

Folharal: (de)compondo corpos, danças, sonoridades e memórias com folhas

Folharal: (de)composing bodies, dances, sounds and memories with leaves

 Daltro, Emyle

 <https://orcid.org/0000-0001-5507-0098>

Universidade Federal do Ceará, Brasil

emyledaltro@ufc.br

Resumo

A proposta deste artigo é apresentar e discutir aspectos do processo de criação do trabalho cênico *Folharal*, de Emyle Daltro, com banda sonora de Bruno Esteves. *Folharal* – bicho, gente, planta, solo, sons, cheiros, memórias... – agencia processos de (re/de)composição. A artista da dança e o músico, em cena, experimentam inventar dança, música e enredos com folhas, investigando movimentos, estados de presença, sonoridades, sensações, imagens, e estabelecendo conexões com a infância. Este processo de criação e pesquisa conecta-se, de modo sensível, à terra e a modos de vida não hegemônicos e não/humanos. Folhas secas atuam promovendo transformações e possibilitando o encontro com alteridades. A discussão que o texto apresenta refere-se, principalmente, à composição em dança com não/humanos, tecida com o uso de regimes de atenção que favorecem o aflorar dos sentidos do corpo, acionando *memórias-húmus*. Evidencia procedimentos metodológicos dessa prática artística que podem ser pensados e articulados como métodos na pesquisa acadêmica em artes – pesquisa artística –, levando em conta seriamente a experiência da performer como pesquisadora e criadora. Está em questão também o modo como *Folharal* não representa o conto chamado *O Bicho Folharal*, mas agencia as suas sociomaterialidades e intensidades, bem como o que estas produzem em termos de imagens e sensações para criar tramas e corpos em movimentos expressivos e cenas, fazendo com que histórias e memórias humanas e não/humanas se tornem ativadoras de produção corpórea, artística e acadêmica.

Palavras-chave

Composição em Dança; Não/humanos; Criação artística; Memória-húmus; Pesquisa artística

Abstract

The purpose of this article is to present and discuss aspects of the creation process of the scenic work *Folharal* by Emyle Daltro, with a soundtrack by Bruno Esteves. *Folharal* – animal, people, plant, soil, sounds, smells, memories – triggers processes of (re/de)composition. On stage, the dance artist and the musician experiment with inventing dance, music, and storylines using leaves, exploring movements, states of presence, sounds, sensations, and images, while establishing connections with childhood. This process of creation and research sensitively connects to the earth and to non-hegemonic and non/human ways of life. Dry leaves act by promoting transformations and enabling encounters with otherness. The discussion presented in the text refers mainly to dance composition with non/humans, woven using attention regimes that favor the emergence of the body's senses, triggering *humus-memories*. It highlights methodological procedures for this artistic practice that can also be considered and articulated as methods for academic research in the arts – artistic research – seriously considering the performer's experience as both researcher and creator. It also addresses how *Folharal* does not represent the tale *O Bicho Folharal*, but instead enacts its sociomaterialities and intensities, as well as what they produce in terms of images and sensations. This process creates weaves and bodies in expressive movements and scenes, turning human and non/human stories and memories into activators of corporeal, artistic and academic production.

Keywords

Dance Composition; Non/humans; Artistic Creation; Humus-memory; Artistic Research

Arrastar-se pelas folhas ou pelos fundos dos rios, cheios de folhas.
Não me bato, me arrasto para não machucar mais.
Quero um chão de folhas, sem pedras, macio, sonoro...
Camadas e camadas de folhas secas, prontas, tornando-se húmus,
para eu entrar na terra feito elas, com elas, me tornar chão e renascer outra.
Encontrar com o outro para me despedir de mim,
nessa eterna busca ou caça, por mim,
a que se torna outra a cada encontro.
Preciso de tempo para esses encontros e despedidas,
ficar nesse lugar de tempo esgarçado.
Tempo para fazer e para observar o tempo de atravessar,
como atravessar?
Como (des)organizar essa trajetória?
(Daltro, ensaio outubro 2017)



Ao remexer em alguns cadernos com registros do processo de criação do trabalho cénico *Folharal*, encontrei uma anotação datada de 6 de outubro de 2017 que me levou a iniciar este texto. Um trecho dessa anotação, transcrito acima, pareceu-me tão integrado à composição artística, ou melhor, tão desencadeador da criação de *Folharal*, que não pude deixar de iniciar este texto com ele.

Escrevo ora em primeira pessoa do singular – quando me refiro particularmente a mim –, ora em primeira pessoa do plural – quando desejo tornar mais evidente a participação de outros na ação ou situação relatada. Contudo, em ambos os casos tanto “eu” como “nós” são entendidos como agências que se constituem na relação. O termo agência, seguindo os passos de Donna Haraway e Bruno Latour, é utilizado no sentido de “associação de humanos e não/humanos agindo, modificando e sendo modificados em relações mediadoras” (Daltro, 2014, p. 15). Este entendimento acompanhou todo o processo de criação de *Folharal*, propiciando uma percepção mais apurada no que tange à relação de mútua constituição entre presenças humanas e não/humanas¹ na composição das cenas do trabalho artístico. Tal relação, intrinsecamente ligada à vida, é afetiva, mobilizando as agências da cena (público, artistas, folhas, sonoridades, etc.) para estabelecer conexões entre si e entrelaçar suas histórias, performando mundo(s).

Tenho estudado e percebido que, quanto mais conseguimos inventar/problematizar continuamente as nossas relações e, portanto, as agências que se encontram em relação, acompanhando com atenção cuidadosa os seus processos de diferenciação, esses encontros ganham intensidade e nossa presença em cena e no mundo torna-se mais potente. Nesse sentido, a cada apresentação de *Folharal*, a nossa atenção volta-se para o que se estabiliza em termos de movimentos, sons,

imagens, etc. – aquilo que é encontrado como solução –, mas considerando que essa solução guarda em si a diferença de si mesma. Para tanto, ficamos atentos ao que surge de inesperado mesmo no que parece estabilizado em nós, vivificando as cenas.

Conheci a noção de invenção, que orienta os meus trabalhos de pesquisa nas artes, a partir da leitura do livro *A invenção de si e do mundo: Uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição*, de Kastrup (2007), durante a minha pesquisa de doutoramento, defendida em 2014. Kastrup (2007), apresenta a invenção como um “movimento de problematização das formas cognitivas constituídas” (p. 17). Ela defende que a invenção deve ser entendida como a formulação de problemas e a busca de soluções que não anulam a problematização, propondo que inventar é criar problemas e problematizar-se com eles.

Quando fiz uma mudança significativa na minha vida e no meu modo de dançar e criar dança, passei a concentrar-me mais no ambiente com o qual dançava. Nesse processo, percebi que o chão poderia ser uma potente possibilidade de transformação. Ou melhor, a minha relação com o chão é que precisava mudar para que o meu corpo e a minha dança se tornassem outros. Desde então, a atenção ao chão/solo/terra tem sido um desafio e uma rica fonte de possibilidades de invenção de mim mesma como artista, pesquisadora e educadora em e com dança.

Num primeiro momento dessa trajetória de aprendizagem, concentrei-me nos meus pés e na relação deles com o chão. Depois a minha atenção pousou no chão em si. Qual é o chão da minha dança? Como é que esse chão me faz dançar?

Possíveis respostas para essas perguntas começaram a aparecer quando percebi o quanto era importante, para conseguir criar dança, que o chão/solo com os quais eu dançasse me remetesse e me conectasse a chãos que me fizessem sentir mais viva, mais intensa, mais conectada às minhas memórias, forjadas na relação com outras formas de vida. Ao experimentar, senti que alguns chãos me fazem dançar por meio do acesso e da ativação das suas memórias, que se articulam às

1 Esta grafia, com a barra inclinada entre as palavras, tem sido adotada nas minhas publicações em consonância com os estudos do Grupo de Pesquisa Tecnologias, Ciências e Criação (Lab. TeCC/UFMT), que propõem a expressão não/humanos, ao invés de não-humanos ou ainda não humanos, para ativar um pensamento/prática que não estabelece fronteiras fixas entre humanos e não/humanos (Galindo, Milioli & Mélio, 2013).

minhas; ou seja, a dança acontece motivada pelas nossas memórias.

Nesse sentido, interessou-me a noção de memória inventiva proposta por Kastrup (2019), que não é pensada como um arquivo onde os dados permanecem inertes, intocados e imutáveis, mas sim como uma memória voltada para a criação, viva, que está a ser atualizada de diferentes modos. Toda invenção se faz com os restos da memória, virtualidades que passam a existir quando são atualizadas: “Cada processo de atualização de uma virtualidade implica também em diferenciação e invenção” (CINEAD LECAV, 2019, 01:20:35 - 01:21:01).

No fundo do rio tem pedras, debaixo das pedras tem areia², há solo/terra. Quando era criança, eu pisava nas pedras e na areia dos rios da região onde vivi, que foram compondo os meus pés com a habilidade de dançar. Que danças estavam a ser, ou foram, preparadas para esses pés que atravessavam rios, caminhavam sob o sol quente para colher flores, corriam no chão do cerrado e subiam em árvores? De que maneiras podemos acessar a vivências que nos possibilitam atualizar virtualidades oriundas também do solo de nossas infâncias?

As questões acima surgiram durante o processo de criação de *Folharal* e levaram-me a retomar e procurar colocar em ação a noção de “memória-húmus”, impulsionando a criação deste trabalho artístico. Propus o termo “memória-húmus” em 2014, na minha tese de doutoramento, fazendo uma alusão metafórica à terra e ao húmus, associada à noção de memória inventiva. Somente após uma série de vivências interculturais e interdisciplinares, de experimentar o trânsito por zonas de fronteira epistemológica, de realizar estudos e de me dedicar ao processo de criação de duas versões do *Folharal*, é que a noção de memória-húmus – uma memória (de)compositiva, que nutre devires, acionada em relações/improvi-

sações com a terra e com as sociomaterialidades³ que a constituem – ganha força como conceito que opera na invenção de corpos humanos e não/humanos como território, tempo e memória em movimento.

Instigada pelas possibilidades de criação artística movidas por e com memórias-húmus, apresento alguns momentos e procedimentos que compuseram o processo de criação de *Folharal*. Este trabalho cénico desdobrou-se em duas versões diferentes: a primeira, estreada em 2019 e seguida de mais quatro apresentações públicas antes da pandemia da Covid 19; e a segunda, apresentada durante uma temporada no Teatro Dragão do Mar, em Fortaleza, Ceará, Brasil, no mês de março de 2023. Este texto irá focar-se predominantemente na segunda versão deste trabalho.

No processo de criação de *Folharal*, as temporalidades curvas, assim como as curvas que os rios desenham no solo, possibilitaram-me encontros com a criança que fui/sou/serei e com o que ela me proporciona enquanto acesso às ancestralidades que me constituem. Com esses encontros, descobri que sou filha dos rios, especialmente de um, o Coxipó do Ouro, que corre na comunidade de mesmo nome, distrito de Cuiabá, cidade onde nasci, capital de Mato Grosso. Na minha infância, era um rio de águas límpidas, com piraputangas⁴ que nadavam contra a correnteza em movimentos sinuosos; tinha pedras arredondadas e areia no fundo; com folhas que caíam das árvores da mata ciliar, hoje bem mais escassa⁵, e que, em alguns períodos do ano, serviam de abrigo para as arraias que nem sempre conseguíamos ver.

2 Este trecho parafraseia a canção *Tem Areia (no fundo do mar tem areia)*, cantada por mestres e aprendizes da Capoeira Angola em todo Brasil e em diversos países do mundo onde a capoeira é praticada.

3 Na minha tese de doutoramento, ao dialogar com autores como John Law, Annemarie Mol, Bruno Latour, Donna Haraway, entre outros, usei a expressão materialidade/socialidade, escrita dessa maneira, com a barra inclinada entre os termos, “com o intuito de reforçar a dimensão de co-constituição em que social e material se encontram – a imbricação do social no material e do material no social” (Dalton, 2014, p. 68). Neste texto, uso o termo *sociomaterialidades* para sintetizar a escrita e continuar a reforçar a evidência do processo de mútua constituição entre materialidades e socialidades.

4 Piraputanga (*Brycon hilarii* = *Brycon microlepis*) é um peixe da família Characidae (ver Piraputanga, 2024).

5 Não visito esse território há muitos anos, mas tenho recebido notícias de que esse rio, de grande beleza e importância para toda a região, tem sofrido graves impactos ambientais causados pela especulação imobiliária, desflorestação das suas nascentes, incêndios florestais e poluição.

Para ativar memórias durante o processo de criação do *Folharal*, tive de pisar e mexer na terra, fiquei de cócoras pertinho dos solos de praças, parques e do campus da Universidade Federal do Ceará, onde trabalho, todos na cidade de Fortaleza, onde vivo há 11 anos. Inclinei-me para o chão, reverenciando esses solos, para olhar, escolher e apanhar folhas.

Para a primeira versão de *Folharal*, passei um ano inteiro a apanhar folhas secas de cajueiros durante os fins de semana, e esse procedimento reverberou numa movimentação predominantemente a um nível baixo e médio ao longo de todo o trabalho cénico. No apanhar as folhas, os pés e as mãos encontravam o chão, a terra. Isso remeteu-me ao tempo em que as nossas mãos eram como pés e vice-versa. Com o simples procedimento de apanhar folhas, acedi a fragmentos da minha infância e também me senti como um animal (não/humano), o que motivou a criação de algumas cenas.

As folhas carregam consigo terra, diversas formas de vida, informações que remetem às árvores de que fazem parte, histórias que se iam produzindo comigo, com aquilo que eu sabia e não sabia sobre elas. Durante a recolha, os momentos pareciam alargar-se, pois o tempo ali não era cronológico; era um “tempo espiralar” (Martins, 2021).

Para Martins (2021), o tempo espiralar, essa percepção, concepção e experiência, refere-se a:

um tempo que se curva para a frente e para trás, simultaneamente, sempre em processo de prospecção e de retrospicção, de rememoração e de devir simultâneos (...). A ideia de 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. (p. 23)

É com esse tempo que consigo dançar com os/as

meus/minhas ancestrais, tais como a criança que fui/sou, as velhas águas do rio que menciono aqui neste texto, bem como árvores e outras formas de vida não/humanas, muitas das quais surgiram no nosso planeta antes da espécie *Homo sapiens*. A terra é também ancestral, com a qual nos tornamos o que somos. “Somos da terra”, de acordo com o escritor e líder quilombola Antonio Bispo dos Santos (Nego Bispo)⁶, que, ao referir-se às históricas disputas pela terra que marcam com sangue a história do Brasil, escreve:

Os contratos do nosso povo eram feitos por meio da oralidade, pois a nossa relação com a terra era através do cultivo. A terra não nos pertencia, nós é que pertencíamos à terra. Não dizíamos “aquela terra é minha” e, sim, “nós somos daquela terra”. Havia entre nós a compreensão de que a terra é viva e, uma vez que ela pode produzir, ela também precisa descansar. Não começamos a titular nossas terras porque quisemos, mas porque foi uma imposição do Estado. Se pudessemos, nossas terras ficariam como estão, em função da vida. (Santos, 2019, p. 44)

Percebo que foi possível ativar no/com o corpo e nas folhas secas essa memória-húmus porque, cada vez mais, me venho afetando com as cosmovisões ameríndias e quilombolas. Através de diversas vivências no âmbito da pesquisa artística, das criações artísticas colaborativas, do batuque, do ensino/aprendizagem na universidade, da capoeira Angola, entre outras, tenho acessado a minha ancestralidade negra, uma virtualidade que, também com o processo de criação de *Folharal*, encontrou espaço e tempo para se atualizar em mim. Foi ao conectar-me, com os pés descalços, ao chão de folhas secas, que fui remetida à minha infância, profundamente ligada à terra, aos rios e ao bioma cerrado. Uma infância regada por canções, hábitos e histórias que mobilizam tais an-

6 Escritor e líder quilombola da comunidade Saco do Curtume, no município de São João do Piauí, é autor de *Colonização, quilombos: modos e significações*, publicado em 2015 pelo INCT de Inclusão e de A terra dá, a terra quer, publicado em 2023 pela Ubu Editora/PI-SEAGRAMA.

cestralidades, as quais puderam atualizar-se como corporeidades em dança, compondo este trabalho cênico. Para tal composição, foram de extrema importância “os gestos, as conexões, as passagens, os acoplamentos do corpo com as sutilezas que se desdobram e emanam da matéria” (Kastrup, 2019, p. 104), especialmente das folhas secas. No processo de criação da segunda versão do trabalho, voltei a apanhar folhas secas não só de cajueiros, mas também de uma variedade de árvores, ao longo de todo o ano de 2022, elegendo principalmente o Parque Estadual do Cocó⁷ como local para as recolhas. Desta vez, precisava de uma quantidade muito maior de folhas, pois desejava que elas, espalhadas, cobrissem todo o chão sobre o qual eu dançaria. Ao chegar a casa, limpava as folhas, deixava-as descansar e, depois, ensacava-as para levar à sala de ensaio ou ao palco, criando assim um chão de folhas para dançar. Investiguei diversas movimentações com este chão-folhas e com o *que e como* ele me fazia dançar.

Hoje, nos estudos, pesquisas e vivências com as artes, interessam-me procedimentos que colocam em ação memórias/corpos/tempos/territórios, nos quais ganham primordial relevância o ato de escutar, cheirar, tocar, saborear, ver... aspetos que eu não costumava acionar na minha prática de dança, para poder estender a minha conexão a mais e diferentes formas de vida. Desse desejo, estão surgindo procedimentos de dançar com o chão, experimentar ser terra, ser húmus. E quando temos que dançar sobre chãos aplainados violentamente, (re)calcados pela nossa história colonial, como podemos fazer para que eles se tornem “outros”?

Para Walsh (2009), falar de modos “outros” não se refere a alternativas dentro da mesma razão moderno-ocidental-colonial. Diz respeito a evidenciar um lugar de vida que recusa a universalidade abstrata, sendo marcado pela diferença colonial, que ganha ênfase no contexto da diferença cultural. A diferença colonial incrustou a desigualdade nas terras e corpos colonizados, por meio da histórica submissão e subalternização dos povos in-

dígenas e negros escravizados. Quando falamos ou dançamos de modos “outros”, referimo-nos a esses outros, ou seja, aos lugares de vida desses povos inferiorizados.

Em *Folharal*, são as folhas que possibilitam que o chão aplainado dos palcos de teatros ou de outros locais “apropriados” para a dança cênica se tornem escorregadios, de modo que eu tenha que pisar neles com os pés bem abertos, bem plantados e em constante negociação. A minha atenção está muito voltada para onde e como piso os chãos de folhas, com a mesma atenção que tínhamos ao entrar no rio em épocas de chuva, quando as arraias se escondiam debaixo das folhas que se misturavam ao fundo do rio.

Tanto no processo de criação da primeira, como na segunda versão de *Folharal*, eu e as folhas tivemos, em diversos encontros, a companhia do músico Bruno Esteves. De modo atento às nossas experimentações movediças, ele ia compondo sonoridades em tempo real – inicialmente apenas com instrumentos acústicos e, na segunda versão, com sons produzidos digitalmente e um bandolim –, gerando sensações em nós e criando nuances e ambiências sonoras que me remetiam aos ambientes que vivi durante a minha infância em Mato Grosso.

Com as improvisações em dança e música que marcaram a criação de *Folharal*, lembrei-me do conto *O Bicho Folharal*⁸, que a minha mãe costumava contar enquanto balançava na rede comigo, com ou sem os meus dois irmãos mais novos, na missão de nos fazer dormir. Ela sentava-se no meio da rede, eu deitada de um lado e os dois meninos mais novos do outro lado, de forma que os nossos pés se encontravam no colo dela (entre a cintura e os joelhos).

De acordo com Lago (2005), *o Bicho Folharal é o Çoo-cá-xiririca para os Tupi, o Amigo Folhagem em Sergipe, o Bicho Folha-seca no Rio*. Pode ser uma raposa disfarçada, ou ainda um coelho ou um jabuti. Para a composição de *Folharal*, inspiro-me na raposa que, na história contada pela minha mãe, passa mel por todo o corpo e rola pelo chão da mata, sobre as folhas secas, inventando o

7 Parque natural, urbano, localizado em Fortaleza, CE (SEMA. (2017–2024).

8 O leitor pode encontrar a história que se assemelha à que a mãe me contava em Barroso (1921, as cited in Bezerra, n.d.).

tal *Bicho Folharal*. Com esse disfarce, ela engana a onça – que, nos contos populares brasileiros costuma remeter ao poder despótico – e consegue beber da água que esse grande felino vigiava noite e dia, no meio de uma grande seca na região. O conto foi recolhido por Câmara Cascudo, Sílvio Romero e o general Couto Magalhães, fazendo parte da cultura popular tradicional brasileira.

No trabalho artístico, não representamos este conto, mas experimentamos a possibilidade de histórias serem contadas através das forças sociomateriais, discursivas e criadoras que ele mobiliza em nós. Assim, memórias se materializam em histórias – no plural. Além do conto do *Bicho Folharal*, várias histórias se entrelaçaram na composição das cenas – histórias que surgem da minha infância, marcada pelos meus pés descalços em contato com a terra; mas também dos meus pés machucados por sapatilhas de pontas; das narrativas evocadas pelo ballet de repertório clássico *Les Sylphides* (São Paulo Companhia de Dança, 2020), que dancei quando tinha 13 anos; da história cantada na música *Sonho de Outono* (Bocaiúva, 2021) que a minha avó materna, Dona Juracy, entoava para me fazer dormir; histórias de nascer, morrer, transformar-se. Ao voltar a minha atenção, com todos os sentidos do corpo despertados, para a terra e as folhas secas – tornando-se solo, tempo, corpo, memória – histórias foram-se entretecendo para criar/dançar *Folharal*.

01. Como e para quê acionar “memórias-húmus”?

Como compor dança e banda sonora com diferentes sociomaterialidades e as suas/nossas histórias, de modo a possibilitar a produção de “memórias-húmus” que nos impulsionem a constituir corpos habituados a processos transformadores?

Para tanto, é preciso discorrer sobre o “animismo ameríndio” e sobre a noção de “world-sense” (Oyěwùmí, 2005) ou “cosmopercepção”, como tem sido traduzido no Brasil.

No processo de criação de *Folharal*, percebi-me conectada ao animismo ameríndio, uma cosmopercepção que também orientou o processo de pesquisa artística e criação que aqui discuto. De acordo com Castro (1996),

o animismo ameríndio estende os predicados da humanidade a seres de outras espécies. Luna (2021), informa-nos que o pensamento animista ameríndio e das sociedades tradicionais de outros continentes:

se refere a modos de viver em que assumem que o mundo é uma comunidade de pessoas vivas que merecem respeito, e, portanto se deve promover as boas relações entre as pessoas de diferentes espécies. Implica relações morais e recíprocas, não só entre os seres humanos, mas também com “pessoas-não-humanas”. (p. 12)

Esse modo de relação com o mundo atravessou-me enquanto corpo-cerrado mato-grossense que, há 11 anos, se tornou também corpo-mangue, corpo-caatinga, corpo-mata atlântica, entre outros corpos-biomas que compõem o território cearense, fortalecendo o meu movimento de criar, percebendo a ação de agências não/humanas e (re)conhecendo-as como coautoras da criação artística. Nesse sentido, é pertinente citar Krenak (2019), que escreve:

Devíamos admitir a natureza como uma imensa multidão de formas, incluindo cada pedaço de nós, que somos parte de tudo: 70% de água e um monte de outros materiais que nos compõem. E nós criamos essa abstração de unidade, o homem como medida das coisas, e saímos por aí atropelando tudo, num convencimento geral até que todos aceitem que existe uma humanidade com a qual se identificam, agindo no mundo à nossa disposição, pegando o que a gente quiser. Esse contato com outra possibilidade implica escutar, sentir, cheirar, inspirar, expirar aquelas camadas do que ficou fora da gente como a “natureza”, mas que por alguma razão ainda se confunde com ela. Tem alguma coisa dessas camadas que é quase-humana: uma camada identificada por nós que está sumindo, que está sendo exterminada da interface de **humanos muito-humanos**. Os **quase-humanos** são milhares de pessoas que insistem em ficar fora dessa dança civilizada, da técnica, do controle do planeta. E por dançar

uma coreografia estranha são tirados da cena, por epidemias, pobreza, fome, violência dirigida. (pp. 69-70)

Em consonância com Krenak (2019), Eduardo Viveiros de Castro, entrevistado por Royoux (2008), aborda o pensamento de povos ameríndios e discorre sobre o termo humano, o qual:

não é o nome de uma substância, mas de uma relação, de uma certa posição em relação a outras posições possíveis. “Humano” é sempre a posição do sujeito, no sentido linguístico da palavra, é aquele que diz “eu”. Portanto, se imaginarmos uma onça dizendo “eu”, essa onça é imaginada como humana, imediatamente. A humanidade não é uma propriedade de algumas coisas em contraste com outras, mas uma diferença na posição relativa das coisas (...). O humano não é uma questão de ser ou não ser; é estar ou não estar em posição de humano. (...) Todas as espécies podem ser consideradas como humanas em um momento ou outro. (...) Nem tudo é humano, mas tudo tem a possibilidade de se tornar humano, porque tudo pode ser pensado em termos de auto-reflexão. É isto o “animismo” indígena: um permitir a tudo a possibilidade de reflexão. (Royoux, 2008, pp. 112-113)

Entendo o animismo ameríndio como uma cosmo-percepção, ou *world-sense*, seguindo os passos da socióloga feminista nigeriana Oyèrónkẹ Oyèwùmí, que propôs este conceito em contraposição ao termo cosmovisão – *worldview* – que, segundo a autora, reflete o privilégio dado ao visual no Ocidente e é usado para sintetizar a lógica cultural de uma sociedade. A separação entre colonizadores e colonizados, entre quem pode escravizar e quem pode ser escravizado, quem pode violar e quem pode ser violado, quem pode possuir e quem deve ser possuído e, portanto, despojado do que lhe pertence, bem como a hierarquização que resulta dessa separação e classificação, encontram no sentido da visão o seu maior aliado. Para Oyèwùmí, cosmo-percepção ou *world-sense* refere-se a um modo mais inclusivo de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais

que podem privilegiar sentidos que não sejam o visual, ou mesmo uma combinação de sentidos.

No livro *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*, de Oyèwùmí (2021), Wanderson Flor do Nascimento, tradutor da autora no Brasil, chama a atenção para o facto de que o termo percepção pode indicar tanto um aspecto cognitivo quanto sensorial, referindo-se assim tanto aos sentidos do corpo quanto à capacidade de percepção que informa o corpo e o pensamento. A autora lembra-nos que:

No início do discurso ocidental, surgiu uma oposição binária entre corpo e mente. O tão aclamado dualismo cartesiano era apenas uma afirmação de uma tradição⁹ na qual o corpo era visto como uma armadilha da qual qualquer pessoa racional tinha de escapar. Ironicamente, mesmo quando o corpo permaneceu no centro tanto das categorias sociopolíticas quanto do discurso, muitos pensadores negaram sua existência para certas categorias de pessoas, principalmente para eles mesmos. A “ausência de corpo” tem sido uma condição prévia do pensamento racional. Mulheres, primitivos, judeus, africanos, pobres e todos aqueles que se qualificaram para o rótulo de “diferentes” em épocas históricas variadas foram considerados como sendo os corporificados, dominados, portanto, pelo instinto e pelo afeto, estando a razão além deles. Eles são o Outro, e o Outro é um corpo.¹⁰ (Nascimento, 2005, as cited in Oyèwùmí, 2021, p. 5)

O corpo do outro, ou melhor, o outro como corpo, o que/quem é um corpo (a princípio sem “alma”, sem intelecto, isento de humanidade) são mulheres, pessoas pretas, indígenas, etc., todos os povos colonizados, aqueles que não se encaixavam/encaixam no ideal de humano

9 O leitor pode comparar a discussão com Schepher-Hughes e Lock (1987).

10 O trabalho de Gilman é particularmente esclarecedor sobre as concepções europeias de diferença e alteridade (Gilman, 1982, 1985, 1986, 1993).

do colonizador e no ideal de civilização que instauraram o projeto moderno de sociedade. Ideais a serem alcançados por esses “outros”, que se diferenciavam dos povos colonizadores.

Em consonância com caminhos abertos por modos “outros” de sentir, afetar, pensar e conhecer, *Folharal* traz à baila, de diferentes maneiras, diversos desses corpos e racionalidades “outras” que sou/somos. Esse outro também é a terra que teria de ser desbravada e possuída, juntamente com as corporeidades humanas e não/humanas que nela e com ela viviam, sem a ideia de posse. Nego Bispo lembra-nos que:

Nosso povo foi trazido de África para cá. Diferentemente dos nossos amigos indígenas, que foram atacados em seu território podendo falar suas línguas, cultivar suas sementes, dialogar com seu ambiente. Nós fomos tirados dos nossos territórios para sermos atacados no território dos indígenas. E aí nós precisávamos e precisamos – e temos conseguido – ser muito generosos. Porque mesmo tendo sido trazidos para o território dos indígenas, nós não disputamos o território com eles. Nós disputamos com o colonialista o território que eles tiraram dos indígenas, e isso nos dói. Mas precisamos fazer isso. Senão, onde vamos viver? A surpresa para os colonialistas e a felicidade para nós é que, quando nós chegamos ao território dos indígenas, encontramos modos parecidos com os nossos. Encontramos relações com a natureza parecidas com as nossas. Houve uma grande confluência nos modos e nos pensamentos. E isso nos fortaleceu. E aí fizemos uma grande aliança cosmológica, mesmo falando línguas diferentes. Pelos nossos modos, a gente se entendeu. (Santos, 2019, p. 45)

Imbuída do que consigo aceder em termos de cosmo percepção ameríndia, que dialoga com a cosmo percepção quilombola, aqui no Brasil, escolhi algumas materialidades como colares de sementes, folhas secas e um pequeno caldeirão de barro para iniciar a criação da primeira versão do *Folharal*. Não coincidentemente, todas essas coisas são íntimas da terra. Experimentei

a improvisação em dança com essas agências durante meses, de maneira a acionar os sentidos do corpo, principalmente por meio do tato e da proprioção, ficando atenta às sonoridades, sensações, qualidades de movimento, estados de presença, imagens e histórias que surgiam dessa relação.

Improvisar com as folhas, colocando em ação uma atenção concentrada e, ao mesmo tempo, aberta a tudo o que surge delas, com elas e ao que essas folhas provocam em mim e no músico em termos de sensação, fez-me perceber que apenas as folhas seriam nossas parceiras na construção da segunda versão do trabalho.

Experimentei sensações no corpo a partir do recolher de folhas, do contacto das folhas com diferentes partes do corpo, do pisar, gatinhar e rolar sobre elas, e do amassar das folhas, sendo que algumas dessas ações fizeram parte de cenas do *Folharal*. No encontro cheio de afetos entre o (m)eu corpo, em diferentes movimentos, com as folhas secas, nossas presenças foram potencializadas e memórias-húmus puderam ser acionadas, atualizando virtualidades às quais eu não teria acesso racionalmente, o que parece ter reverberado nas pessoas do público:

Assistir ao *Folharal* foi ser tocada num campo íntimo dos meus pensamentos, íntimos dos meus sentimentos e ver que todo esse lado mais intimista estava em movimento e em sincronia. Essa sincronia me remetia a várias sensações, desde o meu passado até sensações atuais e me fez pensar então como tudo isso também pode ter sido parte de uma trajetória ancestral do meu ser. Isso reverberou no meu corpo, causando movimentos. Então, se eu tinha algum pensamento mais íntimo, mais silenciado, questões em que eu pensava, mas pensava em silêncio, elas puderam reverberar no meu corpo, me mostrando que mesmo aquilo que está no meu mais íntimo não é fixo, também se move. Vi a artista em cena, provocando toda essa reverberação em um grande movimento, por meio das imagens que eram formadas com as folhas, com os sons através dos deslizares das folhas, dos movimentos de jogar as folhas para cima... Fiquei curiosa em saber como teria sido minha movimentação no sen-

tido mais antigo da minha existência. Quais eram os meus movimentos ancestrais? O que me emocionava antigamente? Que sons eu ouvia que hoje não escuto mais? Que movimentos da natureza teriam me tocado há centenas de anos atrás? Essas questões foram aparecendo por conta das sensações ativadas pelos elementos cênicos do *Folharal*, elementos muito reais, mas que me remetiam a memórias de um passado que eu não consigo ter acesso conscientemente. Traços de uma existência ancestral. O trabalho foi um encontro do presente com um passado ancestral. Tudo isso então foi me tocando nos meus mais profundos sentimentos e fui percebendo meu presente em movimento.¹¹ (Santos, comunicação pessoal, junho 2024)

As folhas secas levam-me para a terra, a terra em que nasci, andei e cresci, a terra com a qual me torno, cada vez mais, uma humana “outra”, porque me abro a lógicas diferentes de estar, conhecer e produzir mundos.

Na segunda versão do trabalho, as folhas aumentaram em quantidade, ganharam volume e se tornaram corpo de folhas ou chão de folhas, fértil em sons, movimentos e memórias. Essas memórias e a história do Bicho Folharal foram articuladas a outras memórias, do período da minha pré-adolescência, quando algo me interpelou num dos ensaios do meu primeiro solo, no ballet *Les Sylphides* ou *Chopiniana*, de Michel Fokine, com música de Frédéric Chopin. Nessa ocasião, as características dos meus pés, bem como a sua relação com o chão foram evidenciadas como inadequadas em mim. Só muito tempo depois se tornaram chaves para retomadas e invenções.

Quando ensaiava para dançar esse ballet, aos 13 anos de idade, fui chamada à atenção porque, segundo a pessoa que me interpelou, eu estava a parecer uma in-

dígena¹² em cena e não uma *sylphide* – leve, etérea, vertical, alva, sublime como “deveria ser”. Essa vivência fez-me prestar atenção aos meus pés e à relação deles com o chão, a qual teria que mudar se eu quisesse me tornar uma bailarina clássica. Foi nesse contexto que, com essa composição cênica, fui instigada a buscar esse corpo outro que fui e que me foi incentivado a deixar de ser. Só depois de muito tempo percebi que, apesar de ser uma pessoa não indígena, diversos dos meus lugares de infância tinham/têm “confluência” – como se refere Nego Bispo (Santos, 2019) – com culturas de povos originários que tecem o rico e diverso coletivo de corpos e forças que compõem a região onde nasci e fui criada.

Fragmentos da minha relação com os meus pés, com a dor causada pelas sapatilhas de pontas e pela imposição de uma cultura alienígena, que se pretende fora da terra, aparecem em breves declarações minhas, numa gravação que decidimos deixar em *off* nalgumas cenas do trabalho. A dor e o prazer aparecem também na canção que entoo – *Sonho de Outono* – ao vivo e até num grito, seguido por um som agudo de saxofone que integra o trecho da música *Outra Coisa*¹³, incorporada à banda de *Folharal*, elementos que surgiram durante o processo de criação e que passaram a compor algumas cenas.

Neste processo, memórias-húmus tornaram possível que movimentos do ballet *Les Sylphides* inscritos em mim surgissem; deixei que me dançassem e fui percebendo como os meus pés descalços se comportavam fazendo *courus* no chão de folhas. Esses passinhos corridos (*pas courus*), realizados pelos pés em meia-ponta – com os calcanhares fora do chão – transferindo o peso do corpo dos dedos de um pé para os do outro, com uma velocidade bem rápida, a princípio, foram desenhando trilhos no chão de folhas. Esses passinhos rápidos foram recebendo amplitude e peso, de modo que toda a planta

11 Depoimento da percussionista, professora e investigadora na área da música Catherine Furtado dos Santos, em resposta ao que lhe perguntei, ou seja, “o que a tocou em *Folharal* e como a tocou?” Perguntei-lhe se se lembrava e se poderia dizer-me algo sobre isso, mesmo depois de um ano ter passado desde que assistiu ao trabalho coreográfico.

12 Hoje, no Brasil, para designar pessoas indígenas, usamos termos como povos originários, povos da floresta, ou, mais especificamente, o nome de cada povo (os Bororo, os Krenak, os Tapeba, os Guajajara, os Yanomami, entre muitos outros), e não o termo “índio” ou “índios”, que, além de se mostrarem equivocados, remontam ao colonialismo e à colonialidade, permanecendo com uma semiosfera carregada pejorativamente.

13 Trecho da música *Outra coisa*, do álbum *Grammelot*, de Pelgrim, Rodrigues e Medeiros (2022).

de cada um dos dois pés tocasse o chão, fazendo surgir uma outra movimentação, uma espécie de galope que tomou todo o meu corpo, ora curvando-o, ora fazendo-o saltar em galopes maiores. Essa movimentação era realizada com cuidado e com os pés bem firmes no chão para eu não escorregar nas folhas. À medida que a velocidade desse galope ia diminuindo, foi surgindo um bater ritmado e repetitivo com a planta do pé inteira e aberta no chão, e essa pisada foi repetida várias vezes, de modo que uma presença indígena se instaurou em mim, na cena, com esse movimento de bater um dos pés mais forte no chão, enquanto o outro batia de modo mais fraco.

Pouco a pouco, um dos pés começou a arrastar-se no chão. Passado algum tempo, ambos os pés se arrastavam, e adicionei também um gingar dos quadris. Esta movimentação foi-se tornando muito semelhante aos modos como dançamos o forró¹⁴. Nos ensaios, voltei várias vezes a esta experimentação e outros movimentos surgiram, como diferentes sapateados – alguns dos quais acabaram por não fazer parte das cenas da segunda versão.

Com o intuito de despertar e combinar os diversos sentidos dos corpos envolvidos na produção e recepção de *Folharal*, alguns procedimentos foram experimentados nas apresentações deste trabalho. Um deles foi servir chá de capim cidreira (ou capim santo) ao público na antessala do teatro, favorecendo a sua inserção no campo de forças que *Folharal* mobiliza. Os meus avós maternos e a minha mãe costumavam servir-nos, crianças, chá de capim cidreira. O aroma deste chá transporta o tempo passado para o tempo presente. Este aroma é reforçado pelo óleo essencial extraído da mesma erva, que é borrifado na toalha da mesa (colocada na antessala do teatro), onde se encontra o chá, copinhos e alguns postais com desenhos da minha filha, feitos quando ela tinha 11 anos de idade, alusivos a histórias que lhe contei

14 De acordo com Alfonsi (2007), a palavra *forró* “em sua origem fazia-se referir a um tipo de baile popular, com o tempo adquiriu a conotação de uma dança específica e, tal como se usa atualmente, um gênero musical (Cf. Cascudo, 2000). Nesta última qualidade, é definido por especialistas, pesquisadores e alguns músicos como um termo genérico que abrange ritmos e estilos variados, tais como o xaxado, o xote, o baião, o arrasta-pé e o coco” (p. 13).

sobre a minha infância.

As pessoas do público que saem da antessala são convidadas a passar pela plateia escura e a subir ao palco, suavemente iluminado, para se sentarem em cadeiras dispostas numa grande roda. Nessa roda, integram-se também alguns refletores, assim como o músico, Bruno Esteves, e o iluminador, Wallace Rios de Oliveira, cada um com as suas respetivas mesas de som e luz. No centro da roda, há um monte de folhas – que posteriormente são espalhadas por todo espaço dentro dela – e uma pessoa (eu) deitada sobre elas.

O público entra no palco ao som de uma reprodução digital de sonoridades provenientes de armadores de redes, que costumam ranger à medida que envelhecem. A repetição desse ranger compõe o início da banda sonora do trabalho artístico, remetendo a um costume ancestral indígena: o de dormir em redes de balanço. Este som ativa a nossa propriocepção, pois muitas pessoas no Brasil foram embaladas, adormecidas e aconchegadas em redes.

É balançando na rede, com a rede, que o sono vem e que o sonho acontece. O sonho como um lugar de “experiência transcendente na qual o casulo do humano implode, se abrindo para outras visões da vida não limitada” (Krenak, 2019, p. 66). Krenak fala de sonhar e de cair, cair, cair. Em *Folharal eu caí, estou no chão, e uso de minha capacidade crítica e de invenção para fazer nascer da queda – instigando que o público também o faça – um corpo do encontro que liga mundos diversos, por meio da ativação de uma memória cultural.*

a memória cultural é, entre outras coisas, um ato de imaginação e de interconexão. (...) A memória é incorporada e sensual, isto é, invocada por meio dos sentidos; ela liga o profundamente privado com práticas sociais, até mesmo oficiais; às vezes a memória é difícil de evocar, mas é altamente eficiente; está sempre trabalhando em conjunto com outras memórias (...) A memória, como o coração, funciona no aqui e agora. (Taylor, 2013, pp. 128-129)

Quando as pessoas do público já estão sentadas, o

músico inicia a reprodução da canção *Sonho de Outono*, ativando diversas memórias. Esta música foi gravada especialmente para a composição cénica, na voz da minha avó materna – atualmente com 98 anos de idade. Após a reprodução digital da canção, eu a entoo ao vivo, tal como a minha avó costumava cantar para me fazer dormir, enquanto me balançava na rede. Assim, passado e presente se entrelaçam e se emaranham por meio do que as pessoas presentes escutam. As vozes, de minha avó – ausente/presente – e a minha, instauram uma atenção conjunta aos micromovimentos que já estão a acontecer com as folhas.

Depois de cantar, o público assiste a uma expansão da minha movimentação, que parte da respiração e do canto, para um esfregar e alongar que começam a acontecer dos meus pés à cabeça, reverberando pelo monte de folhas secas.

Sonoridades são produzidas ao vivo à medida que me movo com as folhas secas, e esses sons podem evocar tanto o fogo, a mata queimando, quanto o som de águas correntes, entre outros. Isso incita a produção de diferentes imagens derivadas das associações que as sonoridades possibilitam, estimulando o público a imaginar, ativar memórias e acessar histórias.

Memórias do conto *O Bicho Folharal* materializam-se em movimentos de deslizar das mãos sobre diversas partes do corpo, que também deslizam umas sobre as outras, como se algum mel estivesse sendo espalhado por todo o (m)eu corpo nesse esfregar deslizante. Durante as experimentações que compõem o processo de criação do *Folharal*, também surgiram estados de presença relacionados a animais não/humanos. O gato e a onça apareceram nas minhas movimentações e foram corporificados em cenas que compõem o trabalho. Movimentos sinuosos com os quadris e com todo o corpo foram experimentados, e essa movimentação acionou memórias que me conectaram aos movimentos ondulantes dos peixes de água doce, às raízes, bem como aos troncos e galhos retorcidos das árvores do cerrado.

Um procedimento que envolve o sentido do tato ocorre quando as pessoas do público têm os pés tocados pelas folhas, à medida que as arrasto e cubro-os, de modo

a que todos possam experimentar esse toque. Esse contacto também é promovido quando distribuo folhas nas suas mãos. A imaginação é novamente acionada pela propriocepção, pois pretendo que as pessoas do público se sintam tanto sob quanto sobre as folhas, quando mergulho nelas e rolo sobre elas, respetivamente.

Uma amiga querida, Carolina Wiehoff, que é artista da dança¹⁵ assistiu às apresentações do trabalho e comentou que percebeu o monte de folhas como um grande colo. Destacou a cena em que eu junto as folhas e a cena em que caio e mergulho nelas. Ela me disse que isso foi uma “delícia” e que minha dança foi “costurando” nela um desejo enorme de mergulhar nas folhas.

Mobilizamos o sentido da visualidade e a imaginação quando acontece o que chamo de “chuva de folhas”, ou seja, quando lanço várias vezes as folhas para cima e elas caem, iluminadas por luzes em tons de âmbar, performando danças inusitadas. Em alguns momentos do trabalho, o público é remetido às matas por meio da iluminação, que evoca a incidência da luz do sol encontrando caminhos entre as copas das árvores para chegar ao chão, criando no solo desenhos performados por luzes e sombras.

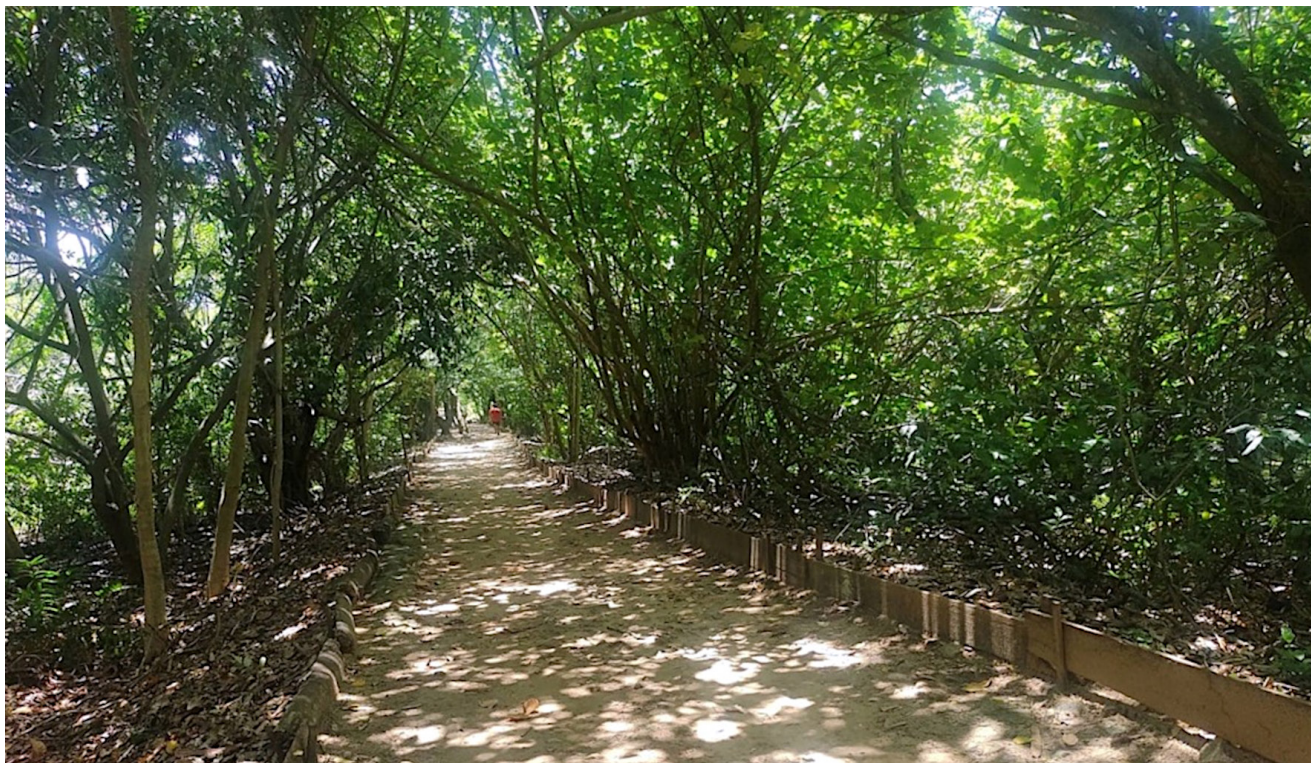
É importante destacar um procedimento que acompanhou todo o processo de criação do trabalho: as numerosas anotações em cadernos de processo e a articulação de referenciais teóricos, que também movimentam e nutrem o solo fértil da memória e da composição artística.

A realização de um ensaio aberto ao público, no qual diversas fotos foram produzidas, gerando mais material de estudo para os artistas, bem como a roda de conversa posterior a essa apresentação/ensaio, com as pessoas que se dispuseram a continuar conosco, também foram procedimentos importantes. Nessa ocasião, pudemos ouvir diferentes vozes, compartilhando impressões, sensações, percepções e experiências possibilitadas por esse encontro. Esses procedimentos potencializaram presenças, evocaram ausências e favoreceram a imagi-

15 A quem agradeço por acompanhar com tanto carinho as apresentações de *Folharal*.

Figura 01

Foto de processo – estudos para iluminação



Nota: Trilho do Parque do Cocó – um dos territórios em que apanhei folhas e realizei estudos para a iluminação de *Folharal*, by Emyle Daltro (2023). CC BY 4.0.

nação e a percepção tanto do público quanto dos artistas.

02. Atenção, improvisação, afetabilidade e memória-húmus

Investigar a minha prática artística é encontrar-me e empenhar-me em compreender os emaranhados de relações que me tecem como indivíduo/coletivo. Com esse entendimento, surgiram alguns conceitos (corporificados por práticas) que têm orientado as minhas invenções e processos de ensino/aprendizagem nas artes: *atenção, improvisação, afetabilidade e memória*.

Quaisquer que sejam as coisas, motivações, situações, ou ações envolvidas, o processo de me atentar a elas junto ao território com o qual são performadas dá início ao processo de criação. Trata-se de uma atenção a si e ao outro, com uma atenção cartográfica – “concentrada e aberta, sintonizada no plano das forças e afetos”

(Kastrup, 2019, p. 102). Esses dois modos de atenção são acionados no corpo a corpo com o campo, compondo e sendo compostos com o território da pesquisa. Kastrup (2019), nos informa que:

a concentração não deve ser confundida com a focalização, com o investimento atencional num foco pré-definido e a abertura tampouco se aproxima da pura dispersão. Há um tônus atencional a ser permanentemente calibrado, evitando os extremos de tensão e de relaxamento. (p. 102)

Perceber e ativar a atenção concentrada e aberta é uma das propostas da “pista da atenção”, uma das pistas da cartografia, “um método formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) que visa acompanhar um processo, e não representar um objeto. Em linhas gerais,

trata-se sempre de investigar um processo de produção” (Kastrup, 2009, p. 32).

Práticas que me ajudaram a desenvolver a atenção concentrada e aberta foram a meditação e a improvisação. Em 2022, não só recolhi folhas, como também experimentei praticar o kinhin¹⁶ – caminhada meditativa – no Parque do Cocó. Caminhava meditando por um tempo, observando os pensamentos surgirem e desaparecerem, concentrada na minha inspiração e expiração, de modo a conectá-las a um passo e outro, tentando manter a velocidade estabelecida pela respiração. Atentava-me também ao peso das minhas pisadas nas diferentes coberturas e relevos do solo, algo que desejo investigar mais profundamente e experimentar desdobrar como possíveis processos de criação em dança.

Depois de alguns minutos de meditação, parava e então procurava as folhas no chão, onde eram mais abundantes. Colocava as folhas em sacos plásticos e levava-as para casa, onde as limpava e as deixava descansar sobre lençóis estendidos no chão. Quando chegava à sala do Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno para ensaiar, derramava as folhas no chão, amontoando-as no centro e espalhava nelas óleo essencial de capim cidreira (capim santo). Então, praticava uma meditação sentada próxima delas, por 10 a 15 minutos, iniciando assim o processo de criação em cada dia dedicado ao *Folharal*. Nessas ocasiões, logo após a meditação, fazia um alongamento, com uma velocidade muito lenta e com muita atenção à minha respiração, de modo a perceber cuidadosamente os meus movimentos. Em seguida, costumava iniciar a prática da improvisação com as folhas.

A improvisação como prática de constante problematização, que não se encerra ao encontrar uma solução (Kastrup, 2007). Improvisação em e com dança, como modo de pensar, fazer, aprender e ativar memórias. Improvisação como experimentação e composição coletivas, associações de humanos com não/humanos em processos de descoberta mútua em criações colaborativas. A pele, músculos e ossos pesam sobre as folhas

secas, sentindo com diferentes partes de mim as suas texturas, densidades, temperatura e cheiro. O som da minha respiração se encontra com os sons que as folhas produzem ao receber o meu peso, por meio dos diferentes movimentos que realizamos juntas. Trabalho com a improvisação acionando sociomaterialidades, movimentos e territórios que redimensionam os corpos envolvidos. A improvisação também me proporciona uma “resposta motora ativa e o estudo de caminhos diversos para o movimento” (Mundim, 2013, p. 277) com o outro. Pratico a improvisação de modo a informar “possíveis trajetórias de composição, de despertar as relações ci/sinestésicas” (Mundim, 2013, p. 279) e “fomentar a liberdade de expressão constituída na relação com humanos e não/humanos” (Daltró, 2022, p. 12).

A improvisação em dança, em tempo real, compõe as cenas do trabalho, que são previamente planejadas, mas não coreografadas no sentido tradicional do termo. Existem movimentos que se repetem em todas as apresentações e estão sempre presentes em cada cena, mas atuam como propulsores de outros movimentos que deles se desdobram e que não necessariamente se repetem em cada apresentação. Mesmo estruturado, o trabalho oferece espaços para a diferenciação.

A tessitura das cenas é guiada por uma banda sonora com algumas partes gravadas, mas não conectadas entre si, configurando-se como um convite à improvisação. Estão organizadas na memória do computador, à espera de serem ativadas. Esses trechos gravados são inseridos na cena pelas mãos do músico, Bruno Esteves, que se mantém muito atento à movimentação que acontece comigo e às folhas. Apesar de ter um roteiro pré-concebido, a duração de cada trecho do trabalho pode estender-se ou encurtar-se, dependendo do que decidirmos conjuntamente, em cena, Bruno e eu. Para isso, precisamos estar sempre em sintonia, mantendo uma atenção conjunta ao longo de cada apresentação de *Folharal*. Com a inserção de um bandolim, tocado ao vivo pelo Bruno, a improvisação instantânea estende-se à música performada durante uma das cenas do trabalho. A proposta musical da segunda versão do trabalho possibilitou o uso e a captação de sons diversos, que foram incorporados à nova banda

16 Kinhin – meditação zen budista que aprendi a praticar em encontros dos quais participei em Brasília, DF (Zen Budismo) e em Fortaleza (Budismo Tibetano).

sonora, desta vez digital, a qual também se constitui com os sons ao vivo vindos das folhas, da minha voz e com a intervenção acústica do bandolim, mantendo uma linha de continuidade entre a segunda e a primeira versão, cuja banda sonora era inteiramente acústica.

Nos ensaios, ao improvisar com as folhas, as suas sonoridades, texturas, peso, cores, cheiros, e com os sons que o Bruno experimentava compor instantaneamente, eu aprendia por corporificação e afetabilidade, como propõe Pozzana (2016), ao escrever sobre a formação do pesquisador cartógrafo, um modo de constituir-se que: “se aproxima da possibilidade de desidentificar-se dos hábitos que são executados sem uma atenção cuidadosa” (p. 57). Aprender a afetabilidade compõe outro aspecto do método da cartografia, a pista da formação do cartógrafo, que “se faz na abertura atenta do corpo ao plano coletivo de forças em meio ao mundo.” (Pozzana, 2016, p. 48). Nesse caminho:

a criação de um artefacto é um ato de “oferecer” – e, uma vez que “só se pode dar o que se tem”, os nossos afetos são tudo o que temos (e tudo o que nos tem). Entretanto, e antes que nos apressemos a fazer dos afetos que temos uma ideia, um projeto, uma obra a ser oferecida, convém percebermos que a relação com essa matéria dos afetos passa primeiro pela capacidade que temos de “receber” – e que a oferta da “obra” é, assim, mais um “retribuir” do que um “dar”. Pois são encontros, os afetos: são, ao mesmo tempo, aquilo que temos de mais próprio e de mais alheio. E não os escolhemos, os afetos: somos encontrados por eles. De modo que também eles são acidentes que nos interrompem de quando em vez, sob a forma de inquietação – uma inquietação que detona aquilo a que chamamos de processo criativo. (Eugénio & Fia-deiro, 2016, p. 301)

Receber e retribuir afetos tece agenciamentos com o campo de forças constitutivo do território com o qual dançamos, criando lugares. No meu entender, constituímos lugares quando ativamos uma atenção cuidadosa às relações que possibilitam a nossa vida, de todas as

pessoas, associações de humanos com não/humanos que compõem um território. Os corpos também são territórios que abrigam lugares. Habitar lugares que nos sejam comuns compõe-nos como coletivo. Com o processo de criação de *Folharal*, percebo-me a pensar o território de um modo alargado e estendido a todas as formas de vida, entendendo-o como um espaço usado e vivenciado não só por humanos, de maneira que todo o espaço passa a ser território das formas de vida que nele habitam, constituindo corpos e território mutuamente. Este modo de vivenciar e entender território parece estar em consonância com a noção de corpo-território compartilhada por povos originários das Américas, a qual emerge de narrativas ancestrais que mobilizam saberes que nutrem relações de profundo respeito pela terra, pelo chão, de quem somos filhos: “o corpo é o próprio chão, de todos nós” (Benites, 2023, p. 9).

Para a criação da segunda versão de *Folharal*, escolhi caminhar, com atenção aberta e concentrada, pelo campus do Pici, na Universidade Federal do Ceará, onde trabalho, bem como no Parque do Cocó, aos fins de semana. Foi após essa abertura a esses territórios com os quais estava a compor (e a ser composta) que pousei a minha atenção nas folhas secas, espalhadas e, por vezes, amontoadas nesses solos, e foi com esses chãos de folhas que compusemos lugares.

Nos encontros de criação das duas versões, compúnhamos dança e banda sonora com uma escuta atenta ao chão de folhas. Na nova versão, parte do trilho consiste na gravação dos meus pés a sapatear freneticamente no chão de madeira de nossa sala de ensaio, no Teatro Universitário, onde (re)criámos e ensaiámos o trabalho ao longo do ano de 2022. Esse som foi misturado, sobrepondo-se a trechos da banda sonora do ballet *Les Sylphides*. Este ballet baseia-se na construção de atmosferas através da música e da coreografia, inspirando-se na tradição dos Ballets Brancos que dominaram o período romântico na Europa, com os seus tules esvoaçantes e muita leveza.

A leveza que se contrapõe aos meus pés infantis, descalços, sempre correndo no solo do cerrado onde fui criada, terra em que grandes queimadas acontecem ano

após ano e onde presenciei reiteradamente o encantador ressurgir e reviver das árvores e plantas típicas desse bioma. Esses pés, em ocasiões que a minha família proporcionava, buscavam refrescar-se na areia ou nas pedrinhas dos fundos dos rios de águas claras e abundantes nessa região, onde costumava mergulhar, lidar com a correnteza e brincar. Essa memória-húmus foi atualizada em/por *Folharal*.

Com a pesquisa realizada durante o meu doutoramento, passei a situar a noção de memória, entendendo-a não como uma representação de um passado reproduzido de modo estanque, mas como um composto, aproximando-me dos estudos de cognição realizados por Kastrup (2007). Esta autora, nos passos de Simondon (1989), indica que devemos considerar a cognição como um sistema metaestável, “um sistema portador de uma diferença de potencial” (p. 83). Para Kastrup, a individuação é tanto a gênese das formas individuadas, quanto um devir do indivíduo. É nessa direção que Simondon (1989) concebeu um regime anterior ao das formas individuadas, chamando-o de regime pré-individual que “remete a um nível de realidade onde não existem unidades definidas, mas singularidades, partículas descontínuas, semelhantes às concebidas pela física quântica” (Kastrup, 2007, p. 83). Os processos de individuação também geram o que ainda podemos nos tornar e que nos compõe virtualmente. Mesmo após a operação de individuação, o regime pré-individual persiste num nível próprio, distinto do das formas individuadas.

Neste sentido, associo a noção de memória-húmus a este regime pré-individual que persiste mesmo nos resultados da individuação e proponho que, ao lidarmos com o solo e com o que o constitui, tais memórias podem tornar-se corpo, nutrindo e expandindo a nossa percepção. Isso possibilita que habitemos, mesmo que temporariamente, esse lugar da diferença de nós mesmos enquanto seres individuados.

O solo/terra é a camada mais superficial da crosta terrestre, resultado do ciclo de nascimento, vida e morte dos seres vivos, e é composto por partes sólidas, líquidas e gasosas em estado dinâmico. É fruto de muitos anos de trabalho paciente da natureza. De acordo com

Melo (n.d.), pesquisador da Embrapa (Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária), partículas minerais e orgânicas “vão sendo depositadas em camadas (horizontes) devido à ação da chuva, do vento, do calor, do frio e de organismos (fungos, bactérias, minhocas, formigas e cupins) que vão desgastando as rochas de forma lenta no relevo da terra” (para. 3).

Com a publicação da Embrapa intitulada *Floricultura tropical: técnicas e inovações para negócios sustentáveis na Amazônia*, aprendemos que:

A matéria orgânica é composta por todos os resíduos em decomposição (excrementos de animais, raízes, troncos, ramos, folhas, flores e frutos de vegetais caducos e microrganismos do solo), convertendo uma série de combinações orgânicas em inorgânicas, como amônio (NH₄⁺), fosfato (H₂ PO₄⁻) e sulfato (SO₄²⁻). Nas florestas tropicais, os compostos polifenólicos, formados nas folhas senescentes, uma vez caídos no chão, têm efeito considerável sobre a velocidade de decomposição dos resíduos das folhas. Tanto os carboidratos como as proteínas – provenientes de restos vegetais e animais em decomposição – sofrem ataques pelos microrganismos, transformando e liberando parte ao meio ambiente na forma de CO₂, H₂O e NO₃, enquanto outra parte se decompõe em substâncias de natureza quinônica, peptídeos, aminoácidos e substâncias de natureza aromática (polifenóis, quinonas). Finalmente, esses compostos se transformam no complexo orgânico denominado de **húmus** (ácidos húmicos, ácidos fúlvicos e húmicos) (...) a matéria orgânica formada no solo adere-se às partículas minerais, sobretudo argila, melhorando a troca de cátions do solo e a formação de agregados estáveis desse solo. (Segovia et al., 2020, p. 43)

Neste contato, algo que me chamou a atenção é que os solos da floresta amazônica têm baixa fertilidade. No entanto, é precisamente a decomposição da matéria orgânica, acelerada pelos compostos formados nas folhas em processo de envelhecimento, que possibilita a formação do húmus, indispensável para o armazena-

mento de água e nutrientes no solo, assim como para a manutenção e aumento da biomassa dos ecossistemas da floresta.

Outra informação que me atraiu foi a existência na Amazônia de:

manchas profundas de solo escuro, muito fértil. (...) O solo amazônico comum é em geral arenoso ou argiloso, tem poucos nutrientes e exhibe apenas uma fina camada superficial de húmus produzida pela floresta. As manchas, ao contrário, são ricas em carbono, contendo, em média, 150 g desse elemento por quilo de solo, enquanto os outros solos da região têm de 20 a 30 g de carbono por quilo. Esses solos estão em geral associados a antigas ocupações indígenas, identificadas por fragmentos de cerâmica, ossos e outros vestígios (...). Os solos escuros amazônicos vêm

despertando, cada vez mais, o interesse dos cientistas, devido à sua fertilidade e à capacidade de reter carbono, evitando que seja liberado para a atmosfera. (Mangrich et al., 2011, p. 49)

Essa terra preta, composta pelos povos originários pré-colombianos, garante uma longa retenção de carbono no solo, que pode durar centenas ou milhares de anos, ajudando, assim, a conter o aquecimento global.

É essa memória da terra, constituída na relação com agentes humanos e não/humanos ancestrais, que quero ativar com a noção de memória-húmus, assim como investigar práticas poéticas de (re)conexão e materialização de memórias com os mais diversos solos e formas de vida que nos constituem enquanto indivíduos, coletivos e planeta.

Em *Folharal*, acompanhamos a materialização do que

Figura 02

Cena de Folharal



Nota: Apresentação no Teatro Dragão do Mar, março de 2023 – segunda versão, by Luiz Alves (2023). CC BY 4.0.

chamo de memórias-húmus durante o processo de criação deste trabalho cénico, incluindo as suas apresentações, reiterando e acrescentando mais camadas ao que propus na tese de doutoramento sobre tal noção.

Com esta criação artística, aprendi que a *memória-húmus* se refere ao processo de materialização da memória no, pelo e com o chão. Ela compõe-se com restos, fragmentos, intensidades, sutilezas, informações não inertes, bem como com “procedimentos culturais residuais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo” (Martins, 2021, p. 47). Esta memória, ativada pelo processo de criação aqui relatado, atualizou virtualidades e ancestralidades, e alimentou encantamentos e invenções, pois é uma memória viva, com um movimento espiralado de decomposição e recomposição, uma memória pulsante que se diferencia de si mesma.

Para colocar em ação a memória-húmus, foi preciso experimentar organicidades habituais e não habituais do corpo, acionando uma atenção cuidadosa aos chãos de folhas, tanto no parque como na sala de ensaio. A realização de movimentos padronizados e inscritos em mim, mas realizados repetidamente com a atenção voltada para a relação dos meus pés com o chão de folhas da sala de ensaio, também acionou memórias-húmus. Foi possível ativá-las também por meio de velocidades lentas, com durações suficientes para que eu experimentasse estados plenos de presença, entrega e conexão com o chão.

Os estados de presença, os movimentos, a produção de sonoridades, os modos de iluminar, de cantar e de estar em coletivo, acionados pela atenção concentrada e aberta, pela improvisação, pela habilidade de receber e retribuir afetos e pelas memórias-húmus, foram de suma importância para esta pesquisa enquanto prática artística. À medida que é realizada, ela coloca em evidência a “sua própria dinâmica epistemológica, isto é, os modos como essa prática se torna possibilidade de saber, possibilidade de produzir conhecimento” (Daltro & Maia, 2023, p. 192). Tal dinâmica epistemológica é constituída por encontros e pode dialogar com outras epistemologias e métodos, neste caso, com a cosmopercepção ameríndia (animismo ameríndio), bem como com o método da car-

tografia (Passos, Kastrup & Escóssia, 2009; Passos, Kastrup & Tedesco, 2016). Com esses encontros/fricções, pretendo dar continuidade à pesquisa artística, inventando – problematizando – modos de (de)compor corpos que se atentam, se afetam e produzem juntos percursos dançantes e sonoros para se conhecerem e se tornarem hábeis em aprender a *viver com* as mais diversas formas de vida. Nesse caminho, à medida que nos tornamos sensíveis e atentos à nossa ligação com a terra/solo, por meio da produção de memórias, começamos a perceber de modo mais intenso os processos de mútua constituição em que estamos enredados – nós, humanos e não/humanos. Essa percepção potencializa nossa presença em cena, no mundo, e instiga práticas e entendimentos mais ecológicos nas e com as artes.

Nota da autora

Folharal tem autoria partilhada entre mim e o músico Bruno Esteves, uma vez que a banda sonora – composta por Bruno – foi imprescindível no processo de criação do referido trabalho cénico.

Agradecimentos

Os meus agradecimentos a todos os que colaboraram na criação do trabalho cénico *Folharal*: Bruno Esteves pela banda sonora; Andreia Pires pela interlocução dramaturgica; Wallace Rios de Oliveira pelo desenho de luz; Dan Pelegrin, David Leão e Luiz Alves pela fotografia; David Leão e Allan Diniz pela filmagem; Beira Mar Vestidos & Acessórios e Fátima Alencar pelo figurino; Lucas Campos pelo design gráfico; Iza Daltro pela ilustração; e Jota Júnior Santos pela produção.

Agradeço também a Thereza Rocha, que colaborou dramaturgicamente na primeira versão de *Folharal* e a Daniela Yara Cantillo Castrillon, que nessa ocasião também colaborou na pesquisa de movimento com o chão; a Juracy Freitas Pompeu de Barros, minha avó, em nome de quem agradeço aos meus familiares mais próximos, bem como a Carolina Pilar Emhart Wiehoff e Catherine Furtado dos Santos por acompanharem com carinho as apresentações de *Folharal*; e ao Coletivo Areia: pesquisa artística e criação em/com dança, solo fértil em partilha

de saberes e afetos, através das vivências, estudos e produções que também reverberaram na escrita deste artigo.

Referências

- Alfonsi, D. A. (2007). *Para todos os gostos: Um estudo sobre classificações, bailes e circuitos de produção do forró*. [Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo]. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. <https://doi.org/10.11606/D.8.2008.tde-08072008-141736>
- Benites, S. (2023). O nosso corpo é o nosso chão: corpo-território 1. *Cadernos SELVAGEM*. Dantes. https://selvagemciclo.com.br/2023/wp-content/uploads/2023/05/CADERNO69_BENITES_CORPOTERRITORIO1.pdf
- Bezerra, T. (n.d.). *O Bicho Folharal*. Contar e Encantar. <https://eixodoleitorcrateus.blogspot.com/2015/11/o-bicho-folharal.html>
- Bocaiúva, A. (2021, 20 de março). *Sonho de Outono - Gilberto Alves* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=yMJ0cLIGSLk>
- Castro, E. V. (1996). Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, 2(2), 115-144. <https://doi.org/10.1590/S0104-93131996000200005>
- CINEAD LECAV. (2019, November 6). Abecedário Virgínia Kastrup: Cartografias da Invenção [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=mTWns8ACYDU>
- Daltro, E. (2014). *Corporrelacionalidades e coletivo na composição e aprendizagem inventivas em dança*. [Tese de Doutorado, Universidade de Brasília - UnB]. Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Arte. <http://repositorio2.unb.br/jspui/handle/10482/17233>
- Daltro, E. (2022). Quando a dança se torna nossa: corpos, movimentos, modos de atenção e(m) pesquisa. *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, 9(2), 1-29. <https://doi.org/10.36025/arj.v9i2.25851>
- Daltro, E., & Maia, A. L. S. (2023). Conferências Dançantes Movidas pela Interculturalidade Crítica. In R. L. Sá & P. J. S. Chaves (Eds.), *Decolonialidade & educação: Esperanças em tempos de perplexidade* (pp. 177-196). Unifesp. <https://doi.org/10.34024/9786585919098>
- Eugénio, F., & Fiadeiro, J. (2016). Jogo das perguntas: o modo operativo “AND” e o viver juntos sem ideias. In E. Passos, V. Kastrup, & S. Tedesco (Eds.), *Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum – vol. 2*. (pp. 285-306). Sulina.
- Galindo, D., Milioli, D., & Mélo, R. P. (2013). Dançando com grãos de soja, espécies companheiras na deriva pós-construcionista. *Psicologia & Sociedade*, 25(1), 48-57. <https://doi.org/10.1590/S0102-71822013000100007>
- Gilman, S. (1982). *On blackness without blacks: Essays on the image of the black in Germany*. G. K. Hall.
- Gilman, S. (1985). *Difference and pathology: Stereotypes of sexuality, race, and madness*. Cornell University Press.
- Gilman, S. (1986). *Jewish self-hatred: Antisemitism and the hidden language of the Jews*. Johns Hopkins University Press.
- Gilman, S. (1993). *The case of Sigmund Freud: Medicine and identity visualizing the body*. John Hopkins University Press.
- Kastrup, V. (2007). *A invenção de si e do mundo: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição*. Autêntica.
- Kastrup, V. (2009). O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In E. Passos, V. Kastrup, & L. Escóssia (Eds.), *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade* (pp. 32-51). Sulina.
- Kastrup, V. (2019). A atenção cartográfica e o gosto pelos problemas. *Revista Polis e Psique*, 9(spe), 99-106. http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-152X2019000400007&lng=pt&tlng=pt
- Krenak, A. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. Companhia das Letras.
- Lago, A. (2005). *O bicho folharal*. (A. Lago Ilus.). Rocco Pequenos Leitores.

- Luna, L. E. (2021). Biosfera, Antropoceno e Animismo Ameríndio. *Cadernos SELVAGEM*. Dantes Editora. https://selvagemciclo.com.br/wp-content/uploads/2024/04/CADERNO16_LUIS_EDUARDO_LUNA.pdf
- Mangrich, A. S., Maia, C. M. B. F., & Novotny, E. H. (2011). Biocarvão: as terras pretas de índios e o sequestro de carbono. *CIÊNCIAHOJE*, 47(281), 48-52. https://cienciahoje.periodicos.capes.gov.br/storage/acervo/ch/ch_281.pdf
- Martins, L. M. (2021). *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Cobogó.
- Melo, F. de B. (n.d.). *Contando ciência na web*. Embrapa. Retrieved February 7, 2024, from https://www.embrapa.br/contando-ciencia/solos/-/asset_publisher/1ZCT5VQ5Hj1S/content/o-que-e-e-como-se-forma-o-solo-/1355746?inheritRedirect=false#:~:text=O%20solo%20%C3%A9%20o%20resultado,lenta%20no%20releva%20da%20terra
- Mundim, A. C. R. (2013). *Danças brasileiras contemporâneas: um caleidoscópio*. Annablume – Fapemig.
- Oyèwùmí, O. (2005). Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects. In O. Oyèwùmí (Ed.), *African gender studies: a reader* (pp. 3-21). Pallgrave Macmillan. <https://dialecticalartist.files.wordpress.com/2021/03/african-gender-studies-a-reader.pdf>
- Oyèwùmí, O. (2021). *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero* (W. F. Nascimento, Trad.). Bazar do Tempo. (Livro original publicado 1997)
- Passos, E., Kastrup, V., & Escóssia, L. (2009). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Sulina.
- Passos, E., Kastrup, V., & Tedesco, S. (2016). *Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum* (vol. 2). Sulina.
- Pellegrim, L., Rodrigues, N., & Medeiros, H. (2022). *Outra coisa* [Áudio de música]. No *Grammelot*. Spotify. <https://open.spotify.com/intl-pt/track/4GviqP6x8QRdPm3e6pH8RU?si=014f3c1e3d8b451b>
- Piraputanga. (2024, Feb. 8). In *Wikipedia*. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Piraputanga>
- Pozzana, L. (2016). A formação do cartógrafo é o mundo: corporificação e afetabilidade. In E. Passos, V. Kastrup, & S. Tedesco (Eds.), *Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum – vol. 2* (pp. 42-65). Sulina.
- Royoux, J.-C. (2008). Se tudo é humano, então tudo é perigoso. In R. Sztutman (Ed.), *Eduardo Viveiros de Castro* (pp. 88-113). Beco do Azogue.
- Santos, A. B. (2019). *Colonização, Quilombos: modos e significações* (2nd ed.). AYÔ.
- São Paulo Companhia de Dança. (2020, May). *Les Sylphides (Chopiniana)*. Dança em Rede. <https://spcd.com.br/verbete/les-sylphides-chopiniana/>
- Scheper-Hughes, N., & Lock, M. (1987). The mindful body: A prolegomenon to future work in medical anthropology. *Medical Anthropology Quarterly*, 1(1), 7-41.
- Segovia, J. F. O., Orellana, J. B. P., & Kanzaki, L. I. B. (2020). Características físico-químicas dos principais solos na Amazônia. In J. F. O. Segovia (Ed.), *Floricultura tropical: técnicas e inovações para negócios sustentáveis na Amazônia* (pp. 43-66). Embrapa. <http://www.infoteca.cnptia.embrapa.br/infoteca/handle/doc/1129378>
- SEMA. (2017-2024). *Parque Estadual do Cocó*. <https://www.sema.ce.gov.br/gestao-de-ucs/unidades-de-conservacao-de-protecao-integral/parques/parque-estadual-do-coco/>
- Simondon, G. (1989). *L'individuation psychique et collective*. Aubier.
- Taylor, D. (2013). *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas* (E. L. L. Reis, Trad.). Editora UFMG.
- Walsh, C. (2009). Interculturalidade crítica e pedagogia decolonial: in-surgir, reexistir e re-viver. In V. M. Caudau (Ed.), *Educação intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas* (pp. 12-43). 7 Letras.