que considero que, assim como acontece nas (agro)florestas e hortas, as produções com as quais entramos em contato são como o pólen, transformando a “genética” da pesquisa e compondo parte fundamental da sua frutificação.

PARTE 1
CAMINHOS/TRAJETOS

território.arte.ecologia no tempo das catástrofes¹²

- Por que você quer falar sobre isso? – Joanne me perguntou, me levando de volta ao fogo de verdade. – Não podemos fazer nada a esse respeito.

(...)

- Podemos nos preparar. É o que temos que fazer agora. Precisamos nos preparar para o que vai acontecer, nos preparar para sobreviver a isso, para construir uma vida depois. Temos que nos concentrar em conseguir sobreviver para poder fazer mais do que sermos comandados por essas pessoas loucas, desesperadas, bandidos e líderes que não sabem o que estão fazendo!

Octavia Butler¹³

É mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo.

Frederic Jameson

Lauren Olamina é uma jovem que vive com sua família em uma das poucas comunidades restantes nos Estados Unidos pós-apocalíptico de *A Parábola do Semeador*¹⁴. Publicado em 1993, o primeiro livro da série *Sementes da Terra*, de Octavia Butler¹⁵, se passa entre os anos de 2024 e 2027 e retrata um futuro (não tão) distópico, no qual o conjunto de crises socioambientais e econômicas que assolou o país norte-americano obriga populações inteiras a migrarem em busca de alimento, água e condições de trabalho cada vez mais exploratórias.

Após sofrer um ataque que destrói seu lar e mata seus familiares e amigas, Olamina é obrigada a ir embora e encontrar maneiras de viver em um mundo marcado pela desigualdade e a violência. Na sua caminhada, a protagonista, filha de um pastor batista, conhece pessoas com as quais se conecta e, pouco a pouco, começa a disseminar o seu próprio sistema de crenças, denominado *Sementes da Terra*.

Diferentemente, de seu progenitor, a protagonista não acredita em um Deus antropomórfico, mas enxerga a divindade como uma força transformadora.

¹² O título deste fragmento foi influenciado pela aula ministrada pela artista e pesquisadora Brígida Campbell, no dia 13 de setembro de 2022, dentro do módulo 4 – Territórios, comunidades e ecologias, oferecido remotamente pelo CAIS/Assemblage.

¹³ O trecho é uma fala da personagem Lauren Olamina, protagonista da saga *Sementes da Terra*.

¹⁴ O título da obra é uma referência à parábola bíblica homônima, sobre as pregações de Jesus.

¹⁵ Octavia Estelle Butler (1947-2006) foi uma escritora estadunidense de ficção científica, que ficou conhecida com uma das principais referências para o pensamento afrofuturista. Sendo a primeira autora de ficção científica a receber o MacArthur Fellowship, Butler pautou sua obra no protagonismo de mulheres negras e na investigação do pensamento interseccional dentro da literatura fantástica, fissurando um gênero literário amplamente dominado por homens brancos. Em 2010, quatro anos após a sua morte, ela entrou para o Hall da Fama da Ficção Científica, em Seattle, e até hoje, sua produção segue conectada aos debates raciais, sociais, culturais e ambientais da contemporaneidade. No Brasil, parte de seus livros foram publicados pela Editora Morro Branco, entre eles *Kindred: Laços de Sangue*, e os dois volumes da série *Sementes da Terra*.

Para ela, **Deus é Mudança**. Como aponta Waldson Souza (2022, s/p), Lauren define a figura divina como “(...) um processo que pode nos transformar, mas também ser transformado”.

Diante de um cenário de destruição e terror, ela se baseia nos ideais de sua crença para construir novas perspectivas de futuro junto ao seu grupo, ciente de que, embora possível, alcançar um horizonte de justiça social não é uma tarefa simples – e muito menos fácil –, exigindo engajamento ativo, bem como a compreensão daquilo que foge ao nosso controle.

Ao orientar suas perspectivas de vida a partir da elaboração de uma nova fé, Olamina pavimenta, simultaneamente, outras formas de imaginar e de estar no mundo. A religião é, aqui, a materialização do potencial criativo da protagonista, o meio utilizado por ela para construir um pensamento utópico, direcionador, elaborado a partir de suas experiências individuais e coletivas/culturais.

Nesse sentido, embora a ligação com a religião seja destacada como o ponto de partida fundamental da obra, uso dizer que é praticamente impossível separá-la do papel essencial que a **criatividade** exerce no desenvolvimento da narrativa, uma vez que é essa capacidade imaginativa que oferece à Olamina a habilidade de, em suas próprias palavras, se “concentrar em conseguir sobreviver para poder fazer mais do que” (Butler, 2018, p.51) estar sob o comando de “pessoas loucas, desesperadas, bandidos e líderes que não sabem o que estão fazendo” (*idem, ibidem*).

Como aponta Fayga Ostrower,

Consideramos a criatividade um potencial inerente ao homem (sic), e a realização desse potencial uma de suas necessidades.

As potencialidades e os processos criativos não se restringem, porém, à arte. (...) O criar só pode ser visto num sentido global, como agir integrado em um viver humano. **De fato, criar e viver se interligam**.

A natureza criativa do homem se elabora no contexto cultural. Todo indivíduo se desenvolve em uma realidade social, em cujas necessidades e valorações culturais se moldam os próprios valores de vida. No indivíduo confrontam-se, por assim dizer, dois pólos de uma mesma relação: a sua criatividade que representa as potencialidades de um ser único, e a sua criação que será a realização dessas potencialidades já dentro do quadro de determinada cultura. (OSTROWER, 1987, p.5, grifo meu)

É interessante observar como o panorama descrito por Butler nesta obra, vinte anos atrás, se assemelha ao cenário global do século XXI. De forma muito similar à sua protagonista, que comunica suas inquietações pessoais a partir da religião, a autora utiliza da linguagem literária para compartilhar observações

extremamente perspicazes a respeito da catástrofe social, política e climática que já se faziam fortes no fim da década de 1990.

Ao considerar todos os elementos não apenas deste livro, mas de todas as obras de Butler, não é exagero algum dizer que a importância do seu trabalho é imensurável, tanto por fissurar a hegemonia de autores (e protagonistas) brancos dentro da ficção científica, quanto por apresentar sua perspectiva aguçada e sensível sobre o mundo, a partir daquilo viria a ser conhecido como **afrofuturismo**.

Dentro de toda esta potência que a escritora estadunidense nos oferece, interessa aqui investigar um ponto em particular: como pode a arte – e, para este trabalho, as artes do corpo – dialogar com as problemáticas socioambientais em tempos de catástrofe?

Para tatear uma resposta à essa indagação, vamos dar um salto no tempo, para 2015. Foi neste ano que a artista Marina Fraga realizou suas *63 perfurações*, como parte das pesquisas que desenvolvia sobre as relações entre arte e petróleo.

O trabalho consiste em uma performance guiada para o vídeo, elaborada a partir do desenho de um mapa mundi na pele da artista por meio da longa exposição ao sol. Como define Fraga:

(...) 63 Perfurações (...) é uma performance orientada para o vídeo em que um desenho do mapa mundi foi marcado no meu corpo pela luz solar. Após cerca de doze horas de exposição ao sol, ao longo de três dias, os continentes e ilhas do planeta surgiram na pele, planificados como o mapa mundial. O objetivo era que o pigmento do desenho fosse o próprio pigmento da pele: a referência geográfica da Terra é encrustada na epiderme, de modo que corpo e desenho tornem-se um. (Fraga, 2018, p.35)

Depois de utilizar da relação entre pele e energia solar para desenhar esse “mapa-pele”, a artista realiza uma sessão de acupuntura, registrada em um vídeo de plano único, no qual cada uma das agulhas é inserida nos pontos geográficos referentes às principais reservas de petróleo do mundo (FRAGA, *idem*, p.36). Ela conta que:

Perfurações no corpo e na Terra: para cada agulha de acupuntura, centenas de perfurações buscam a extração de petróleo no corpo do planeta. Nesse *colapso de escalas*, as perfurações no corpo afetam a ordem da molécula, célula, tecido, órgãos, sistemas e indivíduo, enquanto as perfurações na Terra afetam a ordem da molécula, célula, tecido, órgãos, sistemas, indivíduos, populações, comunidades, ecossistemas e biomas – afetos do micro ao macro. (FRAGA, *idem, ibidem*)

Fraga joga com o contraste entre as perfurações: enquanto a prática da acupuntura se direciona à cura do indivíduo, colaborando para o fluxo das energias

concentradas em pontos específicos do corpo, a busca por petróleo revolve milhões de anos de processos biológicos e geológicos condensados para promover a extração dos combustíveis fósseis – e, nesse ciclo, gerar uma série de desequilíbrios sociais, ambientais, políticos e climáticos.

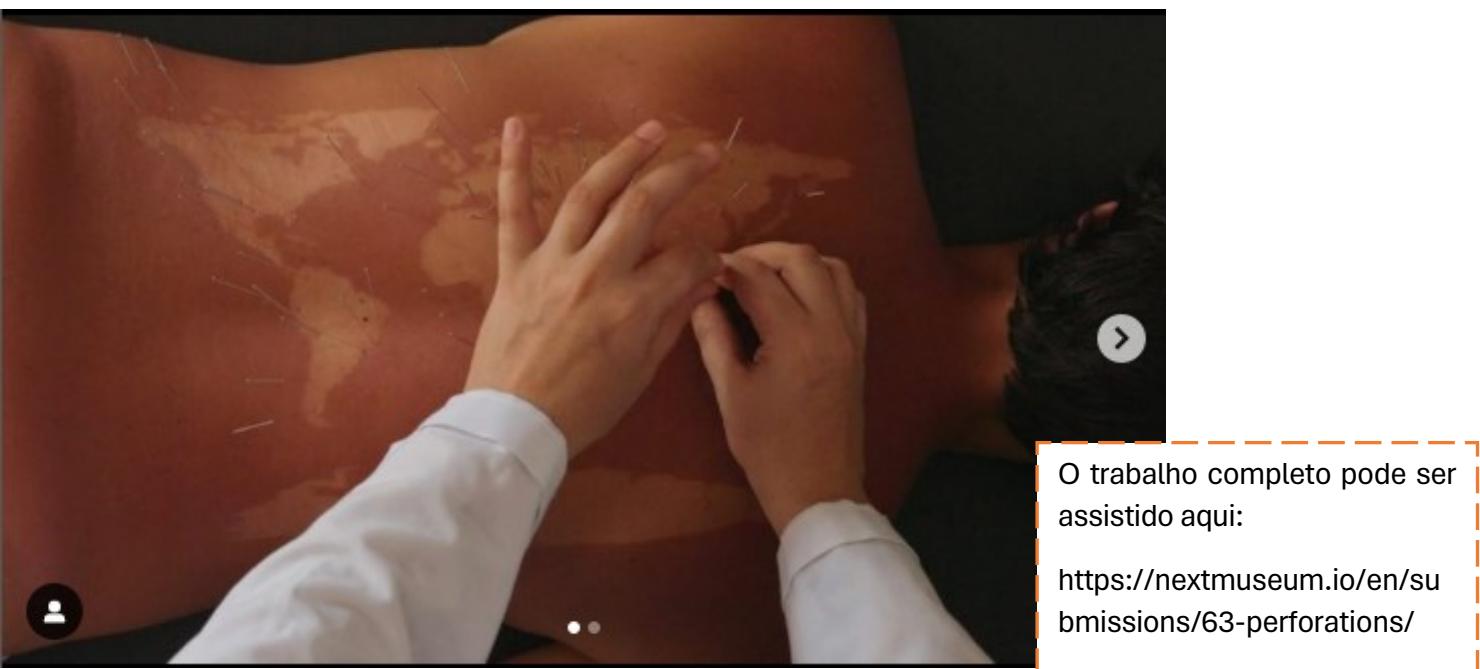


Imagen VI – Frame da obra *63 Perfurações*. Fonte: Collective Rewilding

Outro aspecto interessante desta performance é a maneira como a artista tensiona a lógica das escalas. Ao utilizar o seu corpo como terreno de semeadura da obra, Marina traz o macro para o micro. O mundo todo cabe, de forma efêmera, em suas costas, e é o humano (a pele da artista) que passa a dar suporte para o planetário (o mapa e as perfurações de petróleo marcadas pelas agulhas). Por meio de uma criação sensível e, ao mesmo tempo, direta, a artista convida o público a refletir sobre os efeitos que os modos de produção e consumo de energia fóssil exercem em toda a Terra.

Um ano depois da exposição da obra de Fraga, outro trabalho também conectava arte e ecologia, dessa vez dentro da 32ª Bienal de Artes de São Paulo. Era Restauro, um restaurante-obra, que servia pratos feitos à base de vegetais agroflorestais cultivados por produtoras agroecológicas do estado de São Paulo. Nas palavras de Jorge Menna Barreto, autor da instalação,

O projeto Restauro (2016) levanta questões acerca da construção dos hábitos alimentares e sua relação com o ambiente, a paisagem, o clima e a vida na terra. A obra opera como um restaurante, em parceria com Vitor

Braz, cujo cardápio, elaborado com a nutricionista e chef Neka Menna Barreto e a Escola Como Como de Ecogastronomia, em São Paulo, prioriza a diversidade do reino vegetal de origem agroflorestal. Esse espaço de alimentação propõe uma experiência de metabolização e digestão tanto física quanto mental. (...) Restauro propõe um despertar para os usos da terra e as consequências globais de nossas escolhas. Entendendo o nosso sistema digestivo como ferramenta escultórica, os comensais tornam-se participadores de uma escultura ambiental em curso na qual o ato de se alimentar regenera e modela a paisagem em que vivemos. (BARRETO, 2016, s/p)



Imagen VII – Frame do vídeo de apresentação da obra *Restauro*, de Jorge Menna Barreto, na 32^a Bienal de São Paulo. Fonte: YouTube

Potencializar a relação com o alimento enquanto prática artística – uma dança que se inicia na seleção das sementes e continua até a ação microscópica dos microrganismos no corpo de quem o consome – é uma maneira poética e política de reflorestar o imaginário coletivo, tão afetado pelos processos de homogeneização cultural consolidado a partir das monoculturas em larga escala.

Como aponta Sandor Katz, autor do livro *Fermentação Selvagem – Sabor, Nutrição e Prática dos Alimentos de Cultura Viva*,

Culturas do mundo todo evoluíram como fenômenos locais específicos. Isso se aplica tanto às culturas microbianas quanto às humanas. Em locais variados, com climas, fatores geográficos, recursos naturais e linhagens migratórias diferentes, as práticas culturais como línguas, crenças e alimentos (incluindo a fermentação) são muito diversificadas. (...) A produção em massa e a globalização exigem a uniformidade. A identidade, a cultura e os sabores locais são reduzidos a um mínimo denominador

comum cada vez menor, enquanto o McDonald's, a Coca-Cola e outros gigantes corporativos dominam a mente das pessoas do mundo levando-as a desejar seus produtos. (KATZ, 2018, p.43)

Se, como afirmou Fayga Ostrower (1987, p.5), **criar e viver se interligam**, vale, aqui, sublinhar a importância de práticas imaginativas-criativas-artísticas que, a partir dos tensionamentos micropolíticos, fissurem a lógica mercantilista da vida, ferozmente dedicada a torná-la cada vez mais descartável e pasteurizada. Assim como Lauren Olamina, é preciso que estejamos dispostas a engajar nossos fazeres, individual e coletivamente, por caminhos para além das catástrofes não só anunciadas, como já sentidas.

Quando falamos sobre a capacidade de enxergar o mundo para além do desastre – ou de *adiar o fim do mundo*, como coloca Ailton Krenak –, é impossível deixar de citar as obras de Denilson Baniwa. Nascido em Barcelos, no estado do Amazonas, Denilson é indígena Baniwa, e atualmente vive e trabalha em Niterói, Rio de Janeiro. Artista desde criança, se formou cientista da computação e publicitário antes de enveredar de vez pelos ecossistemas da arte¹⁶. Suas criações debatem questões sociais, políticas e ambientais da contemporaneidade a partir da mescla de elementos da cultura Baniwa e de outros povos originários a representações da história e das artes hegemônicas.

Destaco aqui uma das imagens da série de autorretratos *Relacionamento (agro)Tóxico. Meu coração é orgânico*, de 2018, que, assim como muitas de suas obras, conecta comida, cultura e território.

¹⁶ Em 2018, Denilson Baniwa criou o pajé-onça, uma entidade que surge para destacar as violências coloniais que apagam as experiências não-brancas dos espaços de arte e vida. Durante a 33ª Bienal de Artes de São Paulo, o pajé-onça se posicionou “diante de uma gigantesca fotografia etnográfica de indígenas Selk’nam ao lado de um painel onde se lia ‘antes tudo era um’ (...)” (Baniwa,2018, s/p) e desfolhou um exemplar do livro Breve história da arte. A performance, que não fazia parte da curadoria do evento, foi um hackeamento de um dos maiores espaços de legitimação da arte no Brasil, até hoje dominado pela branquitude.



Imagen VIII - Relacionamento (agro)Tóxico. Meu coração é orgânico, de Denilson Baniwa. Fonte: Behance do artista.

Em entrevista cedida ao SescTV (2021), Denilson conta que começou a pensar sua produção a partir do sarcasmo após uma viagem que fez ao Mato Grosso do Sul, e pôde ver de perto as práticas de violência e extermínio utilizados pelos chefes do agronegócio contra os povos indígenas. Embora a maior parte dos latifúndios no Centro-Oeste se dediquem exclusiva ou majoritariamente à soja, escolho esta fotografia para o trabalho por considerar bastante incisiva a relação – (agro)tóxica – entre o corpo do artista e alimento que ele segura.

De acordo com o relatório do Programa de Análise de Resíduos de Agrotóxicos, feito pela Anvisa em 2020, o pimentão lidera a lista de alimentos com presença de agrotóxicos proibidos no Brasil ou dosagens acima do limite. A comida, fonte imprescindível para a vida, se torna um risco em potencial, que ameaça não só a consumidora final, mas toda a cadeia produtiva. Afinal, para que os vestígios sejam tão marcantes, você consegue imaginar o quão ainda maiores foram as aplicações feitas pelas trabalhadoras envolvidas? E quanto desse material fica na

terra? Como isso impacta os ecossistemas desses espaços, com seus biomas destruídos e solos envenenados?

Outra pergunta latente desse trabalho é: é possível ser orgânico diante de tantas relações (agro)tóxicas e coloniais? Para esta, o artista indica caminhos:

(...) entendo eu como resultado de um processo colonial também. Então, eu não consigo voltar 500 anos atrás, sabe, e afundar os navios *[risos]* (...), mas eu consigo me entender infecionado pela colonização. Então como que eu posso reduzir os danos dessa colonização? (...) a gente tem que cuidar dessas feridas coloniais, para que não nos machuque mais ainda. (Denilson Baniwa | Entrevista, 2022, 42')

É possível dizer que todas estas criações propõem, por diferentes vias, maneiras de desinfeccionar as feridas ou, ao menos, explicitar o pus que se acumula sobre os cortes coloniais multitemporais. Diante do desastre, a escolha pela arte é como semeamos desejos, angústias, perspectivas imaginativas, ao mesmo tempo em que germinamos cada uma dessas culturas – cultura aqui como cultivo, mas não só – lado a lado com as pessoas que maturam cada obra.

A prática artística, assim como os ecossistemas, é complexa, mutável, multifacetada, resiliente e simultaneamente sensível às transformações dos seus territórios. Nos resta, portanto, afiar nossas ferramentas imaginativas para que clareiras outras, tecidas a partir de relações (agro)ecológicas, possam se abrir e se estabelecer.

TRA.VES.SI.A

Nós devemos andar aqui na Terra pisando suavemente, como os pássaros
voam no céu, sem deixar rastros.
Ailton Krenak

Caminhar faz parte da história da nossa espécie. Desde a passagem pela primeira grande catástrofe da humanidade, com a descida da copa das árvores¹⁷, intensificamos significativamente a nossa relação com o chão e fizemos dele nosso espaço de existência. Por milênios, nos deslocamos sobre a superfície terrestre, erguidas sobre os pés, perambulando a T/terra em busca de alimento, abrigo e segurança diante dos perigos que coabitavam o espaço.

Foi apenas muito recentemente, há cerca de doze mil anos, que grupos humanos iniciaram a transição para uma forma de vida diametralmente oposta ao deslocamento constante: o sedentarismo. Esse processo, possibilitado pelo desenvolvimento da agricultura, trouxe mudanças profundas na maneira como nos relacionávamos com os nossos pares.

Se, enquanto caminhávamos, carregávamos apenas o imprescindível, o enraizamento das comunidades humanas em locais determinados, por outro lado, permitia o acúmulo de bens diversos: sementes, animais, ferramentas, utensílios. Mais do que isso, a vida sedentária, facilitadora da acumulação, propiciou o advento da escrita.

Como aponta Norval Baitello junior (2012, p.36-37), em seu *Pensamento sentado*:

Uma vez que se possuíam bens, era necessário contabilizá-los, contá-los, registrar as transações. Pois foi da contabilidade que nasceu a escrita. (...) As posses nômades só podem se resumir a seus bens mais pessoais, de agasalho e de defesa. Quem quer reunir posses têm de se assentar. O assentamento possibilita também a domesticação de animais e a constituição de rebanhos. Com a domesticação de animais e o desenvolvimento de técnicas de agricultura, os assentamentos abriram as portas para a acumulação de bens. E quem possui algo precisa de registro e controle sobre suas posses. (...) Tais registros foram se aperfeiçoando e

¹⁷ A ideia desse processo como a primeira grande catástrofe sofrida pelos seres humanos pode ser compreendida com mais profundidade no capítulo 7 do livro *O pensamento sentado*, de Norval Baitello Junior, no qual ele apresenta a proposta de organização da história da humanidade tal como apresentada por Vilém Flusser em uma palestra intitulada *Reflexões nômades*. Nesta fala, Flusser defende a organização temporal da evolução da nossa espécie a partir de três acontecimentos marcantes: a hominização, com a saída das árvores para o chão; a civilização, que resultou na adoção por um modo de vida sedentário; e uma terceira catástrofe ainda não nomeada, que consiste na perfuração da segurança do lar pelos fluxos ininterruptos de informação e conteúdo midiático. Cf. BAITELLO JUNIOR, Norval. *O pensamento sentado*. p. 29-30

os desenhos e pictogramas em baixo-relevo se tornaram mais simples e se transformaram em alfabetos.

A relação com a palavra escrita surge, portanto, à medida em que deixamos de nos mover fisicamente por grandes distâncias. Com o passar dos séculos e das inúmeras transformações sociais, políticas e tecnológicas vividas pela humanidade, cruzar quilômetros deixou de ser uma demanda do corpo, e passou a ser uma possibilidade acessível ao simples toque de um dedo. Neste grande salto temporal, devidamente (as)sentadas na contemporaneidade, quem caminha, pelos fios de fibra óptica, na rapidez do segundo, é mais a palavra – e a imagem – do que o próprio músculo.

Em boa parte dos casos, trabalhamos sentadas, descansamos sentadas e (veja só!) nos movemos também sentadas, em carros, ônibus e aviões. Andar, percorrer superfícies com os pés, se configura como uma prática cada vez mais pontual, destinada a momentos e espaços específicos, especialmente quando diz respeito ao contexto das grandes cidades, quase sempre planejadas para automóveis e não para pedestres.

Diante de um panorama cada vez menos propício ao ritmo próprio do bipedismo, deslocar-se a pé pode se tornar uma prática preciosa de **hackeamento do tempo**, uma subversão da dinâmica produtiva da rotina e dos próprios deslocamentos. Isto se dá, em especial, quando permitimos que o ato de caminhar seja também uma **ação inútil**, sem qualquer fim utilitário ou funcional.

Para tanto, é importante observarmos o caminhar como “**o princípio** – um posicionamento diante do mundo e um ponto de partida para a instauração de uma ação que tem o efeito de um acontecimento –, **o fim** – a própria finalidade da ação – e **o meio** pelo qual se cria [poéticas], inscreve-se na cidade e relaciona-se com o espaço e com as pessoas encontradas no caminho” (Caon; Veloso, 2018, p.2, grifos das autoras).

Para falarmos sobre a perspectiva disruptiva do ato de andar a pé, é importante destacar a sutil diferença entre **andar** e **caminhar**, tal como apresenta Verônica Veloso, em seu livro *Percorrer a cidade a pé*:

Andar é uma atividade física, que permite que nos desloquemos de um ponto a outro. Esse verbo é utilizado quando pretende-se falar dessa ação de modo mais específico, do seu caráter fisiológico e anatômico. Andar é funcional: andar e parar, andar apressadamente, ir e voltar de algum lugar; caminhar inclui o caminho no ato de andar, devolve uma atenção ao corpo e considera o trajeto percorrido. (...) Caminhar é uma atividade ambígua e

infinitamente fértil, da qual decorrem múltiplos fins e muitas vezes essas finalidades se entrecruzam e se contaminam. Esses múltiplos formatos do caminhar inspiram artistas e usuários das cidades, que se propõem a se deslocar pelas ruas a pé fazendo do ato de caminhar não apenas um ato, mas um objetivo, um desenho e uma experiência. (Veloso, 2017, p.36-37)

No campo das artes, caminhar é um polinizador (a)temporal e histórico, presente nas práticas de diferentes artistas. As **derivas**, por exemplo, são frutos diretos das deambulações a pé - com especial destaque, aqui, pelo impacto que tiveram ao alimentarem muitos processos germinados durante as décadas seguintes.

As derivas surgiram entre os anos 1950 e 1970, dentro do situacionismo, movimento político e social originado na Europa, e que tem como figura principal o escritor francês Guy Debord. Elas consistiam em caminhadas sem rumo, cujo foco principal era experienciar uma relação improdutiva, lenta, com o tempo e o espaço urbano. As derivas são, portanto, práticas performativas centradas na quebra das relações utilitárias do caminhar.

Embora seus criadores¹⁸ rejeitassem qualquer associação das suas ações à categoria de produção artística, a prática das derivas deixou às gerações posteriores um legado de contribuições importantes para o debate acerca da relação artista x espectadora, bem como a respeito das conexões entre corpo, cidade e a (des)espetacularização da arte.

Uma deriva pode ter diversas organizações temporais, de horas a dias. Ela também pode ser feita individualmente, em duplas ou grupos, e seu único aspecto invariável é o fato de que o percurso trilhado pelo(s) corpo(s) nunca será uma linha reta, nem a menor distância entre dois lugares. Caminhar em deriva diz sobre permitir perder-se, e, em especial, sobre **perder tempo**. Diante da imposição da hiperfuncionalidade, se colocar em deriva é, como dito anteriormente, uma maneira de fissurar o jogo produtivo do capitalismo, hackeando o tecido urbano com os pés.

Mais recentemente, as pesquisadoras Paulina Caon e Verônica Veloso propõem o debate da noção de **travessia** como outra face das ações do caminhar. Esta perspectiva se desenvolveu em paralelo às pesquisas e experimentações

¹⁸ Emprego aqui a flexão no masculino para ressaltar como não há registros de mulheres participantes do situacionismo em nenhum dos livros e artigos consultados nesta pesquisa.

sobre deriva, realizadas pelo Coletivo Teatro Dodecafônico, nas cidades de São Paulo e Uberlândia (Veloso; Caon, 2018, p.76) e compartilham o princípio da indissociabilidade entre arte e política.

Todavia, enquanto a deriva se baseia na aleatoriedade dos trajetos, a travessia consiste em “um deslocamento objetivo que visa percorrer um território pré-definido” (*idem, ibidem*), que pode ou não se circunscrever no contexto urbano. Mais do que isso, as travessias “são longos percursos que transformam o corpo em um instrumento de medida do espaço e do tempo”, e partem de “uma lógica de ação estratégica, pois ela[s] configura[m]-se inicialmente como um plano de atravessamento; (...) um corte, uma cesura ou recorte da cidade, de um bairro, de um território (...).” (*idem, ibidem*).

Assim, enquanto as derivas operam a partir da perda de tempo na imprevisibilidade geográfica, as travessias também se estruturam na incerteza temporal, mas com rotas previamente definidas. Os trajetos escolhidos surgem de desejos e inquietações de quem os realiza, seja como uma forma de ressignificar lugares conhecidos, seja para confrontar ambientes e contextos específicos, familiares ou não.

As travessias possuem forte influência da *land art*¹⁹, em especial daquelas compostas por percursos mais extensos. Segundo Veloso,

Na *land art*, usa-se a terra como suporte para uma inscrição artística, sendo que muitas vezes o foco dessa modalidade está na produção gráfica e não necessariamente no ato de caminhar. Essa ‘arte da terra’ está intimamente associada à noção de viagem, tanto que suas rotas são trajetos entre cidades ou em amplos terrenos baldios. (Veloso, 2017, p.286)

Para a autora, são as obras que dialogam com os diferentes tipos de atravessamento do espaço, pelas caminhadas ou outras formas de passagem, as que mais a interessam. Aqui, por outro lado, sublinho os trabalhos realizados justamente nos terrenos baldios e como essas presenças se relacionam aos ecossistemas da cidade. Para ilustrar essa experiência relacional, destaco

¹⁹ A *land art*, ou arte da T/terra é um movimento nascido a partir da arte minimalista e da arte conceitual. Nela, a terra é suporte para a produção artística, seja pela inclusão da paisagem como parte da experiência estética de quem executa/vivencia uma obra, seja pela adesão de longos territórios ao processo de criação. Aqui, proponho uma aproximação maior aos aspectos da paisagem e do debate ecológico da arte da T/terra, o que embasa, inclusive, a escolha pela tradução do termo com a letra t em maiúsculo (o planeta) e minúsculo (o solo). Você pode conferir mais informações sobre esse movimento no glossário disponível no fim do material.

Wheatfield – a confrontation, realizado em 1982, nos Estados Unidos, pela artista Agnes Denes.



Imagen XIX – *Wheatfield*, já em sua composição final, antes da colheita do trigo. Fonte: Agnes Denes

Agnes Denes nasceu na Hungria, em 1932. Na adolescência, se mudou junto com a família para os Estados Unidos, fugindo do regime nazista que ganhava força na Europa. Vivendo na cosmopolita cidade de Nova Iorque, Denes desenvolveu centenas de obras individuais e coletivas, desde 1965. Por meio de intervenções no espaço, seu trabalho se centra nas interlocuções entre temporalidades, ecologia e a existência humana. Nas palavras da própria artista,

Todos os meus conceitos filosóficos parecem culminar e ganhar vida nas minhas obras ambientais/esculturas. Elas são feitas para começar suas existências no mundo quando estão completas enquanto trabalhos artísticos, e atingem sua realização completa à medida que crescem e evoluem com as mudanças das necessidades e perspectivas da espécie humana. (DENES, 1990, p.919, tradução minha)²⁰

²⁰ “All my philosophical concepts seem to culminate and come to life in my environmental/sculptural works. They are meant to begin their existence in the world when completed as works of art, and come to full realization as they grow and evolve with the changing needs and perspectives of mankind.”

Partindo dessa perspectiva, Denes defende que o papel da criação artística é ir além da mera função decorativa e mercadológica, questionando a lógica dominante de organização social, cultural e política da humanidade. Em *Wheatfield*, ela, juntamente com suas assistentes e diversas voluntárias, cultivou trigo em uma área de aproximadamente 8 mil metros quadrados, localizada a um quarteirão de distância de *Wall Street*, e voltada para a Estátua da Liberdade e o – ainda existente na época – *World Trade Center*. Segundo ela,

Wheatfield foi um símbolo, um conceito universal²¹. Ele representou o alimento, a energia, o comércio, as trocas globais, a economia. Ele fez referência à má administração e à fome mundial. Foi uma intromissão à Citadel²², um confronto com a Alta Civilização. E, novamente, ele também é Shangri-lá²³, um pequeno paraíso, a infância de alguém, uma tarde quente de verão no campo, paz. Valores esquecidos, prazeres simples. (*idem*, p.928)²⁴

O local – um aterro coberto de entulhos descartados no processo de desenvolvimento imobiliário, financeiro e tecnológico da região – foi reconfigurado em área de cultivo²⁵, e despertou reações diversas nas pessoas que acompanharam cada ciclo da obra. Transformado em um campo, o terreno recebeu 285 berços feitos manualmente e produziu mais de 400 quilos de grãos saudáveis. Ao todo, a obra levou cerca de quatro meses para acontecer, do preparo à colheita.

Depois da conclusão do trabalho, o espaço, que havia experienciado a potência da fertilidade, foi recolonizado pelo concreto e se transformou em um complexo de luxo bilionário. A criação de Denes torna-se, então, uma memória, existente apenas nas fotografias e registros escritos. Uma passagem do corpo soterrada pelo concreto e a força do capital, à semelhança de tantas outras travessias.

²¹ Considero válido problematizar esse princípio de “universalidade”. Nas discussões futuras, abordarei a importância da perspectiva do *localismo*, que se baseia na análise específica das condições locais de cada bioma, para a escolha das ações no espaço.

²² Citadel LLC é uma multinacional de fundo de investimentos e serviços financeiros, fundada em 1990. Em dezembro de 2022, a empresa tinha mais de 62 bilhões de dólares sendo administrados.

²³ Shangri-lá é uma criação literária do escritor inglês James Hilton, na obra *Horizonte Perdido* (1933). Devido ao sucesso do livro na época, a cidade ganhou o *status* de “cidade paradisíaca perdida”.

²⁴ “*Wheatfield* was a Symbol, a universal concept. It represents food, energy, commerce, world trade, economics. It referred to mismanagement and world hunger. It was an intrusion into the Citadel, a confrontation of High Civilization. Then again, it was also Shangri-la, a small Paradise, one's childhood, a hot summer afternoon in the country, peace. Forgotten values, simple pleasures.

²⁵ Embora a ação seja de grande relevância, a técnica de plantio escolhida pela artista foi a inserção de uma monocultura de trigo nos oito mil metros quadrados preparados para o trabalho. Vamos conversar um pouco mais sobre as questões do cultivo no tópico AGRO.ECO.LO.GIA.

Desafiar o jogo do capitalismo, criando fissuras efêmeras, é, para muitas, um desperdício de tempo. Mas o que seria a arte senão um desejo, uma disponibilidade, uma busca pelo fracasso da produtividade? Se não nos permitirmos desfrutar da suspensão de sentido funcional, ao menos por alguns instantes – sejam eles minutos ou meses, enquanto acompanhamos uma semente que cresce em um terreno baldio no centro da cidade, quem sabe –, de que maneiras nos separamos das máquinas fabris?

Sem buscar respostas certas – e muito menos conclusões definitivas –, encerro este tópico com a sugestão de um programa de travessia (sem qualquer finalidade, que não a plena perda de tempo). Você pode brincar com ela, fazê-la de forma integral ou apenas as partes que mais chamarem sua atenção. E, se sentir vontade, pode criar suas próprias regras, para praticá-la sozinha ou com outras pessoas.

Programa 1 – semear desperdícios de tempo

Prezo a velocidade
das tartarugas mais do que a dos mísseis.
Tenho em mim um atraso de nascença.
Eu fui aparelhado
Para gostar de passarinhos.
Tenho abundância de ser feliz por isso.
Meu quintal é maior que o mundo.
Sou um apanhador de desperdícios:
Amo os restos
Como as boas moscas
Manoel de Barros – O apanhador de desperdícios

- Escolha um caminho que você costuma fazer na sua rotina. Ande por ele olhando para o chão.
- Em qualquer ponto deste trajeto, recolha algo que te chame a atenção: uma pedra, um matinho, uma folha, um papel de bala perdido.
- Pause. Observe o que você ganhou do percurso.
- Volte a caminhar até chegar no que seria o seu destino final, na velocidade de uma minhoca ou uma tartaruga.
- Despeça-se do seu presente e escolha uma rota diferente para retornar ao ponto inicial.
- Se quiser, faça um registro da sua trajetória, preferencialmente sem palavras.

**PARTE 2
TERRITÓRIOS**

matei a biodiversidade do afeto - territórios são estruturas vivas e
 todo território
 é um corpo
 todo território é
 um corpo invadido
 violado

TER.RI.TÓ.RI.O

O CORPO
 é um
 território

Para o dicionário, território é:
 sm

todo território
 é um corpo

todo território

é um corpo ~ como reflorestá-los? ☺

1 Grande extensão de terra; torrão.
 2 Porção da superfície terrestre pertencente a um país, estado, município, distrito etc.: "Contudo, surgiam diversos movimentos liberais espalhados por todo o território nacional, e até mesmo algumas tentativas de luta armada, intermitentes, mal articuladas [...]" (CA).

3 Região sob a jurisdição de uma autoridade → a autoridade é uma [inversão colonial]

4 Região um tanto populosa, mas sem habitantes em número suficiente para constituir um Estado, sendo pois administrada pela União. Go río, a minhoca e o fúgar tb são habitantes → [inversão colonial]

5 JUR Área da superfície de terra que contém uma nação, dentro de cujas fronteiras o Estado exerce a sua soberania, e que comprehende todo o solo, inclusive rios, lagos, mares interiores, águas adjacentes, golfos, baías e portos.

6 Área que uma pessoa, um grupo ou um animal considera sua ou sob seu controle e a defende contra a entrada daqueles que considera intrusos. A venda de droga nessa parte da cidade é controlada por aquele indivíduo que fala aos quatro ventos que esse território é dele.

EXPRESSÕES Território ficto, JUR: aquele que, pelas regras e princípios do direito internacional, é aceito como parte integrante de uma nação, como: navios e aeronaves onde quer que estejam, navios mercantes em alto-mar e aeronaves sobrevoando o espaço aéreo de país estrangeiro, e edifícios das embaixadas e legações em países estrangeiros.

Território flutuante, JUR: extensão do mar sob a jurisdição do Estado, o espaço aéreo que a este corresponde, os navios de guerra, em qualquer lugar em que se achem, e os navios mercantes em alto-mar ou em águas nacionais, abrigados sob a bandeira do país a que pertencem; território marítimo.

Território marítimo, JUR: Vterritório flutuante.

Território real, JUR: superfície ocupada pela nação e circunscrita por suas fronteiras; território terrestre.

Território terrestre, JUR: Vterritório real.

Território volante, JUR: o representado pela aviação militar, considerada, ficticiamente, parte do território nacional, quando em país estrangeiro ou em viagem pelo espaço aéreo livre.

ETIMOLOGIA
lat territorium.

o que
 fazer
 qdo
 sou eu
 a devastadora?

Todo
 é um
 Todo
 é um
 Todo
 é um

E sobre nenhum
 deles deve
 haver

autonomia
 ou domínio

as vezes
 sinto que
 sou e
 cerca

como
 curar
 nossas

Como recuperar
 territórios devastados
 e em chamas?

TER.RI.TÓ.RIO

“(...) Nós estamos fincadas na terra, pois é nela que buscamos nossos ancestrais e por ela que alimentamos nossa vida. Por isso, o território para nós não é um bem que pode ser vendido, trocado, explorado. O território é nossa própria vida, nosso corpo, nosso espírito. Lutar pelos direitos dos nossos territórios é lutar pelo nosso direito à vida. A vida e o território são a mesma coisa, pois a terra nos dá nosso alimento, nossa medicina tradicional, nossa saúde e nossa dignidade.” Documento final da I Marcha das Mulheres Indígenas (2019, s/p, grifo meu)

Em agosto de 2019, milhares de mulheres, de mais de 130 povos indígenas, se reuniram em Brasília (DF) para a 1ª Marcha das Mulheres Indígenas. Durante cinco dias de encontro, o grupo teceu as discussões que resultariam em um documento final com o tema “Território: nosso corpo, nosso espírito”.

O texto é um importante registro das pautas defendidas pelos povos originários não apenas no presente, mas desde o início da invasão colonial, há mais de 500 anos. Ele atravessa questões estruturantes, como o machismo, o desmatamento, o genocídio indígena e o roubo de terras por garimpeiros, fazendeiros e madeireiros, ainda hoje muitas vezes agravado pela conivência de órgãos e entidades governamentais.

Diante da invenção do Brasil, aquelas que habitam o solo desde muito antes da criação das fronteiras nacionais percebem o território não como um conceito abstrato, mas enquanto a sua própria existência, seu corpo, sua vida, sua conexão familiar. Ao corporificar a noção de território, essas mulheres trazem para si tudo aquilo que se sente em escala global. As dores e as alegrias da terra são também percebidas na pele de cada uma delas.

Dois anos antes, em Quito, no Equador, outro grupo de mulheres indígenas, ativistas e pesquisadoras, do campo e da cidade, também cultivavam sementes da mesma árvore. Ao longo da coletânea de textos e proposições práticas reunidas no livro *Mapeando el cuerpo-territorio - guía metodológica para mujeres que defienden sus territorios*, as autoras compartilham suas percepções sobre a maneira como a existência humana se conecta à saúde da T/terra:

Pensamos o corpo como nosso primeiro território e reconhecemos o território em nossos corpos: quando os lugares que habitamos são violentados, nossos corpos são afetados; quando afetam nossos corpos, os lugares que habitamos são violentados. (...) Não há dúvidas que se imprime

no corpo o que ocorre em nossos territórios: a tristeza pela exploração, a angústia pela contaminação; mas também existe alegria em nosso coração por estarmos construindo outros mundos, apesar de tanta violência. (COLECTIVA, 2017, p.7, tradução minha)²⁶

Unidos por cosmopercepções confluentes, ambos os escritos sublinham, a partir de diferentes localizações geográficas e temporais, a integração entre o micro e o macro, compreendendo o corpo como extensão do território – e este, como extensão de si mesmas: seus costumes, práticas comunitárias, bases alimentares, históricas, espirituais e afetivas. Assim, enquanto a geografia do Norte Global, “especialmente a anglo-saxônica, (...) prioriza as propriedades jurídico-políticas do território a partir da ação de grupos hegemônicos” (Haesbaert, 2020, p.76), em Abya Yala o território é parte essencial para a manutenção de identidades, bem como de engajamento e transformação social.

Mais do que isso, encarar a elaboração territorial para além do controle das escalas e dos Estados possibilita uma fissura à conotação simbólica do território. Uma vez que sua raiz etimológica, de acordo com o geógrafo Rogério Haesbaert (2004, p.1), se aproxima do binômio *térreo-territor* (terror, aterrorizar), toda reflexão sobre as perspectivas contracoloniais do território, que estabelecem vínculos horizontais com ele, rompem, também, a violência e o medo impostos pelos processos de dominação ao longo da história.

Indo além, podemos arriscar dizer que a in-corporação/encarnação (o *embodiement*) do território quebra, ou, pelo menos, trinca, a réguia cartesiana de medição do mundo. Se corpo é território e território é corpo, não há como distinguir – e muito menos hierarquizar – natureza e cultura, dentro e fora, social e ambiental. Como aponta Haesbaert (2021, p.7)

(...) quando “corporificamos” o território não é porque, antropomorficamente, o concebemos a partir da indissociabilidade corporeamente (ou mesmo natureza-cultura) de nosso corpo individual, mas também porque estendemos essa propriedade corpórea a todos os demais fenômenos geográficos ou, se quisermos, à “natureza”. Esse “corpo-natureza” não pode ser dissociado de nosso próprio corpo (também natural), pois é nesse embate com os demais objetos e relações que realizamos nossa (co)existência e nosso devir. É preciso superar

²⁶ “Pensamos el cuerpo como nuestro primer territorio y al territorio lo reconocemos en nuestros cuerpos: cuando se violentan los lugares que habitamos se afectan nuestros cuerpos, cuando se afectan nuestros cuerpos se violentan los lugares que habitamos. (...)

No cabe duda que sobre el cuerpo queda impresso lo que ocurre em los territorios: la tristeza por la explotación, la angustia por la contaminación, pero también hay alegría em nuestro corazón por estar construyendo otros mundos pese a tanta violencia.”

definitivamente essa visão dominadora e hierárquica que separa o corpo humano – ou, se quisermos, num sentido ampliado, o território humano – que age, que afeta e o “resto” corpóreo do mundo que nos seria subordinado, que apenas reagiria a nossos afetos (...).

Ainda no tópico da extração dos binarismos, vamos observar outro exemplo, também originado das vivências dos grupos originários nisto que hoje denominamos Brasil. Para esta conversa, percorreremos dois outros territórios, quase sempre invisíveis aos nossos olhos: o aéreo, aquele dos caminhos do céu; e o espiritual, com suas trajetórias pós-morte.

Era 29 de setembro de 2006, um dia comum na aviação brasileira. Na tarde daquela sexta-feira, um jatinho Legacy, com cinco passageiros, saía de São José dos Campos (SP) em direção a Manaus, capital do Amazonas, no que seria uma viagem de pouco mais de três horas. Os pilotos eram comandantes estadunidenses, responsáveis por levar o jatinho até a cidade de Fort Lauderdale, na Flórida, e nunca haviam percorrido as aerovias do Brasil. Em verdade, não haviam sequer pilotado aquele modelo antes, possuindo apenas o treinamento oferecido nos quatro dias anteriores ao voo.

Do outro lado do céu, estava o Boeing 737. Com destino final no Rio de Janeiro, o avião da Gol Linhas Aéreas saía de Manaus e faria uma parada em Brasília, para a troca das 148 passageiras. A operação seguia normalmente, sobrevoando a floresta amazônica, com comandante e copiloto devidamente atentos ao tráfego aéreo. O que eles não imaginavam era que, na contramão daquela estrada no ar, o Legacy, com diversas irregularidades de comunicação com a base de controle, se deslocava na mesma altitude que o Boeing.

Às 16h56 (horário de Brasília), faltando menos de meia hora para o pouso do voo comercial, comandante e copiloto escutam uma batida, sem tempo sequer para identificar o que acontecia. Era a aeronave particular que, a 1.900 km/h, se chocava com a asa esquerda do 737. E, enquanto o Legacy foi capaz de fazer um pouso de emergência pouco tempo depois da colisão, o Boeing, sem parte da asa, rompeu a barreira do som enquanto mergulhava em direção ao chão. O impacto da velocidade foi tão grande que o avião se desmanchou ainda no ar, e as 154 pessoas (tripulação e passageiras) faleceram antes mesmo que os destroços atingissem o solo.

É aqui, na verdade, que começa a nossa história. A queda que marcaria a história da aviação civil brasileira como uma de suas maiores tragédias não atingiu apenas as famílias enlutadas, mas também outra população inteira: a das indígenas Mebêngôkre²⁷.

Sendo as habitantes mais próximas do local do acidente, além de profundas conhecedoras da região, a Terra Indígena Capoto/Jarina, no Mato Grosso, as Mebêngokrê da aldeia Piraçu organizaram uma expedição até a área afetada. O grupo escalado chegou na região dos destroços juntamente com a primeira equipe da Força Aérea Brasileira, a FAB, que se deslocava de helicóptero. Apesar de se prontificarem para auxiliar nos trabalhos de busca desde o primeiro contato, o coordenador da operação de resgate, Major-Brigadeiro-do-Ar Antônio Gomes Leite Filho, minimizou os conhecimentos das habitantes da região e sugeriu que elas voltassem para casa.

As indígenas, no entanto, permaneceram acampadas no local, auxiliando no manejo do espaço, abrindo clareiras e mantendo outros animais e possíveis saqueadores distantes. Dias depois, o grupo foi solicitado por Leite Filho para auxiliarem, também, na localização dos corpos desaparecidos. Guiado pela comunicação com os espíritos, o pajé Bedjai, líder espiritual da aldeia Piraçu, teve um papel crucial no resgate dos mortos.

Na cultura Mebêngôkre, a conexão com o mundo dos mortos não se limita a pedidos de ajuda. Para o povo, o território concreto é também moradia daquelas que não podem ser vistas pela maioria de nós. Tanto é que, de acordo com o relato de Gonçalves:

Os militares da FAB bateram em retirada em 17 de novembro. No dia seguinte, os caiapós voltaram ao local dos destroços com uma última missão: realizar um ritual pelo espírito dos mortos. Antes de pegarem a trilha, leram a carta enviada pelo parente de uma vítima. [...] O ritual não durou mais do que 20 minutos. Em silêncio, os índios se pintaram com jenipapo e urucum. Liderados por Wai-Wai, formaram um círculo e entoaram canções, normalmente utilizadas em rituais de nomeação dos jovens ou enterro de caiapós mais velhos. Dançavam no sentido anti-horário, batendo forte os pés no chão. No final, cada homem colocou seu adereço de cabeça, feito de inajá, bem diante dos destroços. (GONÇALVEZ, 2006, s/p, *apud* TXUCARRAMÃE, ARAÚJO, TEIXEIRA, 2022)

²⁷ Mebêngôkre é o endônimo utilizado pelos povos indígenas conhecidos em português como Kayapó, ou Caiapó. Neste texto, opto pelo uso do nome autodeterminado, exceto nas citações que utilizam sua tradução. Para mais informações, conferir TXUCARRAMÃE; ARAÚJO; TEIXEIRA, 2022.

Mais ainda: o impacto do acidente foi tão grande, ambiental e espiritualmente, que acarretou a mudança de uma aldeia inteira.

Depois de ter a sua vez na conversa com os espíritos, o cacique Raoni, líder de uma aldeia próxima ao rio Jarina, declarou que seu povo precisaria abandonar a área em que vivia. Além da possível contaminação da água pelos destroços, o que motivou a decisão do cacique foram os espíritos que agora habitavam o lugar. O espaço havia se tornado *mekaron nhyrunwa*, uma “casa dos espíritos” (ARAÚJO, 2016, *apud* TXUCARRAMÃE, ARAÚJO, TEIXEIRA, 2022, p.59).

As novas habitantes daquela área, com raio de aproximadamente 20 quilômetros, o território era agora sagrado, o que impossibilitava as atividades de subsistência das Mebêngôkre da aldeia. A “caça, pesca, coleta e abertura de novas roças para a alimentação dos indígenas” (idem, p.60) não poderia ocorrer por todo o perímetro. Mais ainda, para elas, os animais que tivessem tocado a região dos destroços, bem como os derivados deles, a exemplo do mel, também se tornavam impróprios para o consumo.

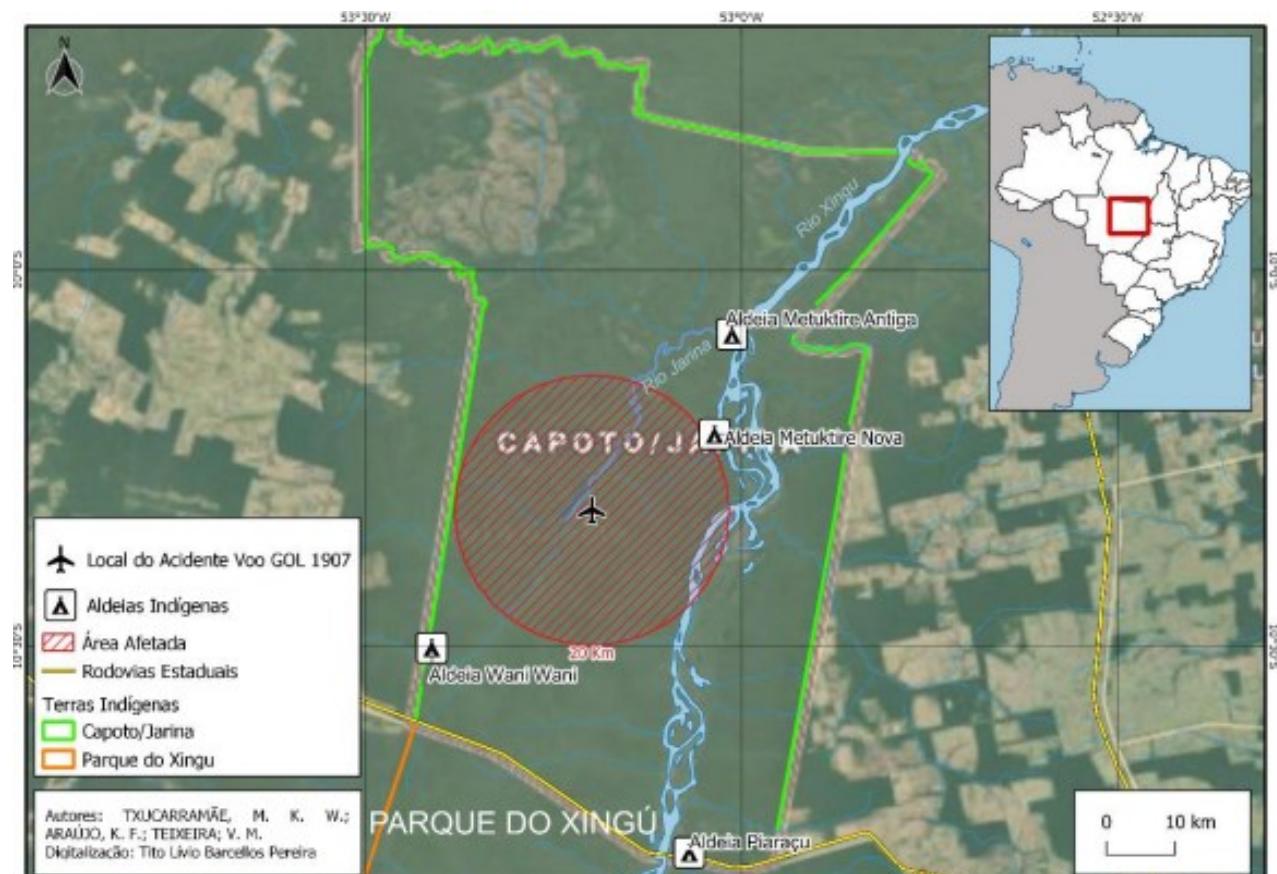


Imagen XI - Mapa do local da queda do Boeing 737 e as aldeias da T.I. Capoto/Jarina. Fonte: TXUCARRAMÃE; ARAÚJO; TEIXEIRA, p.61

Para respeitar as mortas, as vivas precisaram migrar. A população teve inúmeros prejuízos sociais e materiais. Esta, inclusive, foi uma das razões pelas quais as Mebêngôkre contataram a companhia aérea responsável, em busca de soluções para os impactos do acidente sobre seu povo.

A sugestão dada pelas indígenas foi, a princípio, que a Gol retirasse os destroços do avião. Todavia, considerando o lugar da queda e a dificuldade de acesso a ele, a empresa alegou que os impactos ambientais seriam ainda maiores caso a decisão pela retirada fosse tomada. Entre inúmeros contatos, laudos, visitas e reuniões, o caso só foi concluído onze anos depois, quando as Mebêngôkre tiveram seus danos religiosos, sociais e culturais reconhecidos pelo sistema judiciário.

Mais do que a indenização – de 4 milhões de *pio caprin*, ou “papel triste”, como a etnia denomina o dinheiro –, o caso das Mebêngôkre abriu um importante precedente legal para as pautas indígenas no Brasil. A justiça brasileira – e a própria empresa – não só ouviu (com muita dificuldade), como reconheceu a perspectiva territorial dos povos originários, intrinsecamente conectada a muito mais do que uma questão geográfica.

Quando soube dessa história, fiquei pensando como os Mebêngôkre devem enxergar a maneira como vivemos nas cidades – e até mesmo no campo, se levarmos em consideração a organização legal da divisão de terras em propriedades individuais. Afinal, se um acidente já é o responsável pelo isolamento de uma área de mais de mil quilômetros quadrados, o que resta para esse espaço que, para existir, matou ecossistemas inteiros? Quantos milhares de espíritos estão enclausurados sob o asfalto e o concreto?

Talvez você não se lembre, mas lá no Prólogo, eu citei um artigo que foi um divisor de águas na maneira como eu entendia a relação entre movimento e o chão, chamado *Planos de Composição*, do André Lepecki. Já no começo do texto, o autor aponta que:

Um plano de composição é uma zona de distribuição de elementos diferenciais heterogêneos intensos e ativos, ressoando em consistência singular, mas sem se reduzir a uma “unidade”. Todo objeto estético envolve em sua construção a ativação de mais de um plano de composição. Alguns dos planos de composição que distinguem a dança teatral como modo de fazer arte são: **chão**, papel, traço, corpo, movimento, **espectro**, repetição, diferença, energia, gravidade, gozo e conceito (Lepecki, 2010, p.14, grifo meu).

A partir dessa definição, Lepecki avança a discussão e, no segundo plano – o plano do fantasma –, ele apresenta a proposta da socióloga estadunidense Avery Gordon, de que a sociologia contemporânea se dedique a investigar as “matérias fantasmas” (*ghostly matters*). Essa matéria, para Gordon, consiste nos fins que não se encerraram de fato. Lepecki explica:

Esses fins sem término (o fim da escravidão que não terminou com o escravagismo; o fim da colônia que não terminou com o colonialismo; **a morte de um ente querido que não apaga sua presença**; o fim de uma guerra que não deixou de ser perpetrada) prolongam a matéria da história para uma **concretude espectral** (a virtualidade concreta do fantasma) que faz **o passado reverberar e atuar como contemporâneo do presente**. Para Gordon, “matérias fantasmas” são também todos aqueles “**corpos impropriamente enterrados da história**”. No terreno mais liso, no espaço mais neutro, no plano mais aplaudido, **tocos de corpos que foram negligentemente enterrados, descartados, esquecidos pela história e seus algozes** brotam do chão emperrando nossos passos, provocando desequilíbrios, quedas, paragens ou movimentos cautelosos, ou, então, gerando uma necessidade de nos movermos a uma velocidade alucinante (...). (*idem*, p.16, grifo meu)

Por caminhos epistemológicos – e até espirituais – distintos, tanto o pensamento do povo Mebêngokrê quanto o de Lepecki e Gordon revelam a importância de considerarmos a ação do invisível sobre nossas formas de se mover pelo mundo. Especialmente quando refletimos a respeito dos caminhos – e, por que não, dos territórios – que traçamos ao longo dos processos de criação artística, é possível abraçarmos os fantasmas que nos acompanham?

O primeiro passo, indicado pelo próprio Lepecki, é abrir a dança para que ela aceite e experimente “os efeitos cinéticos das matérias fantasmas que interrompem a ilusão de uma dupla neutralidade, a do espaço e a do nosso movimento nele” (*idem, ibidem*). Quando percebemos o invisível, o que muda nas nossas dinâmicas?

Rejeitar a imparcialidade do palco, da rua, da sala de ensaio e, consequentemente, da aparente isenção política e histórica das nossas escolhas de movimento é, também, um processo de reconhecimento daquilo que assombra – e estrutura – quem somos enquanto agentes sociais e criadoras de arte, inegavelmente filhas de tantos traumas coloniais. Assim, mesmo que, no dia a dia, não sejamos atravessadas por marcos tão simbolicamente impactantes quanto a queda do avião da Gol, de que maneiras reconhecemos como essas outras tantas tragédias, matriz das matérias fantasmas contemporâneas, afetam a produção nas/das artes do corpo?

Se retomarmos as *63 perfurações*, de Mari Fraga, colhemos uma pista. Ao abordar a problemática da extração de petróleo para a fabricação de combustíveis fósseis, Fraga reconhece as matérias fantasmas resultantes desse processo: os restos mortos de ecossistemas e populações inteiras, humanas e não humanas, que pairam – e, reforço, embasam – a nossa sociedade. É no tecido vivo de sua pele que a artista costura a rota de destruição causada pela nossa espécie, sublinhando a conexão entre corpo, Terra, território e as relações de poder dos centros globais com as periferias, a partir dos fluxos de extração de energia, mão-de-obra e matéria-prima.

Ailton Krenak, nas suas *Ideias para adiar o fim do mundo*, sintetiza esse encadeamento de processos ao dizer que:

Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade. Enquanto isso – enquanto seu lobo não vem –, fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza.²⁸ (KRENAK, 2019, p.10)

Desafios ontológico-políticos para a criação artística na contemporaneidade: como produzir trabalhos que reconheçam arte-natureza como um binômio indivisível? Quais possibilidades se abrem quando abraçamos a materialidade dos (corpos)territórios e de seus fantasmas? De que formas respeitamos nossas mortas e, vivas, honramos o legado daquelas que foram terraplanadas pela história colonial?

²⁸ A discussão a respeito das cosmopercepções não-cartesianas, como é o caso das epistemes indígenas trazidas por Ailton Krenak e outras autoras, pulveriza todo o texto, especialmente os tópicos mais adiante.

Algumas inquietações sobre terrenos, territórios & superfícies

000. Toda superfície tem uma história.

543. Para ouvir as narrativas de um determinado espaço é preciso fraturar as terraplanagens realizadas *ad infinitum* pela máquina colonial.

003. A receita para a escuta de uma superfície é composta por:

01 dose de medo

04 colheres de sopa de desorientação

04 colheres de sopa de silêncio

01 xícara de despensamento

01 quilo de desresidualização

1 ½ xícara de comprometimento com o erro

Disponibilidade psicológica, física e emocional a gosto

322. Todo ser humano é um território móvel, relacional e impermanente, diretamente atravessado por outros corposterritórios, humanos ou não.

016. Toda monocultura é uma prática de silenciamento do corpoterra e do corporonatureza.

002. Toda monocultura é uma ferida colonial.

298. Monoculturas são práticas de cultivo intensivo em larga escala que podem se dar tanto na esfera dos territórios agrícolas quanto nos campos emocional, conceitual, ontológico e epistemológico dos diferentes corpos-territórios que habitam o planeta.

429. Toda monocultura é um epistemicídio.

019. A seca é quando tudo que é vivo vira labareda no Cerrado. Território de fogo e disputa.

032. Quais são as possibilidades de se reabitar um território respeitando, acolhendo e interagindo com as suas particularidades? E quando este território é o próprio corpo, como isso se dá?

043. A definição de território é extremamente ampla. Em Geografia, ela costuma se conectar às dimensões de Estado e/ou Nação. Outros campos de elaboração do saber, no entanto, diluem o conceito de maneiras diversas.

001. Como dissociar o terror do território?

376. Toda matéria fantasma importa – a verdadeira assombração é a do algoz que nos silencia.

056. Quais sementes de saber podem germinar os territórios de monocultura do conhecimento?

789. Quanto veneno é ingerido quando nos alimentamos de pesquisas baseadas na dominação colonial?

AGRO.ECO.LO.GIA

Fingir que o mundo é um jardim é um ato essencialmente apolítico, uma forma de dar apoio às dificuldades que impedem que isso realmente aconteça, mas trabalhar para que o mundo seja um jardim geralmente é um esforço político.

Rebecca Solnit

Dos 40 mil anos desde o aparecimento do *Homo sapiens sapiens*, foi apenas em um passado mais recente da história, entre 10 e 12 mil anos, que se registraram os primeiros sinais de sistemas de cultivo e criação. Embora a versão mais aceita seja a da expansão agrícola a partir da revolução neolítica, R. Portères e J. Barrau, em *Origens, desenvolvimento e expansão das técnicas agrícolas*, sublinham que:

Durante muito tempo, as ideias sobre as origens da agricultura foram influenciadas pelo etnocentrismo. A tendência era (e ainda é, por vezes) a de considerar o berço agrícola e pastoril do Oriente Próximo, sede da “revolução neolítica” definida por Gordon Childe não somente como local de surgimento da cultura dos cereais mais importantes (trigo, cevada, etc.) e da criação de animais (cabras, carneiros; mais tarde, bovinos), que são as bases materiais da civilização ocidental, mas também como núcleo de origem da própria civilização, ao menos no que diz respeito ao “Velho Mundo”. (...) pesquisas [mais recentes] certamente mostraram a importância do “crescente fértil” na história da agricultura mundial, mas também revelaram o papel de outras partes do globo nessa evolução tão importante na história da humanidade: a produção de alimentos que, até então, tinham sido coletados no meio ambiente natural. Desse modo, tornou-se mais evidente a significação das invenções agrícolas e do cultivo de vegetais na América, assim como a relativa anterioridade do centro agrícola do sudeste asiático tropical e, finalmente, a contribuição africana para a história dessa agricultura mundial. (PORTÈRES, BARRAU, 2010, p.781-782)

Da domesticação de plantas nos berços agrícolas do continente africano até o desenvolvimento de grãos transgênicos para a produção em massa no Brasil e no mundo, inúmeras mudanças ocorreram e reorganizaram as técnicas de cultivo e pastoreio em todo o planeta. Em disputa – inclusive narrativa – desde o seu mais tenro início, a agricultura foi, e é, um elemento fundamental não apenas na transformação da espécie humana, mas também de todo o seu entorno: fauna, flora e até eventos climáticos. A própria transição do nomadismo para o sedentarismo deriva, dentre outros fatores, do fortalecimento das práticas de produção alimentar artificiais – ou seja, que não mais dependiam apenas das condições ecológicas próprias de determinados espaços, para a caça e a coleta.

A expansão dos assentamentos humanos, baseados principalmente na criação de determinadas plantas e animais, impactou diretamente a forma como nos

relacionamos com os diferentes biomas. Para começar sistema de cultivo de derruba-queimada, difundido desde os primeiros grupos agrícolas ainda no período neolítico, teve papel importante na aceleração do desmatamento de áreas florestais.

Embora a prática, por si só, não se colocasse como um fator necessariamente desflorestante – visto que era associada a longos períodos de pousio para a reconstrução animal e vegetal – a combinação com outros elementos, como o rápido aumento da demanda alimentar de determinados agrupamentos e a redução de áreas não exploradas, contribuíram de maneira direta para o desaparecimento de ecossistemas inteiros. Marcel Mazoyer e Laurence Roudart (2010 p.150-151) apontam que:

(...) para compensar a redução dos rendimentos [das áreas de cultivo em uso] nada mais restava senão estender ainda mais a superfície submetida cada ano ao desmatamento. A partir desse momento, a duração do pousio diminuía rapidamente e o desmatamento se acelerava fortemente. Essa aceleração do desflorestamento, que acontece no momento em que a densidade da população ultrapassa um certo limite, permite compreender como as florestas tropicais ainda virgens na metade do século [XX], e colonizadas por populações que a cada geração dobrava, estão hoje praticamente destruídas. Em tais circunstâncias, a fase de desflorestamento se encaixava muito próxima da fase pioneira, a ponto de se confundir com ela. É por isso que muitos observadores achavam que os sistemas de cultivo de derrubada-queimada eram por natureza “desflorestantes”. Com a exceção dos meios arborizados instáveis, muito frágeis para se reconstituir após o desmatamento, o sistema de derrubada-queimada não era tão agressivo assim. Em geral, é o aumento da densidade da população e a redução da idade do pousio resultante que constitui a verdadeira causa do desflorestamento.

Mais do que um sistema específico de plantio, as novas dinâmicas de poder instauradas a partir do século XV regeram a devastação étnica e ecológica por todo o globo. O colonialismo, marcado pelos processos de invasão das monarquias europeias sobre os demais territórios, foi fundamental para a difusão do binarismo *ser humano x natureza*, e inaugurou a era das explorações que alicerçam o mundo até a atualidade. De acordo com os estudos feitos pela professora Josiane Wedig,

A colonialidade do poder, do saber e do ser, sobrecodificou as diversidades existentes pela produção monocultural de *commodities*²⁹ e do pensamento. Portanto, colonialismo, modernidade e capitalismo são formações sociais,

²⁹ *Commodities* são produtos básicos de matéria-prima, normalmente uniformes e de baixa industrialização, para comercialização em larga escala. Elas podem ser agrícolas, financeiras ou minerais. No Brasil, as *commodities* agrícolas (soja, milho, algodão, café) são as principais bases da economia de exportação do agronegócio.

políticas e econômicas, a partir das quais foi instituído o sistema mundo colonial moderno (Wallestein 2001; Quijano 2005)³⁰, que estabeleceu uma divisão geopolítica do mundo em centro e periferia. (...) O território, que foi denominado América, passa a ser explorado pelas forças coloniais que causaram o genocídio dos povos indígenas e a escravização dos povos africanos – violentamente arrancados de suas terras para realizarem trabalho forçado nas *plantations*³¹ -, que serviram ao acúmulo de riqueza para uma parte da população branca europeia. Os colonizadores produziram narrativas para justificar a usurpação de terras e instituíram a propriedade privada, o monopólio e a exploração dos territórios – cujo acesso e herança passou a ser garantida para os homens, brancos, cristãos, com posses. (WEDIG, 2021, p.686)

Já no século XX, a Revolução Verde, inserida em um período marcado pelos efeitos do Pós-Guerra e das tensões entre Estados Unidos e União Soviética, é o novo pacote ideológico – oriundo do processo de dominação das periferias globais pelos centros de poder – a ser disseminado. Seu objetivo consistia, através de um conjunto de práticas ditas técnico-científicas, em extirpar tudo que pudesse haver de Vermelho no imaginário coletivo. Mais do que sustentar a dinâmica de apagamento dos saberes e práticas (bio)diversos daquelas consideradas subalternas, a Revolução Verde deslocava o sentido sociopolítico das lutas contra a pobreza e a fome promovidas principalmente depois da Revolução Chinesa, Camponesa e Comunista de 1949 (Porto-Gonçalves *apud* Chã, 2018, p.24) e da Revolução Cubana, que culminara na ascensão de Fidel Castro ao poder em 1959.

Simultaneamente a este panorama global, o Brasil passava por um processo de “modernização do campo”, iniciado já na década de 1950 e acentuado pelo projeto político da ditadura militar. Sob a premissa do avanço tecnológico, o Estado brasileiro se curvava aos desejos do imperialismo estadunidense, e se dedicava a combater as “ameaças comunistas”, representadas especialmente pelas Ligas Camponesas e suas propostas de reforma agrária (que vinham ganhando espaço desde meados de 1940, e questionavam a divisão fundiária herdada do

³⁰ WALLERSTEIN, I. 2001. Capitalismo histórico e civilização capitalista. Rio de Janeiro: Contraponto.

QUIJANO, A. 2005. “Colonialidade do poder: Eurocentrismo e América Latina”. In: LANDER, E. (org.), A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: Clacso, pp. 117-142.

³¹ Wedig, a partir dos escritos de Anna Tsing, conceitua as *plantations* como “sistemas de plantio ordenado realizado por mão de obra de não proprietários e direcionados à exportação’, nas quais as plantas cultivas são exóticas e o trabalho é ‘realizado à força por meio da escravidão” (2021, p.689). As *plantations* são extensas área de monocultivo, organizadas pelos colonizadores nos territórios invadidos, como foi o caso do Brasil, especialmente com a cana de açúcar, durante o período do Brasil Colônia..

Brasil Colônia); e pela articulação entre o movimento estudantil e a classe trabalhadora rural e urbana, por meio dos Centros Populares de Cultura, e do Movimento de Cultura Popular de Pernambuco – este último coordenado por Paulo Freire.

Para além das violências e perseguições nas cidades, o golpe civil-militar de 1964 modificou completamente o sistema agrário – já bastante desigual – existente no Brasil até então. A partir da promoção de créditos agrícolas que exigiam o uso de insumos industrializados (herbicidas, fertilizantes, sementes híbridas) e assistência especializada, o governo brasileiro tornou as agricultoras dependentes de grandes financiamentos bancários, única via de acesso à “moderna” e “avançada” matéria-prima externa.

Em *Agronegócio e Indústria Cultural*, Ana Manuela Chã (2018) aponta a forte influência de entidades públicas e privadas estrangeiras, com ênfase nas ações do Banco Mundial – por meio da Agência de Desenvolvimento Internacional dos Estados Unidos (Usaid) –, nos campos financeiro, da saúde e da educação brasileiras. Entre 1964 e 1969, o Ministério da Educação (MEC) e a Usaid realizaram acordos de promoção e “melhoramento” do Ensino Primário ao Ensino Superior brasileiro, passando pelo treinamento de técnicas rurais que capacitavam as pessoas a atuarem dentro das recentes demandas da área agrícola (Chã, 2018, p.26-36).

Com a promessa de melhorar a qualidade de vida das trabalhadoras do campo e, ainda, se apresentando como a saída possível ao problema da fome no mundo, esse projeto de homogeneização e mercantilização do conhecimento e das práticas agrárias culminou na pauperização das camponesas e, consequentemente, na intensificação do êxodo rural – presente desde a Era Vargas –, na concentração fundiária, no aumento das desigualdades no campo e na cidade, e no avanço exponencial da degradação ambiental. O agronegócio (que discutimos brevemente ainda no prólogo desta dissertação e sobre o qual nos aprofundaremos a seguir), começa a se desenhar com mais força dentro deste panorama histórico e político, reorganizando toda a estrutura geográfica – territorial, veja só – e social do país³².

³² Para o recorte da dissertação, sublinho a maneira como o agronegócio se desenhou desde o século XX até a atualidade. Todavia, é válido ressaltar que as desigualdades fundiárias são fundantes na história do nosso país, desde as capitâncias hereditárias, no período da invasão portuguesa; e, posteriormente, com o Sistema Sesmarial, precursora dos latifúndios atuais.

A enorme disseminação das monoculturas, especialmente de soja, milho e cana de açúcar, rompe os ciclos naturais dos ecossistemas e os submetem ao uso das máquinas e dos insumos artificiais – resquícios daquilo que outrora foram os tanques de guerra e as bombas químicas, como é o caso do glifosato e do 2,4D, defensivos agrícolas que compunham o **agente laranja** utilizado na Guerra do Vietnã. Além disso, a necessidade por pouquíssima mão de obra, em comparação com os sistemas manuais antes empregados, obriga uma miríade de corpos a se deslocarem rumo às cidades para assumirem posições consideradas subalternas dentro da lógica dos centros urbanos. Campesinas, destituídas dos seus direitos de acesso à terra e autonomia rural, são agora operárias mal remuneradas e abandonadas à margem dentro das metrópoles. Chã afirma que:

Entre 1960 e 1980, o êxodo rural toma proporções gigantescas – estima-se que 31 milhões de pessoas tenham abandonado o campo em direção às cidades, levando com elas a miséria rural. Uma vez nas cidades, esses camponeses conseguiram encontrar empregos urbanos de porteiros, empregadas domésticas, trabalhadores da construção civil, vendedores ambulantes, ou nos serviços menos qualificados da indústria. (CHÃ, 2018, p.28)

As mudanças impostas pela Revolução Verde, todavia, dependiam de muito mais do que a (não tão) simples reformulação das dinâmicas agrícolas. Era preciso garantir a profunda aceitação social deste novo jogo, de maneira a assegurar que as (falsas) promessas oferecidas fossem absorvidas como um sonho comum, coletivamente compartilhado, e as contradições socioeconômicas passassem despercebidas. A chegada da televisão, ainda durante o período da ditadura, teve – e ainda tem – papel fundamental para tornar essa missão possível. Porto-Gonçalves (2006 *apud* Chã, 2018, p.30-31) explica que:

Os meios de comunicação de massa vêm contribuindo enormemente com esse modelo [do agronegócio] ao difundir não só um modo de vida, mas também todo o modo de produção que lhe está associado. Afinal, a ideia de que a felicidade humana se obtém, como na imagem de jovens na praia ou numa loja de uma grande cadeia de alimentos consumindo refrigerantes e hambúrgueres globalizados, é a mesma que faz aceitar a paisagem monótona de quilômetros e mais quilômetros quadrados de monoculturas, de paisagens homogêneas que implicam uso maciço de pesticidas, fungicidas e praguicidas.

Neste contexto, não é difícil perceber que o modelo do agronegócio se constrói tanto da importação de pacotes tecnológicos quanto do fortalecimento de um imaginário específico, capaz de proteger quaisquer falhas deste sistema sob o manto da prosperidade idealizada e da identificação entre produto e público

consumidor. As antigas *plantations*, dependentes da lógica escravocrata, chegam ao século XX com um discurso de inovação, progresso, fartura e segurança de um “mundo melhor”. O que fica de lado, não sem querer, é para quem todas essas benesses se direcionam.

Comandado por um pequeno grupo de empresas e latifundiários, o agronegócio se ramifica pelo mundo como uma versão diametralmente antagônica às redes fúngicas³³. Enquanto estas últimas são essenciais para a absorção de carbono da atmosfera, o primeiro é justamente, como pontuamos, um dos maiores responsáveis pela emissão de poluentes no solo, na água e no ar, em todo o planeta.³⁴

O Agro é Tech³⁵

Com a chegada dos anos 2000, o agronegócio ganhou mais uma aliada: a agricultura de precisão. A era digital permitiu ao setor aprimorar suas ferramentas operacionais e de análise de dados, de maneira a reduzir custos e otimizar resultados. Munidos de sensores modernos, *drones* e diferentes aparelhos sem fio, produtores agrícolas e pecuaristas conseguem acompanhar as mais diversas informações a partir de poucos cliques. Mais do que isso, a nova onda de modernização do campo permitiria a redução de jornadas de trabalho braçal, além de diminuir o desperdício de fertilizantes e agrotóxicos, de maneira a tornar os cultivos mais “sustentáveis” financeira e ambientalmente.

O que parece uma prospecção otimista, no entanto, se revela como mais um mecanismo de monopólio e concentração de poder nas mãos dos mesmos senhores de engenho dos séculos passados. De acordo com as pesquisas feitas para o Atlas do Agronegócio:

No setor de equipamentos e máquinas agrícolas, algumas poucas corporações dividem o mercado entre si. Em vez de crescer de forma

³³ Redes fúngicas, ou redes miceliais, são organismos que vivem sob o solo, em relação simbiótica com a vegetação. Sua presença é essencial para a transferência e absorção de nutrientes pelos vegetais, além de servir como um sistema de comunicação dentro de um ecossistema. É comum, entre ecologistas, nomearmos essas redes como o “w-ifí da floresta”.

³⁴ Para mais informações, cf. PIGNATI, W. A.; SOARES, M. R.; CORREA, M. L. M. ; LEÃO, L. H. da C. O caráter pandêmico dos desastres socioambientais e sanitários do agronegócio. **Saúde em Debate**, [S. I.], v. 46, n. special 2 Jun, p. 467–481, 2022. Disponível em: <https://saudeemdebate.emnuvens.com.br/sed/article/view/4992>. Acesso em: 31 maio. 2023.

³⁵ Essa “tríade do Agro” (“O Agro é Tech. O Agro é Pop. O Agro é tudo.”) é o lema que faz parte de um conjunto de peças publicitárias da campanha *Agro: a indústria-riqueza do Brasil*, feitas pela Tv Globo desde 2015, em explícito apoio ao agronegócio brasileiro.

orgânica, estas empresas compraram concorrentes menores e mantiveram suas marcas. O mercado global é dominado por três atores: a corporação Deere & Company é a líder do Mercado; ela é conhecida pela sua maior marca, a John Deere. A CNH Industrial pertence ao grupo Fiat; suas doze marcas incluem Case, New Holland, Steys, Magirus e Iveco. O terceiro maior ator é a AGCO, dos EUA, com Gleaner, Deutz-Fahr, Fendt e Massey Ferguson. Estas três empresas compartilham mais de 50% do mercado global. (...) As áreas agrícolas não só terão que se expandir, mas também se digitalizar. A expressão ‘*up or out*’ (que significa “ou você sobe ou está fora da empresa”) mudará para “digitalizar ou sair”. As mudanças estruturais na agricultura continuarão a demitir os trabalhadores. (...) O Grupo ETC, uma organização não governamental com sede nos EUA, antecipa o controle da indústria de sementes e agrotóxicos pelas corporações agrotecnológicas devido ao seu poder financeiro. Isso aumentaria ainda mais o controle destas empresas sobre o campo e sobre a nossa comida (Santos; Glass, 2018, p.16-17).

TOP 6 DAS CORPOERAÇÕES DE AGROTECNOLOGIA

Sede das empresas líderes em 2016

Acesse a lista com todos os nomes no site da FPA:
<https://fpagropecuaria.org.br/todos-os-membros/>

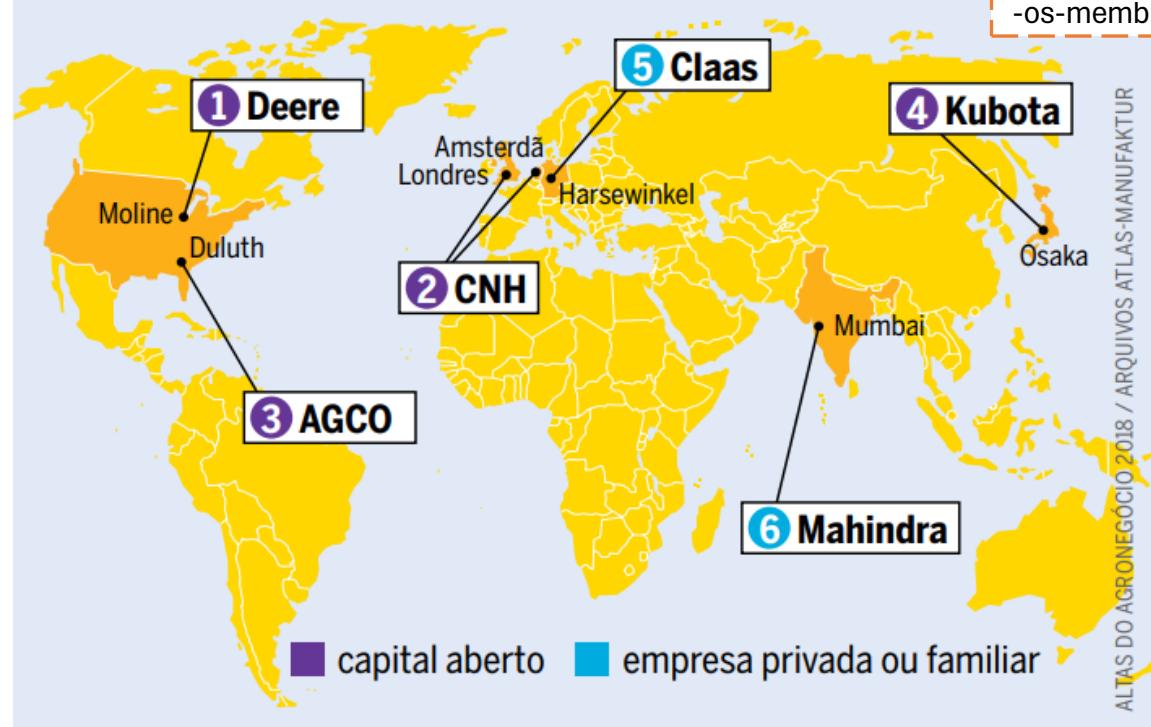


Imagen XII – Mapa das principais corporações de agrotecnoologia.
 Fonte: Atlas do Agronegócio

O Agro é Tudo

Em 2023, segundo dados do site da Frente Parlamentar da Agropecuária, a FPA, pelo menos 300 deputadas são membros da Bancada do Agro – a famosa *bancada ruralista* – representando mais da metade da Casa. No Senado, 39 senadoras também fazem parte do grupo. Protegido pelo escudo da sua (falsa) relevância numérica na economia brasileira³⁶, o agronegócio expande suas fronteiras físicas e políticas, concentrando cada vez mais terras, mais poderes e extinguindo indígenas, quilombolas, ribeirinhos, pequenas produtoras, e toda a biodiversidade, por onde quer que chegue.



Imagen XIII – Panfleto em defesa do Marco Temporal, feito pela FPA e entregue às parlamentares durante a votação do PL 490/07. Fonte: João Cerqueira.

³⁶ Apesar das estratégias utilizadas pelo agronegócio para se apresentar como “a base do PIB brasileiro”, estudos recentes mostram que o constante perdão de dívidas do setor, unido aos incentivos fiscais oferecidos pelo Estado, fazem dele um campo altamente dependente economicamente. Focado na exportação de matérias-primas, o agronegócio gera lucros individuais custeados pela população como um todo. Para mais informações, cf. JUNIOR, Marco Antonio Mitidiero. GOLDFARB, Yamila. **O agro não é tech, o agro não é pop e muito menos tudo.** Brasil, setembro de 2021. Disponível em: <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/brasilien/18319-20211027.pdf>

Munida do controle nos espaços de poder, a bancada ruralista manipula decisões essenciais para a sociedade civil. Exemplo disto é o caso da aprovação do novo Código Florestal, em 2012, que, dentre outras medidas, reduziu significativamente a dimensão das Áreas de Preservação Permanentes (APPs) nas propriedades rurais, favorecendo a exploração da terra por latifundiários. Mais recentemente, a aprovação do Projeto de Lei 490/07³⁷, o PL do Marco Temporal, pela Câmara dos Deputados reforça o domínio do agronegócio nas questões de interesse público. O PL determina que os povos indígenas só poderão ter suas terras reconhecidas se comprovarem a ocupação das mesmas a partir da data de promulgação da Constituição, em 1988 (quase 500 anos depois da invasão portuguesa), além de proibir a ampliação dos territórios já demarcados, e autorizar o cultivo de espécies transgênicas nas áreas habitadas pelas populações tradicionais.

O Agro é Pop

Utilizando dos mecanismos de transmissão e fomento à cultura, o agronegócio constrói o seu lugar beatificado no imaginário coletivo. O movimento Sou Agro, criado em 2011, representa bem esta constatação. Ancorado no tripé de ações de comunicação, campanhas publicitárias, portais e redes sociais, a proposta pretende levar ao conhecimento de toda a população a “incontestável vocação agrícola” nacional, ultrapassando as visões do campo como atrasado, rústico, ignorante e, principalmente, como responsável pela destruição ambiental.

The print screen shows a dark-themed media kit page. On the left, there is a white box containing text about the "reportagem técnica". To the right, there is a green button labeled "Projetos especiais" which leads to a section titled "Reportagem Técnica/Institucional". This section contains text about Sirlei Benetti's work and a call-to-action button "Clique aqui e veja um exemplo." At the bottom right, there is a footer with the text "Potencializamos as reportagens em nossas redes sociais, Youtube, Insta e Facebook." and the "Portal souagro.net" logo.

Imagen XIV – Print de tela do Media Kit do Sou Agro. Fonte: site Sou Agro.

³⁷ Ainda em tramitação no Supremo Tribunal Federal, o PL foi renomeado 2903/2023.

O aparato midiático não termina aí. Em maio de 2023, a Rede Globo estreou a nova novela das 21h, *Terra e Paixão*. A trama começa com o assassinato de Samuel (Ítalo Martins), um pequeno proprietário rural, pelos capangas do latifundiário Antônio La Selva (Tony Ramos). Em uma disputa de terras, La Selva tenta matar toda a família de Samuel para adquirir a posse da área do produtor. Contudo, Caio (Cauã Reymond), o primogênito do fazendeiro, decide salvar Aline (Bárbara Reis) e o filho Mateus, que escapam do ataque.

Para além do drama romântico que se desenrola a partir do encontro, nos interessa observar as narrativas construídas sobre as relações no/com o campo. Contrariando todos os conselhos que recebe, Bárbara decide não vender as terras. O surpreendente, no entanto, é a sua escolha seguinte: a ex-professora, movida pelo desejo de vingança, resolve se tornar uma nova produtora agrícola – nas próprias palavras, até maior do que o personagem de Tony Ramos.

Ao invés de questionar a lógica fundiária e estrutural do agronegócio, a novela deixa explícito o seu objetivo de atualizar a cara da produção baseada em *commodities*. Antônio é a representação do “velho modelo”: duro, agressivo, controlador, violento. Um homem mais velho, branco, autodefinido como “tradicional” e “de bem”. Já Aline é uma mulher negra, jovem, mãe solo: flexível, sonhadora, eloquente e persistente. A imagem ideal do “novo agro”, não mais ameaçador, e sim responsável, cuidadoso. Maternal, até.

Preocupada com a terra, mas ainda pouco letrada no trabalho rural, Aline segue todo o passo a passo do pacote tecnológico: compra e aplica calcário, utiliza biofertilizantes, depende de sementes de milho e soja especialmente produzidas para o plantio. Tudo sempre apresentado como revolucionário, promissor, engajado, com máquinas e monoculturas imensas emoldurando os cenários. Capítulo após capítulo, a trama alimenta o imaginário coletivo com diálogos cheios de erros redondos, personagens rurais quase inocentes demais (mesmo sendo milionários com acesso a equipamentos de ponta), e um “amor” pela natureza – apesar desta ter sido inteiramente substituída pelos grãos transgênicos.

Nada inocente, as escolhas dramatúrgicas feitas na produção televisiva é um aceno às empresas e grupos do agronegócio, evidenciando a capacidade da emissora de cumprir o seu papel de mensageira da cartilha ruralista. Ao seguir manual do neoliberalismo, a novela serve para apaziguar os ânimos em relação aos debates ambientais, dado que insinua ser possível um “agro social e

ecologicamente responsável” – tão possível quanto o anarcocapitalismo, eu diria. Disseminação de imaginários monoculturais em corpos cada vez mais (agro)intoxicados.

>>>>>>>> >>>>>>>>> >>>>>>>>>>>>>

Na contramão dos tratores, das megacolheitadeiras e dos pulverizadores aéreos de agrotóxicos, um projeto de transformação profunda do sistema agroindustrial vigente brota no solo: a agroecologia. Reconhecida pelos seus avanços recentes nos âmbitos acadêmico e científico, a agroecologia não cabe em apenas um campo. Josiane Wedig (2021) afirma que:

[...] a agroecologia pode ser vista como uma forma de (r)existência, que permite reconhecer as pluralidades de experiências e conhecimentos de povos (...). Trata-se de uma perspectiva que busca reestabelecer as conexões entre humanos e extra-humanos, reintegrando os vínculos com os ecossistemas, que eram a base das práticas agrícolas ancestrais e que foram rompidas com o advento da agricultura colonial e moderna. (...) Ela pode ser conectada às inúmeras formas de agri-culturas no mundo, nas quais a biodiversidade não se opõe ao fazer agrícola, pois nelas são estabelecidas relações tecno(eco)lógicas nos ecossistemas, envolvendo uma relação simbiótica entre água, solo, plantas, animais e humanos (Wedig, 2021, p.697).

A partir da observação das problemáticas globais (a crise hídrica, a escassez de alimentos, as mudanças climáticas, o racismo ambiental), a prática agroecológica entrelaça os saberes das comunidades tradicionais e camponesas à atualização contínua destes conhecimentos diante das descobertas e desafios da contemporaneidade. A agroecologia não busca simplesmente substituir o agronegócio, mas, citando Walter Benjamin (1996), escová-lo a contrapelo.



Imagen XV – Teia da agroecologia. Fonte: Fundação Heinrich Böll

Diante deste Agro que é Tudo, uma entidade onipresente enraizada na construção das subjetividades coletivas, práticas agroecológicas alimentam dissidências à estrutura monocultural a partir do desenvolvimento de agroecossistemas eficientes, cooperativos, resilientes, biodiversos, socialmente justos e economicamente viáveis. Sistemas sustentáveis que dependem de pouco ou nenhum insumo externo, facilitam a regeneração do solo, potencializam a capacidade produtiva de pequenas áreas e asseguram um direito fundamental: o da **soberania alimentar**.

A soberania alimentar é o princípio de autonomia dos povos sobre suas escolhas alimentares, estabelecidas em consonância com as características específicas de cada bioma e as necessidades nutricionais, culturais e históricas de cada grupo humano. O conceito de soberania alimentar foi divulgado pela primeira vez em 1996, pela Via Campesina Internacional, durante a Conferência Mundial da Alimentação. Na definição do próprio movimento,

A soberania alimentar é o direito de todas as pessoas do mundo de produzir alimentos de forma local e sustentável, de acordo com métodos agroecológicos que respeitem o contexto cultural, climático e geográfico de cada região. A soberania alimentar situa as pessoas, e não as poderosas corporações, no coração dos sistemas alimentares, baseando-se nos princípios de solidariedade, coletividade e justiça social. (VIA CAMPESINA, 2023, s/p)

Sob essa perspectiva, o alimento é (ou deveria ser) um bem coletivo inegociável, inalienável e independente das imposições do capital e das flutuações de mercado. Dessa maneira, ao invés de consumidoras passivas, caminhamos rumo a formação de agentes participativas e responsáveis pela manutenção dos sistemas nos quais estão inseridas, sem a necessidade de mediação dos supermercados, atacadões, restaurantes e *fast foods*.

Pilares essenciais para o desenvolvimento da soberania alimentar, os sistemas agroecológicos potencializam a vida ao tecerem territórios existenciais, afetivos e subjetivos que escapam às lógicas capitalistas e à massificação. A agroecologia observa os fluxos naturais e com eles aprende a acolher a interrupção abrupta, o tropeço, a queda, a decomposição como possibilidades de processo. Ela renova as políticas do chão – este chão que pode ser arenoso, argiloso, seco, pedregoso, quente, úmido, em declive, plano, múltiplo – ao romper com a ilusão colonizadora do espaço neutro, virgem, passivo e propor “uma arqueologia da violência repisada”, como sugere Lepecki (2010 p.15).

Enquanto plano de composição da dança contemporânea, como proposto por Lepecki (*idem*), o fazer agroecológico oferece a renovação dos vínculos com o chão, trazendo a microbiodiversidade do solo como um agente ativo e crucial na teia da vida, corresponsável por manter todos os processos biológicos em movimento, numa dança complexa, espiralada, incessante. Essa potente mudança na maneira como enxergamos e interagimos com a terra sob os nossos pés permite uma reconexão profunda com os saberes que estruturaram as mais diversas e antigas comunidades humanas e que foram gradualmente apagados pela padronização cultural e alimentar em escala global. Reacessar essas genealogias da T/terra é também impulsionar a busca por modos outros de pensar e agir no mundo, capazes de reinserir nossa espécie como parte integrante (e não dominante) do pulsar ecossistêmico.

>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>

Em *Tra.ves.si.a*, conversamos brevemente sobre *Wheatfield* – a *confrontation*, obra de Agnes Denes, com forte influência da *land art*. No trabalho, a artista transforma um terreno baldio em um campo de trigo, plantado manualmente com o auxílio de sua equipe e pessoas voluntárias. Sem qualquer desejo de minimizar a importância e o impacto de *Wheatfield*, considero interessante observar a escolha de Denes pelo cultivo de uma única espécie vegetal, em uma área relativamente extensa, reproduzindo – intencionalmente ou não – a dinâmica das monoculturas.

Mais do que analisar a ação com as lentes da atualidade, sugiro refletirmos sobre os caminhos possíveis para renovar a fertilidade do discurso defendido pela artista, a respeito das conexões entre arte e ecologia. De que maneiras *Wheatfield* – e muitas outras obras de Denes – oferece(m) perspectivas sobre territorialidades? O que mudou nestes quase quarenta anos desde a sua realização? Quais ferramentas surgiram? Quais se tornaram obsoletas?

Correndo sérios riscos de soar demasiadamente apaixonada, me permito definir a agroecologia não apenas como um recurso social e político da contemporaneidade, mas também enquanto obra de arte em si mesma. Sistemas agroecológicos são espaços vivos, sazonais, simultaneamente permanentes e efêmeros. Neles, expandimos a confrontação feita por Denes: se, com o trigo, ela determina o início e o fim de um ciclo (tanto o vegetal quanto o da própria obra), a

prática agroecológica permite que inícios e fins aconteçam *ad infinitum*, a partir dos cultivos multiespécies, como composições de um eterno *work in progress*.

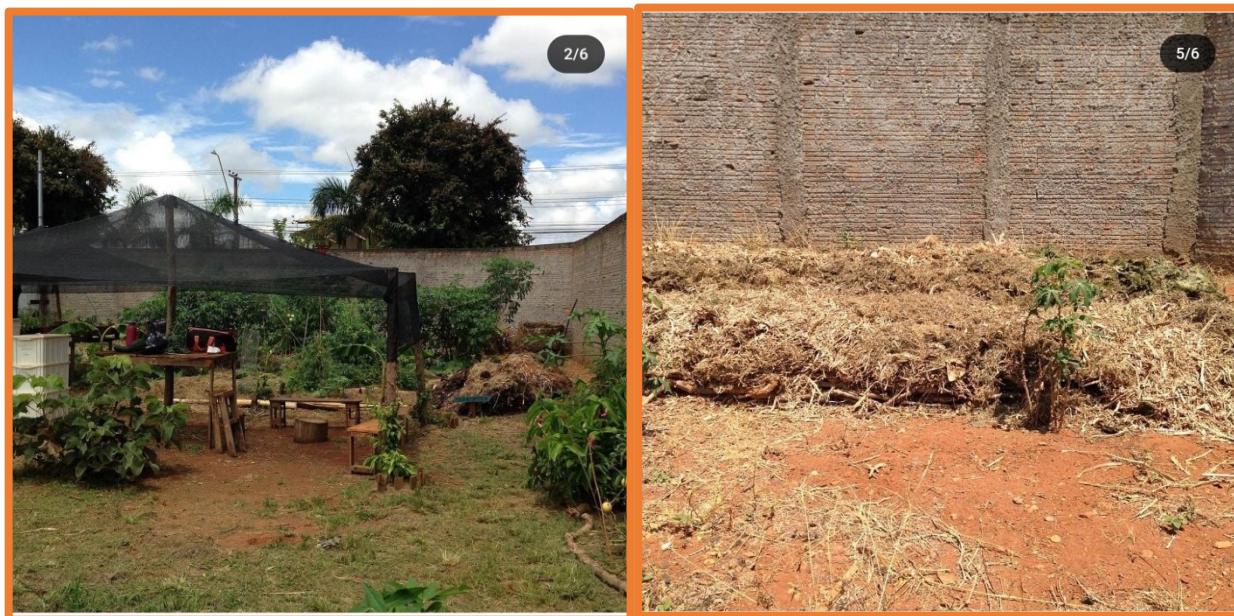


Imagen XVI – Espaço do Cipó Cerrado em junho de 2023 (esquerda) e março de 2022 (direita). A intensificação do verde é notável, graças às práticas agroecológicas. Fonte: acervo Cipó Cerrado.

>>>>>>>>>>>>> >>>>>>>> >>>>>>

Desafios eco-políticos para o sujeito dançante: pode a dança contemporânea diagnosticar as carências nutricionais de um povo? Como organizar o movimento a partir da subjetividade das topografias irregulares e tropeçantes? Quais percursos de fuga ao capital a dança estabelece ao tornar-se biodiversa e ecologicamente conectada?

E.PIS.TE.MI.CÍ.DIO I – MONOCULTURA DOS SABERES

Já conversamos, nos capítulos anteriores, sobre as monoculturas. Comumente organizados ao longo de imensas extensões de terra – os latifúndios –, estes cultivos se baseiam tanto no apagamento da biodiversidade quanto na coerção de determinadas espécies vegetais, para que cresçam sem qualquer interação multiespécie (Wedig, 2021, p.690).

O extermínio e a repressão são práticas presentes não só nos campos, mas também na estruturação do imaginário coletivo, dos hábitos sociais, culturais, éticos e políticos. Vendido como verdade incontestável, o pacote tecno-ideológico dos conglomerados internacionais desertifica as subjetividades ao redor do globo, tirando de nós a capacidade de reconhecer (ou ao menos imaginar) outros mundos possíveis.

O desenvolvimento de uma Ciência, em maiúsculo, como imparcial, objetiva, analítica e altamente racionalizada é um exemplo das ferramentas de desertificação do imaginário. Avessa às ciências, em minúsculo, o saber Científico se baseia em legitimar as práticas realizadas em contextos geográficos e históricos específicos, atravessados pelos recortes de raça, classe e gênero. Ou seja, enquanto os fazeres de, principalmente, homens brancos, de classe média/alta dos núcleos europeus e estadunidense são reconhecidos como confiáveis, coerentes e honestos (mesmo que sejam explicitamente misóginos, xenofóbicos ou racistas), quaisquer conhecimentos que se distanciem deste centro de produção do saber são entendidos como menores, irrelevantes, místicos, selvagens e incoerentes. Nas palavras de Vandana Shiva,

(...) o saber científico dominante cria uma monocultura mental ao fazer desaparecer o espaço das alternativas locais, de forma muito semelhante à das monoculturas de variedades de plantas importadas, que leva à substituição e destruição da diversidade local. O saber dominante também destrói as próprias condições para a existência de alternativas, de forma muito semelhante à introdução de monoculturas, que destroem as próprias condições de existência de diversas espécies. (Shiva, 2003, p.25)

Se, no campo, os avanços Científicos se desdobram para justificar (e encobrir) o ecocídio³⁸ necessário para a existência das monoculturas, sob a

³⁸ Ecocídio é o nome dado aos crimes cometidos contra o planeta e os ecossistemas que nele habitam. Juridicamente é compreendido como “qualquer ato ilícito ou arbitrário perpetrado com consciência de que existem grandes probabilidades de que cause danos graves que sejam extensos ou duradouros ao meio ambiente” (Altares, s/p, 2021). O rompimento das barragens da Vale, em

perspectiva epistemológica, há outra aniquilação anunciada: o **epistemicídio**. Nas palavras de Sueli Carneiro,

(...) o epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso a educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimização do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da auto-estima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Isto porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes. (...) Por isso o epistemicídio fere de morte a racionalidade do subjugado ou a sequestra, mutila a capacidade de aprender etc. (Carneiro, 2005, p.97)

Mais do que um conceito, o epistemicídio é uma ferramenta em uso pelos grupos dominantes desde os tempos da invasão colonial. Podemos tomar como exemplo o fato de que, das mil línguas indígenas existentes neste território antes da chegada dos portugueses, pouco mais de 160 sobreviveram ao extermínio agenciado pelos europeus desde os anos 1500.

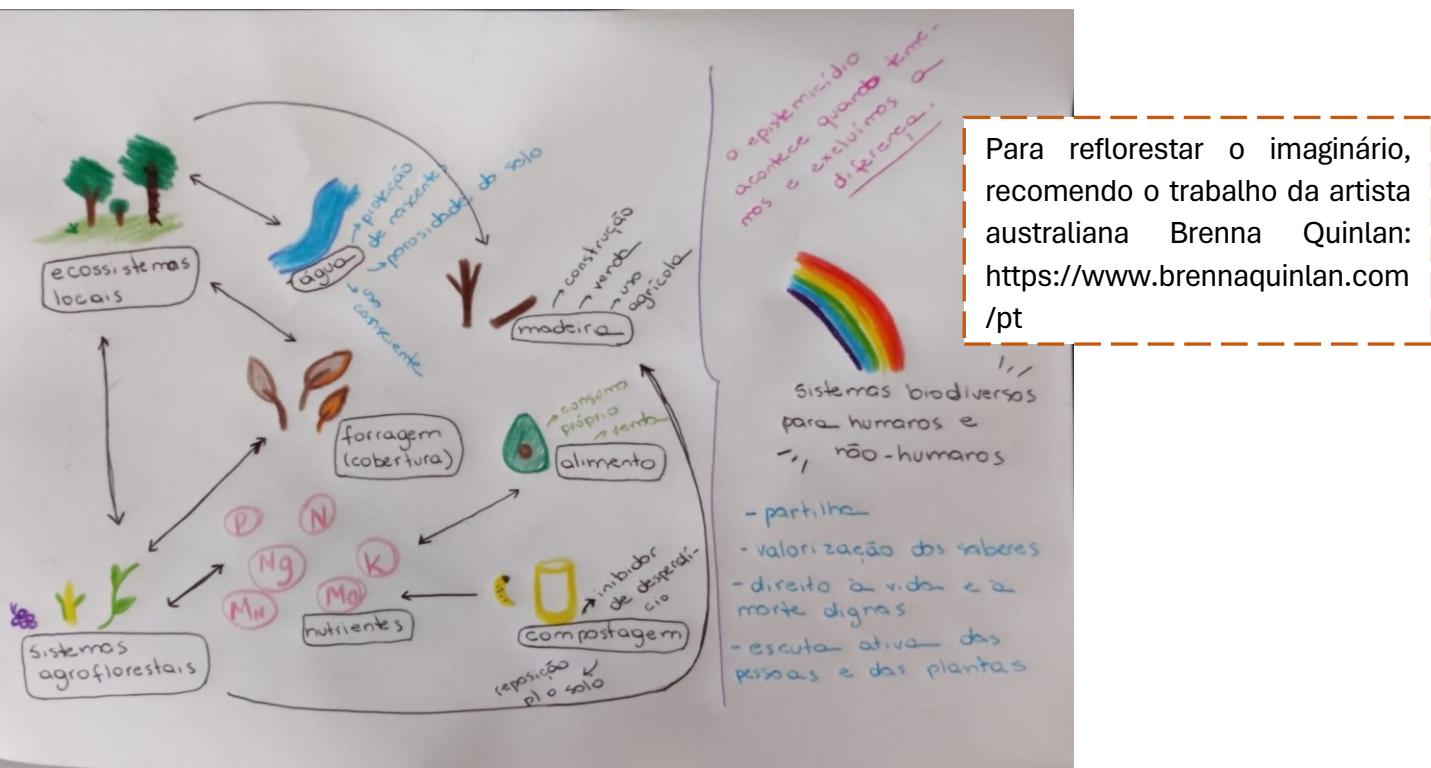


Imagem XVII – Sistemas locais de saberes. Desenho organizado a partir dos organogramas apresentados por Vandana Shiva em sua obra. Fonte: arquivo pessoal.

Mariana e Brumadinho (MG), e as queimadas coletivas, como as que aconteceram em 2021, no Dia do Fogo, são exemplos de ecocídio. Cf. <https://brasil.elpais.com/ciencia/2021-06-23/ecocidio-crime-contra-o-planeta-ganha-definicao-juridica.html>

Construído a partir das dinâmicas de escravização e apagamento, o Brasil, país com mais da metade da população formada por pessoas não-brancas, segue privilegiando pessoas brancas no acesso à educação, saúde, renda, e, evidentemente, no campo da produção e validação do conhecimento. Segundo informações publicadas pelo Senado Federal, a partir de dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)³⁹, enquanto pessoas brancas estudam, em média, oito anos, pretas e pardas estudam seis anos e meio, e indígenas, pouco mais de cinco. Ao mesmo tempo, a taxa de mortalidade infantil entre indígenas é até três vezes maior do que entre brancas, enquanto entre pretas e pardas, até duas vezes maior.

Diante desta dinâmica de invisibilização e extermínio, promotora de desigualdades nos mais diferentes campos da existência individual e coletiva, não poderíamos deixar de notar os efeitos do epistemicídio também no território das artes. Em *O que é que a Dança Tem a Ver com Isso?*, Victor Hugo Oliveira e Thiago Laurentino apontam que:

(...) quando pensamos na dança, enquanto campo de conhecimento e atividade profissional regulamentada pela Lei nº 6.533/1970 e pelo Decreto-Lei nº 83.385/1978, o que percebemos é uma carência de posicionamentos relacionados ao enfrentamento do racismo, sobretudo, no contexto universitário, seja através da pouca compreensão do problema, seja através de práticas descomprometidas com a promoção da igualdade racial. (Oliveira; Laurentino, 2020, p.261-262)

Percebemos a materialidade da carência de posicionamentos citada pelos autores aqui mesmo, no quintal de casa, quando analisamos o Projeto Político Pedagógico (PPP) do Curso de Dança da Universidade Federal de Uberlândia⁴⁰. Publicado em 2010, na inauguração do Bacharelado em Dança – como parte das ações de expansão promovidas pelo REUNI (Programa de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais) –, o PPP consiste em um documento de 74

³⁹ Para acessar a pesquisa completa, cf. BRASIL. Ricardo Westin. Senado Federal. **Racismo estrutural mantém negros e indígenas à margem da sociedade** Fonte: Agência Senado. 2020. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/infomaterias/2020/01/racismo-em-pauta-2014-racismo-estrutural-mantem-negros-e-indigenas-a-margem-da-sociedade>. Acesso em: 18 ago. 2023.

⁴⁰ Durante a escrita deste texto, o PPP encontrava-se em fase de reformulação. De toda maneira, considero o primeiro volume do Projeto como base análise para o capítulo, esperançosa de que mudanças mais alinhadas aos debates contemporâneos sejam abraçadas pelos núcleos de debate da universidade.

páginas, nas quais descreve e contextualiza a criação da graduação na cidade de Uberlândia.

Ao longo de todo o conteúdo, é possível encontrar questões bastante pertinentes em relação à importância do Bacharelado para o contexto local, suas conexões e tensões com outras áreas do conhecimento, o histórico das produções em/de dança na cidade, bem como o quadro de eixos temáticos condutores da formação, sendo eles: **Corpo: memória e identidade; Corpo: movimento e espaço; Corpo: linguagem e comunicação; e Corpo: poética e alteridade** (PPP, 2010). Curiosamente, no entanto, apenas duas disciplinas obrigatórias, Práticas em Dança I: interculturalismo (60 horas), e Introdução aos Conceitos de Tradição, Cultura e Memória (30 horas), oferecem algum tipo de abordagem explicitamente fora do eixo do Norte Global.

Ainda, apesar das legislações que implementam tanto a obrigatoriedade da educação ambiental (Lei nº 9.795/1999) quanto das relações étnico-raciais (Lei 10.639/2003) em todos os níveis de ensino existirem há mais de duas décadas, nenhuma parte do material político pedagógico faz quaisquer menções às questões do racismo, das dinâmicas ecológicas ou das produções dos grupos colonizados no Sul Global. Longe de ser um “apontar de dedos” pessoalizado, o que fica nítido nesta análise é que:

(...) nos contextos de ensino, sobretudo, com relação àqueles que dizem respeito ao ensino superior⁴¹, ainda operam lógicas inábeis no processo de descentralização dos estudos em dança. No que se refere à formação e atuação de profissionais da dança na temática das relações raciais, há um reconhecimento que, historicamente, a área se posicionou cúmplice do racismo, tendo utilizado teorias eurocêntricas discriminatórias e silenciando-se diante das desigualdades. (...)

O racismo institucionalizado no ambiente de ensino universitário estabelece territorialidades de dominação cultural e epistêmica. Afinal, as universidades brasileiras foram organizadas tendo como modelo as universidades europeias e, para isso, operaram uma dupla negação: científica e cultural. Nesse processo de consolidação das universidades, os saberes dos povos tradicionais – pretos, indígenas, quilombolas – e suas tradições culturais foram excluídos, silenciados e estigmatizados. (Oliveira; Laurentino, 2020, p.264)

⁴¹ Podemos reforçar a crítica à própria nomenclatura dada ao ensino nas universidades, considerado “Superior”, uma vez que ela mesma reforma a perspectiva de dominação, em uma lógica de superioridade-inferioridade das dinâmicas de conhecimento.

Por que, mesmo em 2023, é mais recorrente que graduandas conheçam Martha Graham do que Mercedes Baptista⁴²? A quem interessa o apagamento das narrativas periféricas, distantes do centro de poder europeu e estadunidense? De que maneiras a reprodução de determinadas maneiras de perceber e elaborar o movimento fortalece dinâmicas monoculturais dentro da dança?

Para além de alimentar dinâmicas de violência tanto para docentes quanto para pesquisadoras e estudantes pretas, pardas e indígenas (Oliveira, Laurentino, 2020, p.265), a constante valorização de práticas artísticas e/ou acadêmicas majoritariamente brancas reforça o imaginário do branco como o elemento neutro, desracializado e apartado das tensões sociais, culturais e epistêmicas, como uma espécie de ponto zero imparcial. A branquitude, todavia, não só é elemento fundamental no processo de dominação colonial, uma vez que surge como autodenominação dos invasores europeus para demarcar a suposta superioridade racial sobre os povos dominados (Quijano, 2005, p.118); como também perpetua, até a atualidade, as dinâmicas sociais, políticas, culturais e ambientais de acesso e exclusão, tanto nacional quanto globalmente. Como aponta Lia Vainer Schucman

O fato de o preconceito racial recair sobre a população não branca está diretamente relacionado ao fato de os privilégios raciais estarem associados aos brancos. **O branco não é apenas favorecido nessa estrutura racializada, mas é também produtor ativo dessa estrutura**, através dos mecanismos mais diretos de discriminação e da produção de um discurso que propaga a democracia racial e o branqueamento. Esses mecanismos de produção de desigualdades raciais foram construídos de tal forma que asseguraram aos brancos a ocupação de posições mais altas na hierarquia social, sem que isso fosse encarado como privilégio de raça. Isso porque a crença na democracia racial **isenta** a sociedade brasileira do preconceito e permite que o ideal liberal de igualdade de oportunidades seja apregoado como realidade. (SCHUCMAN, 2012, p.14, grifo meu)

Dito isto, podemos sublinhar a importância de não apenas reconhecer e valorizar as produções não brancas em todos os campos do saber – aqui, especialmente, na dança – mas também de colocar a falsa naturalidade da brancura como debate imprescindível para romper com as dinâmicas de reprodução de

⁴² Mercedes Baptista (1921-1948) foi a primeira mulher negra a compor o corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1948. Baptista também participou de trabalhos do Teatro Experimental do Negro, criado por Abdiás do Nascimento, e fundou o Ballet Folclórico Mercedes Baptista, em 1953. Além do reconhecimento internacional que alcançou, a artista revolucionou o Carnaval brasileiro ao introduzir os minuetos nas coreografias das comissões de frente. Cf. <https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/Historia/noticia/2021/12/mercedes-baptista-1-bailarina-negra-do-theatro-municipal-do-rio.html>

poder. Enquanto pessoa branca, aproveito o espaço oferecido deste trabalho para convocar minhas semelhantes de cor ao exercício (eterno) de questionamento sobre o pacto narcísico que nos sustenta: se “Narciso acha feio o que não é espelho”⁴³, como nós podemos encarar os privilégios e as mitologias escondidas atrás do reflexo? Qual a nossa disposição para sustentar os desconfortos da luta antirracista?

Diante desse acordo tácito, igualmente silencioso e perigoso, que nos orienta a observar a exclusão como um processo desvinculado de nós mesmas, desconsiderando as inúmeras facilidades garantidas a nós por ele, é essencial assumirmos a tarefa de reflorestar os nossos próprios imaginários, dominados pelos latifúndios da colonização e a hierarquia racial. Para romper com a monocultura de saberes propagada pelo epistemicídio, é preciso abraçar as potencialidades da (agro)ecologia das diferenças, abandonando a tentação da centralidade, para nos abrirmos à compreensão de que somos parte de ecossistemas vivos, dinâmicos e (bio)diversos, e não o seu núcleo. Nós, que sempre somos ouvidas e bem-vindas, temos o dever de aprender a silenciar e ativar a escuta.

Jota Mombaça é cirúrgica ao apontar as alianças brancas que se organizam sob o falso discurso de “apoio” e “visibilidade” de grupos pretos e indígenas, para, na realidade, não apenas manterem o controle das narrativas, mas também monetizarem as memórias de dor de populações inteiras, transformando traumas em capital para circulação no mundo das artes. Ela diz

(...) o problema da subalternidade não se resolve por meio de ajustes localizados na economia estruturalmente desigual do mundo como o conhecemos, mas, isto sim, pela abolição global do binário subalternidade-dominância. Em outras palavras, reposicionar os corpos, subjetividades e vidas subalternizadas fora da subalternidade é um projeto que só pode ser levado a cabo na medida em que reposicionamos também os corpos, subjetividades e vidas privilegiados fora da dominância. Dessa forma, as narrativas benevolentes da aliança branca – fórmulas como “dar espaço”, “dar visibilidade”, “dar voz”, todas elas predicas no desejo normativo de ajustar o mundo social – têm como limite mais evidente a incapacidade dessas mesmas narrativas em incorporar a dimensão negativa desse trabalho, ou seja: “perder espaço”, “perder visibilidade”, “perder voz”. (...)

⁴³ Trago a referência a este trecho de Sampa, música de Caetano Veloso, como uma crítica em duas vias: a primeira, pela conexão direta com o conceito desenvolvido pela pesquisadora Cida Bento, a respeito do pacto narcísico da branquitude; e a segunda, pelo fato do próprio Caetano, considerado uma referência nacional na música e nas pautas de esquerda, ser uma pessoa branca que já se posicionou abertamente contra a implementação das políticas de cotas raciais no Brasil, em 2006. Anos depois, Veloso reconheceu as problemáticas do seu posicionamento e disse compreender a importância das cotas no Brasil.

Assim, quando uma pessoa branca diz “usar seu privilégio” para “dar voz” a uma pessoa negra, ela o diz na condição de que essa “voz dada” possa ser posteriormente metabolizada como valor sem com isso desmantelar a lógica de valorização do regime branco de distribuição das vozes. (MOMBAÇA, 2021, p.40-41)

Perguntas epistêmico-políticas: quantas referências não brancas habitam nossas práticas? Com que frequência reconhecemos e nomeamos nossa branqui(e)tude⁴⁴ enquanto criamos? Quem são as pessoas pretas e indígenas que polinizam nossos experimentos do mover? Despida dos nossos privilégios, você seria capaz de dizer quem é você?

>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>

Para encerrar esta parte, deixo uma sugestão de travessia. Como todas que aparecem neste texto, ela pode ser experimentada individualmente, em dupla ou em grupo. Se sentir vontade, não deixe de compartilhar os resultados comigo, pelo e-mail disponível no prólogo.

Travessias do invisível

A realidade é esta folha
Este banco esta árvore
Esta terra
É este prédio de dois andares
Estas roupas estendidas na muralha
Stela do Patrocínio

Esta sugestão de travessia pode ser feita em casa ou na rua/em uma área externa. O mais importante é que você se sinta confortável para se comprometer durante o período que separar para a experiência.

- Ajuste um cronômetro para 20 minutos.
- Pegue o seu celular ou, se você for uma pessoa que desenha, folha e lápis.
- Escolha um espaço ou trajeto que você conheça bem.
- Percorra o local escolhido por 15 minutos, se dedicando a perceber tudo aquilo que você não vê durante uma passagem funcional.
- Ao longo dos minutos finais, faça registros das invisibilidades que mais te chamarem. Você pode fotografá-las ou desenhá-las. Não se preocupe em representar o elemento

⁴⁴ O termo branqui(e)tude é largamente utilizado pela artista Tatiana Nascimento, para nomear o silêncio branco diante do racismo e das violências raciais, bem como uma aliança de fachada, para encobrir a culpa branca.

em si, mas sim em encontrar imagens capazes de expressar a sua percepção destes contatos.

Se você quiser e puder, dedique algum tempo a mais para perceber como a prática reverbera no seu corpo. Gera algum movimento? Alguma sensação específica? O que isso te diz?

**PARTE 3
CORPO[S]**

COR.PO

Corpo
Primeiro território
Lugar onde tudo
acontece
Felícia de Castro

O espírito nunca foi outra coisa que o prolongamento estendido de um corpo, e o corpo é um átomo infinitesimal e inacessível do princípio de toda irredutibilidade.
Antonin Artaud

Fruto das interações físicas, biológicas, sociais, culturais e históricas que o atravessam e o precedem, o corpo é nosso ponto primordial de conexão com o mundo. É com e por ele que processamos todo tipo de informações, atribuindo-lhes sentido. Som, cheiro, sabor, pensamento: nada é percebido fora do corpo. Construímos identidade porque somos corpo.

Elemento fundamental para a nossa existência, o corpo é um (des)conhecido. Estudamos suas partes, suas capacidades e variações físicas, biológicas, psicológicas, sociais e culturais, ao mesmo tempo em que experimentamos a impossibilidade de descrevê-lo em sua completude. Nesse processo de sermos corpo, encarnadas nele, há algo que sempre nos escapa. Para Le Breton,

O corpo é uma realidade mutante de uma sociedade para outra: as imagens que o definem e dão sentido à sua extensão invisível, os sistemas de conhecimento que procuram elucidar-lhe a natureza, os ritos e símbolos que o colocam socialmente em cena, as proezas que pode realizar, as resistências que oferece ao mundo, são incrivelmente variados, contraditórios (...). Assim, **o corpo não é somente uma coleção de órgãos arranjados segundo leis da anatomia e da fisiologia. É, em primeiro lugar, uma estrutura simbólica, superfície de projeção passível de unir as mais variadas formas culturais**. Em outras palavras, o conhecimento biomédico, conhecimento oficial nas sociedades ocidentais, é uma representação do corpo entre outras, eficaz para as práticas que sustenta. Mas tão vivas quanto aquelas e por outros motivos, são as medicinas ou as disciplinas que repousam em outras visões do homem, do corpo e dos sofrimentos. (Le Breton, 2007, p.28-29, grifo meu)

Apesar de inerente a nós, ser corpo não é um ato simples, de fácil compreensão e, menos ainda, invariável. Inseparáveis, corpo(s), cultura(s) e sociedade(s) são aspectos mutuamente dependentes, em constante retroalimentação. A observação de um, significa o reconhecimento dos demais: suas transformações, disputas, tensões e convergências.

Sublinhar o corpo como ponto fundante não apenas dos processos de pesquisa, mas da vida em si, alicerça a luta contra os epistemicídios contemporâneos, uma vez que, como aponta Jarbas Siqueira Ramos (2017, p.109),

“o corpo (e toda a sensibilidade que ele carrega) consiste na fonte primeira das significações na relação que estabelece com o mundo, prosseguindo da mesma maneira ao longo da existência”.

Dito isso, localizo minhas discussões sobre o tema do corpo dentro das perspectivas decoloniais, pensando caminhos que nos auxiliem a seguir em outras direções, que não a da pasteurização das corporalidades, amplamente promovida pelas dinâmicas monoculturais do capitalismo e da colonização. Sobre o assunto, Ailton Krenak (2019, p.14) reforça que “precisamos ser críticos a essa ideia plasmada de humanidade homogênea na qual há muito tempo o consumo tomou o lugar daqui que antes era a cidadania”.

*Viver apesar de tudo.
Jota e Ailton proseiam*

Cantar, dançar e viver a experiência mágica de suspender o céu é comum em muitas tradições. Suspender o céu é ampliar o nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas um existencial. É enriquecer as nossas subjetividades, que é a matéria que este tempo que nós vivemos quer consumir. Se existe uma ânsia por consumir a natureza, existe também uma por consumir subjetividades — as nossas subjetividades. Então vamos vivê-las com a liberdade que formos capazes de inventar, não botar ela no mercado. Já que a natureza está

Imagen XVIII – Print de tela do livro *Ideias para adiar o fim do mundo*, de Ailton Krenak, com grifos e interferências minhas.

Fonte: PDF da obra.

Neste texto, me interessa investigar de maneiras essas questões emergentes da contemporaneidade, ligadas ao distanciamento entre seres humanos e redes ecológicas, refletem no(s) corpo(s) que dança(m), em suas simbologias, f(r)icções e práticas?

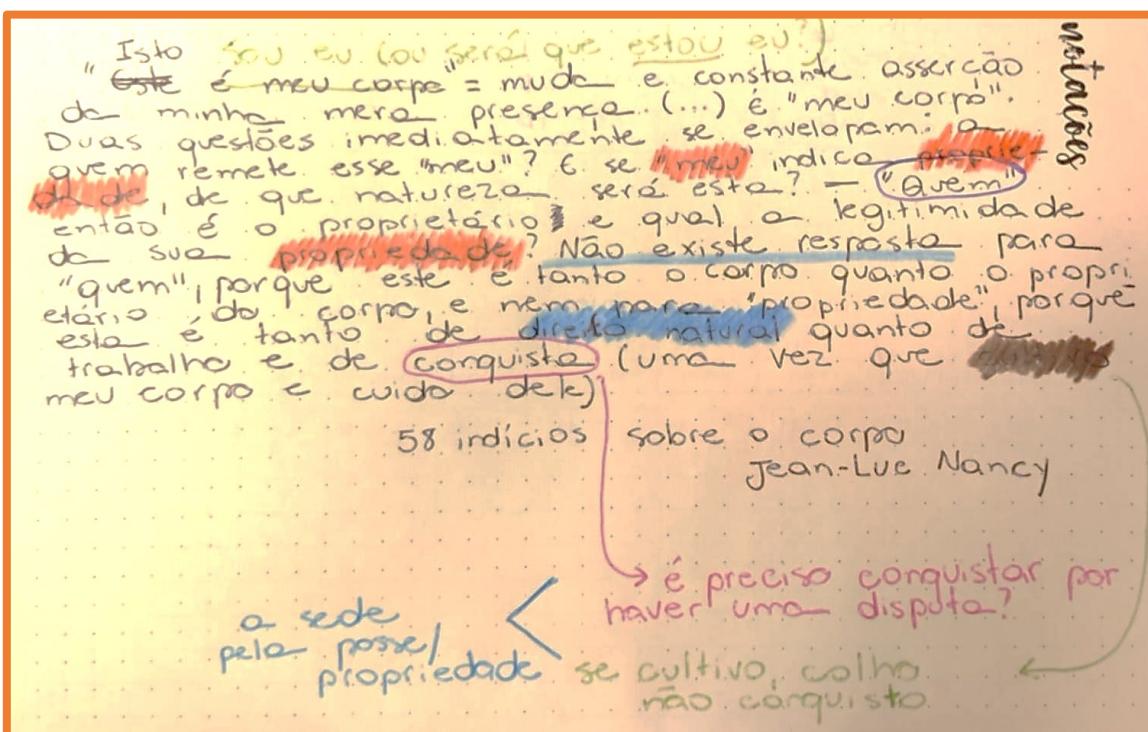


Imagem XIX – Anotação de fragmento da obra *58 indícios sobre o corpo*, de Jean-Luc Nancy. Exercitando conversas intertemporais com as referências de pesquisa. Fonte: Acervo pessoal.

>>>>>>>>> >>>>>>>>>> >>>>>>>>

Para responder – ou, pelo menos, mapear possíveis respostas a – esta pergunta, propus, em 2021, o *MUDA – Mulheres Unindo Dança e Agroecologia*, um conjunto de práticas corporais experimentais. Lá no Prólogo, ainda nos primeiros saltos deste texto, comentei brevemente sobre ele. Agora, vamos cavucar um pouco mais fundo, observando algumas miudezas da proposta.

Como apontei anteriormente, o *MUDA* foi um minicurso, realizado virtualmente, no segundo semestre de 2021. O objetivo principal da proposta foi estimular a percepção corporal das participantes a partir de leituras, rodas de conversa e exercícios teórico-práticos que conectassem a sensibilização da pele, ossos e músculos ao debate (agro)ecológico. Para abrir essa clareira, contei com a maravilhosa companhia de três artistas⁴⁵ de Uberlândia, que assumiram a tarefa de conduzir as ações, junto comigo, para as turmas do projeto.

⁴⁵ Meus sinceros agradecimentos à Amanda Torquette, Fhaësa Nielsen e Mariane Araujo, pela dedicação e presença durante o desenvolvimento do MUDA. A troca de saberes tecida ao longo do trabalho foi preciosa para a fertilidade das colheitas que tivemos neste trabalho.

A formação foi dividida em cinco encontros: quatro, para a experimentação guiada pelas mediadoras; e um, para o compartilhamento dos processos de criação. No primeiro dia, nosso ponto de partida se deu por meio das relações entre **ciclos humanos e ciclos vegetais**. Navegamos pelas singularidades e convergências destes/entre estes processos, e investigamos o movimento enquanto fruto dos processos simbólicos, geográficos, biológicos e psicofísicos de cada corpo. Para isto, foram propostos exercícios de respiração, liberação muscular e criação livre a partir de estímulos guiados.

Na segunda oficina, direcionamos a atenção para os vínculos entre **pés e raízes**. Discutimos as conexões feitas entre ambos em diferentes obras de arte (pinturas, fotografias, performances, etc), as similaridades de função e estrutura, e a importância da conexão humana com o chão e a terra. Analisamos toda a composição anatômica dos pés, massageando a região. Em seguida, experimentamos nos mover a partir dos pés, do nível baixo até o alto, jogando com os apoios. No fim da atividade, as participantes foram estimuladas a registrarem poeticamente corpos em movimento (o próprio ou de outros seres humanos e não-humanos), tomando os exercícios realizados como premissa.

Com a missão de investigar as **percepções de si através da agroecologia**, chegamos ao terceiro encontro. Assistimos os vídeos produzidos a partir da atividade anterior, compartilhamos impressões e, destes materiais, estudamos as conexões entre corpo e os eixos fundamentais da prática agroecológica. As participantes foram instigadas a listarem os aspectos que já faziam parte das dinâmicas pessoais, e aqueles que desejavam ver mais integrados.

No último encontro guiado, **tronco humano-tronco vegetal**, observamos as semelhanças estruturais e funcionais desta parte dos corpos, e levamos as provocações debatidas para a experimentação do movimento, conectada aos debates anteriores. Como tarefa final, convidamos todo o grupo a criar um material em vídeo para ser compartilhado no dia da roda de encerramento, que chamamos de Mostra de Processos Criativos.

Cada uma das Mostras – foram três ao todo, uma de cada turma – foi recheada de perspectivas sensoriais e visuais diversas. Todo o trabalho realizado ao longo das atividades forneceu solo fértil para o florescimento dos processos simbólicos individuais, desenhados pelo conjunto de corpos escolhidos por elas: os

seus próprios, o de outras pessoas, espécies vegetais, elementos naturais. Mais do que conceitualizar a agroecologia, toda a experiência nos permitiu semear imaginários coletivos a respeito das relações que estabelecemos desde o primeiro território vivido – o próprio corpo – até o seu encontro com essas outras espacialidades e territorialidades.

Te deseo un huerto.
 Sobre todo para que comprendas
 que reciprocidad, en la gran mayoría de
 ocasiones,
 no es
 dar lo mismo que recibes.
 Que reciprocidad es recibir lo que necesitas
 y dar lo que le hace falta al otro.

Te deseo un huerto,
 un huerto que te explique
 la complejidad de lo sencillo
 y lo sencillo de la complejidad.

Te deseo un huerto.
 Para que comprendas
 que la reciprocidad
 se resume, en esencia,
 a dar agua y luz
 y recibir tomates.

Ad Libitum - Cénix C. Calle

- *Este texto fez parte da fanzine produzida durante o MUDA, e entregue para todas as participantes.*

>>>>>>>>>> >>>>>>>>>> >>>>>>>>

Guarda-chuva da agroecologia, a **permacultura** – que você encontra mais esmiuçada no Glossário, no final do trabalho – é uma prática focada em criar ambientes humanos resilientes e integrados, baseados nos ecossistemas nativos de cada região. Este trabalho é chamado de *design* permacultural.

Ao elaborar o *design* permacultural, um dos primeiros passos a ser feito é o de delimitar zonas permaculturais. Normalmente numeradas de 0 a 5, as zonas partem do campo com maior presença humana (a casa) até as áreas com menor demanda de manutenção (áreas de preservação, plantios de madeira, etc). Todavia, uma corrente de permacultoras e ativistas ambientais atuantes nas artes do corpo têm, cada vez mais, apontado a necessidade de redistribuirmos tal organização para que as ações sejam pensadas desde um lar anterior: o corpo. Para Nala Walla:

É útil incluir o corpo – de fato, nossa primeira “casa” – ao conceito de zona zero. Localismo – começar pequeno, utilizando recursos disponíveis localmente, apoiar economias locais – é princípio fundamental para um bom *design* permacultural. Se nossos corpos, zona zero, são as primeiras unidades de localismo, sobre as quais lares, comunidades e cultivos⁴⁶ saudáveis são construídos, nós devemos tanto nos importar com os nossos corpos, quanto aceitar as lições que eles nos oferecem. Nós colocamos o carro na frente dos bois se trabalharmos na zona um sem, primeiro, focarmos em nossa saúde física, mental e social.⁴⁷ (WALLA, 2008, p.29, tradução minha)

Diretamente conectado à esta perspectiva, o MUDA se amparou na agroecologia e na dança – ambas compreendidas de maneiras muito amplas, devido ao curto tempo do projeto – para reconhecer e nutrir essa zona zero, do corpo. Ferramentas em comum (as provocações das oficinas) foram partilhadas para que cada participante pudesse decidir quais delas – e como – eram mais apropriadas para os seus ecossistemas específicos.

O corpo, mistério nosso de cada dia. Ponto de partida e de chegada, simultaneamente, dos diferentes saltos que demos ao longo desta escrita. Agente e agenciado, produtor e produto, sempre inacabado. Individual e coletivo. É nele e com ele que investigamos o mundo, tecemos encontros, relações, vínculos, conflitos, aproximações e distanciamentos. Por que fazê-lo, então, de latifúndio, quando podemos ser florestas?

⁴⁶ No original, “culture”. Aqui optei por traduzir pelo viés agrícola, como “cultivo”, embora a palavra possa ser traduzida literalmente como “cultura”, tanto humana quanto vegetal.

⁴⁷ “It is helpful to include the body—indeed our primary “home” — in the concept of zone zero. Localism—starting small, using locally available resources, supporting local economies — is a fundamental principle of good permaculture design. If our bodies, zone zero, are the first units of localism from which healthy homes, communities, and cultures are built, we must both care for our bodies and accept the lessons they offer us. We put the cart before the horse if we work in zone one or two without first tending to our physical, mental, and social health.”

bocadinhos de pirações para alimentar a alma

Na minha bíblia pessoal, o versículo diz: “amai a Terra como a ti mesma”.

Assim como aquela senhora que conversava com a pedra, sua irmã, tem um monte de gente que fala com montanhas. No Equador, na Colômbia, em algumas dessas regiões dos Andes, você encontra lugares onde as montanhas formam casais. Tem mãe, pai, filho, tem uma família de montanhas que troca afeto, faz trocas. E as pessoas que vivem nesses vales fazem festas para essas montanhas, dão comida, dão presentes, ganham presentes das montanhas. Por que essas narrativas não nos entusiasmam? Por que elas esquecidas e apagadas em favor de uma narrativa globalizada?

Ler Ailton Krenak é como adubar minhas raízes fracas

Imagen XX – Print de tela com trecho do livro *Ideias para adiar o fim do mundo*, de Ailton Krenak.
Grifos e interferências sobre o texto. Fonte: PDF do livro.

>>>>>>>>>> >>>>>>>>> >>>>>>

- Você ainda me amaria se eu fosse uma minhoca?

Como pode uma pergunta besta dessa me fazer ruminar sobre o direcionamento dos nossos afetos. Será que só pode amar se for gente ou bicho de estimação?

>>>>>>>>>>>>>>>> >>>>>>>>>>>>>>>



Mesmo quando eu estou lutando, eu estou me divertindo: não há nada mais emocionante do que proteger aquilo que você considera precioso.

Vandana Shiva

Imagen XXI – Inserção de resíduos sólidos orgânicos na leira de compostagem do Cipó Cerrado.
Fonte: Acervo pessoal.

>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>

Esses dias eu estava pesquisando sobre o Espinosa e as análises dele sobre afeto.

Achei um artigo falando que, para ele, “a identidade de Deus é a mesma da natureza. (...) Deus é causa imanente, causa eficiente constante.”⁴⁸

Fiquei imaginando se a Octavia Butler leu a obra dele enquanto escrevia *A Parábola do Semeador*.

Imagina se elas se encontrassem para conversar, em um desses podcasts que a gente ouve enquanto limpa a casa.

>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>

Sou irmã dos anfíbios
 Por acaso os sapos traem a água quando brincam na terra?
 Ou as rãs enganam a terra quando nadam?
 Entre a água e a terra, também transpiro
 Nem apenas do dia nem só da noite, antes que tarde, vivo
 Gosto de chamar meus amores de tesouros, de preciosos
 Mas não no sentido de coisa rara e cara
 Mas porque toda pedra é preciosa
 E todo animal é de estimação
 Quando vejo os grãos de areia juntos em trilhões como numa
 orquestra imensurável, é precioso
 Quando vejo os tomates avermelhando, é um tesouro
 É possível ser precioso e único sem ser raro
 Tantas luas cheias que já vi, só me deslumbraria se as visse uma
 única, primeira e última vez?
 É possível se encantar de novo, pelo mesmo que é sempre diferente
 porque se repete em outro lugar, tempo, espaço
 A obsessão pelo Gênesis e Apocalipse é a mesma que nos
 compete a buscar causa e efeito, a verdade e a cópia
 Já não quero saber do pecado original, pirateio a maçã
 Faço minha própria versão
 Porque sinto de novo é que me maravilho novamente:
 Aos tesouros abundantes, às preciosidades que transbordam e
 borbulham
 Assim amo.

Geni Nuñez, 2023

⁴⁸ MARTINS AMARAL, Guilherme Alexandre. ESPINOSA E O SISTEMA DOS AFETOS: uma breve introdução ao livro III da Ética. **PÓLEMOS – Revista de Estudantes de Filosofia da Universidade de Brasília**, [S. I.], v. 10, n. 19, p. 60–76, 2021. DOI: 10.26512/pl.v10i19.33870. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/polempos/article/view/33870>. Acesso em: 28 ago. 2023.

>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>>

Nada contra pessoas que cultivam a fé na monocultura divina (tenho até amigas que são). Mas não dá um frio na espinha pensar em cultivar um amor baseado na exploração, na obediência e na eliminação?

Confio mais em tatuzinhos e saúvas do que no que diz Deuterônimo 10:16-7⁴⁹

>>>>>>>>>>>>>>>>>

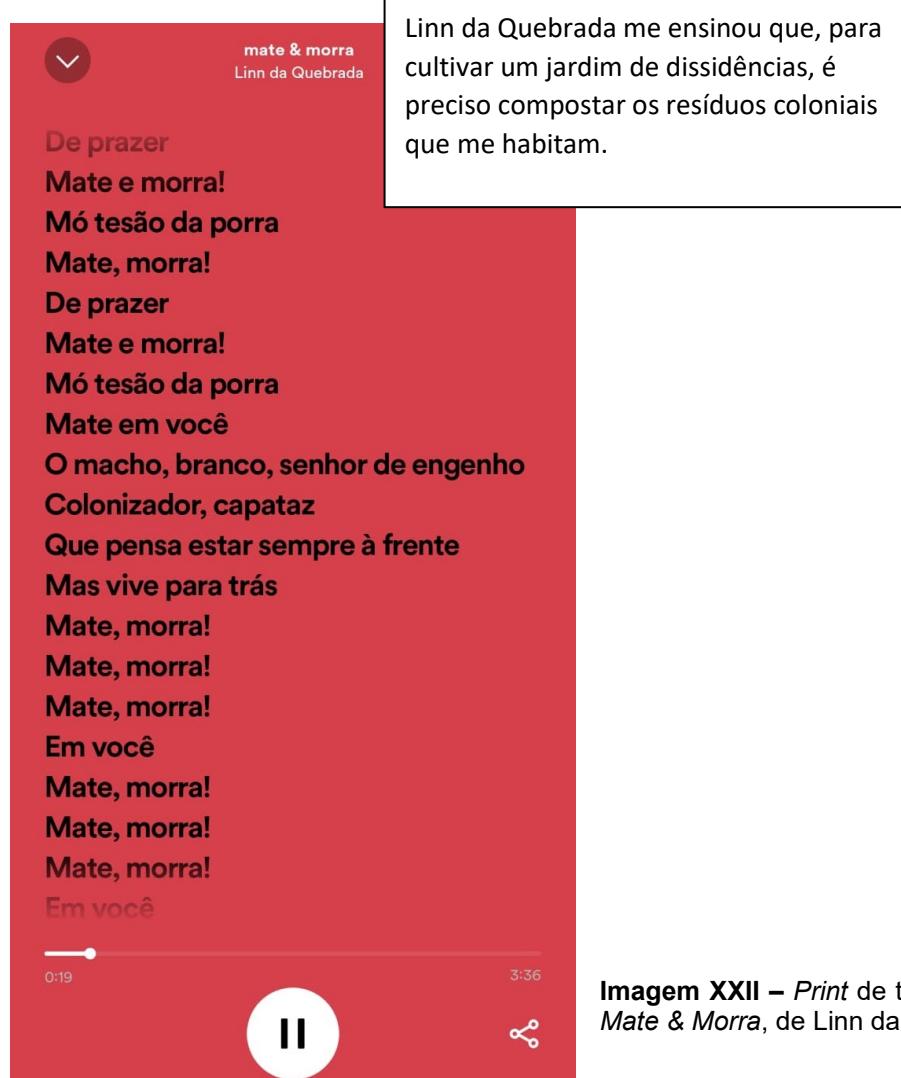


Imagen XXII – Print de tela com trecho da música *Mate & Morra*, de Linn da Quebrada. Fonte: Spotify

⁴⁹ Diz o versículo: “sejam fiéis, de coração, à sua aliança; e deixem de ser obstinados. Pois o Senhor, o seu Deus, é o Deus dos deuses e o Soberano dos soberanos, o grande Deus, poderoso e temível, que não age com parcialidade nem aceita suborno”.

>>>>>>>>>>>>>>>>

Eu gosto muito quando a bell hooks diz que

A palavra “amor” é um substantivo, mas a maioria dos mais perspicazes teóricos dedicados ao tema reconhece que todos amaríamos melhor se pensássemos o amor como uma ação. (...) Para amar verdadeiramente, devemos aprender a misturar vários ingredientes – carinho, afeição, reconhecimento, respeito, compromisso e confiança, assim como honestidade e comunicação aberta.⁵⁰

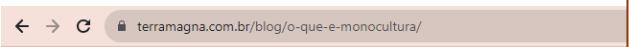
É bonito porque o amor é a antítese do epistemicídio

>>>>>>>>>>>>>>>>

[talvez por dizer coisas assim tão profundas desse jeito carinhoso que certeiro, que a bell hooks foi a única capaz de criticar a Beyoncé⁵¹ – mas eu gosto muito de cuidar das plantas ouvindo Beyoncé

>>>>>>>>>>>>>>>>>>>

Será que um dia a gente vai poder nomear isso como, não sei... **sensicídio**? [na minha teoria de bar, esse seria o nome para a desertificação das sensibilidades].

 terramagna.com.br/blog/o-que-e-monocultura/
Curado e criado e baseado nas demandas do mercado internacional.

Para que a monocultura seja realizada de forma efetiva, além de ocupar extensa faixa de terra, é preciso, ainda, prepará-la. Na prática, isso significa cobertura vegetal da área de cultivo.

Aliás, muito já se tem falado sobre maneiras de reduzir os impactos negativos da monocultura por meio da [agrossilvicultura](#), uma técnica bastante antiga.

Voltando à monocultura; ela se constitui das seguintes etapas:

- retirada total da cobertura vegetal;
- preparo adequado do solo para o plantio;
- cultivo de apenas uma cultura, diversas vezes e em uma única área;
- uso intenso de defensivos agrícolas.

Essas etapas têm levado a uma reflexão sobre a prática, a fim de amenizar impactos e, por outro lado, continuar sendo uma fonte de ganhos para o agronegócio.

⁵⁰ HOOKS, bell. Tudo sobre o amor: novas perspectivas. São Paulo: Elefante, 2021. 272 p. O trecho é das páginas 46 e 47, mas recomendo a leitura deste livro na íntegra.

⁵¹ Em 2016, bell hooks (1952-2021) publicou um artigo no jornal The Guardian, criticando o álbum Lemonade, de Beyoncé, por se tratar de um produto – nas palavras dela, uma *commodity* – do capitalismo, na sua melhor forma. Cf. <https://www.theguardian.com/music/2016/may/11/capitalism-of-beyonce-lemonade-album>

Para que a monocultura seja realizada de forma efetiva, além de o produtor contar uma extensa faixa de terra, é preciso, ainda, prepará-la. Na prática, isso quer dizer retirar toda a cobertura vegetal da área de cultivo.

Aliás, muito já se tem falado sobre maneiras de reduzir os impactos negativos da monocultura por meio da **agrossilvicultura**, uma técnica bastante antiga.

Voltando à monocultura; ela se constitui das seguintes etapas:

- retirada total da cobertura vegetal;
 - preparo adequado do solo para o plantio;
 - cultivo de apenas uma cultura, diversas vezes e em um
 - uso intenso de defensivos agrícolas.

Essas etapas têm levado a uma reflexão sobre a prática, a outro lado, continuar sendo uma fonte de ganhos para o a

Monocultura dos afetos é quando a gente passa a acreditar nas lorotas dos filmes todos que dizem que a gente vai morrer sozinha – leia-se, sem um homem – se desobedecermos as expectativas sociais. É também quando todo carinho é visto como menor que o amor romântico. *Sinceramente não sei o que seria de mim sem amigas-gente e amigas-borboletas e joaninhas.*

Para que a monocultura seja realizada de forma efetiva, além de o produtor contar uma extensa faixa de terra, é preciso, ainda, prepará-la. Na prática, isso quer dizer retirar toda a cobertura vegetal da área de cultivo.

Outra via de desertificação dos afetos é quando a gente deixa de apreciar orvalho em folha. E quando, para cultivar um amor só, a gente confunde carinho com controle e sufoca o outro com comportamentos (agro)tóxicos de dominação e repressão. Talvez toda posse seja uma tentativa de latifúndio.

- cultivo de apenas uma cultura, diversas vezes e em uma única área;
 - uso intenso de defensivos agrícolas.

Essas etapas têm levado a uma reflexão sobre a prática, a fim de amenizar impactos e, por outro lado, continuar sendo uma fonte de ganhos para o agronegócio.

Imagen XXIII – Print de tela do texto *O que é monocultura? Impactos e vantagens para a agricultura brasileira*. Fonte: site do Terra Magna.

Ao invés de uma travessia, eu gostaria de propor o desafio de ficar pelo menos uma hora sem atravessar as telas

Quais afetacões surgem fora do *feed* e das notificações ininterruptas?

Será que esse monte de dancinha repetida também é um jeito de matar nossa criatividade?

PARTE 4
DANÇA/CRIAÇÃO



DANÇA

Há comunicações que se dão para além do discurso, nesse sentido, e que estão na ordem da experiência.
Jorge Menna Barreto

(...) numa coreografia de retornos, dançar é inscrever no tempo e como tempo as temporalidades curvilíneas.
Leda Maria Martins

No princípio era a Dança, e a Dança estava com os deuses, as deusas e as suas representações na natureza. Ela estava no princípio com os deuses, as deusas e a natureza. Tudo foi feito com ela, e nada do que tem sido feito, foi feito sem ela.

Miriam Mendes afirma que “provavelmente, antes mesmo de procurar expressar ou comunicar-se através da palavra articulada, o homem criou com o próprio corpo padrões rítmicos de movimentos, ao mesmo tempo em que desenvolvia um sentido plástico do espaço” (Mendes *apud* Siqueira, 2006, p.74). Assim – subvertendo a lógica bíblica –, a dança, muito antes do verbo, se fez carne e habitou não apenas entre nós, mas em nós, como parte intrínseca à nossa genética cultural. Previamente à palavra (e às imposições seculares do catolicismo), grupos humanos já transmitiam conhecimento de uma geração à outra por meio de seu vocabulário gestual.

Fosse celebrando o nascimento, a passagem para a vida adulta ou a morte; fosse abençoando a caça, o plantio, a colheita ou a batalha a ser enfrentada, a dança fundamentou a organização ritualística, alimentar e relacional de diversas comunidades ao redor de todo o mundo, se tornando parte tão importante da caminhada evolutiva da nossa espécie que foi capaz de atravessar milênios, enraizada em nós até a atualidade.

Do baile funk às coreografias em frente aos quartéis, do balé de repertório às danças de TikTok⁵²: as composições de movimento, som, espaço e corpo reorganizam e refletem, conscientemente ou não, todo o tecido sociopolítico que nos atravessa, individual e coletivamente. Denise Siqueira reforça esta perspectiva ao afirmar que “pensar a dança implica, pois, refletir sobre um campo

⁵² TikTok é uma rede social baseada no compartilhamento de vídeos. O aplicativo surgiu como um forte concorrente do Instagram, e hoje é um dos principais meios de consumo de lazer e informação no Brasil, especialmente entre crianças e adolescentes.

que é sobretudo cultural, mas também estético, técnico, religioso, lúdico e linguístico" (Siqueira, 2006, p.71).

Pisar no terreno da dança é, portanto, se colocar em estado de análise constante dos cenários local e global, observando como este fazer se conecta à teia de elementos geográficos, culturais, biológicos, sociais, econômicos e políticos da existência humana. Especialmente no que se refere às relações entre dança e política, André Lepecki (2012, p.45-46) é incisivo ao dizer que ambas se constituem mutuamente, visto que atuam na (e a partir da) ação do tempo presente, mobilizando as diferentes forças visíveis e invisíveis que sustentam o tecido social.

De fato, a capacidade imanente da dança de teorizar o contexto social onde emerge, de o interpelar e de revelar as linhas de força que distribuem as possibilidades (energéticas, políticas) de mobilização, de participação, de ativação, bem como de passividade traria para essa arte uma particular força crítica. Pode-se dizer assim que, para além daqueles traços que partilharia com a política (a efemeridade, a precariedade, a identificação entre produto do trabalho e ação em si, a redistribuição de hábitos e gestos, o aumento de potência), a dança operaria também como uma *epistemologia ativa da política em contexto*.

Nesse sentido, toda criação em dança é, também, uma criação (em) política. Aqui, vamos nos atentar para os processos direcionados à cena, ao compartilhamento artístico com o público. Sobre a criação em dança direcionada à cena, Denise Siqueira afirma que

Dança e cultura são conceitos relacionados. Entender uma dança implica dominar o código cultural no qual ela se insere: movimentos dançados contam histórias, apresentam problemas ancestrais, míticos ou mesmo de origem urbana contemporânea. (...) Nesse sentido, a dança constitui-se em uma relação social a partir de uma interdependência entre seus participantes: dançarino, coreógrafo, técnico, público. Desse encontro estabelece-se uma rede de informações da qual resulta o espetáculo. O espetáculo é um evento de comunicação no qual se conjugam movimentos codificados, mensagens e um código. Assim, faria a reiteração do código. No entanto, como manifestação artística, o espetáculo também pode propor uma reestruturação de códigos, ou uma transgressão. (Siqueira, 2006, p.72)

O espetáculo é, portanto, o resultado temporário dos compartilhamentos feitos entre um determinado coletivo, e deriva dos/dialoga com os códigos nos quais esse agrupamento se insere – seja pela confluência ou pela transgressão. As escolhas feitas ao longo deste processo – como é sua condução, quem participa, onde acontece, para qual público, e assim por diante – materializam os fios (in)visíveis das tensões políticas que o sustentam, seja para reforçá-los ou para subvertê-los.

Para Siqueira, encontros e/ou rompimentos produzidos no espetáculo reforçam a compreensão da dança como *linguagem*. Neste trabalho, no entanto, opto pela percepção da dança enquanto *formulação territorial*. Ao concebê-la dessa maneira, meu desejo consiste em aprofundar o seu vínculo à vida, de forma ecossistêmica: como uma rede interespécie⁵³, inseparável das dinâmicas afetivas, espirituais, geográficas, sociais, ecológicas, econômicas e, sem dúvidas, políticas que a envolvem.

Considerando, como discutimos na segunda parte, que vida e território são sinônimos, e o corpo é nossa primeira – e mais próxima – experiência vital/territorial, conceber a dança sob esta ótica específica é almejar conexões cada vez mais radicais entre criação, investigação e dinâmicas de existência localizadas, nas quais micro e macro se conectam e retroalimentam.

Quando a dança é entendida como fruto da vida/território, nessa lógica moebiana⁵⁴, cíclica e contínua – nunca linear –, ela torna possível, ainda, escancarar os impactos do *biopoder* sobre toda a vida na T/terra, esse poder:

[em] sua forma mais molecular, [que] incide diretamente sobre as nossas maneiras de perceber, de sentir, de amar, de pensar, até mesmo de criar. (...) Até mesmo o sexo, a **linguagem**, a **comunicação**, a vida onírica, mesmo a fé, nada disso preserva já qualquer exterioridade em relação aos mecanismos de controle e monitoramento. (Pelbart, 2007, p.57-58, grifo meu)

Ciente de que nada escapa à lógica desse poder microscópico, faminto de tudo, confio na dança como uma ferramenta capaz de cortar as monoculturas coloniais que tomam conta do terreno da vida. Bem afiada, ela nos permite transformar as espécies invasoras (não aquelas que brotam sozinhas, mas justamente as transgênicas, inseridas), ladras e assassinas da biodiversidade das nossas vegetações nativas, em matéria orgânica fértil para o brotamento de outras (agro)ecologias. Essencial ressaltar que, como também aponta Pelbart (2015, p.21, grifo meu),

Não se trata de romantizar uma capacidade de revide e de resistência, mas sim de repensar a relação entre os poderes e a vitalidade social [e

⁵³ A questão das relações interespécie não será discutida neste trabalho. Se você se interessar pelo assunto – e eu, particularmente, recomendo com afinco que você se interesse –, sugiro a leitura do livro *Quando as espécies se encontram*, de Donna Haraway. A primeira edição em português foi lançada em 2022, pela Ubu Editora.

⁵⁴ A fita ou faixa de Möbius é uma figura tridimensional, na qual as duas extremidades de uma fita são coladas após dar meia volta em uma delas. Caracterizada pelo símbolo do infinito, a fita cria uma dinâmica em que dentro e fora se tornam um só, em um *ritornelo* eterno.

territorial] na chave de imanência. (...) Ao biopoder responde a **biopotência**, ao poder sobre a vida responde a potência de vida. Mas esse “responde” não quer dizer uma reação, já que **a potência se revela como o avesso mais íntimo, imanente e coextensivo do próprio poder.**

Dentro do contexto das danças cênicas, do espetáculo, me debruço aqui mais especificamente sobre a dança contemporânea. Longe de ser a designação de um código específico, a dança contemporânea circunscreve processos de criação gerados a partir do questionamento e da experimentação. Ela é

(...) da ordem do **acontecimento**. (...) O acontecimento é devir, guarda uma margem de absoluta imprevisibilidade, é o ímpar, conserva o excesso e impõe uma falta, a impossibilidade de dizer tudo. (...) O acontecimento é uma quebra no tempo, se desdobrando em passado-futuro. O acontecimento é o contemporâneo na dança (Xavier, 2011, p.37, grifo meu).

Dança contemporânea como formulação territorial. Como política. Como ferramenta contracolonial. Acontecimento passageiro. Provisório.

Guanxuma que nasce em terra dura de lavoura.

Fissura. Respiro. Rede. Mas, o que significa semear tudo isso na terra?

Para seguir nessa prosa, te convido a visitar comigo os registros e memórias de um processo de criação em específico: o *Pedaço de Chão*.

por uma (agro)ecologia da dança

Conheci Ana Pi em 2020. Era o segundo semestre daquele ano enclausurado. Morávamos na mesma cidade, mas, como muitos dos encontros realizados no ápice da pandemia de COVID-19, a primeira vez que nos vimos foi através de uma tela, para a aula inaugural do *Mulheres em Rede – Agroecologia e empreendedorismo LBT+*⁵⁵. Apesar de termos conversado pouco naquela ocasião, me recordo de ficar quase que magicamente atraída pela maneira como ela elaborava seus pensamentos e falava dos desejos que tinha, a partir das propostas do curso.

Movida por esse magnetismo incompreendido, comecei a acompanhá-la virtualmente, e descobri suas produções audiovisuais. Alguns meses depois, nos encontramos em pessoa, para fazermos juntas – em um grupo de quatro mulheres – o manejo de um quintal agroecológico, em Uberlândia mesmo. A partir daí, já estava certa de que queria criar com Pi. Assim, depois de demolhar a semente desse desejo por mais um tempo, eis que brotou a coragem para fazer o convite.

Quando Ana se dispôs a criar comigo, nenhuma das duas sabia muito bem por onde começar – e muito menos *como* começar, em especial dentro daquele formato remoto. Trocamos muitas referências, falamos sobre nossos interesses e nos movimentamos juntas, cada uma da sua casa. Sabíamos que as relações entre arte e ecologia eram caras para ambas, e buscávamos maneiras de pisar neste território sem prender os pés nas arapucas do clichê e do literal.

Particularmente, meu maior medo era o de cair em um tipo de criação meramente informativa, quase panfletária, ao invés de semear um encontro de *experiência* – esta, por sua vez, entendida aqui a partir da perspectiva de Jorge Larrosa Bondía (2022, p.25), ao definir que “a palavra experiência vem do latim *experiri*, provar (experimentar). A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova”.

⁵⁵ *Mulheres em Rede – Agroecologia e Empreendedorismo LBT+* foi um conjunto de encontros formativos sobre agroecologia e empreendedorismo, mediados por mim e pela Fhaësa durante seis meses. O projeto foi viabilizado por meio do Edital Orgulho+, do Itaú Unibanco em parceria com o Mais Diversidade.

Durante este processo, já em 2021, fomos selecionadas para o 2º Prêmio Paralela de Criação em Dança⁵⁶, e tivemos a oportunidade desaguar aquele turbilhão de investigações em uma proposta direcionada. Com o nome de *Territórios de Reocupação*, nosso projeto inicial consistia em pesquisar corporalmente de que maneiras os alisamentos dos espaços formatam a tessitura relacional entre nós, humanas, o chão e as nossas escolhas de movimento, cotidiana e cenicamente.

De dezembro de 2021 até setembro do ano seguinte, estruturamos práticas que nos ajudaram a responder a pergunta: *o que muda na nossa organização corporal quando abandonamos os terrenos terraplanados, tão presentes nos palcos, nas salas de ensaio, nos espaços urbanos e nos desenhos agrícolas feitos pelos latifúndios?*

Foi pensando nesta indagação que, desde o começo, eu nutria o desejo de compartilhar os resultados experimentais desse cultivo no espaço do Cipó Cerrado. A área é um terreno alugado, com 360m², localizado no bairro Santa Mônica, em Uberlândia, sede do trabalho de compostagem feito pelo grupo, e de uma agrofloresta experimental.



Imagen XXIV – Fragmentos do espaço do Cipó. Em primeiro plano, um pé de milho roxo que teve a espiga comida pelos passarinhos. Fonte: Acervo pessoal.

⁵⁶ O Prêmio Paralela de Criação em Dança compõe o conjunto de fomentos promovidos pela Paralela – Plataforma de Arte, encontro de performance e dança que acontece há quase dez anos em Uberlândia/MG.

Sem construções de alvenaria (exceto pelos resquícios cobertos pela terra, quase como fósseis das matérias fantasmais que compõem esse plano), o local abriga uma série de desníveis em sua topografia, além de texturas, cheiros, interações vegetais e animais que o mantém vivo e em constante transformação. Considerando a proposta sobre a qual nos debruçávamos, parecia não haver sentido de, neste primeiro momento, estarmos em qualquer outro lugar.

Todavia, tínhamos uma pedra no caminho, nada irrelevante: logo depois da seleção da proposta, Pi havia se mudado para Belo Horizonte. Agora, mesmo já vacinadas, nossos encontros presenciais demandariam mais organização, além de ficarem espaçados entre si. Com a distância entre nós, de que maneiras seria possível corporificar presenças na ausência física? E, sendo o virtual também um território, quais conexões e germinações poderiam acontecer nele/por meio dele?



Imagen XXV – Fragmentos do espaço do Cipó. Agora, na caixa enviada para Pi, pelos Correios. Experimentos de materialização das distâncias. Fonte: Acervo pessoal.

Felizmente, não embarcamos desamparadas nesta missão. Durante o contato remoto, após a aprovação, a artista e pesquisadora Mariane Araujo – amiga de graduação e companheira de mediação nas atividades do *MUDA* – assumiu nossa preparação corporal. Mari foi fundamental para o trabalho de corpo, tanto no aspecto físico (pesquisas de tônus, técnica e acabamento dos movimentos, ajuste postural) quanto na abertura sensível para aquilo que eu mais desejava: a experiência. Como sugere Bondía (2002, p.24, grifo meu)

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, **cultivar a arte do encontro**, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço.

Sob a condução de Mari, tecemos nossas próprias artesâncias do encontro, abrimos brechas que nos permitiram dilatar o tempo e conectar os espaços geograficamente distantes. Para isso, realizamos atividades síncronas e assíncronas. Uma das mais importantes, no meu ponto de vista, foram as cartas de movimento, que consistiam em vídeos curtos criados a partir dos estímulos recebidos durante a preparação. Cada carta era respondida com um pequeno texto de escrita automática e um novo vídeo, criando um fluxo de experimentação retroalimentado.

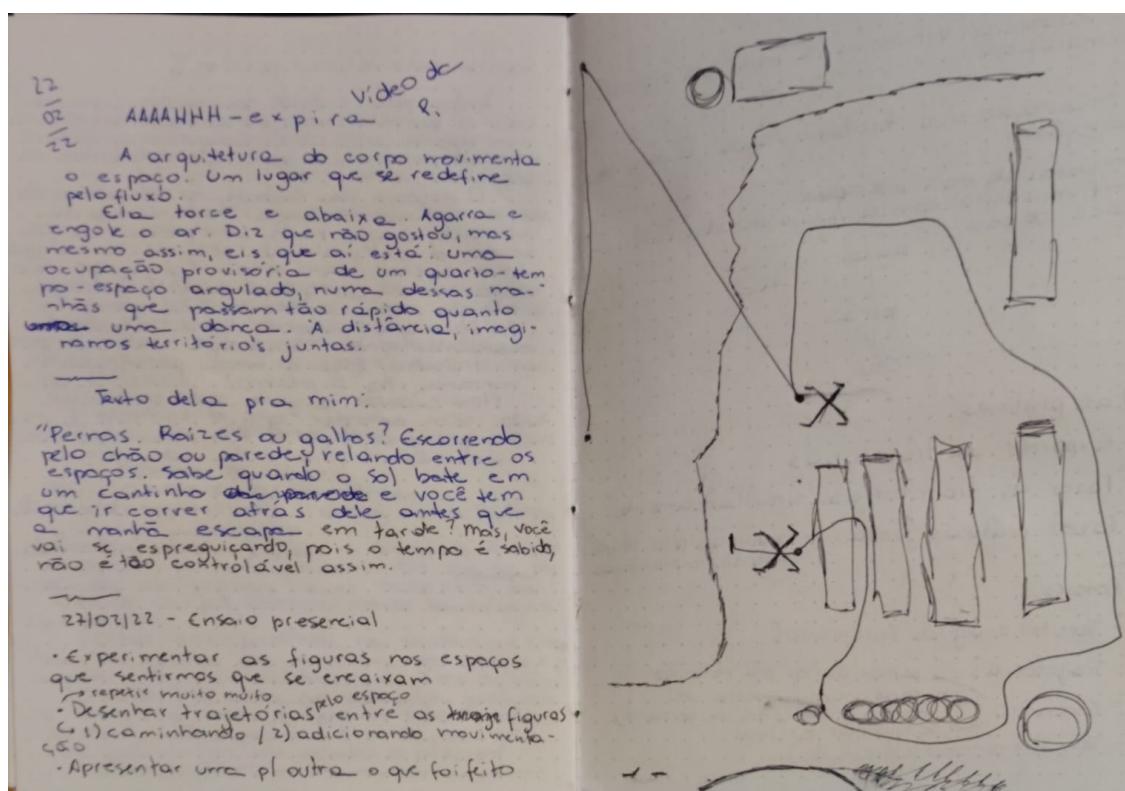


Imagen XXVI – Algumas escritas que fizemos durante o compartilhamento das cartas de movimento e um desenho do espaço do Cipó. Fonte: Acervo pessoal.

Os ensaios presenciais aconteciam, então, já polinizados pelos processos à distância. Eram os momentos que tínhamos para adicionar tridimensionalidade - textura, temperatura, cheiro – e, também, para amadurecermos a criação. Durante os encontros em Uberlândia, contamos com a parceria de mais duas pessoas essenciais: Mariane Dias, responsável por fazer o preparo vocal; e Miguel Faria, nosso percusionista que fez toda a mediação entre som e movimento. Desta muvuca de caminhos e (des)encontros, brotou o *Pedaço de Terra*.



Imagen XXVII – Registro do compartilhamento do *Pedaço de Terra*, no espaço do Cipó. Ao fundo, Mari Araujo, preparadora corporal; e Alexandre Moina, idealizador da Paralela. Fonte: Acervo da Paralela.

A partir dessa composição de conhecimentos e práticas heterogêneas, um *interconhecimento*, como diria Boaventura Santos (2007), organizamos o que eu denomino aqui de uma (agro)ecologia da dança. De maneira similar à ecologia de saberes, também nomeada por Santos, que confronta a monocultura científica baseada nos valores colonialistas do Norte Global, proponho a (agro)ecologia da dança como forma de expandir as possibilidades de cultivo e troca no território das artes do corpo.

Esta percepção nada mais é do que uma extensão das discussões do tópico anterior, no qual observamos a dança enquanto formulação territorial. Ao inserirmos os princípios agroecológicos na maneira como nos relacionamos com a produção artística em dança, expandimos nossa capacidade perceptiva com três elementos fundamentais: i) a escuta ativa do espaço e das suas relações, ii) a

participação não invasiva, respeitando as interações preexistentes no ecossistema, e iii) a resiliência ou capacidade da criação cênica de se adaptar e enfrentar as

mudanças socioambientais, culturais, econômicas e políticas do seu espaço-tempo.



Imagem XXVIII – Registro de frames do compartilhamento do *Pedaço de Terra*. Fonte: Acervo da Paralela.

Tanto a escuta ativa quanto a participação não invasiva se baseiam nas dinâmicas aplicadas nos Diagnósticos Rurais Participativos (DRPs). Franco (2013) explica que, considerando as especificidades dos problemas e potenciais enfrentados por cada grupo ou comunidade, a partir das relações locais e globais, não é possível estabelecer quaisquer planos de ação sem o envolvimento coletivo na identificação das questões, bem como na execução e monitoramento das medidas adotadas.

Assim, o DRP “(...) pode ser definido como uma atividade sistemática, mas semiestruturada, realizada em campo por uma equipe multidisciplinar e planejada para obter, rapidamente, novas informações e hipóteses sobre a vida rural” (*idem*, p.3), sem massificá-las. Seus princípios de desenvolvimento são:

- Dinamismo – se apresenta como um instrumento flexível, mas nunca como uma receita;
- Interdisciplinar;
- Participativo;
- Ágil e de baixo custo;
- Mobilizador – estimula a mobilização das comunidades;
- Sistêmico – supera visão fragmentada;
- Descarta detalhes desnecessários ou irrelevantes;
- Progressivo – aprofunda no decorrer da pesquisa;

- Triangulação – permite a verificação das informações coletadas por meio de: métodos e técnicas diferentes – pesquisadores diferentes – informantes diferentes;
- Promove um envolvimento intenso entre os participantes e a equipe. (*idem*, p.5)

Ao germinar processos em dança alimentados pela estrutura dos DRP's, adentramos o espaço de criação movidas pelas indagações que nos atravessavam, e não pelos resultados em potencial. Ao invés de se pautar em técnicas pré-concebidas, mover-se a partir de uma (agro)ecologia começa com a consulta ao próprio corpo, tanto em sua esfera individual, quanto no que se refere ao corpo coletivo, formado pelas pessoas em trabalho.

Participar do movimento sem invadi-lo com racionalizações. Ouvir os espaços do corpo, suas memórias, seus cantos mal-assombrados e íngremes. Envolver-se com a criação sem tentar domesticá-la ou subjugá-la ao pensamento. Reflorestar-se confiando nas sementes que quebram dormência organicamente, identificando desafios e habilidades a partir das redes de colaboração.

Ademais, estes dois primeiros elementos se conectam diretamente ao que Paul Carter chama de *política do chão*. De acordo com André Lepecki,

Para Carter, a política do chão não é mais do que isto: um atentar agudo às particularidades físicas de todos os elementos de uma situação, sabendo que essas particularidades se coformatam num plano de composição entre corpo e chão chamado história. Ou seja, no nosso caso, uma política coreográfica do chão atentaria à maneira como coreografias determinam os modos como danças fincam seus pés nos chãos que as sustentam; e como diferentes chãos sustentam diferentes danças transformando-as, mas também se transformando no processo. Nessa dialética infinita, uma correspondência coconstitutiva se estabelece entre danças e seus lugares; e entre lugares e suas danças. (Lepecki, 2012, p.47)

É justamente do trabalho maturado a partir dessa capacidade perceptiva expandida, aberta para a experiência no/com o chão, que a (agro)ecologia da dança nos permite desenvolver técnicas resilientes de criação. Assim, entendendo que, como sugere Canuto (2017, p. 159):

O conceito de resiliência (...) está intimamente relacionado ao de diversidade, estabilidade e sustentabilidade. Segundo Holling (1973), a resiliência se traduz pela aptidão de um sistema para refazer-se dos dados causados por algum distúrbio considerável, permitindo o restabelecimento de uma condição anterior melhor.

Assim como os Sistemas Agroflorestais (SAF's) estão intimamente conectados aos fluxos de estabilidade e distúrbio (um besouro que corta galhos de uma árvore adulta, para que mais luz seja fornecida às mais jovens; um raio que cai

e abre uma clareira, onde novas espécies germinam; a intervenção humana bem apurada, para estimular o crescimento das espécies e colocar no chão a matéria orgânica que alimentará o sistema; e, em um extremo perigoso, a capacidade regenerativa de áreas degradadas pelo fogo e o desmatamento), criações em dança pautadas no princípio da resiliência se tornam mais aptas à adaptação diante dos desequilíbrios acarretados pelo conjunto de forças que estruturam nossos modos de vida – do hiato nos incentivos governamentais à educação e cultura, até os desafios de desenvolver trabalhos diante das devastações sociais e climáticas, muitas vezes sem quaisquer apoios.

Danças que não se pasteurizam, que modificam e são modificadas pelo seu entorno, encarando contradições e ruídos. Em *Pedaço de Terra*, gestamos cada passo do processo em conexão profunda com os nossos territórios (nossas casas, a sala virtual, o espaço do Cipó) e não apenas *apesar*, mas também *a partir* dos distúrbios macropolíticos e sanitários (a pandemia de COVID-19 sob a gestão do governo Bolsonaro) que nos afetavam intimamente.

Longe (ainda bem!) de ser a primeira ou a única criação dentro desta perspectiva, trago este trabalho para o debate por todo o envolvimento afetivo que pude ter com ele. Envolvimento este que considero essencial para nos sabermos vivas, como os seres *experiéntes* – no sentido de passíveis à experiência pontuada por Bondía – que somos.

ATENÇÃO: PERCEPÇÃO REQUER ENVOLVIMENTO

Imagen XXIX – Obra: “Aviso: Percepção requer envolvimento”, de Antoni Muntadas, parte do projeto *On Translation*. Fonte: ArteVersa

Em tempos de catástrofe climática, conflitos ecopolíticos e disputas territoriais e narrativas, fazer arte é acreditar na potência da vida. Em um jogo de poderes que só querem nos ver tristes e letárgicas, respondemos às monoculturas semeando a (bio)diversidade da alegria. Afinal de contas, como nos sugere Pelbart,

A tristeza é toda paixão que implica uma diminuição de nossa potência de agir; a alegria, toda paixão que aumenta nossa potência de agir. Isso abre para um problema ético e político importante: por que é que aqueles que detêm o poder fazem questão de nos afetar de tristeza? As paixões tão tristes como necessárias ao exercício do poder (Pelbart, 2010, p.49).

Assim, quando criamos a partir dos parâmetros de uma (agro)ecologia da dança, colaboramos com a fecundação de narrativas outras, enraizadas na nossa capacidade de sonhar. Como aponta, Ailton Krenak (2019, p.28), isto significa “reconhecer essa instituição do sonho não como experiência cotidiana de dormir e sonhar, mas como exercício disciplinado de buscar no sonho as orientações para as nossas escolhas do dia a dia”.

Falar da alegria nestas bases não é, portanto, mera distração impessoal, mas seu exato oposto. É o sorriso largo de quem abre ranhuras no concreto da dominação colonial e se emociona com a diversidade que nasce dali, apesar de tudo. É a sensibilidade para a própria vida, que acontece desde os fungos no solo até os saltos na cena.

Uma (agro)ecologia da dança, movida pela semeadura das alegrias vivas, se opõe às dinâmicas cartesianas que denominam tudo que não é o pensamento (do homem branco) como *res extensa*, mera extensão submissa. Aqui, agarradas às práticas artísticas nas hortas e na cena, confiamos no corpo, e celebramos suas topografias desiguais buscando maneiras de pisar leve na existência (sem que isso signifique pisar em quem nos acompanha, formigas ou gente). Afinal, como sublinha Pelbart,

As artes inventam novas possibilidades de vida, e talvez caiba às artes essa incumbência rara de nos devolver a crença no mundo, neste mundo, neste presente, não crença na sua existência, da qual não duvidamos, mas crença nas possibilidades deste mundo de engendrar novas formas de vida, novos modos de existência. (Pelbart, 2010, p.51)



PARTE 5
SEMENTE QUE VENTO LEVA NINGUÉM SABE ONDE POUSA

Semente que vento leva ninguém sabe onde pousa

Anemocoria é o nome dado à dispersão de frutos e sementes pelo vento. Para que o fenômeno aconteça, diferentes espécies vegetais se adaptam, formando elementos leves ou com estruturas aladas, que as permitam ser carregadas de um local ao outro. Um estudo feito em 2016 (Peres, p.33) indicou que, das 1.500 espécies do Cerrado que foram analisadas, mais de um terço utilizam o vento como dispersor.

Espalhar fruto ou semente, por qualquer via, é, na maioria das vezes, uma viagem nos mistérios do acaso. Não é possível prever onde aquela produção, tão cuidadosamente gestada, irá cair. Será que encontrará asfalto quente ou terra fértil? Será que pousará próxima, carregada pela brisa, ou a metros incontáveis, graças a um sopro forte do céu?

Produzindo estes escritos, não pude deixar de perceber as sensações divididas com minhas parentes enraizadas. Como elas, compartilho das incertezas do futuro, do que vem depois que endereçamos fragmentos de tudo que somos a remetentes desconhecidas. O que acontece agora? Minha semente definhará em um repositório ou encontrará um coração adubado? Será que se interessarão mais por dissecar palavra por palavra ou pelas ressonâncias afetivas que também me alimentaram até aqui?

Ciente da impossibilidade de prever o futuro e suas variáveis, me dediquei, nos últimos dois anos, a reunir em texto os riscos que marcaram minha jornada até aqui. Riscos estes tanto no sentido daquilo que nos é incerto, quanto na própria literalidade da palavra, no sentido da marca que deixamos quando fazemos passagem pela T/terra.

Ao longo do trabalho, falo de dança e território a partir deste lugar primeiro que é o meu corpo – de uma mulher sapatona, branca, cisgênero, jardineira e dançarina – e de tudo que nele deixou vestígio, suas composições (agro)ecológicas. Por nenhuma perspectiva, meu objetivo é o de cristalizar respostas, mas sim de estimular ainda mais dúvidas, fomentando outras germinações e quem sabe, colaborando na alimentação de brotos já existentes.

Para tornar isto possível, iniciei esta dissertação compartilhando um pouco das minhas vivências acadêmicas e cotidianas, a fim de contextualizar as origens desta pesquisa, bem como suas motivações. Sensibilizada pela interação cada vez mais próxima com os ciclos que compõem a teia da vida, comecei a desdobrar a pergunta de André Lepecki (“que chão é este que eu danço?”), plantada lá em 2014/2015, nas aulas de Dramaturgia, oferecidas pela Profa. Dra. Cláudia Muller, na graduação em Dança.

Assim, busquei parcerias teóricas e práticas – em joaninhas, moscas soldado, mamoeiros e alguns seres humanos – que me auxiliassem a refletir sobre outras formas de me movimentar, não apenas na cena, como também na vida em si mesma. No que se refere à estrutura de pesquisa, optei por apresentar as investigações feitas em conjunto com estas outras existências, no formato de cinco partes mais um prólogo.

Como você, leitora, pôde perceber, cada uma das partes se debruça sobre um aspecto em específico, conectando-o a questões debatidas em outras seções e, também, a elementos novos, próprios do tema. Na Parte 1, apontei obras desenvolvidas por artistas de diferentes geografias, que têm como aspecto em comum a conexão entre arte e ecologia, além de evidenciar as tragédias anunciadas pela mudança climática, especialmente desde meados do século passado.

Na segunda parte, coletei alguns galhos do debate territorial, comum à Geografia e às Ciências Sociais, e sugiro um transplante destas mudas para o terreno da dança, analisando como estas inserções colaboram com o enriquecimento e a diversificação das produções nas artes do corpo. Aproveito o espaço para refletir sobre ferramentas e práticas passíveis de compartilhamento – como é o caso da agroecologia –, bem como sublinhar os desafios (agro)tóxicos impostos pela colonialidade.

As partes 3 e 4 mesclaram dimensões coletivas às subjetividades, uma vez que nossos temas principais são, respectivamente, o corpo e a dança. Em ambos, trago relatos de experiência (o *MUDA* e o *Pedaço de Terra*) como forma de aproximação do arcabouço de referências a uma materialidade do trabalho.

A partir desta pesquisa, gostaria de apontar algumas considerações finais a respeito das relações entre arte, ecologia e território. A primeira é que cada um destes campos é um ecossistema complexo e impermanente por si só. Todavia, isto

não significa um regime de exclusão entre eles, mas sim de envolvimento cuidadoso, reconhecendo as dinâmicas não-lineares que regem os pontos de convergência entre estes fazeres. Teoria e prática são, portanto, retroalimentadas uma pela outra, compreendendo que ambas demandam não apenas a ação em si, como também a escuta atenta aos sinais oferecidos pelos territórios.

A segunda consideração é que a abertura à experiência é fundamental para a maturação dos processos que surgem deste entremedio. Isto significa que não há como pesquisar em estado de anestesia e, assim, faz-se necessário ir além das paixões tristes que a dominação biopolítica nos impõe. Criar é encarar os desafios da terraplanagem, buscar pelas falhas no concreto e semear as brechas com esperança e sonho.

Por último, reforço a importância de reconhecer aquelas que estão às margens, constantemente apagadas pelos poderes hegemônicos: artistas dissidentes, ativistas do clima, povos originários e campesinos, pesquisadoras do Sul Global, espécies em extinção que teimam em nadar contra a corrente do extermínio. São as associações com estes grupos que nos permitem seguir em produção, reflorestando a T/terra durante nossa passagem por ela.

Desejo profundamente que o vento carregue os frutos desta dissertação para áreas outras, de maneira a alimentar reflexões que valorizem a coletividade e fortaleçam (agro)ecologias de saberes. Sigamos aprendendo com os ipês, e tecendo mundos onde fins não sejam sinais de apodrecimento, mas de fertilização para começos (bio)diversos.

POLINIZAÇÕES

63 Perforations. Rio de Janeiro: Mari Fraga, 2015. (25 min.), color. Disponível em: <https://nextmuseum.io/submissions/63-perforations/>. Acesso em: 09 set. 2022.

A COLISÃO do voo 1907 com o Legacy Recontada | EP. 979. Direção de Mila Seidl. Produção de Mila Seidl, Ana Beatriz Reis, Rafaela Petermann. São Paulo: Aviões e Música, 2022. (33 min.), color. Apresentação: Lito Souza. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=smcL1VnntYw>. Acesso em: 06 ago. 2023.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **O pensamento sentado:** sobre glúteos, cadeiras e imagens. São Leopoldo: Unisinos, 2012. 149 p.

BANIWA, Denilson. **Pajé-Onça:** hackeando a 33ª bienal de artes de são paulo. Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo. 2018. Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/77978367/Paj-Onca-Hackeando-a-33-Bienal-de-Artes-de-Sao-Paulo>. Acesso em: 20 ago. 2022.

| Entrevista Completa | T03E02. Rio de Janeiro: Escuta, 2022. (45 min.), Youtube, P&B. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=matxl_o70Gg. Acesso em: 10 ago. 2022.

BARRETO, Jorge Menna. **Restauro.** 2016. Disponível em: <https://jorggemennabarreto.com/trabalhos/restauro/>. Acesso em: 04 jul. 2022.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editor Brasiliense, 1996.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, ANPEd, n. 19, p. 20-28, Abr. 2002. <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>

BRETON, David Le. **A sociologia do corpo.** Petrópolis: Vozes, 2007. Tradução de Sonial M.S. Fuhmann

BUTLER, Octavia. **A Parábola do Semeador.** São Paulo: Morro Branco, 2018. 432 p. Tradução: Carolina Caires.

CANDIOTTO, L. Z. P.; VARGAS, F. A. de. PRINCIPAIS ALTERAÇÕES NO NOVO CÓDIGO FLORESTAL BRASILEIRO E OS POTENCIAIS IMPACTOS AO MEIO AMBIENTE. **Observatorium: Revista Eletrônica de Geografia**, [S. l.], v. 9, n. 2, 2018. DOI: 10.14393/OREG-v9-n2-2018-3. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/Observatorium/article/view/46430>. Acesso em: 1 jun. 2023. <https://doi.org/10.14393/OREG-v9-n2-2018-3>

CANUTO, João Carlos. Agroflorestas e resiliência social. In: MAGNONI JÚNIOR, L.; STEVENS, D.; LOPES, E.S.S.; CAVARSDAN, E. A.; VALE, J. M. F.; MAGNONI, M. G. M.; TEIXEIRA, T.; FIGUEIREDO, W. S. (org.). **Redução do risco de desastres e a resiliência no meio rural e urbano.** São Paulo: Centro Paula Souza. São Paulo: Centro Paula Souza, 2018. p. 157-168. Embrapa Meio Ambiente.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser.** 2005. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Acesso em: 09 jun. 2023.

CEASA (Pernambuco). **Pimentão é produto com mais agrotóxico.** 2011. Disponível em: <https://www.ceasape.org.br/noticias/pimentao-e-produto-com-mais-agrotoxico>. Acesso em: 10 jul. 2022.

CHÃ, Ana Manuela. **Agronegócio e indústria cultural** – estratégias das empresas para a construção da hegemonia. São Paulo: Expressão Popular, 2018. 1. ed. 207 p.

CIMI. **Marcha das Mulheres Indígenas divulga documento final:** “lutar pelos nossos territórios e, lutar pelo nosso direito à vida”. “lutar pelos nossos territórios é lutar pelo nosso direito à vida”. 2019. Elaborado pela Assessoria de Comunicação. Disponível em: <https://cimi.org.br/2019/08/marcha-mulheres-indigenas-documento-final-lutar-pelos-nossos-territorios-lutar-pelo-nosso-direito-vida/>. Acesso em: 20 out. 2022.

COLECTIVO MIRADAS CRÍTICAS DEL TERRITORIO DESDE EL FEMINISMO (Ecuador). **Mapeando el cuerpo-territorio:** guía metodológica para mujeres que defienden sus territorios. Quito: Clacso, 2017. 56 p.

DENES, Agnes. The Dream. Critical Inquiry, vol.16, n.4 (Summer, 1990), p.919-939. Chicago Journals. <https://doi.org/10.1086/448567>

DENILSON Baniwa. Direção Geral de: Helena Bagnoli. Realização de Sescsp. São Paulo: Sescsp, 2021. (13 min.), Vídeo, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HCVmCsXdVv8&t=5s>. Acesso em: 05 ago. 2022.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Situacionismo.** 2017. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3654/situacionismo>. Acesso em: 15 set. 2022.

FACULDADE DE ARTES, FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS. **Projeto Político Pedagógico** – Curso de Dança Modalidade Bacharelado. Uberlândia: UFU, 2010. v.1 74 p.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa:** mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Editora Elefante, 2019. 460 p. Tradução: Coletivo Sycorax.

FRAGA, Mari. Tempo Fóssil: petróleo, arte e corpo na cosmopolítica do antropoceno. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, [S.L.], v. 8, n. 1, p. 31-62, mar. 2018. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266072285>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/spB4gRzkcvQmpGFyNmBCkhH/?lang=pt>. Acesso em: 04 jul. 2022. <https://doi.org/10.1590/2237-266072285>

FRANCO, Fernando Silveira. **Diagnóstico e Planejamento Participativo da Paisagem**. São Carlos: Ufscar, 2013. 16 slides, color.

GERALDI, Silvia Maria. A prática da pesquisa e a pesquisa na prática. In: CUNHA, Sabrina; PIZARRO, Diego; VELLOZO, Marila (Org.). **Práticas Somáticas em Dança**: Body-Mind Centering™ em criação, pesquisa e performance. Brasília: Editora IFB, 2019.

GRIGORI, Pedro; FONSECA, Bruno. **Laranja, pimentão e goiaba: alimentos campeões de agrotóxicos acima do limite**. 2021. Disponível em: <https://apublica.org/2020/10/laranja-pimentao-e-goiaba-alimentos-campeoes-de-agrotoxicos-acima-do-limite/>. Acesso em: 08 ago. 2022.

HAESBAERT, Rogério. Do corpo-território ao território-corpo (da terra): contribuições decoloniais. **GEOgraphia**, Niterói, Universidade Federal Fluminense, v. 22, ed. 48, p. 75-90, 2020. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/43100>. Acesso em: 10 jan. 2022.

_____. **Território e descolonialidade: sobre o giro** (multi)territorial/de(s)colonial na América Latina. 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; Niterói: Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal Fluminense, 2021.

_____. **DOS MÚLTIPLOS TERRITÓRIOS À MULTITERRITORIALIDADE**. Porto Alegre, UFRGS. p.1-20, set. 2004. Conferência. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/petgea/Artigo/rh.pdf>. Acesso em: 06 set. 2022.

HARAWAY, Donna J. **The Companion Species Manifesto**: Dogs, People, and Significant Otherness. Chicago: Prickly Paradigm Press, v.01, 2003.

HEREDIA, Beatriz; LEITE, Sergio Pereira; PALMERA, Moacir. Sociedade e Economia do “Agronegócio” no Brasil. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 25, n. 74, 2010. <https://doi.org/10.1590/S0102-69092010000300010>

KATZ, Sandor. Fermentação sevagem: sabor, nutrição e prática dos alimentos de cultura viva. São Paulo: Sesi SP editora. 2018. 320 p.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. 249 p. Tradução: Jess Oliveira.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. 104 p.

LEPECKI, André. **Coreopolítica e coreopolicia**. Florianópolis: Ilha, v.13, n.1, 2012, jan-jun, p.41-60 <https://doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41>

_____. Planos de Composição. In: **Cartografia: Rumos Itaú Cultural** Dança 2009-2010, Criações e conexões. GREINER, Christine et al. (Org). São Paulo: Itaú Cultural, 2010. p.13-20

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. 256 p.

MAZOYER, Marcel. ROUDART, Laurence. **História das agriculturas no mundo:** do neolítico à crise contemporânea. São Paulo: Editora UNESP; Brasília, DF: NEAD, 2010. Tradução de Cláudia F. Falluh Balduino Ferreira. 586 p.

MENDONÇA, Heloísa. A cidade onde metade da população depende da Previdência (e que atrai idosos pela qualidade de vida). **El País**, 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/04/04/politica/1554337299_606661.html. Acesso em 01 de jun. de 2022

MERLINO, Tatiana. **Os números mostram**: agronegócio recebe muitos recursos e contribui pouco para o país. agronegócio recebe muitos recursos e contribui pouco para o país. 2021. O Joio e o Trigo. Disponível em: <https://ojoioeotrigo.com.br/2021/10/os-numeros-mostram-agronegocio-recebe-muitos-recursos-e-contribui-pouco-para-o-pais/>. Acesso em: 10 mar. 2023.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó. 1.ed. 2021

MORE: Mecanismo online para referências, versão 2.0. Florianópolis: UFSC Rexlab, 2013. Disponível em: <http://www.more.ufsc.br/>. Acesso em: 23 ago. 2023

NOVA Petrópolis: Simplesmente Germânica. **Viva Nova Petrópolis**, s.d. Disponível em: < <https://www.vivanovapetropolis.com.br/fique-por-dentro/nova-petropolis/> >. Acesso em: 01 de jun. 2022 >

NANCY, Jean-Luc. 58 INDÍCIOS SOBRE O CORPO. **Revista UFMG**, Belo Horizonte, v. 19, n. 2, p. 42-57, dez. 2012. Tradução de Sérgio Alcides. Disponível em: https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA_19_web_42-57.pdf. Acesso em: 10 jul. 2023.

NÚÑEZ, Geni. **Monoculturas do pensamento e a importância do reflorestamento do imaginário**. Revista ClimaCom, Diante dos Negacionismos. Ano 8, n.21, 2021. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/monoculturas-do-pensamento/> Acesso em 15 ago. 2023

OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. LEURENTINO, Thiago. **O que é que a dança tem a ver com isso?** Considerações sobre perspectivas descentralizadoras e antirracistas em Dança. Revista Arte da Cena, v.6, n.2, ago-dez/2020. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce> Acesso em: 22 jun. 2023 <https://doi.org/10.5216/ac.v6i2.65613>

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis, Vozes, 1987. 170 p.

PELBART, Peter Pál. Biopolítica. **Sala Preta**, São Paulo, USP, v. 7, n. 1, p. 57-66, 2007. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867>

_____. Políticas da vida, produção do comum e a vida em jogo... **Saúde e Sociedade**, [S.L.], v. 24, n. 1, p. 19-26, jun. 2015. FapUNIFESP (SciELO). <https://doi.org/10.1590/s0104-12902015s01002>

_____. Elementos para uma cartografia da grupalidade. In: GREINER, Christine; SANTO, Cristina Espírito; SOBRAL, Sonia (org.). Rumos Itaú Cultural. **Cartografia rumos itaú cultural dança 2009-2010**: criações e conexões São Paulo: Itaú cultural, 2010. 119 p. p.47-53

SANTOS, Boaventura Sousa (org.). Epistemologias do sul. São Paulo: Cortez, 2010.

_____. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Novos estud. CEBRAP** nº.79. p71-94. São Paulo. nov. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/nec/n79/04.pdf>. Acesso em:14 ago. 2023.

PERES, Marcelo Kuhlmann. **Estratégias de dispersão de sementes no bioma Cerrado**: considerações ecológicas e filogenéticas. 2016. 353 f., il. Tese (Doutorado em Botânica) — Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. A Reinvenção dos Territórios: a experiência latino-americana e caribenha. In: Los **desafíos de las emancipaciones en un contexto militarizado**. Ceceña, Ana Esther. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. 2006. p. 151-197 QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 117-142.

RÁDIO NOVELO. **Caixas Pretas**. 2023. Transcrição de podcast. Disponível em: https://radionovelocom.br/wp-content/uploads/2023/03/RNA_transcricao17.pdf. Acesso em: 04 jun. 2023.

RAMOS, Jarbas Siqueira. **NOTAS SOBRE O CORPO-ENCRUZILHADA**: entre o ritual e a cena. 2017. 317 f. Tese (Doutorado) – Pós-Graduação em Artes Cênicas, Unirio, Rio de Janeiro - Uberlândia, 2017.

RKAIN, Jamyle. **A natureza como filosofia em Agnes Denes**. 2020. Arte que Acontece. Disponível em: <https://www.artequeacontece.com.br/a-natureza-como-filosofia-em-agnes-denes/>. Acesso em: 15 set. 2022.

SANTOS, Anderson David Gomes dos; SILVA, Danielle Viturino da; MACIEL, Kleciane Nunes. A campanha publicitária “Agro é tech, agro é pop, agro é tudo”, da Rede Globo de Televisão, como difusora da propaganda sobre o agronegócio no Brasil. **Eptic**, Sergipe, v. 21, n. 1, p. 46-61, mar. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/eptic/article/view/10910/8460>. Acesso em: 15 ago. 2023.

SANTOS, Maureen. GLASS, Verena (org.). **Atlas do agronegócio**: fatos e números sobre as corporações que controlam o que comemos. Rio de Janeiro: Fundação Heinrich Boll, 2018.

SCHUCMAN, Lia Vaine. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulista.** Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. 160 f.

SHIVA, Vandana. **Monoculturas da Mente** – Perspectivas da biodiversidade e da biotecnologia. (arrumar ano, editora, etc)

SOUZA, Waldson. **As conexões entre passado, presente e futuro em Kindred e A parábola do semeador, de Octavia E. Butler.** 2022. Disponível em: <http://www.pretaenerd.com.br/2022/05/as-conexoes-entre-passado-presente-e.html>. Acesso em: 01 jun 2022.

STENGERS, Isabelle. A proposição cosmopolítica. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, [S. I.], n. 69, p. 442-464, 2018. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i69p442-464. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/145663>. Acesso em: 28 ago. 2023. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i69p442-464>

TELES JUNIOR, A. **O genocídio indígena contemporâneo no Brasil e o discurso da bancada ruralista no Congresso Nacional.** 2018. 157 f. Dissertação (Mestrado em Direito Agrário) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

TXUCARRAMÃE, Mayalu Kokometi Waurá; ARAÚJO Kárita de Fátima, TEIXEIRA Vinícius Modolo. Mekaron Nhryunwa: reconhecimento do território cultural Mebêngôkre a partir do acidente do voo Gol 1907. **Ateliê Geográfico**. Goiânia, GO. V.16, n.1, abr/2022, p.50-66

VASALLO, Brigitte. **O terror poliamoroso:** por uma política dos afetos. São Paulo: Elefante, 2022.

VELOSO, Verônica Gonçalves. **Percorrer a cidade a pé:** ações teatrais e performativas no contexto urbano. 2017. 422 f. Tese (Doutorado) - Curso de Artes Cênicas, Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

; CAON, Paulina Maria. CORTAR A CIDADE COM OS PÉS: sobre travessias em paisagens brasileiras. **Boitatá: Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL**, Londrina, v. 0, n. 25, p. 75-90, jun. 2018. <https://doi.org/10.5433/boitata.2018v13.e35127>

VIA CAMPESINA (França). Movimento Campesino Internacional. **¿Qué es la Soberanía Alimentaria?** 2023. Disponível em: <https://viacampesina.org/es/video-explicativo-que-es-la-soberania-alimentaria/>. Acesso em: 20 ago. 2023.

VIEIRA, Mariane Araujo. Prática como pesquisa: alternativas em produções acadêmicas nas artes da cena. **Revista Iconoclasta**, 2021. Disponível em: <<https://revistaiconoclasta.com/2021/11/10/pratica-como-pesquisa-alternativas-em-producoes-academicas-nas-artes-da-cena/>>. Acesso em: 20 de jun. de 2022

WALLA, Nala. THE EMBODIED ACTIVIST: where permaculture meets the arts. **Contact Quarterly Magazine**, Charleston, v. 33, n. 2, p. 28-31, set. 2008.

WEDIG, Josiane Carine. Colonialidade, apropriação da terra e resistência de mulheres camponesas através da agroecologia. **Anais da VIII Reunião de Antropologia da Ciência e da Tecnologia**. UFSCar, 2021. p.685-702

XAVIER, Jussara Janning. O que é dança contemporânea? In: **O Teatro Transcende**, [S.I.], v. 16, n. 1, p. 35-48, jul. 2011. ISSN 2236-6644. Disponível em: <https://proxy.furb.br/ojs/index.php/oteatrottranscende/article/view/2500>. Acesso em: 29 ago. 2023. <https://doi.org/10.7867/2236-6644.2011v16n1p35-48>

APÊNDICE

GLOSSÁRIO

Afrofuturismo⁵⁷

Afrofuturismo é um conceito cunhado pelo escritor estadunidense Mark Dery, em meados dos anos 1990. O termo se refere às criações artísticas e culturais elaboradas por artistas negras, que, a partir da ficção científica, inventam outras possibilidades de futuro às populações afro-diaspóricas, para além das formas de existência dentro das dinâmicas de opressão racial e da supremacia branca.

Mais do que uma prática estética do campo das artes, o afrofuturismo é um movimento político e social de retomada dos saberes ancestrais dentro da própria comunidade negra. Busca-se, com isso, observar as dinâmicas atuais a partir do conjunto de conhecimentos e referências historicamente marginalizados pela colonialidade.

Democracia racial⁵⁸

Nomeia-se democracia racial, o princípio da suposta igualdade racial brasileira, que garantiria a plena equivalência de direitos e oportunidades entre brancos e negros. A tese foi aderida pelo poder brasileiro após a abolição da escravatura e a Proclamação da República, e, teoricamente assegurava a plena cidadania às populações até então escravizadas.

O mito da democracia racial foi (e ainda é) uma ferramenta muito importante para a manutenção do poder da branquitude, uma vez que desmobilizava grupos negros e responsabilizava o próprio sujeito da sua condição de miséria. Assim, desconsiderando (de forma muito conveniente) o fato da própria Constituição de 1891, determinar que diversos grupos marginalizados não usufruíssem de seus direitos políticos, como o de votar ou serem votados, a defesa de uma teórica equidade racial minava quaisquer incentivos a políticas públicas capazes de garantir acessos básicos de educação, moradia, trabalho, alimentação e lazer à população negra, fazendo com que esta seguisse social e economicamente fragilizada.

Embodiment⁵⁹

Traduzido normalmente como corporalização, corporificação ou incorporação, o termo *embodiment* se refere à teoria apresentada pelos filósofos George Lakoff e Mark Johnson em 1999, no livro *Filosofia da carne*. O conceito comprehende que os processos cognitivos são apreendidos a partir do corpo. Assim, contrariando a

⁵⁷ Sobre o assunto, consultar: BUROCCO, Laura. Afrofuturismo e o devir negro do mundo. **Revista Arte e Ensaios**, n. 38, julho de 2019. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/26373/15167>. Acesso em: 02 set. 2023.

VIEIRA, Vinícius. Por que Beyoncé é a rainha do pop e do afrofuturismo. **Revista Exame**, 10 ago. 2020. Casual. Disponível em: <https://exame.com/casual/por-que-beyonce-e-a-rainha-do-pop-e-do-afrofutu...> Acesso em: 02 set. 2023

⁵⁸ Sobre o assunto, consultar: DOMINGUES, P. J. O mito da democracia racial e a mestiçagem em São Paulo no pós-abolição (1889-1930). **Tempos Históricos**, [S. I.], v. 5, p. p. 275–292, 2013. DOI: 10.36449/rth.v5i0.8019. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/tempohistoricos/article/view/8019>. Acesso em: 7 set. 2023.

⁵⁹ SOUZA, Elisa Teixeira de. Embodiment (Corporalização), Soma e Dança: alguns nexos possíveis. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, [S.L.], v. 10, n. 4, p. 1-30, ago. 2020. FapUNIFESP (SciELO). h

dinâmica dualista da relação corpo/mente, essa teoria entende que o conhecimento humano não pode ser elaborado separado da carne, da percepção corporal. Esta perspectiva tem sido amplamente utilizada e estudada na Dança, e, em especial, na Educação Somática.

Land art⁶⁰

Land Art é uma vertente artística nascida no fim dos anos 1960. Os trabalhos realizados dentro desta corrente se baseiam fortemente na relação com o meio exterior (espaços rurais, zonas não antropizadas, ambientes de vegetação), extrapolando os limites dos museus e galerias. Na *land art*, a paisagem compõe a criação, de maneira que espaço e obra se confundem e se interferem. Por esta razão, o termo é comumente traduzido como *arte da terra* ou *arte ambiental*.

São referências dentro deste movimento as artistas Zahrah Al-Ghamdi, Nancy Holt e Lita Albuquerque

Permacultura⁶¹

Derivada da expressão “Agricultura Permanente” (*Permanent Agriculture*), a Permacultura foi nomeada pelos pesquisadores Bill Mollison e David Holmgren, na década de 1970. Embora a conceituação original focasse no campo alimentar, o conceito se transformou ao longo do tempo, e, na atualidade, passou a ser compreendida como “Cultura Permanente”, abrangendo uma variedade de saberes científicos, culturais, artísticos e populares.

A Permacultura é considerada uma ciência holística, focada na permanência harmônica dos seres humanos na T/terra. A prática possui três princípios éticos fundamentais, sendo eles: cuidar da terra, cuidar das pessoas e cuidar do futuro a partir da partilha justa.

Racismo ambiental⁶²

Cunhado pelo ativista afro-americano estadunidense Benjamin Franklin Chavis Jr., o racismo ambiental se refere à distribuição desigual das mudanças climáticas sobre a população, destacando a maneira como grupos marginalizados – e, principalmente, as minorias étnicas – são muito mais impactadas pela catástrofe ecológica. No Brasil, é possível perceber como o racismo ambiental opera em diferentes vias: seja pelo planejamento de arborização urbana, que privilegia bairros de classe alta; ou pelos efeitos das inundações, secas e alagamentos, que, ao contrário, afetam as zonas mais periféricas – e negras – das grandes cidades.

Mais do que isso, o racismo ambiental aprofunda as segregações sociais e políticas históricas, uma vez que nega a grupos específicos o acesso a serviços essenciais, como saneamento básico, abastecimento de água e infraestrutura

⁶⁰ Para mais informações, consultar: <https://www.ufmg.br/museumuseu/paisana/html/leituras/01.htm> Acesso em 03 set. 2023

⁶¹ Para mais informações, consultar: <https://permacultura.ufsc.br/o-que-e-permacultura/> Acesso em 03 set 2023

⁶² Para mais informações, consultar: <https://jornal.usp.br/atualidades/racismo-ambiental-e-uma-realidade-que-atinge-populações-vulnerabilizadas/> Acesso em 03 set 2023

adequada para o enfrentamento das transformações ambientais causadas pelo ser humano.

ANEXO - MATÉRIA ORGÂNICA: Agroecologia como plano de composição da dança contemporânea

nós devemos ser amantes médicas soldadas
artistas mecânicas agricultoras
nossas vidas inteiras
ondas de mulheres
estremecendo com amor e fúria

cantando, nós devemos nos enraivecer
beijando, virar e
quebrar a velha sociedade
sem nos tornarmos os nomes que ela elogia
as mentes que ela paga

coma arroz, tenha fé nas mulheres
o que eu não sei agora
eu ainda posso aprender
lentamente, lentamente
se eu aprender, poderei ensinar outras
se outras aprenderem primeiro
eu devo acreditar
que elas retornarão e me ensinarão

Trecho do poema **Coma arroz, tenha fé nas mulheres**, de Franz Winant (tradução livre da autora)

I. PARA INÍCIO DE CONVERSA

Este livro é um conjunto de escritas experimentais, inscritas na zona de contato entre os estudos em dança contemporânea e em agroecologia. A proposta, aqui, é pensar como esses fazeres se fertilizam e se retroalimentam, reafirmando a força do exercício criativo como uma (bio)potência política. Duas perspectivas conceituais embasam este projeto: os planos de composição, apresentados pelo professor e dramaturgo André Lepecki; e o princípio da biopotência como reação ao biopoder, tal qual descrita por Maurizio Lazzarato e rediscutida por Peter Pál Pelbart. Rompendo com os nossos padrões lineares de encadeamento de ideias, as próximas páginas prezam por seguir o exemplo dos ciclos da natureza, que, em sua sabedoria milenar, se transformam em um fluxo multifacetado. Pensamentos poderão aparecer fugazes e brilhantes – como lampejos de vaga-lumes no verão –, ou mais longos e densos – como uma noite fria de julho. Há quem veja beleza em um ou no outro. Há quem a encontre em ambos (ou em nenhum). O que sabemos de antemão é que não há hierarquias de saberes, nem resposta única ou definida, mas sim uma teia de processos que, por se modificarem a todo instante, exigem de nós a sensibilidade e a dedicação de manter todos os poros abertos, atentos. O ponto final é uma formalidade, mantida para auxiliar na organização das ideias (especialmente quando outras marcações textuais, como os parágrafos, são conscientemente abolidas). Não se acanhe caso a leitura faça surgir em você uma vontade súbita de quebrar o cinza do asfalto para fincar as mãos na terra, ou o desejo de simplesmente observar o trabalho das minhocas e das formigas, de escutar as histórias guardadas em um ramo de alecrim ou de parar na rua para dançar a beleza das plantas que brotam por entre as ranhuras das paredes. O marca-páginas deste exemplar, inclusive, pode ser plantado onde você quiser. Ele terá um enorme prazer em te contar mais sobre o imensurável poder de vida que há no mais ínfimo dos grãos – e dizem por aí que não há nada mais perigosamente revolucionário do que o poder de uma semente selvagem germinando, no solo e nas mentes.

II.POR QUE FALAMOS EM DANÇA?

No princípio era a Dança, e a Dança estava com os deuses, as deusas e as suas representações na natureza. Ela estava no princípio com os deuses, as deusas e a natureza. Tudo foi feito com ela, e nada do que tem sido feito, foi feito sem ela. Subvertendo a lógica bíblica, a dança, muito antes do verbo, se fez carne e habitou não apenas entre nós, mas *em* nós, como parte intrínseca à nossa genética cultural. Previamente à palavra (e às imposições seculares do catolicismo), grupos humanos já transmitiam conhecimento de uma geração à outra por meio de seu vocabulário gestual. Fosse celebrando o nascimento, a passagem para a vida adulta ou a morte; fosse abençoando a caça, o plantio, a colheita ou a batalha a ser enfrentada, a dança fundamentou a organização ritualística, mística e festiva de diversas comunidades ao redor de todo o mundo e se tornou parte tão importante da caminha evolutiva do *Homo sapiens sapiens* que foi capaz de atravessar milênios e se fazer presente no dia-a-dia dos seres humanos até hoje. Valerie Preston-Dunlop, renomada coreógrafa e ex-aluna de Rudolf Laban, escreveu em 1998 que a dança é resultado das interações entre movimento, som, espaço e corpo. As possibilidades infinitas de combinação entre estes elementos elaboram a dança como um fazer muito além das definições utilitárias comumente atribuídas a ela (que enxergam a dança como lazer, recreação, brincadeira ou entretenimento, por exemplo), tecendo-a como um campo produtor de conhecimento descontínuo, complexo e espiralado, diretamente conectado aos processos locais e globais de seu tempo. Por meio da efemeridade do gesto dançado, inscrevemos politicamente nossos corpos no aqui e no agora, contamos histórias, fortalecemos (ou questionamos) nosso senso de coletividade, expressamos nossas crenças, nossos desejos, nossos medos e angústias. Do baile funk nas periferias ao *flash mob* da elite branca nos blocos partidários de direita, do balé de repertório ao passinho: as composições de movimento, som, espaço e corpo do sujeito que dança reorganizam e refletem, conscientemente ou não, todo o tecido sociopolítico que o atravessa. Falar em dança é, portanto, praticar o importante exercício de análise do cenário contemporâneo, investigando a maneira como este campo de criação artística se compõem a partir das conexões entre tantos outros fazeres. No pequeno espaço deste livro, investigaremos as possibilidades poéticas e políticas da dança quando em contato com a subversiva ciência da agroecologia.

III. PLANO DE COMPOSIÇÃO #1 OU O PLANO DO CORPO

Fruto das interações físicas, biológicas, sociais, culturais e históricas que o atravessam e o precedem, o corpo é nosso ponto primordial de conexão com o mundo. É com e por ele que processamos todo tipo de informações, atribuindo-lhes sentido. Um som, um cheiro, um sabor, uma ideia: nada é percebido fora do corpo. Nossa pele – o mais extenso dos órgãos humanos –, por exemplo, estabelece fronteiras entre o eu e o outro, o interno e o externo, oferecendo a possibilidade de nos entendermos enquanto sujeitos no tempo e no espaço (conceitos esses também humanos). Construímos identidades porque somos corpo. Na interação constante com outros elementos (incluindo outros corpos), que realizamos diariamente, recebemos dados pelos sentidos e os processamos através de uma gama de sistemas interconectados: enquanto impulsos nervosos são transmitidos de um neurônio a outro, por meio das sinapses, o coração bate, o sangue circula, o estômago digere, os pulmões se dilatam e se contraem. “A mente é um músculo”, declarava Yvonne Rainer em sua consagrada dança-manifesto de mesmo nome, em 1968. Naquele mesmo ano, enquanto o corpo estadunidense borbulhava com o movimento da contracultura e a busca pela liberdade sexual, racial e de gênero, o Brasil era marcado pelo desmantelamento abrupto de uma parcela significativa das produções artísticas nacionais frente à forte repressão da ditadura militar, que havia se instaurado em 1º de abril de 1964. Mais do que um regime pautado nas armas, este dia que durou 21 anos se construiu a partir da contínua busca pela domesticação dos corpos e a erradicação violenta dos sujeitos desviantes. Dobrar, quebrar, subjugar: é através das ações sobre o corpo – tanto na sua esfera individual quanto coletiva –, que os jogos de poder se alicerçam. Mas a dobra e a ruptura contém em si o germe da subversão. Tomemos como exemplo os *Bichos*, de Lygia Clark. Nesta obra, que se inicia pouco antes do golpe militar, a artista mineira neoconcretista desmonta o lugar passivo do espectador, tornando-o participante ativo e necessário ao trabalho. Para a completa fruição de seus *Bichos*, é fundamental tocar, manipular, movimentar as construções metálicas geométricas em exposição. O corpo precisa estar presente. E a presença do corpo e da arte, quase sessenta anos depois, ainda chacoalha as estruturas. Foi o que nos mostrou, em setembro de 2017, a releitura performática feita por Wagner Schwartz da criação de Clark, compartilhada na abertura da 35ª edição do Panorama de Arte Brasileira, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. *La Bête*, proposta criativa em que Schwartz é ele próprio um bicho a ser manipulado pelo público, já circulou diferentes lugares do mundo pelo menos uma dezena de vezes. A *performance*, no entanto, gerou ondas de ódio e repulsa sobre o artista – e sobre a própria discussão a respeito do que é arte – ao ter um pequeno fragmento da sua apresentação ao público paulistano descontextualizado, manipulado e lançado na internet, no qual uma criança de quatro anos, acompanhada da mãe, toca seu pé. De um dia para o outro, o artista viu sua vida virar do avesso, recebendo, inclusive, centenas de ameaças de morte. Um corpo! Um corpo nu! Um corpo nu dessexualizado, disponível para o toque, para a conversa sensível que o movimento nos proporciona. Mas como ousa esse bicho-corpo, esse bicho-artista, se despir da moral e dos bons costumes dessa maneira, dentro de um museu, em pleno século

XXI?! É um horror aos olhos neoconservadores – e aqui não me refiro a uma visão partidária polarizada, mas sim a uma percepção da realidade determinada por um conjunto rígido e bem demarcado de valores que permeia diferentes grupos políticos – enxergar esse conjunto de carne, ossos, vísceras e sensações como algo além de mercadoria, especialmente quando as leis capitalistas mercantilizam quem somos, o que comemos, como amamos, como vivemos e como morremos. Fruto das interações físicas, biológicas, sociais, culturais e históricas que o atravessam e o precedem, o corpo parece querer desconectar-se do mundo. Sedados, temos feito da pele um escudo, dos pulmões um canalizador de poluentes, do estômago um dejeto de venenos, da mente um músculo flácido e atrofiado. Desafios para o corpo enquanto plano de composição intenso e ativo: investigar caminhos possíveis de subversão ao consumo massificado e ultraprocessado em todas as suas esferas – das substâncias comestíveis disfarçadas de alimento nas prateleiras de mercado às *fake news* que circulam pelas redes sociais – para ativar processos criativos contra-hegemônicos capazes de operar diretamente sobre o tecido social contemporâneo, transformando-o.

IV. UMA BREVÍSSIMA HISTÓRIA DA AGRICULTURA

Se a dança acompanha a história da humanidade desde o seu mais tenro início, a agricultura, ao contrário, constitui-se como um processo recente do nosso desenvolvimento. Dos 40 mil anos desde o aparecimento do *Homo sapiens sapiens*, foi apenas no período neolítico, há 10 mil anos, que se registraram os primeiros sinais de sistemas de cultivo e criação. Segundo apontam as pesquisas feitas por Marcel Mazoyer e Laurence Roudart, no livro *História das agriculturas no mundo: do neolítico à crise contemporânea*, a agricultura neolítica se disseminou pela Terra por meio de dois modelos principais: o de pastoreio, empregado em regiões com vegetação pouco adensada e de baixa estatura, como campos, estepes e savanas; e o de cultivos por derrubada-queimada, perpetuado durante séculos em zonas de florestas temperadas e tropicais. Este último sistema, associado ao crescimento populacional significativo da espécie humana ao longo dos milênios, desmatou e desertificou regiões originalmente arborizadas, criando, segundo os autores, uma variedade de sistemas agrários pós-florestais. Nossa subespécie se espalhou por toda a superfície terrestre, povou cinco continentes e, pouco a pouco, alterou radicalmente a configuração dos ecossistemas de cada uma dessas regiões. De hominídeos nômades pouco relevantes dentro da teia alimentar, nos tornamos seres sedentários altamente adaptáveis, capazes não apenas de interagir, mas de manipular parte significativa da fauna e da flora ao nosso redor, explorando e domesticando animais e plantas. A esta mudança fundamental dentro do nosso processo evolutivo, que marca também o último período da Pré-História, damos o nome de **revolução agrícola neolítica**. De lá até aqui, inúmeras transformações ocorreram e reorganizaram as técnicas de cultivo e pastoreio ao redor do mundo. Duas destacam-se das demais, e já nos trazem até a Modernidade: a revolução agrícola do início da Era Industrial, que se desdobrou do século XVI ao XIX em alguns países da Europa Ocidental, e a Revolução Verde dos anos 1960. Inserida em um período marcado pelos efeitos do Pós-Guerra e pelas disputas de poder e influência entre Estados Unidos e União Soviética, a Revolução Verde surge como um pacote ideológico capitalista que objetiva, por meio de um conjunto de práticas técnico-científicas, extirpar tudo que pudesse haver de Vermelho no imaginário coletivo, deslocando, assim, o sentido sociopolítico das lutas contra a pobreza e a fome promovidas principalmente depois da Revolução Chinesa, Camponesa e Comunista de 1949 – como aponta o geógrafo Carlos W. Porto-Gonçalves no importante artigo *Geografia da riqueza, fome e meio ambiente* – e da Revolução Cubana, que culminara na ascensão de Fidel Castro ao poder em 1959. Paralelo a este panorama global, o Brasil passa, nesta época, por um processo de “modernização do campo”, iniciado já na década de 1950 e acentuado pelo projeto político da ditadura militar. Sob esta premissa de avanço tecnológico, o objetivo real do Estado consistia em atender aos desejos imperialistas estadunidenses de combater as “ameaças comunistas” dentro do país, representadas especialmente pelas Ligas Camponesas e suas propostas de reforma agrária, que vinham ganhando espaço desde meados dos anos 1940, e questionavam a divisão fundiária herdada do Brasil Colônia; bem como pela articulação entre o movimento estudantil e a classe trabalhadora rural e urbana, através dos Centros Populares de Cultura e

do Movimento de Cultura Popular de Pernambuco, coordenado por Paulo Freire. À semelhança do que fizera com o campo artístico, o golpe civil-militar de 1964 modificou completamente o sistema agrário camponês existente até então. A partir da promoção de créditos agrícolas que exigiam o uso de insumos químicos (herbicidas, fertilizantes, sementes híbridas) e assistência especializada, o governo brasileiro tornou agricultoras e agricultores dependentes de grandes financiamentos bancários capazes de permitir o acesso à “moderna” matéria-prima externa. Em *Agronegócio e Indústria Cultural*, a pesquisadora Ana Manuela Chã aponta a forte influência de entidades públicas e privadas estrangeiras, com ênfase nas ações do Banco Mundial através da Agência de Desenvolvimento Internacional dos Estados Unidos (Usaid), nos campos financeiro, da saúde e da educação no nosso país, que também tiveram grande impacto sobre a transformação do tecido socioeconômico da época. Entre 1964 e 1969, o Ministério da Educação (MEC) e a Usaid realizaram acordos de promoção e “melhoramento” do Ensino Primário ao Ensino Superior brasileiro, passando pelo treinamento de técnicos rurais capacitados a atuar dentro das recentes demandas da área agrícola. Com a justificativa de melhorar a qualidade de vida das/os trabalhadoras/es do campo e de apresentar-se como a única saída possível ao problema da fome no mundo, esse projeto de homogeneização e mercantilização do conhecimento e das práticas agrárias culminou na pauperização dos camponeses e camponesas e, consequentemente, na intensificação do êxodo rural – presente desde a Era Vargas –, na concentração fundiária, no aumento das desigualdades no campo e no avanço rápido da degradação ambiental. O agronegócio, tal qual o conhecemos hoje, começa a se desenhar com mais força dentro deste panorama histórico e reorganiza toda a estrutura geográfica e social do Brasil. A disseminação das monoculturas de soja, milho e açúcar rompe os ciclos naturais dos ecossistemas e os submete ao uso das máquinas e dos insumos artificiais – resquícios daquilo que outrora foram os tanques de guerra e as bombas químicas, como é o caso do glifosato e do 2,4D, defensivos agrícolas que compunham o agente laranja utilizado na Guerra do Vietnã. Além disso, a necessidade por pouquíssima mão de obra, em comparação aos sistemas manuais antes empregados, obriga a miríade de corpos que chega às cidades a assumirem posições consideradas subalternas dentro da lógica dos centros urbanos. Campesinas e campesinos são agora empregadas domésticas, pedreiros, porteiros e operários mal remunerados e abandonados à margem. Dobrar, quebrar, subjugar: os jogos de poder que operam sobre os corpos transformam tudo em mercadoria, humano e não-humano. Mas se a dobra e a ruptura carregam em si o germe da subversão, é chegada a hora de investigarmos como se configura nosso panorama atual e quais são os caminhos que devemos trilhar para fazermos brotar as sementes da rebeldia que ainda carregamos em nós.

V. PLANO DE COMPOSIÇÃO #2, OU O PLANO DAS FENDAS

Mato, inço, capim, erva daninha. Muitos são os nomes que damos para os pequenos vegetais que brotam nas rachaduras do asfalto, na beira das calçadas, nos terrenos baldios. Do grego *ruderēs*, que significa ruínas, as plantas ruderais são aquelas que desenvolveram mecanismos adaptativos ao longo de seu processo evolutivo e se tornaram capazes de brotar em ambientes modificados pela ação humana. Vistas como invasoras, estas plantas são, muitas vezes, a única defesa de determinados solos frente ao desgaste provocado pela ação dos ventos, do sol e das chuvas. Cumprem também outros papéis na teia da vida: muitas produzem néctar para alimentar abelhas e beija-flores, repelem insetos indesejados, atraem predadores naturais que servirão como controle biológico, indicam deficiências nutricionais da terra, estimulam os microecossistemas e auxiliam na descompactação do terreno. Mais ainda: a flora ruderal é, em grande parte, alimentícia e medicinal, própria para o consumo humano. Seus usos, conhecidos há tempos pelos povos originários e repassados através da sabedoria popular de cada região, foram sendo, pouco a pouco, taxados como meras superstições e apagados da história. Invisíveis, marginais, esquecidas, essas plantas aparentemente insignificantes espalham suas sementes e revelam a potência da vida que se abriga nas ruínas, germinando e florescendo onde menos se espera, lenta e silenciosamente. Potência da vida, biopotência. Habita, neste saber-fazer subversivo inerente à natureza, uma resposta aos processos exploratórios impostos pelo bicho homem. Brotos, galhos e folhas transbordam por entre as fendas do concreto, como que para anunciar a porosidade que reside até mesmo nas superfícies aparentemente intransponíveis. Potência da vida, biopotência. De dentro para fora, as plantas ruderais rompem a monotonia do cinza. E não seria essa ruptura o exemplo mais elementar da capacidade de insubordinação da biopotência ao biopoder? Justamente por nascer bem ali, onde o cimento – marca direta da interferência humana – se rasga, se desgasta e se desmancha, não seria possível a nós dizermos que, ali também, se rasga, se desgasta e se desmancha toda forma de controle predatório, para nascer, mesmo que de maneira efêmera, a face mais selvagem da nossa habilidade ancestral de resistir e lutar? Uma potência radical da vida, pré-humana, serenamente indomável, perfurando a homogeneidade do chão asfaltado. Na esteira do pensamento desenvolvido por Peter Pál Pelbart, em *Políticas da vida, produção do comum e a vida em jogo...*, não se trata de romantizar a capacidade de revide e de resistência da natureza (uma vez que compreendemos a finitude dos seus mecanismos de sobrevivência frente à velocidade da ação humana), mas de repensar a relação entre os poderes e a vitalidade ambiental na raiz da nossa condição material. Se o biopoder, como definiu Michel Foucault, denomina as múltiplas formas de dominação sobre a vida (seja ela humana ou não-humana), a biopotência ruderal é a capacidade de multiplicação da(s) vida(s) em seu aspecto mais rústico e primitivo, se ramificando de dentro das ruínas destes mesmos mecanismos de dominação. Mais além, a biopotência é intrínseca ao biopoder assim como a vegetação ruderal é inerente aos espaços antropizados. Por mais arrancada, brutalizada, envenenada e controlada que ela seja, há sempre uma nova semente, uma nova possibilidade de vida que germina a

partir da adversidade. Na era do esgotamento dos possíveis, da paralisia coletiva diante da aparente certeza de que tudo é impossibilidade, há muito para se aprender com a sabedoria milenar destas plantas. Dos terrenos baldios, da beira das calçadas, das fendas nos muros: a silenciosa revolução que cresce pelas margens nos convida a redescobrir a potência soberana, rústica, crua e visceral, que insiste em existir na vida. Plano de composição dos atravessamentos do reino vegetal: como fazer brotar das ruínas uma dança selvagem capaz de descompactar conceitos? Como polinizar outros corpos, florescendo novos modos de existência? O que germina pelas nossas fendas enquanto sujeitos moventes, dentro e fora dos palcos e espaços de arte?

VI. AGRONEGÓCIO, AGROECOLOGIA E AS POLÍTICAS DO CHÃO I

André Lepecki, em seus *Planos de Composição*, propõe um importante desafio ético-político para dança contemporânea: o de pensar sobre as *políticas do chão*. Evocando Paul Valéry, ele inicia o debate apontando a terraplanagem como condição indispensável para o desenvolvimento de uma dança “sem tropeços, interrupções ou escorregões” indesejáveis. Essa condição, no entanto, sublinha a violência e a brutalidade que repousam nos espaços aplinados, achatados e ilusoriamente neutros sobre os quais o corpo da/o artista costuma organizar sua criação. O terreno alisado – seja o da sala de ensaio, do palco, ou mesmo da rua – tenta, a todo custo, sufocar sua própria história, aterrorizado pelos “fins ainda sem término” que o perseguem e que fazem “o passado reverberar e atuar como contemporâneo do presente” em sua topografia – como sugere Lepecki a partir de suas peregrinações pelo conceito de “matérias fantasmas” da socióloga estadunidense Avery Gordon. Curioso pensar que, historicamente, esta configuração espacial terraplanada também é primordial para a ascensão do modelo agrícola mundialmente dominante no século XXI. O agronegócio, derivação brasileira do inglês *agribusiness*, refere-se a um sistema industrial agrícola em larga escala que engloba não apenas a produção rural em si (dentro da porteira), mas todo o processo de fabricação de fertilizantes, agrotóxicos e insumos químicos (antes da porteira), bem como o beneficiamento, o armazenamento, a distribuição e a comercialização dos bens produzidos (depois da porteira). **O Agro é Tudo.** Tanto que, em 2019, dos 513 deputados federais que compõem a Câmara, 225 são filiados à Frente Parlamentar da Agropecuária, a FPA, mais conhecida como a *bancada ruralista*. Devota da maquinaria pesada, dos terrenos lisos e compactados, a bancada ruralista representa os interesses dos latifundiários brasileiros, que, juntos, reúnem uma área de mais de dois milhões de quilômetros quadrados. Se formassem um país, ele seria o 12º maior território do planeta, segundo informações do *Atlas do Agronegócio*. Apresentando-se como a única saída possível para o abastecimento alimentar global, e protegido pelo escudo da sua relevância numérica na economia brasileira, o agronegócio expande suas fronteiras físicas e políticas, concentrando cada vez mais terras, mais poderes e extinguindo indígenas, quilombolas, ribeirinhos, pequenas/os produtoras/es, recursos renováveis e biodiversidade, por onde quer que chegue. A expansão das monoculturas de soja, por exemplo, fez do Cerrado o bioma mais ameaçado das Américas, com apenas 7% da sua área protegida legalmente; e colaborou fortemente com o aumento dos conflitos agrários por toda a América Latina. **O Agro é Pop.** E, por meio da cultura, constrói seu lugar beatificado no imaginário coletivo. O movimento Sou Agro, criado em 2011, representa bem esta constatação. Ancorado no tripé de ações de comunicação, campanhas publicitárias, portais e redes sociais, a proposta pretende levar ao conhecimento de toda a população a “incontestável vocação agrícola” nacional, ultrapassando as visões do campo como atrasado, rústico, ignorante e, principalmente, como responsável pela destruição ambiental. As ferramentas para isso são muitas. Das propagandas televisivas protagonizadas por atores do horário nobre ao patrocínio de orquestras sinfônicas, circuitos de cinema, concursos de fotografia e peças de teatro, Monsanto, Syngenta, Bunge, JBS e as demais

empresas que comandam o jogo do capital alimentício fazem de tudo para conquistar a opinião pública. Afinal, para terraplanar o chão sem interrupções, é preciso primeiro neutralizar qualquer chance de que ideias contrárias surjam como possíveis tropeços. Quando dança e agronegócio compartilham um ponto de partida em comum, vale reacessar, com certa angústia, as perguntas feitas por Lepecki: “que chão é este em que danço? Em que chão quero dançar?”.



Para saber mais sobre os efeitos do agronegócio, acesse o *Atlas do Agronegócio* pelo link (<https://bit.ly/2D5fsaZ>) ou pelo código QR disponível nesta página.

V. AGRONEGÓCIO, AGROECOLOGIA E AS POLÍTICAS DO CHÃO II

Na contramão dos tratores, das megacolheitadeiras e dos pulverizadores aéreos de agrotóxicos, a agroecologia surge como um projeto de transformação profunda do sistema agroindustrial vigente. Reconhecida pelos seus avanços recentes nos âmbitos acadêmico e científico, a agroecologia não cabe em apenas um campo. Ela é potência pura da vida, a biopotência expressa por teoria e prática. Partindo de problemáticas globais (a crise hídrica, a escassez de alimentos, as mudanças climáticas, a desigualdade social), a prática agroecológica fundamenta-se na valorização dos saberes das comunidades tradicionais e camponesas, conectada à atualização contínua destes conhecimentos frente às descobertas e desafios da contemporaneidade. A agroecologia não busca simplesmente substituir o agronegócio, mas escová-lo a contrapelo – à semelhança do que propõe Walter Benjamin como tarefa do materialista histórico. A tarefa do sujeito agroecologista é encontrar as ranhuras do biopoder do agronegócio – este Agro que é Tudo – e, nessas brechas, expressar seu potencial subversivo a partir do desenvolvimento de agroecossistemas eficientes, cooperativos, resilientes, biodiversos, socialmente justos e economicamente viáveis. Sistemas sustentáveis que não dependem de insumos externos, que facilitam a regeneração do solo, que potencializam a capacidade produtiva de pequenas áreas e que asseguram um direito fundamental: o da soberania alimentar. A soberania alimentar é o conceito que, em tese, garante aos diferentes povos a liberdade de produzir seus próprios alimentos, em consonância com as características específicas de cada bioma e as necessidades nutricionais de cada grupo humano. Sob essa perspectiva, o alimento é (ou deveria ser) um bem coletivo inegociável, inalienável e independente das imposições do capital e das flutuações de mercado. Ao sublinhar a importância da soberania alimentar, a agroecologia transforma consumidores passivos em agentes participativos e responsáveis pela manutenção dos sistemas nos quais estão inseridos, sem a necessidade de mediação por meio dos supermercados, atacadões, restaurantes, *fast foods*. Sistemas agroecológicos potencializam a vida ao tecerem territórios existenciais, afetivos e subjetivos que escapam às lógicas capitalistas e à massificação. A agroecologia valoriza a heterogeneidade do comum, este comum tão caro ao trabalho de Peter Pál Pelbart, o comum que faz proliferar “o que está em todos e por toda parte”, que é perseguido e controlado pela lógica do capital, mas que sempre escapa, extrapola, vaza, semeia, rebrota. A agroecologia observa os fluxos naturais e com eles aprende a acolher a interrupção abrupta, o tropeço, a queda, a decomposição como possibilidades de processo. Ela renova as políticas do chão – este chão que pode ser arenoso, argiloso, seco, pedregoso, quente, úmido, em declive, plano, múltiplo! – ao romper com a ilusão colonizadora do espaço neutro, virgem, passivo e propor “uma arqueologia da violência repisada”, como sugere Lepecki. Enquanto plano de composição da dança contemporânea, o fazer agroecológico oferece a renovação dos vínculos com o chão, trazendo a microbiodiversidade do solo como um agente ativo e crucial na teia da vida, corresponsável por manter todos os processos biológicos em movimento, numa

dança complexa, espiralada, incessante. Essa potente mudança na maneira como enxergamos e interagimos com a terra sob os nossos pés permite uma reconexão profunda com os saberes ancestrais que estruturaram as mais diversas e antigas comunidades humanas e que foram gradualmente apagados pela padronização cultural e alimentar em escala global. Reacessar essa ancestralidade é também impulsionar a busca por modos outros de pensar e agir no mundo, capazes de reinserir nossa espécie como parte integrante (e não dominante) do pulsar ecossistêmico. Desafios eco-políticos para o sujeito dançante: pode a dança contemporânea diagnosticar as carências nutricionais de um povo? Como organizar o movimento a partir da subjetividade das topografias irregulares e tropeçantes? Quais percursos de fuga ao capital a dança estabelece ao tornar-se biodiversa e ecologicamente conectada?

VI. PLANO DE COMPOSIÇÃO #3, OU O PLANO DOS JARDINS

Oriunda do avéstico, uma antiga e já inexistente derivação das línguas iranianas, a palavra *pairidaeza* era o nome dado aos jardins persas, espaços murados dentro dos quais se buscava conceber verdadeiros paraísos terrestres. Do termo, derivou-se o grego *paradeisos* e, posteriormente, o nosso *paraíso*. Para além da origem semântica, a associação entre o paraíso e o jardim é marcada ainda pela forte influência da concepção judaico-cristã sobre o nosso imaginário ocidental. O Éden, a origem, é o local encantado e vibrante, protegido dos males do mundo, de onde fomos expulsos e para o qual buscamos regressar. As cores, as formas, os cheiros, as texturas e as espacialidades desse lugar de deleite, quase utópico, ativam os cinco sentidos e nos convidam a viver uma experiência global, pela qual é possível tomar consciência de si e do entorno, tornando dentro e fora aspectos indissociáveis entre si. Neste processo de expansão da capacidade perceptiva, generosamente oferecido pelos jardins, somos instigadas/os a reposicionar o ser humano dentro da teia evolutiva, abandonando o ideal de hegemonia antropocêntrica, responsável por hierarquizar a vida e nos fazer acreditar na superioridade da nossa espécie sobre as demais. Esses espaços nos permitem, ainda, admitir nossa própria condição como um meio, “um ecossistema que acolhe nele uma diversidade de não humanos”, como pontuam Isabelle Ginot e Joanne Clavel no precioso artigo *Por uma Ecologia da Somática?*. Dos bilhões de microrganismos que compõem a biota intestinal aos leucócitos responsáveis por defender o organismo de qualquer agente invasor, a formação da nossa autoimagem como sujeitos nada mais é do que o resultado das interações (des)contínuas de numerosas vidas invisíveis. Em suma, somos a sobreposição de múltiplos microecossistemas interdependentes, que denominamos órgãos. E se a abordagem somática conecta corpo e meio, dentro e fora como numa fita de Möebius, não é preciso dizer que jardins são, também, produtos efêmeros das relações entre diferentes sistemas sociais, culturais, políticos e biológicos em um determinado recorte de espaço e tempo. Sob a aparente uniformidade estática desses territórios, circula, a todo vapor, a potência de vida (ela, outra vez!). Organismos micro e macroscópicos se atraem, se cruzam, se repelem, se alargam, se transformam e se afetam em contatos horizontais, descentralizados e multidirecionais, essenciais para o desenvolvimento da flora e da fauna. É o jardim (e especialmente suas versões agroecológicas) como multidão heterogênea, composta pelas singularidades plurais, que Pelbart almeja tanto encontrar através de suas leituras de Spinoza e de Antonio Negri. Complexa, essas multidões se equilibram justamente em sua eterna e dinâmica incompletude: há sempre sementes para germinar, matéria orgânica para decompor, árvores para rebrotar. O jardim como biopotência desmercantiliza a vida ao tomar para si a capacidade de gerar alimento, além de proteger e estimular a biodiversidade através da sua habilidade de integrar comunidades humanas e não-humanas ao sistema. Para Marsha Hanzi, agricultora suíça-americana residente há quatro décadas no Brasil, o jardim é, portanto, o campo de resolução dos grandes problemas contemporâneos. No documentário *Por que não o paraíso?*, de Laura Tamiana, Hanzi sorri ao apresentar a prova viva da sua hipótese: o Epicentro Marizá. Localizado no município de Tucano, no semiárido baiano, Marizá é uma antiga área

de 22 hectares de areia que foi transformada em floresta (e não é a floresta um macrojardim?), resultado (ou ainda processo?) do trabalho que a agricultora tem desenvolvido desde 2003 junto à população local. Se as religiões se dedicam a prometer o paraíso na vida após a morte, Marsha Hanzi faz o caminho inverso e demonstra ser possível fazer brotar vida mesmo onde a aridez parece predominar. Como uma planta ruderal, Hanzi fez da adversidade sua base existencial, estabelecendo relações simbióticas benéficas – para não dizer essenciais – entre comunidade e ambiente. Destas divagações espiraladas a respeito dos paraísos-jardins, estabelecemos perguntas estético-políticas para o sujeito dançante: pode uma proposta artística criar furos no espaço e no tempo que possibilitem ao artista e ao espectador experimentarem momentaneamente o plano do paraíso? Como inventar, pelo movimento, vias de acesso a um Éden multissensorial que ultrapassa a versão clichê proposta pelo cristianismo? Pode o corpo brotar em si mesmo um jardim?

VII. MATÉRIA ORGÂNICA

A matéria orgânica consiste no conjunto heterogêneo de compostos químicos orgânicos encontrados em ambientes naturais terrestres ou aquáticos. Em outras palavras, ela é o resultado das interações que acontecem entre microrganismos vivos (fungos, bactérias, minhocas, raízes) e os resíduos animais e vegetais (esterco, urina, ossadas, galhos, folhas) encontrados no ambiente. Nos ecossistemas terrestres, as características desta matéria diferem de acordo com os tipos de solo de cada região, e possuem tempos de ciclagem dos nutrientes que vão de três meses a mil anos. A matéria orgânica influencia diretamente na estrutura do terreno e na sua capacidade de infiltrar e reter água, além de ser um importante reservatório de carbono, nutrientes e energia, responsável por assegurar a fertilidade, produtividade e sustentabilidade da superfície terrestre. Todavia, o avanço crescente das monoculturas sobre os espaços de vegetação nativa – efeito direto da expansão contínua do agronegócio – promoveu, no último século, uma redução drástica nos estoques de matéria orgânica no solo e, consequentemente, contribuiu com o desequilíbrio dos ecossistemas em todas as escalas. Muito embora esse mesmo modelo hegemônico de agricultura se apresente como caminho único e imprescindível para a extinção da fome no mundo, o uso de fertilizantes industriais, de pesticidas altamente tóxicos e de maquinaria pesada tem indicado o extremo oposto dessa afirmação. Por mais que exista quem ainda questione seus efeitos, o projeto agrícola e pecuário pautado nos interesses do capital aprofunda cada vez mais as desigualdades sociais no campo, estimula os conflitos agrários e o êxodo em massa, e é responsável por mais da metade da emissão de gases de efeito estufa do planeta. Este panorama não deve, no entanto, servir como armadilha para nossa paralisia amedrontada. Como já falamos, todo sistema de poder carrega consigo teias reativas capazes de desestabilizar as lógicas dominantes, costurando novos territórios (jardins?) existenciais e afetivos multifacetados. A agroecologia nasce do desejo de colaborar com o desenvolvimento e a propagação dessas redes subversivas e, por isso, se dedica a estimular a vitalidade do bioma em que se insere por meio da restauração dos estoques de matéria orgânica no solo. Se enxergarmos a dança como um ecossistema, uma vez que ela também acontece a partir das interações entre componentes bióticos (os corpos humanos e seus microrganismos, as plantas e outros animais que, mesmo invisíveis, coexistem no espaço onde se dança) e componentes abióticos (o espaço, o ar, a luz), alargamos nossa compreensão deste fazer como um processo dinâmico, mutável, horizontal, descentralizado, coletivo, cíclico, interativo e heterogêneo. Uma dança que renega seu próprio solo e se estrutura na dependência de insumos externos está fadada a transformar-se em matéria crua sujeita aos interesses do mercado, como uma verdadeira *commodity*. Dado isso, o panorama global torna cada vez mais necessário que a/o artista se dedique à importante tarefa de devolver ao chão sua visceralidade, transformando carcaças, podas e excretas em alimento criativo para si. É preciso pulsar, é preciso suar, é preciso fazer renascer as árvores e as nossas histórias ancestrais. Acima de tudo, é preciso restituir as forças selvagens do corpo – essas forças que rompem o asfalto e extrapolam as paredes –, inconsistentemente terraplanadas pela herança

colonialista presente ainda hoje, para fazer brotar gestualidades acidentadas, irregulares, autofágicas, fugidias, transgressoras e (bio)diversas. Da política renovada do chão, é preciso germinar práticas múltiplas de dança, adubadas por planos de composição heterogêneos e interativos, que assegurem o potencial da arte como matéria orgânica da vida.

VIII. PLANO DE (DE)COMPOSIÇÃO, OU O PLANO DA MORTE

Na cultura ocidental, o assunto da morte mobiliza paixões, crenças e costumes, tradições e simbologias. Por mais conscientes que sejamos a respeito da finitude de tudo que é vivo, o medo da morte circula entre nós e faz dela, ao mesmo tempo, um tabu, um interesse mórbido e um dos principais problemas sobre os quais se debruçam as religiões – essas mesmas entidades que buscam no jardim uma segurança para o pós vida. Independentemente da perspectiva que temos sobre ela, a morte é um fato. A proposta aqui não é provocar qualquer debate espiritualista ou dogmático acerca do tema, mas fazer o convite para uma reflexão que coloca o binômio vida-morte como um conjunto atravessado pela torção möebiana. Complementares – e não mais opostas –, vida e morte se sobrepõem e se retroalimentam. Uma só existe com (e pela) outra. A matéria orgânica, este elemento fundamental para a manutenção dos ecossistemas, é exemplo claro disto. Por meio da ação da microfauna do solo, resíduos e restos animais e vegetais (aqueles carcaças, excretas, folhas e galhos de que já tratamos) são decompostos e reinseridos em seu meio como fontes de carbono, nutrientes e energia para outros organismos. Em suma, a observação dos ciclos naturais nos habilita a reconhecer a própria vida como um princípio alimentado pela morte. Um plano de (de)composição é uma zona de subsistência na medida que recicla os descartes gerados por outros planos. Nele, as ideias, as leituras, as interferências, os choques, as paixões, os medos outrora vivos em nós se convertem em estoques de matéria prontos para fertilizar outras ideias, interferências, choques, paixões, medos... Na ausência de um “fora” do corpo, pois não é possível se desfazer de uma experiência do mesmo jeito que descartamos uma roupa ou um sapato, “nada se cria, nada se perde, tudo se transforma” (dando novos tons às palavras ditas por Lavoisier há quase três séculos). Uma dança que abraça suas mortes compreende a natureza cíclica da criação artística e desloca a vida do seu lugar capitalizado para, enfim, *capilarizá-la*. Uma dança que pulsa, que desfruta e que, por não temer decompor-se, enxerga em cada fim, uma oportunidade vibrante de transmutação.

IX. REFERÊNCIAS

ALMEIDA NETO, Arthur Marques. **Comunicação sem objeto:** Dança contemporânea. 2016, 116 fls. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: Obras escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política. Trad. S.P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2011.

BRUM, Eliane. "Fui morto na internet como se fosse um zumbi da série The Walking Dead". **El País.** Brasil, 12 fev. 2018. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html>

DEL PRIORE, Mary Lucy Murray. **Dossiê: a história do corpo.** Anais do Museu Paulista. São Paulo. N.Ser.v.3 p.9-26 jan./dez. 1995

GLASS, Verena. SANTOS, Maureen (org.). **Atlas do agronegócio: fatos e números sobre as corporações que controlam o que comemos.** – Rio de Janeiro : Fundação Heinrich Böll, 2018. 60 p.; il.

GONÇALVES, Carlos Walter Porto. **Geografia da riqueza, fome e meio ambiente: pequena contribuição crítica ao atual modelo agrário/agrícola de uso dos recursos naturais.** Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis, Florianópolis, v.1, n.1, o.1-55, jan.2004. Disponível em: <<http://reformaagrariaemdados.org.br/sites/default/files/Carlos%20Walter%20Porto-Gon%C3%A7alves%20-%20GEOGRAFIA%20DA%20RIQUEZA,%20FOME%20E%20MEIO%20AMBIENTE.PDF>>. Acesso em 04 set. 2019

GUARATO, Rafael. **O culto da história da dança: olhando para o próprio umbigo.** Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. 2010

LEITE, Luir Fernando Carvalho. **Matéria orgânica do solo.** Teresina: Embrapa Meio-Norte. 2004. " 31p. : 21 cm - (Embrapa Meio-Norte. Documentos: 971).

LEPECKI, André. **Planos de composição.** In: GREINER, Cristine; SANTO, Cristina Espírito; SOBRAL, Sonia (org.). Cartografia – rumos Itaú cultural dança 2009-2010. São Paulo, 2010. p.13-22

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: _____ . **Sociologia e antropologia.** (trad. Mauro W. B. de Almeida). São Paulo: EDUSP, 1974. p. 218.

MAZOYER, Marcel. ROUDART, Laurence. **História das agriculturas no mundo: do neolítico à crise contemporânea.** [tradução de Cláudia F. Falluh Balduino Ferreira]. – São Paulo: Editora UNESP; Brasília, DF: NEAD, 2010. 568p.: il.

MESSIAS, Fernanda Targa. **A consolidação do agronegócio como política agrária nos governos Lula e Dilma e sua representação por meio das charges de Carlos Latuff.** 100 fls. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Centro de Educação, Comunicação e Artes, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

NHUR, Andréia. **Escrever história da dança: das evidências às descontinuidades históricas.** Anais do IV Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança. Comitê de Memória e Devires em Linguagens de Dança. jun, 2015.

PALEARI, Lucia Maria. **Guia Alimentar – Plantas Ruderais:** O mato que alimenta, protege e embeleza o ambiente. Rede de defesa e promoção da alimentação saudável, adequada e solidária. 2012.

PELBART, Peter Pál. **Poder sobre a vida, potência da vida.** Revista Lugar Comum, nº17, p.33-43, 2008

PELBART, Peter Pál. **Políticas da vida, produção do comum e a vida em jogo...** Saúde Soc. São Paulo, v.24, supl.1, p.19-26, 2015.

POR QUE não o paraíso?. Direção: Laura Tamiana. Co-direção: Tatiana Devos Gentile. 2016. (27m29s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gS-EgCmW_Cc> Acesso em 04 set. 2019.

PRESTON-DUNLOP, Valerie. **Looking at dances: a choreological perspective on choreography.** London, Verve Publishing, 1998. 216 p.

RENGEL, Lenira Peral; SCHAFFNER, Carmen Paternostro; OLIVEIRA, Eduardo. **Dança, Corpo e Contemporaneidade.** Salvador: UFBA, Escola de Dança, 2016 40 p. il.

ROCHA, Thereza. **O que é dança contemporânea? A narrativa de uma impossibilidade.** Revista Ensaio Geral, vol.3, n.5, 2011

SOARES, Anderson da Silva. **Discursos e representações do corpo durante a ditadura militar no Brasil (1968 – 1979).** Dissertação (mestrado em História) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 196 f., 2016.