

## MOVIMENTOS DE ACOPLAMENTO CORPO-SOLO NA POÉTICA DE ARTISTAS LATINO-AMERICANES

Sarah Marques Duarte<sup>1</sup>

**Resumo:** O escrito dedica-se à observação de proposições artísticas que trabalham movimentos de aproximação corpo-terra. Tendo como interesse central práticas realizadas por artistas latino-americanes, o artigo objetiva investigar e relacionar ações que apostam em exercícios de acoplamento corpo-solo, entendendo-as como gestos de resistência ao silenciamento, anestesiamento, distanciamento e à espetacularização da vida própria ao projeto moderno/colonial capitalístico em sua versão contemporânea. Ações de escavação para a abertura de portais sensíveis, revolvendo a terra para escutar com as mãos, abrindo o corpo para ser canal. Artistas que criam alianças corpo-mundo, frestas para a emergência de sensibilidades outras, para escutas outras, vozes outras. Ações como de Ana Mendieta, Tania Bruguera, Seba Calfuqueo, Rodrigo Braga, Natália Lobo Tupinambá, Tieta Macau, entre outros, que investem em experiências de contato com o mundo como vivo, vibrando a experiência das forças do mundo em seus corpos como via de denúncia, mas também de anúncio, de configurações outras de vida sobre uma terra ferida. O trabalho articula descrições e análises de propostas com reflexões desenvolvidas pelos artistas em diálogo com ideias de autores como Maria Lugones, Fernanda Eugénio, Suely Rolnik, Ailton Krenak, Peter Pál Pelbart, entre outros.

**Palavras-chave:** arte latino-americana; poéticas corporais; devir-terra; *aisthesis* decolonial.

---

<sup>1</sup> Artista, pesquisadora e professora colaboradora do bacharelado em Artes Visuais na Universidade Estadual do Paraná e professora convidada do programa de Pós-graduação em Lenguajes Artísticos Combinados na Universidad Nacional de las Artes. É doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, mestre em Artes Visuais pela Universidad Nacional de las Artes e bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. E-mail para contato: sarahmarquesduarte@gmail.com

## BODY-GROUND ENGAGING MOVEMENTS IN THE POETICS OF LATIN AMERICAN ARTISTS

**Abstract:** The writing is dedicated to the observation of artistic propositions that work with body-earth approximation movements. Having as its central interest practices carried out by Latin American artists, the article aims to investigate and relate actions that rely on exercises of body-soil coupling, understanding them as gestures of resistance to silencing, anesthetization, distancing and the spectacularization of life proper to the modern/colonial project in its contemporary version. Excavation actions to open sensitive portals, turning the earth to listen with the hands, opening the body to be a channel. Artists who create body-world alliances, cracks for the emergence of other sensibilities, for other listening, other voices. Actions such as those of Ana Mendieta, Tania Bruguera, Seba Calfuqueo, Rodrigo Braga, Natália Lobo Tupinambá, Tieta Macau, among others, who invest in experiences of contact with the living world, vibrating the experience of the forces of the world in their bodies as a way of denouncing, but also of proclamation, of other configurations of life on a wounded land. The work articulates descriptions of proposals with reflections developed by the artists in dialogue with the ideas of authors such as Maria Lugones, Fernanda Eugénio, Suely Rolnik, Ailton Krenak, Peter Pál Pelbart, among others.

**Keywords:** Latin American art; corporal poetics; becoming-earth; decolonial aesthetics.

### Convites a chafurdar no mundo

Este texto é um exercício de aproximação ao solo, tentativa de cavoucar as entranhas de uma ausência cada vez mais sentida: a distância entre corpo e terra. Para tal, parto da observação de ações de artistas latino-americanes, buscando vibrar a força de suas poéticas na relação corpo-terra para refletir sobre práticas que operam em resistência à atual anemia de mundo, que exercitam a potência de devires outros por meio de alianças entre viventes, desejos de afecção em movimentos outros que humanos. Tais propostas são aqui compreendidas como gestos de cultivo, nutrição de movimentos de reapropriação da vida como campo de experimentação em sua potência de afecção. Cultivo, ademais, de experimentações junto à terra como atos de resistência ao projeto de anestesiamento próprio à colonialidade do poder e aos processos de subjetivação que lhe são próprios.

No processo binário, dicotômico e hierarquizante próprio à modernidade/colonialidade, a “natureza” (significando o não humano) ocupou sempre o status mais baixo (LUGONES, 2008): natureza e cultura, natureza e tecnologia, natureza e humanidade, natural e artificial, natureza e civilização, entre muitíssimos outros. Em nome do progresso, do desenvolvimento, da modernidade e da civilização, a “natureza” vem sendo usada em prol dos interesses da máquina do necrobiopoder (BENTO, 2018). Terra ferida, explorada, expropriada de seu curso ético de proliferação e transfiguração constante da vida. Na terra: CORPOS. A TERRA, grita! Corpos sem nome, sem luto, animalizados, bestializados, abusados, usados, violados, massacrados, exterminados: vidas desterradas, terra explorada, corpos sem chão, histórias soterradas, corpos sem enterro, como denuncia em seu apelo Débora Maria da Silva<sup>2</sup> (2015): “Como eles ousam negar a sepultura dos nossos? Como se proíbe enterrar os corpos sem nome que se acumulam por todos os cantos? [...] Por que não podemos falar o nome de nossos filhos?”

É preciso evocar seus nomes, desenterrar histórias, escavar em busca de narrativas outras, silenciadas, histórias não contadas, em outras palavras:

---

<sup>2</sup> Débora Maria da Silva é mãe fundadora do Movimento Mães de Maio. Para informações sobre ações da organização acessar <https://www.instagram.com/movimentomaesdemaio/>.

desterritorializar, criar linhas de fuga, desvios à lógica anestesiadora e de manutenção da colonialidade do poder. Pensando nisso, este texto revolve a terra rastreando propostas artísticas que partem da realização de exercícios de escavação - ações de terra. Artistas que criam pactos, agem trazendo para a superfície do mundo narrativas apagadas, histórias soterradas, mas também possibilitando chorar os corpos que não tiveram direito à vida e tampouco ao luto. Artistas que, ademais, desobedecem à separação corpo-mundo imposta, naturalizada, sempre e cada vez mais crescente no cotidiano da urbe. Citando ao texto *Um habitar mais forte que a metrópole* do Conselho Noturno em seu levante contra o modelo de vida nas cidades: “viver ‘à distância’ é o único modo de comportamento aceito na metrópole: é a experiência do espetáculo [...] onde o uso e a alteração substancial das coisas são canceladas pela interferência de uma vitrine” (CONSELHO..., 2018, p. 68).

Nas proposições aqui trabalhadas, observo artistas que resistem a tal política de espetacularização, afastamento que é também parte de um projeto de obstrução, despotencialização que gera apatia, desafeção e, o mais grave, uma crença na impotência em relação ao mundo: introjeta-se a ideia de que tudo sempre foi assim e que sempre será. Tal produção de não-vidas, de afastamento de mundo, de separação entre corpos humanos e não humanos, produz processos de individuação - outro traço da colonialidade do poder - indivíduos que experimentam o contato com o mundo como um “outro” e a todo “outro” como ameaça. Ao observar na arte exercícios de acoplamento corpo-solo é possível compreender que a arte é exercício poético de refazimento de mundo, quando a ele se abre e reencontra o corpo. Nestes bons encontros - dos quais se extraem forças e se inauguram possibilidades outras de transfiguração do mundo como conhecemos - há artistas que se embrenham na mata, que se afundam no solo, que se misturam com o pó, com a lava, fincam os pés na lama, na areia, no barro, na argila, na terra.

Com isso em mente, as ações observadas neste trabalho são entendidas como práticas de descolonização dos corpos, descolonização da estética para liberação das *aisthesies* (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012), descolonização da poética para

liberação das *poiesis*. Propostas que, em ato, convocam também ao fazer, desobedecendo o paradigma desimplicado e ocularcentrista da estética ocidental.

Nesse sentido, é importante frisar que as performances são aqui observadas a partir de seus programas, “enunciado que norteia, move e possibilita a experiência” (FABIÃO, 2013, p. 4), interessando menos os “resultados” e, mais, o motor, o incômodo, o “ponto de interrogação” (ROLNIK, 2018, p. 56) que as impulsiona ao incessante exercício de criação. Assim, faz-se necessário habitar as questões sem pressa em respondê-las. Para evitar soluções que se transformam rapidamente em modelos, faz-se necessário colocar o corpo na linha de frente, inteiramente e “sem ideias, no corpo-a-corpo da mistura com o que temos e com o que nos têm” (EUGÊNIO; FIADEIRO, 2013, p. 234).

Ao rastrear ações de diálogo “corpo-terra”, apresentam-se experiências artísticas que operam num movimento de “integração”, práticas de composição com o mundo, ações que desobedecem aos mecanismos de operacionalização dos corpos, religando-os à vida, desbordando seus limites e reconectando-os à sua experiência de fecundação. Propostas que se apresentam como convites para repensarmos nossa relação com o tempo, com o corpo, com as corpas, com a terra, com o núcleo. Nelas, é possível reconhecer que o movimento em direção à terra agencia a potência de retorno ao ventre materno, de reivindicação do solo como vida, lugar, território de germinação da experiência vital, um estar-sendo que é em si mesmo o diálogo com o mundo como vivo. Artistas que abrem seus corpos tornando-se terra e com a terra tornando-se mundo<sup>3</sup>.

Ao retomar práticas de artistas do corpo que investigam a relação com a terra para abordar as violências de nosso passado colonial e suas sequelas na atualidade, deparamo-nos com a emblemática *El peso de la culpa* (1999) da artista cubana Tania Bruguera (1968). Na ação (fig.14), realizada em sua própria casa, a performer carrega, nua, a carcaça de um cordeiro, levando-a aberta e dependurada no pescoço. A ação consistiu em comer terra cubana durante várias horas, ritual de incorporação de sua terra-natal, protesto encarnado, reivindicação de um solo

---

<sup>3</sup> Agradeço a les artistas que cito neste trabalho textual por desencadearem em mim uma série de reflexões e peço licença para abordar suas ações.

<sup>4</sup> As imagens de registro das ações aqui trabalhadas encontram-se no final do texto.

explorado há mais de cinco séculos. A artista misturava porções de terra e água com as mãos e ingeria. A proposta apoia-se na lenda de um suicídio em massa de um povo indígena que comeu terra em protesto à invasão espanhola. A geofagia voluntária foi, também, uma prática constante de pessoas escravizadas em nosso país<sup>5</sup>.

Impossível nesse resgate não retomarmos as ações de *Earth-body* com a série *Silueta* (fig. 2), de Ana Mendieta (1948-1985), realizada entre 1973-1979. A artista cubana permaneceu, grande parte de sua vida, desterrada - exilada nos Estados Unidos - e foi durante sua formação na universidade que iniciou suas visitas a sítios pré-colombianos no México, fato que marcou sua poética com múltiplas experiências de retorno à terra, gestos de uma arqueologia pessoal e feminina, passado histórico que resiste em seu corpo como memória viva e geratriz de movimentos. Em *Imagen de Yagul*, no Vale de Oaxaca, a artista deita-se sobre uma tumba asteca e devém terra. A partir daí, inicia um processo de escavação de sua forma-corpo sobre o solo ancestral. Desenhar o corpo no solo é deixar-se invadir por seus fluxos: água, terra, areia, lama, fogo, ar, flores, sangue, galhos, folhas, fumaça, entre outros. Doando-se à terra em vida, Mendieta toca também no vivo do mundo, em suas palavras:

Acredito que isso seja o resultado direto de minha expulsão de minha terra natal (Cuba) durante minha adolescência. Estou espantada com a sensação de ter sido arrancada do ventre (natureza). Minha arte é a forma de restabelecer os laços que me ligam ao universo. É um retorno à fonte materna. Através das minhas esculturas de terra/corpo me torno uma com a terra.<sup>6</sup> (MENDIETA apud BIDASECA, 2017, p.127, tradução nossa).

Despojando-se de si e entrando “no bojo do escuro, ventre da terra” (Tostes, 1979 apud COSTA; SILVA, 2014, p. 52) Celeida Tostes (1895-1955) realiza a ação *Rito*

---

<sup>5</sup> Em seu livro, *Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano*, Grada Kilomba explicita que a utilização de máscaras de ferro por pessoas escravizadas tinha múltiplas causas, entre elas: “eram usadas para prevenir o ato de comer terra, uma prática entre escravizadas/os africanas/os para cometer suicídio” (2020, p. 36).

<sup>6</sup> No original: “Creo que esto ha sido resultado directo de haber sido arrancada de mi tierra natal (Cuba) durante mi adolescencia. Estoy abrumada por el sentimiento de haber sido arrojada del vientre (la naturaleza). Mi arte es la forma que restablezco los lazos que me unen al universo. Es un regreso a la fuente materna. A través de mis esculturas de tierra/cuerpo me hago una sola con la tierra.” (MENDIETA apud BIDASECA, 2017, p. 127).

*de Passagem* (1979). A artista trabalha com o barro como matéria de suas criações, um devir-terra expresso na zona de indiscernibilidade entre o barro e o corpo feminino. Em *Rito de Passagem*, cobre seu corpo com argila, ingressa numa ânfora de barro cru e é encerrada em seu interior. Sua saída é de ruptura da casca, um encontro com o útero materno, em suas palavras: “A Terra como grande ventre, como um cosmos [...] eu tive contato com alguma coisa muito... como se fosse ali no útero [...]” (ibid., p. 225). Ação que convida a nascer de novo, na/com/para a terra.

Na força do subterrâneo como ventre, a poética do feminino ganha corpos em múltiplas ações. Aproximando-se destes aspectos, Rosana Bortolin (1964) realiza em 2003 a obra *Meu Corpo é seu Ninho*. Em seu último mês de gestação, toma banho de barbotina e registra o processo de secagem da argila em seu corpo. A poética do ninho já era uma constante em seu trabalho e foi nesta ação que ela se percebeu como um, em suas palavras: “De usufruir da capacidade de alojar e de proteger, de me sentir nutridora de vida, me sentir terra [...] Senti-me no limiar entre a vida e a morte [...] completamente envolta e integrada na massa, era uma perfeita simbiose de corpo e barro” (BORTOLIN, 2010, p. 2591). O relato da artista, como as palavras de Mendieta em torno de suas “silhuetas” e de Tostes de seu “rito”, evidenciam o caráter experiencial das ações e, nesse sentido, tornam-se convites ao fazer, desobedecendo a compreensão da arte como esfera especializada, distanciada, mercantilizada.

Questões em torno à fertilidade, à gestação e ao feminino são intensivamente experimentadas em várias das propostas que operam na relação corpo-terra. Mais recentes estão as ações de artistas como a portoriquenha Marina Barys Janer (1988, fig. 3), da botocatuense Carolina Botura (1982), bem como da artista mineira Lorena D’arc (1964). Articulando a materialidade do leite e do barro com a poética da vida e da morte realiza *Do lácteo à mama, Ocas e lácteas, Mamíferas, Árvore Láctea* e a que mais se aproxima das ações aqui reunidas, a fotoperformance *Leite para Gaia* (2018). Na ação, que surge de um sonho (como muitas das obras aqui apresentadas), a artista nutre o solo com leite, além de marcá-lo com seus contornos, afirmando sua presença e doando-se à terra.

Ações de “retomada” da terra podem ser vistas em múltiplos trabalhos atuais como nas *Tentativas de Retorno* (2020) da artista Aoruaaura<sup>7</sup> (1997), em que cavando e enterrando-se, cria coragem para continuar vivendo (fig. 4):

Quando me sinto exausta mapeio na minha mente memórias de quando eu era semente, em tentativa de lembrar como cresci e o que fiz para sobreviver até aqui. Nessa tentativa de descobrir de terra as origens dos meus traumas, retorno a casa de minha mãe e na beira do rio me enterro na horta que meu pai cultiva, na tentativa de re- performar o momento em que fui semeada<sup>8</sup>. (AURA, 2020)

Várias foram as tentativas da artista que, inicialmente, tinha medo de, ao enterrar-se, não conseguir se erguer com o peso da terra. Fato é que, para desenvolver suas tentativas, foi preciso pedir ajuda, para “desaparecer da face da terra” outras mãos foram necessárias. A partir dessa experiência, afirma: “é preciso cautela ao tentar lapidar uma pedra viva” (ibid.). Destarte, apresentam-se no programa da ação a importância do fazer coletivo, do cuidado com o vivo, assim como da “prudência” que, como explicita Fabião (FABIÃO, 2013, p. 6) é “regra imanente à experimentação”.

A relação corpo-solo como motor de processos de retomada mobiliza a série *Divisa* (2022) de Rubiane Maia (1979), projeto que parte das lembranças de travessia de sua infância entre Minas Gerais e Espírito Santo para percorrer esta linha imaginária, a “divisa” entre os estados. Em colaboração com seu filho e com seu companheiro, Maia realizou “exercícios de intimidade e contato com a paisagem<sup>9</sup>” (2022). Sobre a ação *PONTO 4: -18.091979, -40.789845 (Muritiba)*, (fig. 18) afirma: “Nos últimos anos, uma centelha de transformação profunda [...] abrandou o desejo de ar [...] para dar lugar à terra, um desejo de terra, de chão, de buracos, de raízes” (MAIA, 2022). No registro vemos a artista cavando, junto a seu filho, um buraco na terra vermelha de uma estrada e, posteriormente, deitando-se para escutar as entranhas deste solo de trânsitos. Os registros fotográficos permitem-nos identificar

<sup>7</sup> Aoruaaura é a plataforma artística de Ouro Aura: [www.instagram.com/aoruaaura](http://www.instagram.com/aoruaaura).

<sup>8</sup> Vídeo de registro da ação: <https://www.youtube.com/watch?v=Cfj24QSi66c>. Acesso em 30 jan. 20203.

<sup>9</sup> Site do projeto: <https://www.projeto-divisa.com/projeto>



a passagem do tempo, a compreender que a ação consistiu, também, num exercício de pausa.

Isto é, parar para reparar n(o) irreparável, como nos provoca a fazer-pensar a antropóloga, artista e investigadora brasileira Fernanda Eugénio. A tripla modulação do exercício de paragem proposto pela pesquisadora, “Reparar/re-parar/reparação”, sintetiza a operação de diversas ações corpo-terra: “voltar a parar” e “notar” como via para a “reparação” (EUGÉNIO; FIADEIRO, 2013). Assim, a pausa é compreendida como zona intervalar, espaço lacunar para a emergência de relações co-implicadas tendo a escuta subterrânea como condição de possibilidade para a criação de novas superfícies. A escuta subterrânea consiste num movimento de dupla flecha: do núcleo do mundo às entranhas de nós.

Nesse trânsito, possibilitado pelo contato entre epidermes, encontramos-nos com a obra do artista amapaense Wellington Dias R.O.L.O<sup>10</sup> (2014). A ação é assim descrita: “Atravessamentos, choques e vias de contato/troca entre corpo e espaço. Uma ruptura na postura socialmente ordenada”. Como o nome indica, o trabalho consiste na ação de rolar. O artista, com grande parte de seu corpo exposto, deita-se no solo e desloca-se na horizontal, rolando. Neste movimento (fig. 16), o chão torna-se corpo com o artista, incorporam-se mutuamente, acidentam-se, acontecem, coexistem: corpo do mundo e do performer em atrito produzindo calor. Com isso em mente, retomo um trecho da análise realizada por Eleonora Fabião em torno da obra *Rastejamento na Tompkins Square* (1991) de William Pope:

A operação é mínima: ao invés do caminhar civil, civilizado, bípede, Pope desiste da verticalidade e se arrasta como um bicho rasteiro ou um soldado em campo de batalha [...] o performer emporcalha-se, executando uma ação extenuante e de forte impacto visual em sua dissonância comportamental. Ao invés de otimizar gasto e benefício, utiliza o máximo de energia para realizar deslocamento mínimo [...] radicaliza seu atrito (contato) com o corpo do mundo e literaliza seu atrito (resistência) às normas de boa conduta neste mundo (FABIÃO, 2013, p. 2).

---

<sup>10</sup> Um vídeo de registro da ação pode ser visto no link: <https://www.youtube.com/embed/QaKLTH-kbEU>. Acesso em: 31 jan. 2023.

Trabalhando as trocas entre organismos humanos e outros que humanos na “integração do corpo com os ecossistemas presentes na natureza, como reflexos de um atuar/pensar coletivo”<sup>11</sup> (CALFUQUEO, 2021, tradução nossa), destaca-se a produção da artista chilena de origem Mapuche Seba Calfuqueo (1991). Com obras em múltiplos suportes, aborda sua herança cultural como forma de questionar problemáticas conectadas às violências múltiplas e co-constitutivas decorrentes dos processos genocidas e epistemicidas em curso há mais de cinco séculos em nosso território. Na obra *Esporas* (2021), realiza práticas de fusão de seu corpo com elementos vivos como líquens, pedras, musgo e terra, agregados de galhos, folhagens, cabelo, membros, pelos, pele e líquidos que, em processo de contaminação recíproca, nutrem a possibilidade da germinação de horizontes co-implicados (fig. 5).

Também provocando porosidades, inaugurando vias para o trânsito entre vivos, desbordando os limites entre corpo e mundo, a artista baiana Ítala Isis Araújo (1977) realiza a obra *com licença. obrigada. eu também sou daqui* (2019, fig. 6). O programa da ação explicita uma questão central: tornar-se parte do chão.

Com licença. Obrigada. Eu também sou daqui - Fechar um círculo com cachaça; andar em torno do círculo. No decorrer da andança, trocar uma vestimenta branca por uma vestimenta confeccionada com tule; palha; ninho de japim; fitas e missangas. QUESTÃO CENTRAL: tornar-se parte do chão.

A obra foi realizada para registro, dança surgida do encontro com a matéria mundo. Ao ingressar no espaço de ação, a artista, primeiramente, passou em seu corpo o barro em que pisava, deixando seus poros respirarem a terra com a qual dançaria. Como é possível notar, esta ação não consta no programa da performance. A abertura ao acaso, necessária para que qualquer acontecimento se instaure, exige uma qualidade ampliada de atenção, condição vibrátil, escuta para o que cada relação pede e para o que cada encontro pode. Assim, o título da proposta surgiu ali – quando tornar-se parte do chão era pedir licença, agradecer e firmar-se, reivindicando o

<sup>11</sup> Descrição da obra realizada pela artista, disponível no site: <https://sebacalfuqueo.com/2022/04/09/serie-esporas/>. Acesso em 30 jan. 2023. No original: “La obra nos propone pensar la integración del cuerpo a los ecosistemas presentes en la naturaleza, como ellos son reflejo de un actuar/pensar colectivo” (CALFUQUEO, 2021). Acesso em: 22 jan. 2023.

pertencimento a um chão que nos foi arrancado e do qual fomos e somos privadas até os dias de hoje.

Na recuperação de sua ancestralidade conectada ao solo, a artista amazônica, Natália Lobo Tupinambá - dedicada à performance, arte corpo e diálogos de aproximação<sup>12</sup> - realiza *Retomada* (2019) na Vila Progresso (Arquipélago do Bailique). Na ação (fig. 7), Natália ara a terra com uma enxada, prepara e abre o solo para receber seu corpo vermelho. Em suas palavras (2020):

uma performance-ritual em que busco me reconectar com uma memória ancestral através da terra, fazendo um desterro dela. É uma ação em que proponho uma reflexão sobre o forte processo de miscigenação ocorrido de forma violenta com corpos amazônicos, principalmente de corpos femininos: caboclas, ribeirinhas, indígenas e que marca até os dias de hoje nossas experiências de vida<sup>13</sup>.

Violência sobre corpos indígenas, negros, sobre mulheres, animais outros que humanos, sobre toda a vida convertida, de modos cada vez mais flexíveis, em mercadoria. Como reflete Peter Pál Pelbart, “[...] a vida mesma tornou-se um capital, senão ‘o’ capital por excelência, de que todos e qualquer um dispõem, virtualmente, com conseqüências políticas a determinar” (2003, p. 13). Em combate às conseqüências nefastas da monetização da vida no Antropoceno, ou Capitaloceno - impactos climáticos, desmatamento decorrente do agronegócio, mineração, agropecuária, garimpo, etc. - encontramos-nos com artistas que abordam as invasões em áreas florestais, a privatização de terras, a conversão da vida não humana em matéria prima e recurso natural, questionando “o que é natural [...] o que tem sido naturalizado e que tem nos matado” (MUNDURUKU, 2019). É o caso de diversas obras (fig. 9) da performer paraense Uyra Sodoma, como *Ponto final, ponto seguido* (2022); em ações de Jorge Hernán Arce (fig.17) como em *Tierra/Aire* (2016), em que aborda a

<sup>12</sup> Site da artista: <https://natalialobo.hotglue.me/>

<sup>13</sup> Descrição da obra realizada pela artista. Disponível em: <https://www.tecnobarca.com/a%C3%A7oes3>

urgência destas questões na Colômbia, bem como da mexicana Kiyo Gutiérrez na performance (fig. 10) *Manos a la Tierra* (2018).

Tendo o *sankofa*<sup>14</sup> inscrito como corpo de um passado vivo, Tieta Macau realiza *Ancés* (2019). Em suas palavras, a ação (fig. 8) é uma “plataforma para pensar/inventar relações entre ancestralidade, diáspora negra, corpo, decolonialidade e contra-colonialidade” (MACAU, 2020, p. 311). Nela, Macau também constrói um espaço circular, mas aqui é desenhado com sal grosso. Inicia com versos de licença e guarda para, em seguida, enterrar-se com terra preta, dentro do círculo de sal. Logo, se desenterra! Ação de “refazimento de si”. Em suas palavras: “Agora o chão está posto e posso começar a traçar o retorno, um regresso como o Anjo da História, curvar-me como a Sankofa e permitir que o passado se inscreva no seguir para o que está a frente, e antes de tudo para o que está no agora” (ibid., p. 316).

Na ação *Soterramento* (2016) Jota Mombaça (1991) convida o público presente a “soterrá-la” (fig. 11). A artista potiguar mantém-se sob uma grande quantidade de cascalho e areia, enquanto uma lista de nomes é lida em voz alta para o público presente. O texto cita pessoas desaparecidas, assassinadas ou feridas pela violência policial em lutas territoriais no Brasil, desde junho de 2013. Terra no corpo, cascalho, uma pilha de corpos enterrados, é preciso recordar. A artista soterrada! Ao finalizar o texto, Mombaça ergue-se. A ação é também um levante, não para “seguir em frente”, mas um convite à insurreição. O resíduo da ação permanece no espaço como uma instalação, uma silhueta coletiva, cova aberta para reclamar a memória como ação no presente e na presença.

Questões convergentes encontram-se em *Alud* (2011), da performer guatemalteca Regina José Galindo (1974), entretanto, na ação (fig. 12), o público limpa o corpo da artista que se encontra coberto de terra, como se Galindo houvesse sido desenterrada. Nua, imóvel, deitada em uma mesa de necrotério, enquanto a água corre. Galindo, de olhos abertos, torna visível, tangível e, principalmente, sensível a violência de gênero, os feminicídios, os desaparecimentos, convocando à ação. *Alud* significa avalanche, termo que evoca uma potência de levante, de resistência a partir

---

<sup>14</sup> O *sankofa* (sanko-voltar; fa-buscar) é um provérbio-símbolo dos povos Akan, ideograma apresentado, comumente, como um pássaro com a cabeça para trás, ou na forma espiralar. Atribui importância ao passado, conferindo-lhe presença no agora e no porvir.

da relação com a terra presente nesta como em vários de seus trabalhos, como *Tierra* (2013), *Nadie atraviesa la region sin ensuciarse* (2015), *Desierto* (2015), *Raíces* (2015), entre outros.

É também convidando à prática coletiva de uma ação sobre a memória que o artista carioca Rodrigo Abreu realiza *Gurufim do Passado Morto* (2019), uma celebração coletiva com todas as pessoas envolvidas na residência Tecno Barca III e com moradorias da Vila Progresso (AP). De acordo com o artista, "Gurufim é enterro no morro. Enterro de sambista, de boêmio(a), de compositor(a), é despedida alegre, festeira e ritual. é o famoso "beber o morto"<sup>15</sup> (ABREU, 2019). As origens desta prática estão nos ritos africanos trazidos pelos escravizados para o Brasil. Inspirado na vivência do gurufim de sua avó, em 2019, Rodrigo realizou um gurufim (fig. 13) em que cada participante podia celebrar, não a morte física, mas aquilo que precisava "partir para que renascesse o novo" em sua vida. Quem participou pôde deixar fragmentos de memória, objetos e/ou ou papéis numa cabaça. Posteriormente, o performer enterrou a cabaça com o passado que permanecia nas pessoas participantes e que precisava descansar, de acordo com Abreu: "fomentando a transmutação da vida, celebrando-a como uma passagem cíclica, fluída, líquida, coletiva" (ibid.).

Solo para enterrar o que já não frutifica, terra que recebe a morte para alimentar a vida. Como parte da ação anual *Lavagem* (2017-2023), a artista baiana Raiça Bomfim (1986) convida um grupo de mulheres envolvido no trabalho a um ritual de escavação do solo beira-mar às vésperas do dia de Iemanjá (02 de fevereiro) na praia da Paciência em Salvador-BA. Como parte da preparação do cortejo-oferenda à mãe das águas, as mulheres, juntas e conduzidas por Bomfim, realizam uma série de trabalhos de preparação, entre eles, uma caminhada coletiva pela orla do Rio Vermelho chegando à Praia da Paciência para deixarem, num buraco cavado por elas mesmas, aquilo que precisam e querem deixar para trás. Num segundo momento,

---

<sup>15</sup> Relato do artista. Disponível em: <https://www.tecnobarca.com/a%C3%A7oes3>. Acesso em: 25 jan. 2023.

tapam-no e sobre ele saltam olhando para o mar: lemanjá, mãe que acolhe, leva, lava, livra, regenera e transforma em vida.

Nesse sentido, é possível perceber tanto na ação de Abreu, quanto na de Bomfim, outra característica presente em múltiplas propostas: a relação corpo-terra em sua dimensão de cura. Castiel Vitorino Brasileiro (1996) trabalha a propriedade medicinal das plantas e da terra em diversas obras como em Quarto de cura (consequente a um sonho da artista), Plantas que curam, Se enxergo a cura, entre outras. Em 2018, durante a residência artística do Valongo, realiza a fotoperformance Manjeriçã roxo (fig. 19) e revela: “plantei um manjeriçã roxo em minha garganta. agora consigo falar.” Na sequência de imagens vemos o corpo da artista sobre o solo. O manjeriçã é uma erva muitíssimo utilizada para transmutar energias negativas, como energizante, para trazer felicidade, proteção, sorte, calma, saúde, além de seu gargarejo ser indicado para curar males e dores na garganta.

Esse atributo curativo mobiliza a série *Corpo-Terra* (2018) da cearense Maria Macêdo (1996) que aposta na aproximação de corpos historicamente subalternizados e portadores de saberes ancestrais à terra para a “recriação desse espaço negado [...] que abriga em si a cura para os males da cidade<sup>16</sup>” (MACÊDO, 2018). A artista (fig. 15) se abriga nas fendas, se aninha nas frestas, encontra intervalos para conviver, espaços de mundo que convocam ao fazer-com. Múltiplos posicionamentos coexistem nessas relações, entre eles a ocupação dos espaços-solo negados aos corpos não hegemônicos e a aproximação ao mundo tendo como ponto de partida - e de chegada - a escuta para o que cada situação pede, entre o território-corpo e território geográfico.

Manifesta-se, em obras como de Maria Macêdo, o duplo vetor presente em ações corpolíticas<sup>17</sup>: denúncia e anúncio. É possível perceber, assim, o contato com a terra, com o vivo que nos compõe, como via para visibilizar as problemáticas de um

---

<sup>16</sup> Relato presente no portfólio da artista. Disponível em: [https://mapacultural.secult.ce.gov.br/files/agent/41031/portf%C3%B3lio-\\_maria\\_mac%C3%AAdo-\\_2020-.pdf](https://mapacultural.secult.ce.gov.br/files/agent/41031/portf%C3%B3lio-_maria_mac%C3%AAdo-_2020-.pdf). Acesso em 29 jan. 2023.

<sup>17</sup> Utilizamos aqui o conceito de corpolítica em convergência à proposta de Walter Mignolo (2010, p. 17): “*La corpolítica del conocimiento es la contestación a la biopolítica mediante la cual los estados inventaron instrumentos de control de la población analizados por Michel Foucault. La corpolítica es una epistemología que se desprende del ‘pienso luego existo’ y afirma que ‘se es donde uno piensa’*”.

mundo ferido, bem como para o desanestesiamento do “corpo-que-sabe”<sup>18</sup>. Tal ambivalência encontra solo fértil na produção do artista manauara Rodrigo Braga (1976) que, trabalhando em diálogo intensamente físico com paisagens rurais e florestais, estabelece zonas de tensão entre corpos humanos e não-humanos. As fotografias que integram séries como Mais força do que o necessário (2010), Do prazer solene (2005, fig. 14), Da compaixão cínica (2005), Comunhão (2006), entre outras, apresentam o corpo de Braga em movimentos em direção ao solo, uma fusão inconclusa e inquietante; sua cabeça sangrando sobre uma pedra e em choque com o tronco de uma árvore, relação intrigante, violência mútua que movimenta vísceras, sensibilidades, imagens que instauram sensações ambíguas, conflitantes.

A potência dual presente na totalidades destas ações permite-nos esboçar um diagrama de forças, tensões e intensidades: vida e morte; denúncia e anúncio; enterrar e desenterrar; soterrar e escavar; nascer e gerar; lugar de partida e de chegada; início e fim; parar e mover; entrar-se para sair e sair-se para entrar; entre outros (fig. 20). Comer terra, marcá-la, incorporá-la, escavá-la, dançá-la, ará-la, florescer cura, enterrar dores, enterrar o passado morto, desenterrar o passado vivo, cavar, aterrar, parar, fazer-se terra, tornar-se parte do chão, retornar, retomar, enraizar, plantar os pés na terra para começar! Abrir o corpo para o que os encontros pedem para, nesse trânsito, operar em direção ao que podem. Nesse sentido, concluo retomando o convite que Ailton Krenak (2020) nos faz em *Caminhos para a cultura do Bem Viver*, aqui redimensionado como programa de ação para ser acionado em sua potência de experimentação:

Eu convido vocês a experimentarem alguma mudança nesse contato e pegarem algum elemento da natureza, como folhas, pedras, terra, um pouco de água, ou outros. A ideia é que vocês tenham alguma experiência daquilo que chamo de fricção com a vida, para não vivermos em câmera lenta. Para vivermos em conexão. Isso permite

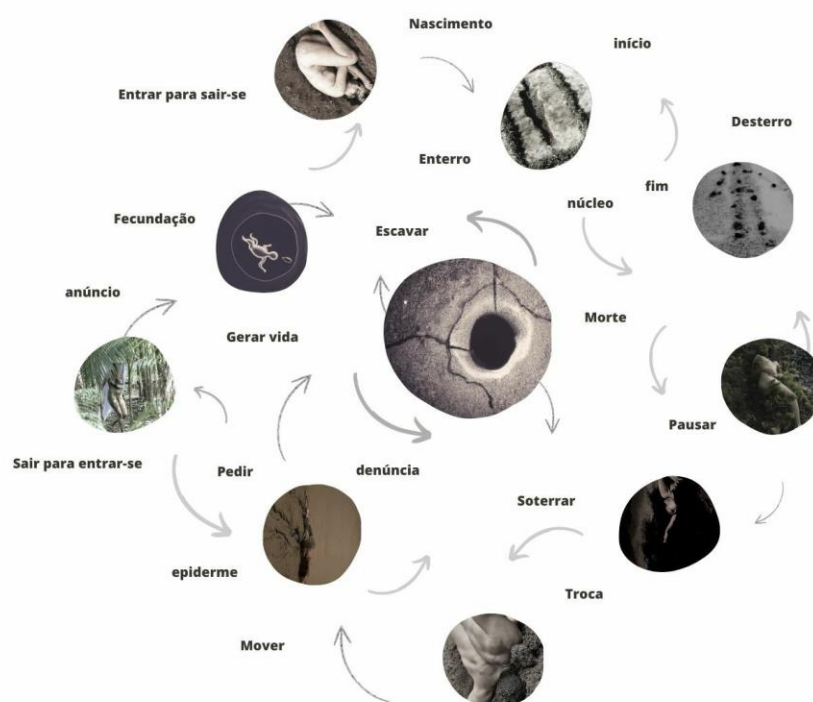
---

<sup>18</sup> “Corpo-que-sabe”, “Saber-do-vivo”, “saber-do-corpo”, “corpo vibrátil” ou “pulsional” são termos utilizados por Suely Rolnik para dar nome à nossa capacidade de apreensão do mundo como um campo vivo de forças que supera o campo das representações. Tal manifesta-se como saber extrapessoal - dimensão intensiva, não visível, força vital e potência de pensamento e criação.

fazemos uma experiência sensorial, que é exatamente a de transpor essa distância. (KRENAK, 2020, p. 4)

Se, viver “à distância” é o único modo de comportamento aceito na metrópole” (CONSELHO..., 2018, p. 68), transpor essa separação, vivenciar tal “fricção com a vida” torna-se passo fundamental a qualquer prática de resistência. Abrir-se à escuta do que ultrapassa o humano em nós, acessar nossas capacidades extrapessoais (ROLNIK, 2018) para vibrar o mundo e desobstruir os canais que nos conectam à vida. Cavar é linha de fuga, é confiar na força do que vem de baixo, das entranhas. Nas ações, a força política do contato corpo-terra ganha contornos diversos: terra como signo e como matéria viva para a experimentação de outras formas de relação, de inteligibilidade, de compreensão. Revolver a terra para inaugurar temporalidades outras, abrir o chão e gerar brechas para a emergência do que subjaz ao plano visível. Ter a coragem de desenterrar histórias, vozes, narrativas, revelar o que foi soterrado. Ando desconfiada de que abrir frestas é rachar o cimento em busca de terra, de que ações artísticas em relação ao solo podem nos dar pistas de onde e como plantar as sementes de um mundo por vir, mundo outro que tenha suas raízes no cultivo de vários mundos.

Fig.20: Diagrama de forças, tensões e intensidades.





**Fig.1** *El peso de la Culpa*, Tania Bruguera (1999).

Disponível em: <http://www.newmedia-arts.be/cgi-bin/show-oeu.php?IDO=150000000044525&LG=ALL&ALP=b>

**Fig. 2** *Silueta*, Ana Mendieta (1973-1979)

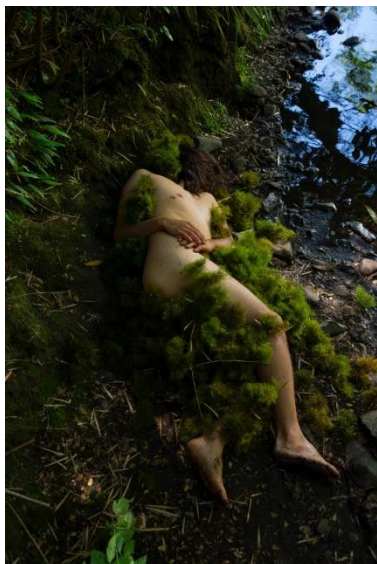
Disponível em: <https://anamendietaartist.tumblr.com/post/155200596528/ana-mendieta-silueta-series-works>

**Fig.3** *Frozen Interstice: A Tribute to the 'Siluetas Series'*. Marina Barys (2013).

Disponível em: <https://www.marinabarysjaner.com/performances.html>

**Fig. 4** *Tentativas de Retorno*, Aoruaura (2012).

Disponível em: <https://www.pipaprize.com/aoruaura/>

**Fig. 5** *Esporas*, Seba Calfuqueo (2021)

Disponível em:  
<https://sebacalfuqueo.com/2022/04/09/serie-esporas/>

**Fig. 6** *Com licença. obrigada. eu também sou daqui*, Ítala Isis Araújo (2019).

Disponível em:  
<https://www.tecnobarca.com/a%C3%A7oes3?lightbox=dataitem-kfk054ui>

**Fig.7** *Retomada*, Natália Lobo Tupinambá (2019).

Disponível em:  
<https://www.tecnobarca.com/ações3?lightbox=dataitem-kfk13xab>

**Fig.8** *Ancés*, Tieta Macau (2019).

Disponível em:  
<https://mapacultural.fortaleza.ce.gov.br/agente/23612/>

**Fig. 9** *Ponto Final, Ponto Seguido*, Uýra Sodoma (2022).



Disponível em:  
<https://www.brasildefato.com.br/2022/11/30/festival-s-independentes-do-ceara-driblam-desmonte-e-promovem-encontros-internacionais>

**Fig. 10** *Manos a la tierra*, Kiyo Gutiérrez (2018).



Disponível em:  
<https://www.kiyogutierrez.com/index.php/manos-a-la-tierra>

**Fig. 11** *Soterramento*, Jota Mombaca (2016).



Disponível em:  
<https://fronterasyestadosdesitio.wordpress.com/2016/08/01/jota-mombaca-2/>

**Fig.12** *Alud*, Regina J. Galindo (2011).



Disponível em:  
<https://www.reginajosegalindo.com/en/alud-2/>

**Fig.13** *Gurufim do passado morto*, Rodrigo Abreu (2019).

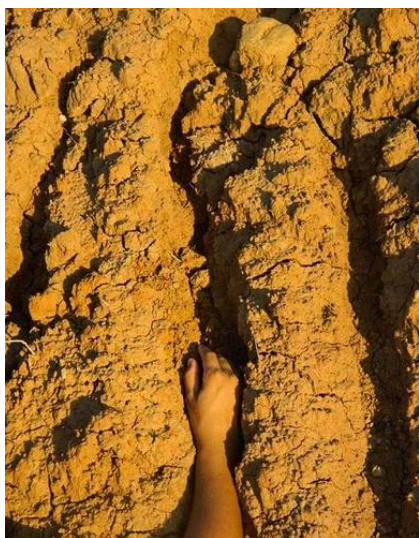


Disponível em:  
<https://www.tecnobarca.com/a%C3%A7oes3?lightbox=dataitem-kfk84v662>

**Fig.14** *Do prazer solene*, Rodrigo Braga (2005).



Disponível em:  
<https://www.rodrigobraga.com.br/Do-prazer-solene>

**Fig.15** *Corpo-Terra*, Maria Macêdo (2018).

Disponível em:  
<https://www.macedomaria.com/fotografia>

**Fig.16** *ROLO*, Wellington Dias (2014).

Disponível em:  
<https://www.tecnobarca.com/a%C3%A7%C3%B5es2>

**Fig.17** *Tierra/Aire* Jorge Hernán Arce (2016).

Disponível em: <https://arteactual.ec/sesion-de-performances-tierra-aire/>

**Fig.18** *PONTO 4: -18.091979, -40.789845 (Muritiba)*, Rubiane Maia (2022).

Disponível em:  
<https://www.projetodivisa.com/ponto-4>

**Fig.19** *Manjeriço Roxo*, Castiel Vitorino Brasileiro (2019).

Disponível em:  
[https://castielvitorinobrasileiro.com/foto\\_manjroxo](https://castielvitorinobrasileiro.com/foto_manjroxo)

## REFERÊNCIAS

BENTO, Berenice. Necrobiopoder: Quem pode habitar o Estado-nação? **Cadernos Pagu**, [S. l.], n. 53, 2018. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8653413>.

Acesso em: 26 jan. 2023.

BIDASECA, Karina. ¿Dónde está Ana Mendieta? Estéticas afro-descoloniales feministas y poéticas eróticas caribeñas y antillanas. In: **Más allá del decenio de los pueblos afrodescendientes**. Buenos Aires e Havana: CLACSO-CIPS (CUBA), p. 117-136, 2017.

BORTOLIN, Rosana Tagliari. Habitar Ninhos. In: **Anais do 54o Congresso Brasileiro de Cerâmica**, Foz do Iguaçu: Associação Brasileira de Cerâmica, p.2585-2596, 2010.

CONSELHO NOTURNO. **Um habitar mais forte que a metrópole**. Tradução de Edições Qualquer. São Paulo: GLAC edições, 2019.

COSTA, Marcus de Lontra. SILVA; Raquel (org). **Celeida Tostes**. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2014.

GÓMEZ, Pedro Pablo Moreno; MIGNOLO, Walter. **Estéticas Decoloniales**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

EUGÉNIO, Fernanda. FIADEIRO, João. Jogo das Perguntas: o Modo Operativo AND e o viver juntos sem ideias. In Passos, E.; Kastrup, V.; Tedesco, S. (orgs). **Pistas do Método da Cartografia**, vol 2. Porto Alegre: Sulina Editora, 2013.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: O corpo-em-experiência. **Revista do Lume**, nº4, dez 2013.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: Episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

KRENAK, Ailton. **Caminhos para a cultura do Bem Viver**, 2020. Disponível em: [http://www.culturadobemviver.org/pdf/Caminhos\\_para\\_a\\_cultura\\_do\\_Bem\\_Viver\\_Ailton\\_Krenak.pdf](http://www.culturadobemviver.org/pdf/Caminhos_para_a_cultura_do_Bem_Viver_Ailton_Krenak.pdf) Acesso em: 23 jan. 2023.

LUGONES, María. Colonialidad y Género. **Revista Tábula Rasa**, Bogotá, n.9, p.73- 101, 2008. Disponível em: <http://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf>. Acesso em: 05 jan. 2023.

MACAU, Tieta. Ancés e outras macumbarias: poética visual de rastros insurgentes. PROA: **Revista de Antropologia e Arte**. no10, v.1, p. 310-312, jun. 2020.

MIGNOLO, Walter. **Desobediencia Epistémica**: retórica de la modernidade, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010.

PELBART, P.P. **Vida capital: ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada**, São Paulo: n-1 edições, 2018.

ROLNIK, Suely. **À escuta de futuros em germe**. [vídeo] (145m10s) 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4yZRB8eFXc>. Acesso em: 05 jan. 2023.

Recebido em: 06/02/2023

Aceito em: 19/03/2023