



Emyle Daltro > **Areias ao vento ou Vestígios de um trabalho de arte, vida, dança, memória**

Resumo

Com o estudo da instalação coreográfica *Vestígios*, proposta por Marta Soares, propõe-se a noção de composição “coletiva” em dança, onde humanos e não/humanos têm possibilidade de devir, cocriando arranjos sociomateriais e mobilizando o respeito por modos de vida não hegemônicos. O texto guiou-se pela objetividade feminista – “conhecimento situado” – que se opõe à universalidade abstrata, o que possibilitou o diálogo entre composição “coletiva” e decolonialidade. Ao colocar à baila a areia também como protagonista do trabalho artístico, o texto apresenta uma escrita constituída por e que constitui espacialidades, temporalidades, memórias e mundos que se encarnam em e com *Vestígios*.

Palavras-chave: Composição “coletiva” em dança. Humanos e não/humanos. *Vestígios*. Areia. Arranjos sociomateriais em arte/vida.

Abstract

With the study of the choreographic installation *Vestígios*, proposed by Marta Soares, the notion of “collective” composition in dance is proposed, where humans and nonhumans have the possibility of becoming, co-creating sociomaterial arrangements and mobilizing respect for ways of life not hegemonic. The text was guided by feminist objectivity – “situated knowledge” – that opposes abstract universality, which enabled dialogue between “collective” composition and decoloniality. By placing the sand also as the protagonist of the artistic work, the text presents a writing composed by and constituting spatiality, temporality, memories and worlds that are incarnated in and with *Vestígios*.

Keywords: “Collective” composition in dance. Human and nonhuman. *Vestígios*. Sand. Sociomaterial arrangements in art/life.

> Doutora em Arte contemporânea pela UnB, Mestra em Estudos de Cultura Contemporânea pela UFMT; possui formação e atuação artística em Dança; é docente e coordenadora dos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Dança da Universidade Federal do Ceará (UFC). Coordena o projeto de pesquisa *Arte, decolonialidade e invenção*; integra o Fórum de Educadores em Arte do Ceará (FEAC) e o Fórum de Dança do Ceará. (<http://lattes.cnpq.br/7879803486891510>)

A atenção à matéria e aos processos de materialização da/na arte/vida moveu esta escrita, que se constituiu no diálogo entre um processo de composição em “dança experimental contemporânea” (LEPECKI, 2010) e propostas dos Estudos Sociotécnicos, que questionam a supremacia do gênero humano sobre as outras agências. O termo “agência”, seguindo os passos de Donna Haraway (1995a, 1995b, 2004, 2008, 2009, 2011a, 2011b) e Bruno Latour (1994, 2004, 2008, 2012a, 2012b), aparece com o sentido de associação de humanos e não/humanos¹ agindo, modificando e sendo modificados em relações mediadoras.

Estudamos um trabalho artístico intitulado *Vestígios*, ao qual atrelamos a noção de dança experimental contemporânea, que é proposta por André Lepecki como uma dança que “se atreve a experimentar o que pode, o que move, o que faz mover um corpo” (2010, p. 18). Esse autor estende essa noção a algumas propostas de dança contemporânea “que escapam a ontologizações estetizantes, expectativas teórico-críticas academicistas e hábitos de composição e de dançar que impedem que os fazeres se façam” (2010, p. 20). Reforçamos essa noção, mas pensamos ser preciso explicitar que, para nós, não basta que uma dança seja experimental aos moldes da abordagem moderna, cuja ênfase incide na dominação do objeto via experimentação. Propomos danças experimentais, sim, mas numa abordagem não moderna, cuja ênfase incide em articulações definidas e redefinidas em rede, compondo coletivos governados por estabilizações provisórias. Aproximamo-nos da noção de “coletivo” de Bruno Latour para pensarmos uma experimentação que não é autônoma, mas coletiva, onde se experimenta *com*, sendo afetado e modificado pelo mundo e afetando-o, modificando-o.

Os Estudos Sociotécnicos enfatizam descrições de arranjos sociomateriais constituídos por humanos e não/humanos, considerando:

[...] a importância do homem do mesmo modo que de suas produções, criações, em outros termos, dos seus objetos, de suas técnicas, de suas práticas, de suas máquinas, de suas ambientações; porém, sem a pretensão de igualá-los, bastando-nos apenas os inserir em uma mesma trama sociotécnica. Os estudos sociotécnicos, portanto, propõem uma valorização de simetria de atuação (LEITE, 2012, p. 24).

1 A expressão “humanos e não humanos” vem sendo usada por Bruno Latour como sinônima de proposições ou de associações, tendo uma significação negativa, ou seja, negando a dicotomia entre sujeito e objeto (LATOURE, 2004, 2012a). Nós optamos pelo uso dessa expressão, mas escrevendo-a da seguinte forma: “humano e não/humano”, nos passos dos estudos realizados com o Grupo de Pesquisa Tecnologias, Ciências e Criação (Lab. TeCC/UFMT), para acionar um pensamento/prática que não estabelece fronteiras fixas entre humanos e não/humanos (GALINDO, MILIOLI e MÉLLO, 2013). Quando falamos em não/humanos podemos estar nos referindo a partículas; grãos de areia; sítios arqueológicos pré-históricos; fósseis; gens; economias; tecnologias; vestimentas; trilhas sonoras; plantas, animais (que não sejam humanos), entre muitos outros, ou seja, “materialidades relacionais” que costumeiramente não são levadas em conta como sujeitos, agentes de ações.

Compõem o âmbito das Pesquisas em Ciência, Tecnologia e Sociedade (CTS), as quais comportam múltiplas abordagens².

Os arranjos sociomateriais, no caso desta investigação, traduzem-se em práticas de composição no âmbito da dança – que consideramos abranger os processos que antecedem as apresentações públicas do trabalho artístico, bem como suas apresentações.

Foi o estudo da instalação coreográfica *Vestígios*, proposta por Marta Soares³, que nos fez ter acesso às práticas de pesquisa e de composição em dança experimentadas durante a criação desse trabalho artístico. Nelas pudemos identificar a séria consideração de humanos e não/humanos envolvidos nesse processo que, desse modo, para nós, passaram a ser entendidos como parceiros social e artisticamente ativos.

Uma instalação – arranjo sociomaterial – se apresenta como nó de redes um tanto amplas, onde o dentro e o fora dos lugares destinados às exposições de arte e apresentações de dança, por exemplo, passam a ser pensados sem separação fixa. Importante perceber que, vez ou outra, são arranjos sociomateriais que abrem possibilidades de criação e de instauração de outras lógicas, sentidos, razões e temporalidades na vida cotidiana regida por um tempo, uma razão, uma lógica e por sentidos hegemônicos que dificultam apreendermos a multiplicidade de que somos feitos.

A noção de instalação coreográfica instaura multiplicidade, a qual precisa ter sua tecitura acompanhada, para que entendamos o que pode essa ou aquela obra assim intitulada e o que podem humanos e não/humanos que as performam, lembrando, com Thereza Rocha, que na dança tudo o que o corpo pode “depende, por um lado, de não ter decidido de antemão o que a dança é e correlativamente, por outro, o que ela deve ser” (2012, p. 43).

Entendemos a instalação coreográfica estudada também como figuração. Para Latour, a figuração vem dar forma “a quem ou o quê está atuando quando as pessoas atuam, pois o ator, no palco, nunca está sozinho ao atuar” (LATOURE, 2012, p. 75). No que tange à figuração, Donna Haraway nos informa que:

“Figura” é um termo francês que designa a cara, significado conservado em inglês na noção de as linhas de uma história. “Figurar” significa contar ou calcular e também estar em uma história, ter

2 Em “Philosophy of socio-technical systems”. *Phil & Tech*, v. 4, n. 3, 1999, pp. 59-71, G. Rophl (apud VALADÃO; ANDRADE; CORDEIRO NETO, 2014, p. 48) escreve que o conceito de sistema sociotécnico foi definido entre as décadas de 1940 e 1950, com a proposta de “promover um programa que pudesse transformar a técnica e as condições sociais de trabalho de tal forma que a eficiência e a humanidade pudessem não estar em contradição uma com a outra”.

3 É uma dançarina e coreógrafa, nascida em Piedade, estado de São Paulo. É mestre em Comunicação e Semiótica e Doutora em Psicologia Clínica (Núcleo de Subjetividade) pela Universidade Católica de São Paulo (PUC). No Brasil, a coreógrafa criou e dançou o solo *Les Poupées* (Prêmio APCA 1997 na categoria Pesquisa em Dança); o trabalho em grupo *Formless* (Prêmio APCA 1998 na categoria trilha sonora desenvolvida por Lívio Tragtenberg); o solo *O Homem de Jasmim* (Prêmio APCA 2000 nas categorias concepção/ direção e vídeo/cenografia); o solo *O Banho* (Prêmio APCA 2004 na categoria instalação coreográfica). Dirigiu o solo *206* interpretado pela bailarina Lília Shaw para o evento Solos em Questão da Cia. 2 do Ballet da Cidade de São Paulo (Prêmio APCA 2004) na categoria instalação coreográfica; desenvolveu o espetáculo em grupo *Um corpo que não aguenta mais* que estreou em 2007; recebeu o VI Programa Municipal de Fomento à Dança da Secretaria de Cultura da Prefeitura de São Paulo e o Prêmio Rumos Dança do Itaú Cultural 2009/ 2010 para desenvolver a instalação coreográfica *Vestígios* indicada ao Prêmio da Revista BRAVO! 2010 e ganhadora do Prêmio APCA 2010 na categoria Pesquisa em Dança.

um papel. Uma figura é também um desenho. As figuras pertencem à representação gráfica e às formas visuais em geral, um assunto de não pouca importância na cultura tecnocientífica visualmente saturada (HARAWAY, 2004, s/p, tradução nossa)⁴.

Nos passos de Haraway, entendemos que figurar é perceber que todos nós transitamos por diferentes papéis, compondo histórias e sendo constituídos *com* elas. Figurar seria trazer o que consideramos figurantes para o centro da história, percebê-los também em posição de protagonistas. Figuração, em Haraway, é um processo quente, vivo, carregado de memórias e práticas e que prescinde de “encarnação” – há que se encarnar as figuras e, nesse processo, mundos são constituídos. Precisamos de outras figurações para que possamos forjar histórias e mundos outros. Para Haraway, as figuras “não podem ser literais nem auto-idênticas. As figuras têm de abarcar, ao menos, algum tipo de deslocamento capaz de problematizar certezas e identificações problemáticas” (2004, s/p, tradução nossa)⁵. É nesse sentido que consideramos a instalação coreográfica *Vestígios* como figuração, pois esse termo nos pareceu potente, articulado ao trabalho artístico estudado, para refigurar (HARAWAY, 2004) coreografia e instalação, à medida que pensamos instalação como dança e coreografia como composição engendrada não somente por determinados sujeitos – humanos – desmembrados dos diversos não/humanos que os constituem.

Por meio da produção tanto de questionamentos como de respostas em processos coletivos de experimentar e de conhecer, esta investigação alinha-se ao viés epistemológico da objetividade feminista de Donna Haraway, a qual pode ser traduzida como “Conhecimento Situado” (HARAWAY, 1995a). Haraway nos lembra que:

Todas as narrativas culturais ocidentais a respeito da objetividade são alegorias das ideologias das relações sobre o que chamamos de corpo e mente, sobre distância e responsabilidade, embutidas na questão da ciência para o feminismo. A objetividade feminista trata da localização limitada e do conhecimento localizado, não da transcendência e da divisão entre sujeito e objeto. Desse modo podemos nos tornar responsáveis pelo que aprendemos a ver (1995a, p. 21).

Guiados pelo “Conhecimento Situado” proposto por Haraway, forjamos um percurso metodológico que se propôs a seguir os atores da pesquisa sendo constituídos em redes de relações (LATOURET, 2012a) e passamos a pensar os “objetos” como não/humanos, criando tensão na separação hierarquizante entre sujeito e objeto, sociedade e natureza. Os objetos, que sempre

4 Texto original: “‘Figura’ es el término francés que designa la cara, significado conservado en inglés en la noción de las líneas de una historia. ‘Figurar’ significa contar o calcular y también estar en una historia, tener un rol. Una figura es también un dibujo. Las figuras pertenecen a la representación gráfica y a las formas visuales en general, un asunto de no poca importancia en la cultura tecnocientífica visualmente saturada.”

5 Texto original: “Las figuras [...] no pueden ser literales ni auto idénticas. Las figuras han de abarcar, al menos, algún tipo de desplazamiento capaz de problematizar certezas e identificaciones problemáticas.”

permearam as danças, são considerados, neste artigo, não/humanos cocoreógrafos de corpos e danças. Nessa mesma direção, recorreremos ao conceito de intra-ação de Karen Barad (2003) para marcar diferença em relação ao uso da noção de interação – largamente empregada no âmbito da arte contemporânea –, pois consideramos que o termo intra-ação consegue dar conta de nomear os processos de constituição mútua que estamos a enfatizar e propor como composições “coletivas” em dança.

A pesquisa com *Vestígios* ocorreu, em parte, *in loco*, onde anotações em diário de processo foram feitas e entrevistas com artistas que compõem esse trabalho foram realizadas. A pesquisa videográfica levou em conta trechos do trabalho disponíveis na internet⁶, mas em um momento anterior à pesquisa realizada pessoalmente. Nossa escrita foi tecida com as observações *in loco* durante essas apresentações; com as entrevistas realizadas inclusive com pessoas do público; com as consultas ao nosso diário de processo, ao *release* e ao programa de *Vestígios* cedidos por Marta Soares; e com consultas a alguns *sites* que nos forneceram informações publicadas sobre o referido trabalho artístico.

A curiosidade e a investigação das relações com não/humanos em composições artísticas foi movida pelo contato que tivemos com o audiovisual, durante o curso de doutorado, realizado na Universidade de Brasília (UnB), em pesquisas e experimentação artística em que participamos com o Grupo de Pesquisa Imagens e(m) Cena. As leituras sociotécnicas das ações “humanas”, realizadas junto ao grupo de pesquisa Laboratório Tecnologias, Ciências e Criação (Lab. TeCC/UFMT), situado no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea (ECCO), da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), bem como o interesse por discussões feministas e antirracistas na produção científica, artística e educacional instigaram-nos a trilhar os caminhos que constituíram a pesquisa realizada durante o doutorado, parte da qual tece este texto que, acompanhando as areias que compõem *Vestígios*, possibilita uma dentre várias outras vias de acesso ao processo de criação desse trabalho.

Acompanhar os movimentos da areia torna-se estratégia para experimentar a complexidade da rede de relações que constituem e que são constituídas com *Vestígios*, contrapondo-nos a relações de dominação que ainda geram pensamentos e fazeres em arte/dança/vida. Nessa direção, as noções de “coletivo”, de Bruno Latour, e de “humano”, como propõe Donna Haraway, são articuladas a esse trabalho artístico, favorecendo processos que compõem matérias, intensidades, formas expressivas, presenças que são potencializadas e potencializam a composição de dança/arte/vida.

Apostamos que criar dança pode ser compor mundos que nos compõem, o que nos parece diferente de representar uma realidade dada a priori. Esse modo de composição que estamos a pesquisar/propor leva em consideração humanos e não/humanos envolvidos em suas práticas, de maneira situada e com visões

6 As primeiras imagens que assistimos de *Vestígios* foram as veiculadas no *YouTube*, por ocasião da apresentação do trabalho no Festival Panorama, no ano de 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UWbG7jYE-n8>> e <https://www.youtube.com/watch?v=s7_vdMEFudw> Ambos acessos em: 10 jan. 2011.

parciais – não universalizantes. Os modos de conexão que tecem essas associações são o que estamos a chamar de experimentações “coletivas”, onde precisam ser cultivadas relações não hierárquicas entre todos os dançarinos – humanos e não/humanos –, que são coconstituídos nesse processo. Em tal processo, que também é de aprendizagem, a “invenção” (KASTRUP, 2007) – com o foco na colocação de problemas e não somente na resolução dos mesmos – pode ativar memórias que agem e fazem agir cada participante, que é múltiplo, impulsionando condutas, modos de estar presente, de se movimentar, de conhecer, de viver dessas agências.

Vestígios...

Assistimos a três apresentações de *Vestígios* no Liceu de Artes e Ofícios, no bairro da Luz, região central da cidade de São Paulo, em abril de 2012, onde há um galpão, bastante amplo, que foi escolhido pela equipe de produção da instalação coreográfica por ser um espaço não convencional em se tratando de dança.

Quando chegamos – nós, público – ao galpão, as portas estavam fechadas. Havia bancos, uma pequena mesa e uma cadeira onde se encontrava sentada uma moça, uma recepcionista que, quando indagada, dava informações às pessoas. Em cima dessa mesa, havia exemplares de algumas edições de uma revista direcionada ao público de dança. Ficamos aguardando do lado de fora do galpão – algumas pessoas sentadas, mas a maioria delas em pé, conversando – e, quando um dos produtores do trabalho saiu de lá de dentro e abriu a porta, nós começamos a entrar e a nos deparar pouco a pouco com as coisas que preenchiam esse espaço: uma trilha sonora, dois grandes telões, teto alto constituído de estruturas de metal... O galpão estava iluminado somente pelas projeções nesses dois grandes telões e pela iluminação direcionada à mesa que se encontrava atrás deles, mesa onde um monte de areia dançava, embalado pelo vento do ventilador...

Foi para esse espaço constituído pelos telões, mesa e iluminação que nos direcionamos e começamos a ficar. Uns paravam e permaneciam em pé, outros se sentavam no chão, outros caminhavam ao redor da mesa procurando um bom ângulo para ver...

Quando todas as pessoas que estavam fora entraram no galpão, as portas foram fechadas. Esses procedimentos pensados e adotados pela equipe de produção de *Vestígios* – ter um tempo determinado para todas as pessoas entrarem, pela mesma porta, em um espaço amplo, mas com pouca luz, onde o local mais iluminado atrai a presença do público – fortalecem o comprometimento do público com o desdobrar do trabalho artístico.

Antes que o público – que aguarda do lado de fora – entre no barracão do Liceu de Artes e Ofícios, ocorre uma preparação, com duração de cerca de 10 minutos, onde 18 sacos de areia de filtro, muito fina, são colocados cuidadosamente em cima das pedras de arenito por Manuel Fabrício (assistente de produção), que também ajuda Marta Soares a subir na “mesa”.

Marta tapa os ouvidos com algodão e deita-se de bruços sobre as pedras, se ajeita nelas, arruma o vestido de certa maneira

já experimentada para que este entre na dança junto à areia e encaixa seu rosto numa abertura entre as lascas de pedras, onde foi colocado um dispositivo para a artista respirar.

Descalço, Manuel sobe na mesa de ferro e pedras e lentamente vai virando cada saco com areia, derramando-a sobre Marta. Desse modo, deixa-se correr os grãos de areia, que vão se acomodando com corpo, com pedras, à medida que são derramados, esvaziando cada saco de tecido grosso que abrigava essa areia. Esse movimento é realizado com cada um dos sacos repletos de areia: os finos grãos correm, saltam, espalham-se, acumulam-se, cobrindo a artista e todo o centro da mesa de pedras paulatinamente. Nota-se que existe uma coreografia bem marcada que se evidencia pela colocação dos sacos de modo circular em cima das pedras, ao longo da borda da mesa; pela maneira como Marta se ajeita ali em cima; pelo modo como Manuel sobe na mesa e como ele derrama a areia de cada saco sobre Marta.

Há um tempo, uma atenção à areia. Vai-se derramando os finos grãos em determinado lugar e observando seu movimento e como vão se colocando; existe uma ordem no que tange aos lugares onde a areia é derramada, não é qualquer parte do corpo que é coberta aleatoriamente; busca-se uma forma aproximada que os grãos de areia ajudam a esculpir.

Quando o ventilador começa a funcionar, girando velozmente, o vento produzido sopra a areia que está mais na superfície, e vemos os finos grãos alçarem voos e se tornarem névoa que, iluminada, produz uma espécie de *sfumato* ao redor do pequeno monte de areia. Areia voadora embaçando nossas visões e transportando-nos para outros tempos... Vez ou outra, um pouco dessa areia escorre por entre as frestas que existem entre as pedras que estão apenas justapostas em cima do praticável, como a areia de dentro de uma ampolheta que marca um tempo alongado e contínuo...

Assistimos, durante 55 minutos, a um ventilador ligado em alta potência produzir o vento que sopra a areia, que vaza pelas frestas das pedras de arenito rachadas que, encaixando-se umas nas outras, formam o tampão – de 2,5m x 3m – de uma mesa de ferro e MDF. Um monte de areia – pouco mais que 100 quilos – dança em cima dessa mesa, ao som de ruídos ora mais, ora menos estridentes, de modo que vestígios de um corpo humano, aos poucos, anunciam sua presença. Sobre esse pequeno monte de areia – se comparado às imagens de sambaquis projetadas em dois grandes telões – incidem luzes que desenham sombras, formas, cores e potencializam sensações nesse ambiente constituído por *Vestígios*.

Importante registrar que a palavra sambaqui é de origem Tupi e significa, literalmente, “monte de conchas”. Apresentam-se como:

[...] sítios arqueológicos monticulares distribuídos por toda a costa brasileira, ocupando principalmente zonas de tons ecológicos cambiantes, como regiões lagunares e áreas recortadas de baías e ilhas. Estes sítios (também chamados de *concheiros*) variam bastante de tamanho e, especialmente no litoral sul catarinense, podem atingir

dimensões impressionantes, alcançando até 70 metros de altura e 500 metros de comprimento. Em geral exibem uma sucessão estratigráfica de composição diferenciada: camadas de conchas mais ou menos espessas intercaladas por numerosos estratos finos e escuros, ricos em materiais orgânicos, com muitas estruturas distribuídas em áreas específicas. As mais significativas são sepultamentos, reportados na maior parte dos sambaquis descritos, em geral dispostos cerimonialmente em locais especificamente preparados para isso, frequentemente acompanhados de artefatos, oferendas alimentares e fogueiras (BLASIS et al, 2007, p. 30).

Foi nessa região lagunar, situada no litoral sul do estado brasileiro de Santa Catarina, que a artista da dança Marta Soares esteve durante 24 dias, onde realizou imersões físicas nas escavações arqueológicas lá presentes e onde foram captadas imagens em vídeo e coletados sons para compor *Vestígios*.

Em um evento de arqueologia ocorrido no ano de 2005, Marta Soares conheceu a pesquisa do arqueólogo e professor Paulo De Blasis⁷ com os sambaquis que compõem a paisagem dessa região catarinense, a qual abrange parte dos municípios de Laguna, Tubarão e Jaguaruna. Marta entrou em contato com De Blasis e, em 2006, começou a visitar a região dos sambaquis⁸.

Camadas de areia: movimentos e conexões

Propusemo-nos a seguir as pistas da areia e com ela ir percebendo e tecendo vínculos que nos levassem a entender e compor com esse trabalho artístico que nos moveu a trilhar tantos caminhos.

Informamo-nos sobre a composição das areias e descobrimos que a mesma depende de como foram formadas as rochas de cuja desagregação resultaram os seus constituintes detríticos. “Estes materiais, após transporte pela água (areias de sedimentação hidráulica), ou pelo vento (areias de sedimentação eólica), acabam por se depositar.”⁹ A areia “natural” é composta principalmente de grãos de quartzo, que são geralmente arredondados e não apresentam clivagem¹⁰ (PETRAKIS et al, 2010). O quartzo é o mineral mais abundante na crosta terrestre, é muito resistente à alteração mecânica e química e pode suportar longos transportes¹¹. Ao ler sobre o quartzo, fomos informadas que ele tem hábito – cristalino –, apresenta-se com diversas cores, tem peso, sua dureza é classificada em sete e o elemento químico que o compõe é o silício. O quartzo “possui estrutura cristalina trigonal composta

7 Informações sobre o pesquisador encontram-se disponíveis em: <<https://uspdigital.usp.br/tycho/CurriculoLattesMostrar?codpub=47A0AE7DFF74>> Acesso em: 22 mai. 2014.

8 A produção de *Vestígios* teve início em 2009, e a obra foi apresentada ao público pela primeira vez em 2010, no SESC Consolação, na cidade de São Paulo, SP. O projeto *Vestígios* foi contemplado pelo edital de Desenvolvimento de Pesquisa Coreográfica em Dança Contemporânea do Rumos Itaú Cultural.

9 *Areia (petrologia)*. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2014. Disponível em: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$areia-\(petrologia\)](http://www.infopedia.pt/$areia-(petrologia))> Acesso em: 27 abr. 2014.

10 Propriedade que têm certos corpos minerais de se dividirem mais facilmente segundo certos planos. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/clivagem/>> Acesso em: 21 mai. 2014.

11 *Areia (petrologia)*. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2014. Disponível em: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$areia-\(petrologia\)](http://www.infopedia.pt/$areia-(petrologia))> Acesso em: 27 abr. 2014.

por tetraedros de sílica (dióxido de silício, SiO_2), pertencendo à subclasse dos tectossilicatos.”¹²

As descrições, identificações e classificações desse mineral levaram-nos a estudar o que Donna Haraway escreve sobre elementos químicos. Ao se referir à tabela periódica dos elementos químicos, Haraway levanta a questão de que todas as suas interpretações “precediam numerosos elementos desconhecidos que foram seguidamente descobertos, ou criados” (2004, s/p, tradução nossa)¹³, sendo que, ainda segunda essa autora, suas propriedades se encaixavam agradavelmente no que a tabela já previa. “A tabela representava os valores familiares tradicionais na cultura da química, através de relações diagonais, verticais, horizontais e transitoriamente”¹⁴, escreve Haraway (2004, s/p), para quem a tabela periódica é “(...) mais que um mero artefato histórico autoritário que exhibe graficamente o poder da ciência para ordenar propriedades fundamentais da matéria”¹⁵. Para milhões de estudantes, ela continua gerando conhecimento no estilo de vida experimental no âmbito das ciências. Segundo Haraway, “as relações de parentesco dos elementos são um objeto de conhecimento técnico-natural, que coloca os elementos terrestres em seu lugar de uma maneira semiótica e instrumental” (2004, s/p, tradução nossa)¹⁶.

Haraway, ao tratar da construção e da reconstrução da natureza, discutindo a criação de organismos, elementos e ordens do mundo, defende um feminismo *cyborg*, “que seja capaz de manter-se em sintonia com posicionamentos políticos e históricos específicos e com parcialidades permanentes, mas sem abandonar a busca de vínculos poderosos” (HARAWAY, 1995b, p. 61-62, tradução nossa)¹⁷. Ao criticar o poder ordenador e categorizador da ciência e pensar criaturas híbridas – *cyborgs* –, Haraway faz-nos pensar a hibridação que compõe as areias, as quais não cessam de se recompor e compor com ações humanas.

As areias, assim como as britas, por exemplo, são materiais de suma importância para a construção civil:

[...] sendo utilizados como agregados para compor corpos de concreto. Diferentemente das

12 De acordo com Fábio Brás Machado, tectossilicato “é o grupo dos silicatos mais importante volumetricamente, uma vez que, perfaz quase 75% do volume ocupado pela crosta terrestre. Os minerais dessa subdivisão dos silicatos é constituída por tetraedros de SiO_4 ligados tridimensionalmente, de maneira que todos os oxigênios dos vértices dos tetraedros são compartilhados com os tetraedros vizinhos, resultando uma estrutura fortemente unida, estável, em que a relação Si:O é 1:2”. Disponível em: <<http://www.rc.unesp.br/museudpm/banco/silicatos/tectossilicatos/tectossilicatos.html>>. Acesso em 21 mai. 2014.

13 Texto original: “todas las interpretaciones de la tabla periódica precedían numerosos elementos desconocidos que fueron seguidamente descubiertos, o creados, para que acontecieran, y cuyas propiedades encajaban agradablemente en los pronósticos.”

14 Texto original: “La tabla representaba los valores familiares tradicionales en la cultura de la química, a través del establecimiento de relaciones diagonal, vertical, horizontal y transicionalmente.”

15 Texto original: “La tabla periódica, más que un mero artefacto histórico autoritario que exhibe gráficamente el poder de la ciencia para ordenar propiedades fundamentales de la materia para los millones de estudiantes que han pasado innumerables horas bajo su signo, continúa generando conocimiento en el estilo de vida experimental.”

16 Texto original: “Las relaciones de parentesco de los elementos son un objeto de conocimiento técnico-natural, que pone los elementos terrestres en su lugar de una manera semiótica e instrumental.”

17 Texto original: “[...] un feminismo *cyborg* que sea, quizás, capaz de mantenerse en sintonía con posicionamientos políticos e históricos específicos y con parcialidades permanentes, pero sin abandonar la búsqueda de vínculos poderosos.”

jazidas de minerais metálicos, a geologia dos depósitos minerais desses materiais [areias e britas] tem sido pouco estudada devido possivelmente, ao baixo valor por tonelada. Entretanto, a contribuição de britas e areias à civilização contemporânea é imensurável tanto quanto os minerais metálicos (PETRAKIS et al., 2010, p. 22).

No caso de *Vestígios*, a areia é refinada e comprada em lojas específicas de materiais. Assim como outros materiais “naturais” que participam do cotidiano de inúmeras pessoas, as areias são feitas com e a partir de uma rede de relações que possibilitam surgir a areia para construção civil, para fabricação de vidros, para filtros de água, para uma série de diferentes usos. Por conta dessas relações que se estabelecem com as areias, passaremos a chamá-las materialidades/socialidades¹⁸, buscando entender o social no/do/com o material e o material do/no/com o social, implodindo a separação e oposição entre materialidades e socialidades, entre natureza e cultura.

Ao buscar vínculos fortes, Haraway nos incita a pensar os vínculos experimentados com a areia em *Vestígios*. Essas conexões foram sendo urdidas desde as visitas de Marta à região de Laguna, estado de Santa Catarina, onde ficam os sambaquis com o quais *Vestígios* se articula.

Soares relata que andou por toda a área que é mostrada nas imagens projetadas nos telões e que compõem a instalação coreográfica. Também realizou imersões em sambaquis e conta que queria:

[...] ver algo de mim naquilo, talvez essa questão desse espaço liminar [...] Nesse espaço do primeiro e do segundo sepultamento, para alguns, há a questão da liminaridade – o tempo que o morto demora para chegar na casa dos mortos – é um lugar de trânsito. Sambaqui é o segundo sepultamento. (informação verbal)¹⁹

De acordo com Filipe Ribeiro Cardoso Porto, os locais de sepultamentos humanos:

[...] possuem sua gênese recuada no pleistoceno, quando os Neandertais representaram os primeiros hominídeos a desenvolver a noção de transcendentalidade, preparando os corpos para enterramentos, os quais estão atrelados a lugares distintos na paisagem, como grutas ou penhascos, espaços com beleza cênica ou proteção contra intempéries (PORTO, F.R.C. et al., 2012, p. 72).

Lembramos que a maior parte das areias é extraída a partir de depósitos fluviais ou sedimentos não consolidados dessa

18 Importante destacar que sempre que usarmos a expressão materialidade/socialidade, escrita dessa maneira, ou seja, com a barra inclinada, é com o intuito de reforçar a dimensão de coconstituição em que social e material se encontram – a imbricação do social no material e do material no social –, mas terão outros momentos em que essas palavras aparecerão no texto separadamente, trazendo essa dimensão coconstitutiva subentendida e não explicitada ou reforçada por meio de um modo de escrita.

19 Informação fornecida por Marta Soares em entrevista cedida a Emyle Daltro, em São Paulo (SP), em 2012.

mesma época geológica, o Pleistoceno²⁰, e também do Holoceno²¹ (PETRAKIS et al., 2010, p. 26). O composto areia nos remete a remotas temporalidades, espacialidades, movimentos e práticas.

Renato Bolelli Rebouças, que assina o desenho cenográfico de *Vestígios*, comenta que o procedimento de usar uma areia fina veio durante a pesquisa:

Ela é fina pela beleza, pela leveza de escoamento, pelo toque na pele, e, sobretudo, por parecer-se com a areia dos sambaquis e representar o movimento que as dunas fazem pela ação do vento [...] Pessoalmente, gosto muito do efeito da areia sendo retirada pelo ventilador, pois parece ao longe uma “maquete” ou visão aérea das dunas e da região de pesquisa (informação pessoal)²²

Além de marcadamente presente em toda a região dos sambaquis, formando as dunas que compõem essa paisagem, a areia também é parte do “concreto”²³ constituído por intrincadas camadas de que são feitos os sambaquis. Camada de areia, camada de restos faunísticos, camada de conchas, outra camada de areia, camada de corpos humanos descarnados, entre outras... Essa multiplicidade que compõe um sambaqui constitui também os mais diversos modos de vida, inclusive o humano, que tem sua morte ritualizada nos sambaquis.

As características volumosas, freqüentemente monumentais, que os sambaquis desta região foram adquirindo ao longo de vários séculos, implicam considerar a questão do *significado* destas estruturas. Em primeiro lugar, estudos detalhados em Jaboticabeira II (Fish et al. 2000) indicam que os sambaquis configuram um espaço ritualizado relacionado aos mortos, e não direta ou imediatamente vinculado às atividades cotidianas dos vivos, das quais não se encontra neles evidências claras ou inequívocas [...] Definitivamente, não parece se tratar de sítios onde se realizam *atividades cotidianas* [...]; ao contrário, as evidências disponíveis apontam, claramente, para um cenário onde ocorrem essencialmente atividades rituais relacionadas ao culto aos mortos, aos ancestrais. Tendo em vista, pois, o caráter funerário que estes sítios exibem em sua grande maioria, pode-se dizer que os sambaquis preservam a memória dos ancestrais. O fato de terem sido construídos nos mesmos locais de maneira intencional, recorrente e incremental por longos períodos implica um vínculo

20 Pleistoceno ou Plistoceno corresponde à “época geológica na história da Terra que, segundo muitos geólogos, começou há cerca de 1.750.000 anos e terminou aproximadamente há dez mil anos. A época pliocena abrangeu um período chamado Idade do Gelo, quando várias camadas de gelo cobriram vastas regiões da Terra. Antropólogos creem que o ser humano primitivo começou gradualmente a evoluir para a forma atual durante o Plistoceno.” Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/pleistoceno/>> Acesso em 22 mai. 2014. Na escala de tempo geológico, o Pleistoceno é a época do período Quaternário da era Cenozoica do éon Fanerozoico que está compreendida entre 2,588 milhões e 11,5 mil anos atrás, aproximadamente. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Pleistoceno>>. Acesso em: 22 mai 2014.

21 Em geologia, “diz-se da época geológica mais recente do período quaternário, que se inicia após o período glacial”. Disponível em: <<http://aulete.uol.com.br/holoceno>>. Sucede à época Pleistocena de seu período e teve início há cerca de 11,5 mil anos, estendendo-se até o presente. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Holoceno>>. Ambos os acessos em: 22 mai. 2014.

22 Informação fornecida por Renato Bolelli Rebouças em entrevista cedida a Emyle Daltro, mensagem recebida por emylepellegrim@gmail.com em 02 mai. 2012.

23 Modo como, segundo Marta Soares, os arqueólogos chamam a reunião de todas essas camadas que constituem um sambaqui.

essencial entre a sociedade sambaqueira e seus antepassados, assim como com um determinado território. Neste sentido, estes sítios sagrados, reiteradamente sacramentados através de cerimônias funerárias fortemente ritualizadas, constituem referências de profundo significado simbólico para seus construtores, significado este que não apenas dimensiona esferas de influência social e territorial como, por seu caráter longo, perpetua uma visão de mundo própria da cultura sambaqueira. Sua onipresença aponta o caráter *domesticado* da paisagem lagunar, onde a presença diuturna dos mortos e suas conexões cosmológicas imiscuem-se na vida cotidiana da sociedade sambaqueira (BLASIS, Paulo De. et al., 2007, p. 49).

Esse mundo ancestral – onde materialidades e socialidades se apresentavam um tanto intrincadas, como nas camadas que formam os sambaquis – é mobilizado em *Vestígios* e, no que tangue à dimensão do sagrado, pulsante nos sambaquis, Marta nos lembra que a mesma foi totalmente negligenciada pelos colonizadores das terras brasileiras e que ainda vem sendo menosprezada.

Marta registra que, para os povos sambaqueiros, os sambaquis são como emissores de sinais dos seus antepassados para os viventes dessa região, o que anuncia o aspecto sagrado e coletivo dessas construções.

Só nos anos 80 [1980] que os arqueólogos foram perceber que alguns sambaquis são só cemitérios! E que alguns têm, assim, 40 mil sepultamentos! E ainda estão passando de moto, fazem rali, fazem motocross em cima daquilo, ainda fazem... Têm muito poucos e os poucos que têm, que estão tombados [...] eles passam de motocross em cima!!! [...] Algumas filmagens [desses sambaquis, para compor *Vestígios*] foram feitas à noite, com a lua cheia, então parece que é dia, mas é noite. Se você for lá de dia, esses sambaquis têm marcas de pneu de motocicleta! (informação verbal)²⁴

Muitos sambaquis foram destruídos e minerados para fazer cal, que é utilizado na construção de estradas, conta-nos Marta. Daí que há sambaquis que estão cortados, o que não é o caso dos que foram filmados para compor *Vestígios*, mas é o caso do maior sambaqui do mundo, que está localizado na região em que Marta esteve realizando sua pesquisa:

Esse maior do mundo foi todo minerado, é todo esburacado, você entra dentro dele, porque as máquinas entraram dentro dele. É do tamanho de um prédio de 12 andares, me parece [...] Então imagina quantos mil anos de ritual [para constituí-lo]!!! (informação verbal)²⁵

Essa atenção ao aspecto sagrado dos sambaquis possibilitou a *Vestígios* acessar o que era invisível, tornando-o sensível (informação verbal)²⁶, um sagrado passível de ser problematizado e de ganhar contornos, visto que sua ação pode ser percebida na

24 Informação fornecida por Marta Soares em entrevista cedida a Emyle Daltra, em São Paulo, SP, em 2012.

25 Idem.

26 Idem.

tecitura de modos de vidas imbricados nos/com os sambaquis. A artista, pelo seu relato, parece querer entender melhor questões referentes a esse aspecto sagrado, e arriscamo-nos a pensar em um sagrado no sentido de “profundamente respeitável” (FERREIRA, 2009, p. 1790), ou seja, pensamos que o sagrado em *Vestígios* pode ser bem articulado ao respeito em Haraway, para quem respeito é *respecere*, “olhar de volta, manter em consideração, compreender que encontrar o olhar do outro é uma condição de também ter um rosto” (2011b, s/p).

Em *Vestígios*, o rosto de Marta não aparece em nenhum momento, permanece com a areia, submerso nela... É como se seu rosto se tornasse o rosto dos sambaqueiros, dos que foram tornados invisíveis, dos “marcados”, subjugados, cujas histórias, para uns, valem menos que a história dos “não marcados”.

Marta torna-se rostos, corpos, ocupa posições marcadas, mas não ocupa uma posição “inteira”, total, pois segundo Haraway (1995a, p. 26) não há maneira de “estar” simultaneamente em todas, ou inteiramente em uma das posições que ela considera privilegiadas, ou seja, das posições subjugadas, nas quais a perspectiva é sempre parcial e o conhecimento é situado, onde é possível se falar em objetividade. Tais posições subjugadas – marcadas – são estruturadas por gênero, raça, nação e classe, o que para Haraway é “uma lista resumida das posições críticas” (1995a, p. 27). Haraway escreve que:

[...] apenas aqueles que ocupam as posições de dominadores são auto-idênticos, não marcados, incorpóreos, não mediados, transcendentais, renascidos. Infelizmente é possível que os subjugados desejem e até disputem essa posição de sujeito – e depois desapareçam de vista. O conhecimento do ponto de vista do não marcado é realmente fantástico, distorcido e, portanto, irracional. A única posição a partir da qual a objetividade não tem a possibilidade de ser posta em prática e honrada é a do ponto de vista do senhor, do Homem, do deus único, cujo Olho produz, apropria e ordena toda a diferença (1995a, p. 27).

Marta se coloca/é colocada em posições críticas, marcadas, e a partir delas que se propõe a dançar, abrindo-se e colocando-se vulneravelmente junto a mundos outros. O rosto de Marta é não/humano, é vestígio, memória, húmus, é do material/social de que a Terra é feita. A artista parece querer ver seu rosto no olhar desses outros. Em *Vestígios*, Marta compartilha suas marcas – mulher, mais velha, artista – com outros marcados e registra seu testemunho poeticamente – e politicamente –, sensibilizando-nos em relação a processos de invisibilização que impedem a insurgência de subjetividades. Por vezes, Marta sente-se invisibilizada por essas marcas, às quais ela se refere como categorizações. Ou ainda, podemos dizer, você ainda é humano, mas talvez seja menos humano que outros!

Acompanhamos a questão do respeito na pesquisa realizada com *Vestígios* e percebemos que ela se estende aos modos como os esqueletos humanos foram enterrados nos sambaquis. De acordo com Marta, eles têm uma forma de estar, foram colocados de determinado modo e não de outro, há cuidado, há arte

nessa ação (informação verbal)²⁷. Tal forma tem alguma semelhança com a posição fetal e não foi reproduzida de maneira idêntica em *Vestígios*, onde Marta encontra-se de bruços, com uma das pernas mais dobrada que a outra e com os braços também dobrados.

Ao transformar tudo em recurso a ser apropriado, a tradição analítica ocidental retira o objeto de sua complexidade – que comporta as mais diversas perspectivas, inclusive as sagradas – e o coloca como “apenas” coisa, “apenas” como matéria, em uma visão reducionista e categórica que não permite ao objeto reflexão, reafirmando o poder do conhecedor e negando ao objeto qualquer estatuto de agente na produção de conhecimento (HARAWAY, 1995a). Nesse rumo, Haraway faz uma importante analogia:

A natureza é apenas a matéria-prima da cultura, apropriada, conservada, escravizada, exaltada ou de outras maneiras tornada flexível para ser utilizada pela cultura na lógica do colonialismo capitalista (1995a, p. 36).

Maria Dulce Gaspar escreve que “[...] é preciso lembrar que o estudo da pré-história no Brasil esteve, durante muito tempo, envolto em profundo empirismo, limitando-se às descrições dos materiais recuperados nas escavações” (2000, s/p). De acordo com essa pesquisadora, os sambaquis:

[...] são objeto de intensos debates desde o século passado, constituindo um importante tema de reflexão relacionado com a própria construção da arqueologia enquanto campo de saber. Os sambaquis foram o principal alvo da lei de proteção das jazidas pré-históricas promulgada em 1961, pois na época estavam em franco processo de destruição, decorrente da exploração de conchas para fabrico da cal [...]. Atualmente, pesquisadores entendem que os sambaquis são resultado de um orquestrado trabalho social e voltam seus esforços para estudar as regras de sua construção. Preocupam-se em compreender como os sítios se articulavam em um sistema de assentamento e em estabelecer a(s) função(ões) de cada sítio no interior de comunidades pré-históricas, pois se acredita que os sambaquis não podem ser entendidos se isolados no tempo e no espaço (2000, s/p).

Entendemos que a situação do estudo da pré-história brasileira ter ficado um tanto reduzido e restrito pode ser decorrente da:

[...] histórica articulação entre a ideia de “raça” como instrumento de classificação e controle social e o desenvolvimento do capitalismo mundial (moderno, colonial, eurocêntrico), que se iniciou como parte constitutiva da constituição histórica da América [...]. Essa *colonialidade do poder* – que ainda perdura – estabeleceu e fixou uma hierarquia racializada: brancos (europeus), mestiços e, apagando suas diferenças históricas, culturais e linguísticas, “índios” e “negros” como identidades comuns e negativas (WALSH, 2009, p. 14, grifo da autora).

27 Informação fornecida por Marta Soares em entrevista cedida a Emyle Dalto, em São Paulo (SP), em 2012.

A suposta superioridade “natural” do colonizador se expressou “em uma operação mental de fundamental importância para todo o padrão de poder mundial, principalmente com respeito às relações intersubjetivas” (QUIJANO²⁸, 2000 apud WALSH, 2009, p. 14-15). Nesse processo, impõem-se, ainda de acordo com Catherine Walsh, as “categorias binárias oriente-ocidente, primitivo-civilizado, irracional-racional, mágico/mítico-científico e tradicional-moderno” (2009, p.15) e acrescentamos sujeito-objeto, para justificar a superioridade e a inferioridade – “razão e não razão, humanização e desumanização (colonialidade do ser) – e pressupõem o eurocentrismo como perspectiva hegemônica (colonialidade do saber)” (2009, p. 15).

A não consideração séria dos modos de vida pré-históricos na América, conduzindo a um entendimento de que nossa história teria se iniciado com a colonização do continente por povos europeus, seria também um modo de expressão da colonialidade e, para se contrapor a essa operação, outro conceito foi proposto por autores comprometidos com a “decolonialidade”. Para Santiago Castro-Gómez e Ramón Grosfoguel, o conceito de decolonialidade é útil para:

[...] transcender a suposição de certos discursos acadêmicos e políticos, segundo os quais com o fim das administrações coloniais e a formação dos Estados-nações na periferia [do mundo] vivemos agora em um mundo descolonizado e pós-colonial. Em contrapartida, nós partimos do suposto que a divisão internacional do trabalho entre centros e periferias, assim como a hierarquização étnico-racial das populações, formada durante vários séculos de expansão colonial europeia, não se transformou significativamente com o fim do colonialismo e a formação dos Estados-nações na periferia. Assistimos, melhor, a uma *transição do colonialismo moderno para a colonialidade global*, processo que certamente transformou as formas de dominação implantadas pela modernidade, mas não a estrutura das relações centro-periferia em escala mundial. [...] Deste modo, preferimos falar de ‘sistema-mundo europeu/euro-norteamericano capitalista/patriarcal moderno/colonial’ (Grosfoguel, 2005) e não só de ‘sistema-mundo capitalista’, porque com ele se questiona abertamente o mito da descolonização e a tese de que a pós-modernidade nos conduz a um mundo desvinculado da colonialidade” (2007, p. 13-14, tradução nossa)²⁹.

28 QUIJANO, Anibal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: Edgardo Lander (comp.). **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latino-americanas**, Buenos Aires: CLACSO, 2000, p. 201-246.

29 Texto original: “El concepto ‘decolonialidad’ [...] resulta útil para transcender la suposición de ciertos discursos académicos y políticos, según la cual, con el fin de las administraciones coloniales y la formación de los Estados-nación en la periferia, vivimos ahora en un mundo descolonizado y poscolonial. Nosotros partimos, en cambio, del supuesto de que la división internacional del trabajo entre centros y periferias, así como la jerarquización étnico-racial de las poblaciones, formada durante varios siglos de expansión colonial europea, no se transformó significativamente con el fin del colonialismo y la formación de los Estados-nación en la periferia. Asistimos, más bien, a una *transición del colonialismo moderno a la colonialidad global*, proceso que ciertamente ha transformado las formas de dominación desplegadas por la modernidad, pero no la estructura de las relaciones centro-periferia a escala mundial. [...] De este modo, preferimos hablar del ‘sistema-mundo europeo/euro-norteamericano capitalista/patriarcal moderno/colonial’ (Grosfoguel, 2005) y no sólo del ‘sistema-mundo capitalista’, porque con ello se cuestiona abiertamente el mito de la descolonización y la tesis de que la posmodernidad nos conduce a un mundo ya desvinculado de la colonialidad.”

Em termos de proposição, Catherine Walsh escreve sobre a necessidade de:

[...] visibilizar, enfrentar e transformar as estruturas e instituições que diferencialmente posicionam grupos, práticas e pensamentos dentro de uma ordem lógica que, ao mesmo tempo e ainda, é racial, moderno-ocidental e colonial. Uma ordem em que todos fomos, de uma maneira ou de outra, participantes. Assumir esta tarefa implica em um trabalho de orientação de-colonial [...] Um trabalho que procura desafiar e derrubar as estruturas sociais, políticas e epistêmicas da colonialidade – estruturas até agora permanentes – que mantêm padrões de poder enraizados na racialização, no conhecimento eurocêntrico e na inferiorização de alguns seres como menos humanos (2009, p. 24).

Também propondo outro modo de visibilização, Marta, na estreia de Suely Rolnik³⁰, fala em atualizar o que há de pulsante em uma obra, e completamos: o que há de pulsante em um momento histórico, ou em movimentos, textos, corpos, entre outros, e que foi solapado, seja um corpo indígena pré-histórico soterrado por processos de colonização, um corpo soterrado pela ditadura militar no Brasil, ou no campo de concentração durante a Segunda Guerra Mundial, ou em outros episódios da história de atrocidades no/do processo do tornar-se “humano”. Nesse sentido é que Haraway refuta a noção de humano que possui os “tons gregos do ‘homo’, que sugere algo como ‘o um e o mesmo’, o ‘autodêntico’ – resumindo, algo como ‘O próprio homem’ e o Homem que se faz a si mesmo” (HARAWAY; AZERÊDO, 2011a, p. 10). Para Donna Haraway, não podemos entender a expressão “humano” de maneira a-histórica,

[...] ou como se ‘humano’ fosse uma coisa apenas. Humano requer um amontoado extraordinário de parceiros. Humanos, onde quer que você os rastreie, são produtos de relacionalidades situadas com organismos, ferramentas e muito mais. Somos uma bela multidão, em todas as nossas temporalidades e materialidades (que não se apresentam umas às outras como containers, mas como verbos co-constitutivos), incluindo as que falam da história da terra e da evolução (HARAWAY; GANE, 2009, s/p)

Temporalidades e materialidades que falam das ligações latinas da palavra humano com a terra, o solo, o húmus. Desse modo, somos conduzidos a pensar materialidades e socialidades como “efeitos relacionais” (SPINK, 2009), onde:

[...] os seres humanos podem ou não ser atores nessas redes de interações, e os atores nessa rede podem ser, ou não, humanos. A atenção passa, assim, a ser fixada nas conexões parciais: as materialidades, as socialidades e as histórias que contamos sobre humanos e não humanos são como retalhos costurados em uma colcha. Como há muitas linhas possíveis e muitas tramas, a atenção se desloca para os modos de costura (SPINK, 2009, p. 112).

30 Sobre esse assunto uma importante referência é o texto “O corpo vibrátil de Lygia Clark”, escrito por Suely Rolnik e disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3004200006.htm>> Acesso em 20 mai. 2014.

Modos de costura, conexões que, em *Vestígios*, encontramos espaço para ser pensados e não simplesmente negados ou categorizados por meio de operações reducionistas – nesse sentido, ajuda bastante poder pensar coreografia e composição em dança de modos outros. Neste caso, o termo “outros” está sendo usado em diálogo com Walsh, para quem:

[...] falar de modos “outros” é tomar distância das formas de pensar, saber, ser e viver inscritas na razão moderno-ocidental-colonial. Por isso, não se refere a “outros modos”, nem tampouco a “modos alternativos”, mas aos que estão assentados sobre as histórias e experiências da diferença colonial [...] Essas histórias e experiências marcam uma particularidade do lugar epistêmico – um lugar de vida – que recusa a universalidade abstrata (2009, p. 25).

No processo de composição de *Vestígios*, vozes e movimentos humanos e não/humanos parecem ter sido levados em conta, assim como podemos percebê-los nos sambaquis formados pelos mais diversos agentes que, juntos, registram a presença/ausência de formas de vida que constituíram e constituem esses monumentos ancestrais. Com a ajuda do vento, somos transportados para esse lugar e passamos a habitá-lo.

As sensações produzidas em/com/por *Vestígios*, faz-nos acessar memórias que nos foram negadas, que foram apartadas de nós, oferecendo-nos elementos para que possamos acessá-las e talvez sentirmos de modo outro, sabermos de modo outro e podermos contar histórias outras que levem em conta os humanos e não/humanos que foram/são desconsiderados ou considerados não dignos de respeito. Em direção convergente, André Lepecki escreve sobre “fins ainda sem término” que abarcariam:

[...] o fim da escravidão que não acabou com o escravagismo; o fim da colônia que não acabou com o colonialismo; a morte de um ente querido que não apaga sua presença; o fim de uma guerra que não deixou de ser ainda perpetrada... (2010, p. 15).

Para Lepecki, esses “fins ainda sem término” fazem o passado reverberar e agir como contemporâneo do tempo presente, provocando que nos movamos com “desequilíbrios, quedas, paragens ou movimentos cautelosos, ou, então, gerando uma necessidade de nos movermos a uma velocidade alucinante, ou em permanente zigue-zague, porém *atenta e cuidadosamente*” (2010, p.15). Com isso, Lepecki menciona que nos terrenos mais lisos e aplainados, nos espaços mais “neutros”, brotam esses corpos do passado, esquecidos pela história, negligenciados, que nos fazem “escorregar” para além do que esse autor chama de “intencionalidade coreográfica” (2010, p. 15), ideia que está sendo desenvolvida neste texto, à medida que consideramos humanos e não/humanos como agentes compondo danças e que seguimos suas conexões para entender como não/humanos podem se tornar ativos coreograficamente.

Em *Vestígios*, os sambaquis e esse tempo e modo outro de existir se encontram com as estradas asfaltadas que ligam

lugares cada vez mais urbanizados, por onde correm motos, carros, pessoas, vidas embalados por uma dança frenética que promete, com o progresso – idealizado pelo projeto moderno de sociedade –, conduzi-los a um futuro radioso (LATOURE, 2004). Segundo Bruno Latour, a Constituição moderna saúda o nascimento do homem, seja, inclusive para anunciar sua morte, e se esquece do “nascimento conjunto da ‘não-humanidade’ das coisas, dos objetos ou das bestas, e o nascimento, tão estranho quanto o primeiro, de um Deus suprimido, fora do jogo” (1994, p. 19). Nessa trilha, Lepecki cita Peter Sloterdijk³¹, quando o autor se refere ao automóvel como “evento ontoteológico da modernidade, o aparato de captura que arranca do divino ou do transcendente a soberania sobre o destino de cada um e a coloca sobre o sujeito automovente” (2010, p. 16). Lepecki identifica o sujeito moderno como o “que se define como soberano de seu próprio movimento. Simultaneamente dançarino e coreógrafo de seus passos, vai (ou pensa que vai) aonde bem quiser” (2010, p. 16).

Assim como Lepecki, que se contrapõe ao sujeito automovente, encontramos-nos com Latour (2004) que apresenta a expressão “humanos e não/humanos” como proposições ou associações, as quais nos recordam a dificuldade em se falar a partir das categorias “sujeito e objeto” para dar conta da complexidade das relações constituídas no tempo presente, no qual as noções de natureza e cultura, corpo e mente, entre outras dicotomias, necessitam ser repensadas e questionadas. Para Latour (2004) há que se perceber que a política humana não pode ser constituída sem os não/humanos, e que devemos realizar uma redistribuição de poderes – mas um poder para se governar e não se dominar, engendrando, desse modo, uma democracia que ainda não experimentamos. Quando esse autor aborda a democracia é no sentido de criar significado político com a reunião de novos participantes – não/humanos – das associações “humanas” que passam a ser reconhecidas como sendo constituídas por humanos e não/humanos social e politicamente ativos, de modo que seja experimentada outra distribuição de papéis entre ciência, política (2012a) e, acrescentamos, arte.

No caso de *Vestígios*, Marta relata que é no encontro com a areia – não/humano que age, mediando tantas conexões – que várias coisas vão acontecendo (informação verbal)³². O vento do ventilador sopra com força a areia e vai esculpindo pouco a pouco a ponta de um calcanhar, depois um pé, parte de uma perna revestida de um tecido grosso da cor da areia³³, um quadril... Pele, tecido, areia, luzes coconstituem figuras improváveis e temporárias. *Vestígios* emerge de um processo continuado de composição e decomposição – que se estende a cada apresentação do trabalho, com tempos e espaços e também com públicos diferenciados.

31 SLOTERDIJK, Peter. **La mobilisation infinie**. Paris: Christian Bourgeois, 2000.

32 Informação fornecida por Marta Soares em entrevista cedida a Emyle Dalto, em São Paulo, SP, em 2012.

33 O figurino de Marta em *Vestígios* é um vestido reto, simples, que cobre inteiramente suas pernas, foi idealizado por ela. Em alguns momentos essa vestimenta remeteu-nos às de habitantes do antigo Egito e mesmo às múmias que eram enroladas em muitos metros de linho. Durante a apresentação, o público vê partes dessa vestimenta.

A artista relata que, às vezes, pessoas com as quais ela tem a oportunidade de conversar falam que, no início da apresentação de *Vestígios*, elas achavam que o calcanhar de Marta era uma pedra, algumas já falaram que o quadril de Marta parecia uma concha, outras falam que o cabelo parece mato e ainda houve quem dissesse que a artista era a primeira mulher do mundo... (informação verbal)³⁴.

O encontro com *Vestígios* possibilita invenções, o surgimento de histórias que provêm de sensações e de atualizações de memórias nos corpos do público. Desenterram-se histórias des-con-formando-as, numa dança que revolve o solo, a terra que nos move.

O trabalho fez-nos atualizar no corpo sensações que nos unem a outras materialidades/socialidades, conexão que é potencializada pela suspensão do tempo, de um tempo cronológico, do qual saímos quando entramos em *Vestígios*. Para Marta, no que tange ao público e de como ocorre a recepção de seu trabalho, a questão é de:

[...] corporificação da imagem, acho que é uma coisa celular mesmo. As imagens que podem vir à mente são produzidas em um processo de atualização do corpo, é como as pessoas são afetadas fisicamente, nas sensações [...] Pensamento como carne (informação verbal)³⁵.

Neste caso, dançar torna-se revolver a terra, a areia, e revolver, de acordo com Ferreira (2009, p. 1758), é investigar, examinar cuidadosamente; virar muitas vezes; revirar, retorcer, revoltar... Se dançar aqui é revolver, dançarino pode ser o que vira muitas vezes, o que se torna muitas vezes, o que incorpora³⁶ e é incorporado – o que é feito com outras materialidades/socialidades, que também são constituídas na relação.

A areia incorpora os sambaquis e se torna dançarina em *Vestígios*, incorporando movimentos que a deslocam de alguns lugares e papéis a outros, fazendo-a dançar com as diversas camadas que compõem os sambaquis, dançar com o vento nas dunas do litoral de Santa Catarina, dançar com processos de extração, lavagem e refinamento, com o transporte a fim de ser comercializada, até dançar com Manuel Fabrício que a derrama sobre Marta, com as pedras de arenito da mesa de *Vestígios*, com o vestido de Marta, com o vento do ventilador, com Marta e seus micromovimentos... Os grãos de areia, neste caso, tornam-se assunto de

34 Informação fornecida por Marta Soares em entrevista cedida a Emyle Dalto, em São Paulo, SP, em 2012.

35 Informação fornecida por Marta Soares em entrevista cedida a Emyle Dalto, em São Paulo, SP, em 2012.

36 O termo *embodiment*, traduzido por Dolores Galindo, Danielle Milioli e Ricardo Mélo, como “incorporação” é uma noção que “diz das possibilidades descritivas, teóricas, reflexivas da materialização de um presente onde coexistem tempos, espaços e práticas distintas” (2013, p. 50). Ao traduzir para a língua portuguesa, os autores propõem o termo incorporação e não incorporação, para evitar pensar/praticar uma dualidade entre exterior (aquilo que é incorporado) e interior (aquilo que incorpora). Outros estudos – realizados por autoras como Helena Katz, Christine Greiner, Lela Queiroz, entre outras/as – que se ocupam em entender como corpos conhecem e aprendem, articulam corpo que dança, ciências cognitivas e comunicação e evidenciam que a cognição é tramada por “corporalização/embodiment” (QUEIROZ, 2009), noção que enfatiza o papel do corpo na constituição da mente, opondo-se à separação entre mente e corpo, e intrincando corpo e ambiente em processos de produção de conhecimento.

estudos de dança, quando possibilitam que outras concepções de coreografia sejam pensadas. Como não/humanos forjando arranjos espaciais, esses grãos ganham corpo e tornam-se dançarinos de uma instalação artística complexamente coreográfica, se levamos em conta a intensa dança das materialidades e suas potencialidades artísticas e políticas.

Referências

- BLASIS, P.A.; KNEIP, Andreas; SCHEEL-YBERT, Rita; GIANNINI, P.C.; GASPAR, M.D. Sambaquis e Paisagem: dinâmica natural e arqueologia regional no litoral do sul do Brasil. **Arqueologia Suramericana/Arqueologia Sul-americana**, v. 3, n. 1, enero/janeiro, p. 29-61, 2007.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (orgs.). **El giro decolonial**: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 4 ed., Curitiba: Ed. Positivo, 2009.
- GALINDO, Dolores; MILIOLI, Danielle. Dançando com a pesquisa: invenção, ciência e cotidiano. In: II Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança, 2011, Porto Alegre, RS. **Anais do II Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança**. Porto Alegre: UFRGS, p. 1-15, 2011.
- GALINDO, Dolores; MILIOLI, Danielle; MÉLLO, Ricardo. Dançando com grãos de soja, espécies companheiras na deriva pós-construcionista. **Psicologia & Sociedade**, v. 25, n. 1, p. 48-57, 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/psoc/v25n1/07.pdf>> Acesso em: 12 jun. 2013.
- GASPAR, Maria Dulce. **Sambaqui**: arqueologia do litoral brasileiro. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- _____. CASTRO FARIA, Luiz de. Antropologia: Escritos Exumados 2. Dimensões do Conhecimento Antropológico. **Mana**, v. 6, n. 2, Rio de Janeiro, out. 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-9313200000200010&script=sci_arttext> Acesso em: 29 abr. 2013
- HARAWAY, D.; AZERÊDO, S. Companhias multiespécies nas naturezaculturas: uma conversa entre Donna Haraway e Sandra Azerêdo. In: MACIEL, Maria Esther (org.) **Pensar/escrever o animal** – ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 389-417, 2011a.
- HARAWAY, Donna. A partilha do sofrimento: relações instrumentais entre animais de laboratório e sua gente. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, n. 17, 2011b, p. 27-64.
- HARAWAY, D.; GANE, N. Se nós nunca fomos humanos, o que fazer? Entrevista com Donna Haraway. **Ponto Urbe**, Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP, v. 6, p. 1-5, 2009.
- HARAWAY, D. When species meet. **Posthumanities**, v. 3. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- _____. **Testigo Modesto@Segundo Milenio.HombreHembra@Conoce_Oncorotón®**: feminismo y tecnociencia. Barcelona: EduOC (Colección Nuevas Tecnologías y Sociedad), 2004.
- _____. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, v. 5, p. 07-41, 1995a.
- _____. **Ciencia, cyborgs y mujeres**: la reinvention de la naturaleza. Traducción de Manuel Talens. Madrid: Ediciones Cátedra. Universitat de Valencia, Instituto de La mujer, 1995b.
- KASTRUP, Virgínia. **A invenção de si e do mundo**: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- LATOURETTE, Bruno. **Reagregando o social**: uma introdução à teoria do Ator-Rede. Salvador: Edufba, 2012; Bauru, São Paulo: Edusc, 2012a.
- _____. Alguns experimentos em arte e política. Tradução de Eduardo de Jesus. **Dispositiva**: Revista do Programa de Pós-Graduação em comunicação social da faculdade de comunicação e artes da PUC Minas, 1, p. 7-27, 2012b.
- _____. Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência. In: NUNES, João Arriscado; ROQUE, Ricardo. **Objetos Impuros**: Experiências em Estudos sobre a Ciência. Porto: Edições Afrontamento e autores, 2008.
- _____. **Políticas da natureza**: como fazer ciência na democracia. Trad. Carlos Aurélio Mota de Souza. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- _____. **Jamais Fomos Modernos**: ensaio de antropologia simétrica. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

- LAW, John; MOL, AnneMarie. Notas sobre el materialismo. Traducción: Juan M. Iranzo. **Política y Sociedad**, 14/15, p. 47-57, Madrid, 1993-1994.
- LEITE, Vanessa Ferraz. **Tecnologias do Cuidado no Cotidiano: descrições sociotécnicas de computadores que habitam uma pediatria**. 2012. 300 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea). Instituto de Linguagens, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, MT, 2012.
- LEPECKI, André. Planos de Composição. In: GREINER, C.; SANTO, C. E.; SOBRAL, S. **Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010**. São Paulo, 2010.
- MILIOLI, D. **Dançando com não/humanos: processos sociotécnicos em dança contemporânea como experimentos em pesquisa**. 2012. 89 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea), Instituto de Linguagens, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, MT, 2012.
- PETRAKIS et al. Geologia de jazidas de brita e areia artificial de qualidade especial: exemplos do álcali sienito de Nova Iguaçu, RJ, e riolito de Nova Prata, RS. **Revista Geociências**, v. 29, n. 1, São Paulo, UNESP, p. 21-32, 2010. Disponível em: <http://www.revistageociencias.com.br/29_1/Art%2002_Petrakis.pdf> Acesso em: 27 abr. 2014.
- PORTO, Filipe R. C. et al. Entre dunas e o mar, um lugar de memória para repousar: da ancestralidade arqueológica à história viva do cemitério do Morro Branco em Barra Grande – PI. **Revista FSA**, Teresina, v. 9, n. 2, ago./dez. 2012. Disponível em: <<http://www4.fsanet.com.br/revista/index.php/fsa/article/view/36>> Acesso em: 10 jun. 2014.
- QUEIROZ, Lela. **Corpo, mente, percepção: movimento em BMC e dança**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2009.
- ROCHA, Thereza. Por uma docência artista com dança contemporânea. In: GONÇALVES, Thais; BRIONES, Héctor; PARRA, Denise; VIEIRA, Carolina (orgs.). **Docência-artista do artista-docente: Seminário Dança, Teatro, Educação**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012.
- SPINK, Mary Jane Paris. “Do rato não!” materialidades e socialidades na compra de cigarros. **Psico**, v. 40, n. 1, p. 110-120, jan./mar. 2009.
- VALADÃO, J. A. D.; ANDRADE, J. A.; CORDEIRO NETO, J. R. Abordagens sociotécnicas e os estudos em tecnologia social. **Pretexto**, Belo Horizonte, v. 15, n. 1, p. 44-61, jan./mar. 2014. Disponível em: <<http://www.fumec.br/revistas/pretexto/article/view/1391>> Acesso em: 19 ago. 2014.
- WALSH, Catherine. Interculturalidade crítica e pedagogia decolonial: in-surgir, re-existir e re-viver. In: CANDAU, Vera Maria (Org.). **Educação intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, p. 12-43, 2009.