

Joelma Araujo*
Marcela Cavallini**
Sofia Mussolin***

Hutukara

Entre a Pele e a Casca

Hutukara

Between Skin and Shell

RESUMO

O presente artigo visa destrinchar o processo de concepção da vídeo-cena “Hutukara: Entre a Pele e a Casca”, através do aprofundamento das diversas manifestações artísticas presentes na obra e seus enlaces. Concebido, primeiramente, através do coletivo formado no Ateliê de dança “Nós” e depois transformado em linguagem audiovisual, a obra perpassa tanto o trabalho corporal diante de incentivos multiespécies quanto pela fabulação, essa enquanto discurso de uma realidade menos direcionada a partição Natureza/Cultura e mais interessada em discutir o Antropoceno pelo viés do emaranhado de modos de vida. A obra lida com as mutações do corpo do Planeta Terra através de uma perspectiva que ressoa as múltiplas camadas entre sonho e realidade, bordadas na relação entre arte e sabedoria do povo *Yanomami*.

Palavras-chave: Dança; Arte; Vídeo; Antropoceno; Modos de Vida.

ABSTRACT

This article aims to unravel the conception process of the video-scene “Hutukara: Entre a Pele e a Casca”, through the deepening of the various artistic manifestations present in the work and their links. Conceived, firstly, through the collective formed at the Ateliê de Dança “Nós” and later transformed into audiovisual language, the work pervades both body work in the face of multisppecies incentives and through storytelling, the latter as a discourse of a reality less directed at the Nature/Culture partition and more interested in discussing the Anthropocene through the bias of the tangle of ways of life. The work deals with the mutations of Planet Earth's body through a perspective that resonates the multiple layers between dream and reality, embroidered in the relationship between art and wisdom of the Yanomami people.

Keywords: Dance; Art; Video; Anthropocene; Ways of Life.

Introdução

Foi assim que o povo *Yanomami* pensou no nome *hutukara*. Em português, universo. Vocês *napë* falam universo, universo em que estão reunidos: terra, céu, lua, chuva, escuridão... *Yanomami* diz que está tudo *komi yamaki piriá*, *hutukara* a, nós estamos dentro da *hutukara*, moramos longe, mas estamos dentro da *hutukara*. Nós, *Yanomami*, escolhemos esse nome – *hutukara* – para colocar no papel; colocamos no papel esse nome guardado na memória, na filosofia. (KOPENAWA, 2021, p.07)

Hutukara é o termo usado para descrever Universo na língua *Yanomami*, como nos ensina seu xamã e líder político Davi Kopenawa em sua aula ministrada no seminário Política da Terra e posterior texto de transcrição “*Hutukara: Grito da Terra*”¹. “*Hutukara* é um ovo gigante. É assim que nós, povo *Yanomami*, enxergamos e sonhamos para ter esse nome (...) é o universo onde moramos e que cuida da gente” (KOPENAWA, 2021, p.07). Ao ler ou ouvir as palavras do xamã, fica evidente a grande barreira que impede a nós, ocidentalizados e acostumados a uma narrativa linear e literal, de elaborar a ideia de realidade que não seja, minimamente, similar ao que reconhecemos como vida inteligente – ou seja, apenas o próprio humano. Encaixamos esse outro modo de existência, de leitura e perspectiva do mundo na caixa do “fantástico”, do “irreal” e “imaginário”, diminuindo a experiência do outro e piorando a nossa própria realidade, afinal, se o diferente e a magia estão tão longes,

¹ Disponível em: <<https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2021/07/cad130-kopenawa-hutukara.pdf>>.

ou até mesmo considerados apenas utopias na vida ocidentalizada, o que resta para nós? A grande dificuldade está em enxergar o ordinário e o mundano como fantásticos e mágicos, incubidos, como nossa imaginação está, de enxergar apenas o progresso material e a realização individual coligados à situação econômica e onde essas ligações sociais podem nos levar como sinônimo de bem viver.

Não nos interessa, aqui, aprofundar as questões políticas e sociais que permeiam e atravessam a sociedade ocidentalizada, a globalização e o neoliberalismo ou relativizar essas experiências apenas ao poder aquisitivo, mas especular e narrar o quanto a possibilidade de fabulação, intrínseca ao processo do fazer artístico, tem a capacidade de questionar e alterar as perspectivas do que é dado como real ou fantástico dentro dessa comunidade. Dessa forma, escutar e aprender com outros modos de vida, como é o caso do povo *Yanomami*, nos revela possibilidades de pensar outros modos de existência para nossas próprias realidades, e a arte como potência de materializar essa perspectiva. “Então, agora, vocês estão pensando, estão olhando o que é: *hutukara* está aqui, nós estamos sentados em cima da barriga de nossa mãe” (KOPENAWA, 2021, p.09).

O que podemos fabular como universo, nos dias de hoje, enquanto artistas? Essa questão nos direcionou para formular o filme “*Hutukara: Entre a Pele e a Casca*”, uma experiência de corpo-coletivo que foi transformada em linguagem audiovisual. Entremeada

nos estudos da performance, dança e vídeo, a pesquisa se estende para compreender as camadas e vínculos que surgem diante de um fazer artístico coletivo atravessada por conceitos e pensamentos que estão ainda em debate, em construção. Incitando, ainda, a aliança com o fazer fabulativo como possibilidade de adentrar esse futuro, cultiva um mundo de carnes entrelaçadas, íntimas (HARAWAY, 2021) e sonhadas, que enfrentam o Antropoceno² e suas ruínas ao enfrentá-las enquanto uma estória, não a partir da concepção heróica entre vencedores e perdedores. (LE GUIN, 2021). Esse lugar de fabulação reinventa a estória, essa sem o H maiúsculo, enquanto processo contínuo, “muito mais artimanhas do que conflitos, muito menos triunfos do que armadilhas e delírios; cheio de naves espaciais que ficam presas, missões que falham, e pessoas que não entendem.” (LE GUIN, 2021, p. 23). Nessa direção, o único e grande protagonista Herói não faz sentido, dando espaço para o fabulatório e a realidade serem vistas de modo mais ordinário, porque a própria realidade já é estranha. A autora discorre, ainda, sobre a ficção científica ser a mitologia da tecnologia moderna, e que seu mito é trágico. A Tecnologia e a “ciência moderna” – essas duas “entidades”, uma em sua dureza e a outra concebida enquanto parte fundamental de um

² Antropoceno é o termo batizado por Paul Crutzen, que demarcaria a nossa Era atual, fase em que os processos atmosféricos, geológicos, hidrológicos e biosféricos são alterados ou influenciados severamente pelas atividades dos seres humanos, nos tornando espectadores e participantes das profundas mudanças climáticas, vivenciando a sexta grande extinção. Autoras como Donna Haraway e Anna Tsing discutem a nomeação “Antropoceno”, por colocar o *-antrop* (*homem*) com destaque para uma nova Era Geológica, colocando mais uma vez a ação humana como grande influenciadora diante de todas as outras vidas no planeta. Afinal, continuamos na narrativa dos homens?

crescimento econômico contínuo – são empreendimentos heróicos, concebidos como triunfo, e em sua última instância, como tragédia: “(...) a ficção que encarna esse Mito será, e tem sido, triunfante (o Homem conquista a terra, o espaço, os alienígenas, a morte, o futuro etc) e trágica (apocalipse, holocausto, então o agora).” (LE GUIN, 2021, p. 23) Estamos, portanto, no Antropoceno enquanto leitura ocidental, que compõe muitas alterações nos modos de vida envolvendo diversos aspectos desde a crise climática, que também é crise econômica, social e cultural, as quais se impõem sobre as fabulações de futuros.

Os questionamentos da autora ressoam muito ao modo de vida dos guardiões das Florestas, os grupos indígenas que constroem sua ancestralidade através do contato com a terra e com a transmissão oral de suas histórias. A História ocidental tenta perfurar e roubar a muitos séculos essa produção de conhecimento; a própria deslegitimação em ser uma produção de conhecimento colocou muitos desses grupos a parte do que seria identificado como “Brasil”. Esses lugares sem saídas, que lidam com uma Ciência e História enrijecidas, são para a escritora estadunidense Saidiya Hartman uma fonte para fabular e transformar o arquivo de um passado roubado, apagado e esquecido (HARTMAN, 2020). O que a historiografia não dá conta, a fabulação insere possibilidades. Nesse sentido, enquanto artistas, procuramos desviar o imaginário de uma representação mimética corporal do que seria *Hutukara*, para nos aproximar das

expressões e gestualidades mais selváticas dos corpos que participaram desse trabalho e, com isso, criar condições para que houvesse uma porosidade³ entre as linguagens trabalhadas.

Na experiência que propomos destrinchar aqui, pensamos a expansão e o encontro dessas linguagens de modo que uma não aniquile a outra, mas sim potencialize os efeitos de um acontecimento fabulatório quando o vídeo dança a imagem em ação e quando a dança mobiliza o vídeo para outras referências de tempo e espaço. O ovo gigante que contém o mundo e que é contido por ele torna essa criação artística um sistema de imagens confusas, não explicadas, mas instigantes, em ebulição e potentes em ação. Afinal, falar de universo é falar de fusão, simbioses, implosões, diferenças e repetição. Tal proposta de colocar em prática uma fabulação entre corpo-vídeo não se atentou ao presente como ponto de interesse, propôs uma mirada para o passado que ainda pulsa e perturba a memória de nossos corpos construídos numa realidade brasileira. Imbrica-se, portanto, aos nós históricos-estruturais-heterogêneos⁴ (MIGNOLO, 2017) que marcam as ficções de raça, classe e gênero, forjadas nesse corpo-

³ A porosidade já discutida por Ribeiro (2021), seria essa qualidade de devir dos corpos, mediante um estado ainda informe de subjetivação e, nessa direção, esses tornam-se mais maleáveis e abertos às contaminações, trocas e ações com o meio. Para Gianuca (2020) o corpo poroso é o corpo dos encontros, perfazendo-se na temporalidade no movimento de criá-lo novo, sendo assim, germina dos seus vínculos com outros reinos, por forças que o atravessam e por onde suas expressões e gestos multiplicam suas experiências sensíveis.

⁴ Considerando uma pauta oculta da modernidade, a colonialidade revisitada por Mignolo (2017) a partir de Anibal Quijano (entre 1980 e início dos anos 90) marca a constituição de uma narrativa que constrói a civilização ocidental e seu pacto de dominação de nações e etnias, como a que surgiu “com a história das invasões europeias de Abya Yala, Tawantinsuyu e Anahuac, com a formação das Américas e do Caribe e o tráfico maciço de africanos escravizados.” (MIGNOLO, 2017, p.2)

território. Compreende que fabular também é desejo de resistência, uma ação estética, afetiva e política, que dá passagens aos devires minoritários, às existências mínimas⁵ ainda não mapeadas por forças majoritariamente hegemônicas.

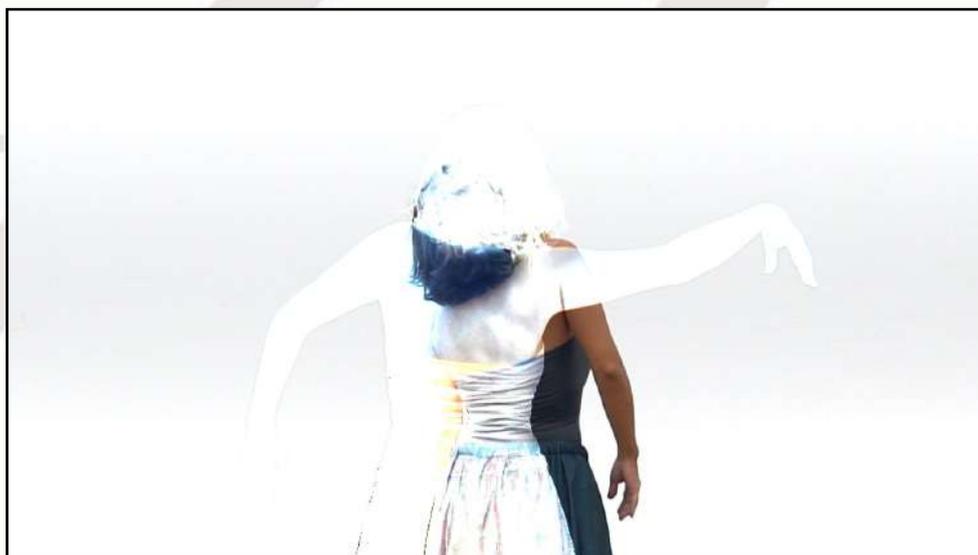


Figura 1 - Frame do vídeo Hutukara: entre a pele e a casca.
Na foto, a performer Julie Coelho. Imagem: Sofia Mussolin.

Conjugar corpoambiente

No ano de 2021, ainda em contexto pandêmico, havia um debate muito profícuo sobre a implicação da sociedade com os povos indígenas, grandes guardiões do que a branquitude ocidental denomina como Natureza. Os efeitos do agronegócio, das indústrias de petróleo, têxtil, dos garimpos e outras formas de extrativismos e

⁵ “São provavelmente as existências mais frágeis, próximas do nada, que exigem com força tornarem-se mais reais”, discorre Lapoujade (2017, p.41) não como uma explicação para esse conceito, mas à maneira como vai tecendo as singularidade em que as existências mínimas são apresentadas como realidade.

exploração sobre as terras estavam escancaradamente eclodindo desastres, mortandades e uma desesperança com o futuro do planeta. Assim, nesse cenário de desterro, nasce a proposta da oficina do Ateliê de Dança e Performance “Nós” de Marcela Cavallini. Naquela ocasião, a ideia era ativar os sentidos e criar colaborativamente movimentos, gestualidades e composições por improvisação, a partir de imagens coringas⁶ que ofertava ao grupo para que, de alguma forma, aqueles corpos pudessem ser lançados aos devires imperceptíveis com aquilo que os circunda, os toca e os desestabiliza. Uma experiência de cocriação com os vínculos vitais da natureza, que propôs o enriquecimento das participantes enquanto “potência de seres criadores” (KRENAK, 2018).

A arte nunca esteve dissociada ao seu ambiente de produção, porém essa profunda conexão e copertencimento não estão inteiramente dados, visto que, a comunidade artística, principalmente durante o contexto social pandêmico, teve que se ater aos desafios de um ambiente de vínculos outros em plena mutação social. Reconhecer, nesse processo, que o corpo não é como uma unidade substancial constitutiva de um indivíduo, e sim como processo e natureza, que inclui o social, é situá-lo enquanto acontecimento, onde também é meio em transformação. Peretta (2012), ao discutir sobre a origem da dança de Tatsumi Hijikata, o Ankoku Butô, indica que o

⁶ Imagens coringas são aquelas que abrem um campo de sentidos no processo de criação; transformam-se numa forma de dar dinâmica e voz ao processo à medida que são “quase indecifráveis” e não apresentam uma interpretação direta que possa ser apreendida pela racionalidade.

corpo é um reservatório de memórias permeado pela memória pessoal, coletiva e universal, portanto, dançar com o corpo que se compõe dessas travessias sociais é resistir às formas e modelos de criação e movimento: "A dança compõe-se de sucessões de micro-acontecimentos que transformam sem cessar o sentido do movimento" (GIL, 2001, p.66). É também religar os vínculos enfraquecidos, através da atividade de composição artística, a qual nos auxilia a abrir caminhos diante da incerteza da própria caminhada. Tornou-se perceptível, através dessa criação que se deu no ano de 2021, que a sociedade romperá, de alguma maneira, a malha sensível que ligava uns aos outros comunitariamente numa firme membrana. O paralelo que Turner (apud DAWSEY, 2005) faz sobre momentos como esse, de crise no drama social e a possibilidade de atravessar o limiar de uma ação reparadora, faz sentido quando, reinventa-se através de um ato fabulatório, modos de corporificar a vida ao imaginarmos desfechos ainda não mapeados para contextos críticos de transformações na topologia social.

Para que a dança acontecesse, Marcela aplicou, nos encontros do Ateliê Nós, uma metodologia híbrida que envolvia práticas de Yoga, Butoh, Dança Contemporânea e uma percepção voltada à composição com o vídeo e com a tela do computador e do celular, à medida que a oficina foi mediada pela Plataforma Zoom. A chamada foi feita nas redes sociais: Facebook, Instagram e em alguns grupos feministas por Whatsapp. A princípio, cerca de 15 inscritas se

manifestaram, entre elas mulheres vítimas de violência e que frequentavam o Grupo de Apoio a Mulheres - GRAM. Posteriormente, quando demos início ao processo de composição para um trabalho audiovisual entremeado pela performance, 4 integrantes decidiram dar continuidade ao trabalho, foram elas: Clarice Rito, Jo Araujo, Julie Coelho e Silvia Terra.

O ponto-chave da oficina era despertar o corpo para a ligação com a nossa fronteira primeva, nosso raio sensível de abertura ao mundo, onde o corpo próprio de cada uma manifesta sua vida e suas pulsões, o meio e o tema que mobiliza sua máxima expressão. Essa fronteira não termina no corpo físico das performers, mas estende suas linhas de vida para aquilo que move cada corpo através de tempos e espaços. Inspirada na noção de *kinesfera* de Rudolf Laban, a “esfera que delimita o espaço pessoal do corpo” (LABAN, 1966, p.10), onde o universo da própria performer-bailarina é criado, recriado e destruído num movimento *continuum* de transformação, foi colocado em cena a movência espiralar dessa forma de narrar o encontro entre corpo e ambiente, para recriar *Hutukara* num modo de aproximação com esse conceito *Yanomami*. Assim, corpo ambiente seria a afirmação dessa inseparabilidade entre corpo e meio, sendo esse, o próprio ambiente o qual ele mesmo habita e fabrica.

Como imagem-metáfora para composição de um tecido conjuntivo e heterogêneo, foi pensada na presença das linhas que

nos conectam aos “outros” elementais, suas existências e singularidades. Então, Marcela propunha o exercício às participantes de serem atravessadas por uma dança pluriversal em ressonância com as vidas não humanas que, naquele momento, se faziam presentes nos raios vibratórios de cada uma das artistas. Assim, por suas escolhas em sintonia com suas energias⁷, corporificaram a água, a terra, o fogo, a árvore e a serpente, e enquanto resposta à pergunta: “Qual qualidade cada uma dessas presenças você reconhece em seu corpo?”

As sugestões apareceram em seguida:

"Pensem em termos de qualidade de movimento que ajuda.. Por exemplo, terra: @Silvia, pode explorar tremores do corpo como num terremoto, choques, agachamentos, a força da terra, andar pelos joelhos. A terra em você, sendo você..

@clarice experimenta a partir daquela última posição corporal que fez, inclinada de lado, crescimento pelas laterais do corpo, pelos pés, cabelos, pela pelve, baixo e cima

Eu vou explorar movimentos ondulatórios e leves, e tentar movimentos maiores e fortes como nos tsunamis.

@Jo P Vix sugiro experimentar a serpente a partir da coluna, a coluna te leva, usa menos os braços. Intensifica isso, usa a pelve também." (Anotações no grupo de

⁷ A energia para o artista Kazuo Ohno, um dos pioneiros da dança Butoh e com o qual o processo de criação do “Ateliê Nós” tem como inspiração, é movimento através um universo em constante alternância entre vida e morte: “O corpo envelhece e morre, mas segue dançando com a energia do universo. A morte é um novo começo. E quando eu morrer vou começar de novo dentro do universo. Vou continuar dançando” (OHNO apud VERDI, 1994, 26).

Whatsapp, dia 24 de Março de 2022, sugestões de Marcela Cavallini).



Figura 2 - Frame do vídeo Hutukara: entre a pele e a casca. Na foto, as performers Clarice Rito, Jo Araújo, Julie Coelho, Marcela Cavallini e Silvia Terra.
Imagem: Sofia Mussolin

A proposta era fugir ao máximo de uma representação estereotipada desses elementos para que as artistas pudessem ser tocadas pelos seus estados de expansão corporal, como se fossem atravessadas por eles. Em outros momentos, estranhá-los como parte de si, compunha com o próprio equívoco diante da certeza de uma humanidade enclausurada em seus domínios identitários. Estranhar as certezas identitárias e as próprias narrativas nos coloca em perspectivas outras de composição com os diferentes modos de existir, conforme ressoa esta pesquisa, o pensamento de Glória Anzaldúa entende que: “identidade não é um monte de

cubiculozinhos abarrotados respectivamente com intelecto, raça, sexo, vocação, gênero. Identidade flui entre e sobre os aspectos de uma pessoa. Identidade é um rio – um processo.” (ANZALDUA, 2021, p.133). Assim, os exercícios de dança propunham experimentar o fluxo e a presença de identidades não-humanas no corpo-humano das artistas.

Quando trazemos para a arte a questão das crises ambientais que atravessamos desde o advento do colonialismo, a decadência do imaginário de um corpo humano que ocupa o centro do processo de criação mobiliza a necessidade de repensar modelos de construção de obras artísticas. Nessa direção, a noção de coexistência que levantamos aqui, inspira-se na noção de modos de existência proposta por Latour (2012), e, desse modo, atualiza a maneira como trabalhamos, como artistas, enredadas a diferentes planos de vida, humanos e não humanos, através do encontro entre linguagens artísticas diversas, além de trazermos a discussão que aparta Natureza e Cultura. Ecoa daí um sentido de reconhecimento no campo artístico dos agentes que compõem as redes de criação de forma expandida e não centralizada em um representante apenas. Trazer essa tônica de modo a fomentar um território multiespécie dos corpos que entram em composição também alimenta ecologias mais complexas de relações, contribuindo para deslocar a função da arte também de um local de produtividade e representatividade hegemônica. Dessa forma, ativar menos a preocupação com a objetividade de criação de

um produto final, e mais o aprofundamento da experiência do movimento relacional com as pessoas e com os elementos que entram em composição. Aproxima ao que Manning (2018, p.260) propõe de se investir em outra forma de conceber e gerar arte:

A arte pensada como jeito. Não se trata ainda de um objeto, de uma forma, de um conteúdo, mas de processualidades. Desse modo, está aliada profundamente com a definição bergsoniana de intuição. Para Bergson, intuição é a arte – o jeito (manner) – na qual as próprias condições da experiência são sentidas. De um lado, a intuição aciona um processo, de outro, agita, no entremear da experiência, a passagem decisiva que ativa uma abertura produtiva nas dobras duracionais do tempo. A intuição faz brotar o problema operativo.

Inscriver na imagem

A fabulação se insere na investigação exatamente nessa conversão de aspectos – tanto na experiência dos corpos em oficina, quanto durante a montagem do vídeo – em um lugar de hesitação e da não definição, importante para a possibilidade do movimento e da colagem de cenas, de sobreposições, aproximações. O dispositivo do sonho, que enraíza outras temporalidades e não se sistematiza pela causa/efeito tão usada e revisada pela sociedade ocidental, é uma das chaves para fazer com e co-construir mundos (HARAWAY, 2021) e ressoa na prática fabulatória empregada tanto nas artes escritas quanto nas artes das imagens. Fabular a partir da concepção de um Antropoceno em narrativas menores, fundamentalmente não-

heróicas, como tirar uma impressão do que já teve várias impressões feitas acima – um tipo de escavar o futuro que é passado – foi a estética escolhida para o processo de filmagem e montagem de Hutukara: entre a pele e a casca.

A experiência entre os corpos e a câmera era essencial para denotar a intimidade bruta e as estórias que queríamos narrar, dessa forma a dança do dispositivo junto ao coletivo foi um disparador para essa prática de fazer com. Como ressoa em uma das definições de Giorgio Agamben para dispositivo, como “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2005, p. 13). Foi um inventar condições, meios e modulações para que essas imagens surgissem. O forte apelo visual que o filme detém foi uma consequência do intuito de aproximar imagetivamente os corpos que dançavam de suas escolhas sensoriais, ou seja, a água, a terra, o fogo, a árvore, a serpente e também do próprio corpo da câmera.

Dessa forma, o corpo da diretora de imagens, Sofia Mussolin, que portava a câmera e filmava, se movimentou em vários momentos em conjunto com o corpo dançante do coletivo, transformando-se parte daquela experiência, mesmo que invisível. O conceito de imagem-experiência de Cezar Migliorin explica que criar um dispositivo de filmagem faz com que o realizador opere forças que extrapolam o cinema e apareça como experimentador (MIGLIORIN,

2008, p. 12), o que ressoa no acontecimento de produção do filme. Por diversas vezes Sofia foi deglutida pelo corpo coletivo que performava, experienciou enquanto realizadora esse papel de performar também, mas de uma outra maneira. O autor continua:

No filme-dispositivo ele [o diretor] não é mais olhar; é máquina de ver compartilhada com o espectador, é máquina de habitar compartilhada com o personagem. No lugar da invisibilidade ou da visibilidade do aparato, nos filmes-dispositivo todas as relações se dão pelo dispositivo, que não cessa de apontar para as ligações potenciais. (MIGLIORIN, 2008, p. 29)

Estando em um caminho do meio, entre personagem e espectador, a câmera-filmmaker pode ver as outras possibilidades, narrar essas histórias por viés da dúvida, da hesitação e da não-explicação – suscitando a confusão, as simbioses, as intimidades que as autoras Le Guin e Haraway nos falam. A montagem do filme se alia à mesma intenção, foram atividades que se pensaram e executaram praticamente em conjunto, um “encontro com um não-sei-o-que de possibilidades” (MIGLIORIN, 2008, p. 113).

Dessa forma, a sobreposição de imagens e as múltiplas camadas foram o principal processo de formatação dessa realidade fabulada, tornando essa prospecção de futuro como simbiose das materialidades da carne humana com as outras “carnes” do mundo, que foram anteriormente escolhidas pelas performers. Acoplar as carnes e vislumbrar um outro acontecimento visual-motor ressoa na

ideia de dar imagens outras ao Antropoceno, que não sejam apenas humanas.



Figura 3 - Frame do vídeo Hutukara: entre a pele e a casca. Na foto, a performer Clarice Rito dança com as outras performers e imagens vegetais.
Imagem: Sofia Mussolin.

O dispositivo fotográfico revela “mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas [...] e que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica” (BENJAMIN, 1996, p. 94). De acordo com Walter Benjamin, a fotografia é esse território do inconsciente, um lugar que a câmera tem a possibilidade de percorrer, de ampliar, congelar, aplicar a lentidão, analisando a imagem como um inconsciente ótico, como a psicanálise revela o inconsciente pulsional. Um mundo de imagens “suficientemente ocultas e significativas para encontrarem um refúgio nos sonhos

diurnos” (ibid). A montagem e produção que foi aplicada para a experiência fílmica de Hutukara condiz com adentrar a magia que o autor fala, revelando o oculto e a maleabilidade do real.

A sonoplastia, criada por Clarice Rito, e, ainda, somada ao processo de composição fílmica, experimentou sonoridades orgânicas de sua própria voz, da respiração e do atrito das unhas em superfícies em associação aos sons extraídos das oficinas gravadas, distorções sonoras e ruídos com sacos plásticos, entre outros dispositivos. A composição colaborou com as imagens do filme na criação de uma atmosfera complexa habitada por uma ecologia diversa em constante processo de transformação, que além de imagética é também ruidosa, por dentro e por fora - principalmente por *entre*.

A imaginação carrega a potência de expandir os horizontes negociáveis da realidade e se afirma cada vez mais como prática social intrínseca na construção coletiva, das identidades e dos corpos. Como têm nos processos artísticos esse lugar de germinação, sua condição política também fica evidente; os emaranhamentos das divisões de natureza e cultura permitem compreender a vida nas suas formas mais improváveis, nos seus enlaces e descontinuidades, sombreando, o que seria antes, apenas humano.



Figura 4 - Frame do vídeo Hutukara: entre a pele e a casca. Na foto, o close nos olhos de uma das performers coabita com outros elementos.
Imagem: Sofia Mussolin.

Conclusão: Hutukara grita sua existência

“Pelos finas membranas dos nossos destinos enquanto natureza, são tramadas em vai-e-vens descontínuos, as linhas de uma dança cósmica de bilhões de seres e conexões. O futuro é incerto, puro devir e movimento. Um corpo que nasce carrega a força de esgarçar a pele e romper a casca. Sua busca, luz e escuridão. Frágil, cruel e violenta a metamorfose. Então fogo, terra, árvores, água e serpente ganham forma no tilintar da noite. Produzem circularidades da morte em vida. O abismo da barbárie em curso e a degradação que se espalha em gotas de sangue na queima da seiva atravessando a casca, na pele que, ferida, deixa de sentir... nada ainda impede que tudo renasça sempre e a todo instante. A vida independe de nós. O Universo está aqui.”
(Sinopse de Hutukara: entre a pele e a casca)

Nós, adestrados na cultura ocidental, estratificada e hierárquica, podemos ainda reaprender algo, escavando o impossível dessa tarefa, e trazer uma dança como um gesto mínimo e possível

diante da barbárie em curso. Somos artistas e temos a responsabilidade de criar mundos que permitam romper, recriar e florescer a vida em outra dimensão estética, ética, política e espiritual, desenvolver nosso senso de criatividade e criação que irrompe o (in)visível. Potencializar a habilidade de criação imbuída de uma consciência atenciosa com a experiência e com o meio que é, principalmente, o próprio corpo, também recria um modo novo de habitar e outras maneiras de fabular a própria existência. Construir o vídeo atenta aos agentes não-humanos que estavam próximos das artistas naquele momento, ativa a rede de colaboração com tudo que há e remete a um modo de engajamento da atenção com a totalidade do vivo que, por sua vez, é transformação em movimento. Em *Reativar o Animismo*, Isabelle Stengers (2017) cita o ecologista David Abram para sugerir como nossos sentidos “não se destinam a uma cognição separada, mas à participação, ao compartilhamento da capacidade metamórfica das coisas que nos seduzem ou que se tornam mais inertes à medida que nossa forma de participação vai mudando” (STENGERS, 2017, p.14).



Figura 5 - Frame do vídeo Hutukara: entre a pele e a casca. Na foto, a performer Silvia Terra dança com a imagem de uma rocha com inscrições
Imagem: Sofia Mussolin.

A performance em vídeo nos une e nos diferencia, a performance ao vivo pretende atualizar esse gesto e deslocar o ovo de corpos para sua potência primeva, multiplicada através das sensibilidades outras que são reinventadas pelos gestos e singularidades de cada performer e do ambiente.

Como um último suspiro de um corpo que se levanta de uma morte súbita, a serpente renasce, para fazer penetrar sua potência de cura e de conexão com a transformação da vida além das telas, encarando e dialogando com quem está diante delas.



Figura 6 - Frame do vídeo Hutukara: entre a pele e a casca.
Na foto, a performer Jo Araujo. Imagem: Sofia Mussolin.

As existências podem se modificar, se transformar, intensificar sua realidade, passar de um modo para outro e atravessar a visceralidade da morte em vida, gerando vida que se renova, ainda que a partir da própria escuridão e da barbárie. Corpos que dançam as origens de “si” “enquanto um cemitério, enquanto um terreno escuro onde habitam os corpos acumulados de seus mortos [... e a] pluralidade de presenças difusas que o compõem também em um nível material” (PERETTA, 2012, s.p). Esse corpo-memória não se esgota: ele continua sendo vida que dança a si mesma.

Nesse caminho, a fabulação da nossa estória de Hutukara se propõe ser uma tecnologia de cura das violências sofridas no passado-presente e uma estratégia de luta ao projetar-se sobre os imaginários de futuros. Reverenciamos as potências do chão onde pisamos na busca por dialogar com os saberes e tecnologias ancestrais dos povos indígenas Yanomami desta terra que a

colonialidade nomeia Brasil. Experimentamos nos reconhecer como parte dessa ecologia diversa que, enquanto colapsa, investiga no próprio corpo as vidas que insistem em se mover.

Outros chamam hutomosi, outros falam maxitha, outros falam urihi. Urihi é floresta, terra-floresta. Assim ensinamos para nossos filhos, nossas filhas, nossos parentes. Nãpe usa floresta, meio ambiente, há outras palavras. Natureza, a floresta alta, Mata Atlântica. Vocês usam essas palavras. Nós usamos uma só: urihi. Urihi a. A floresta onde nós somos, urihi que faz sombra em nossa terra. Para nos proteger e proteger a terra, para a terra não ficar muito quente. Omama criou urihi para nós ficarmos na sombra, para proteger os rios. Urihi também é prioridade para os Yanomami. É fundamental para proteger nossa energia, para não nos deixar sofrer com o sol. Quando não tem árvore, não tem sombra, quando não tem urihi acima da terra, tudo se torna muito quente. (KOPENAWA, 2021, p. 07)

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **O que é um dispositivo?** Outra travessia, Florianópolis, n. 5, p. 9-16, jan. 2005.

ANZALDÚA, Gloria. **A vulva é uma ferida aberta e outros ensaios.** Trad. de Tatiana Nascimento. Rio de Janeiro: A Bolha, 2021.

BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia.** Trad. Sergio P. Rouanet. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* São Paulo: Brasiliense. [1931] 1994.

DAWSEY, J. C. **Victor Turner e antropologia da experiência.** Cadernos De Campo (São Paulo - 1991, 13(13),163-176, 2005. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v13i13p163-176>

GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança.** [s. l.]: Relógio D'Água, 2001.

GIANOUKAS, Lindsay. **Pele de Performer - Pensamento Poroso e Carne Expressiva - (Tese) Doutorado em Artes Cênicas.** Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

KRENAK, Ailton – **A Potência do Sujeito Coletivo.** Revista Periferias. Entrevista por Jailson de Souza e Silva. Disponível em <https://revistaperiferias.org/materia/a-potencia-do-sujeito-coletivo-parte-i/>. Acesso em 9 de julho de 2023.

KOPENAWA, David. **Hutukara: Grito da Terra.** Caderno de Leituras, n.130. Políticas da Terra. Disponível em: <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2021/07/cad130-kopenawa-hutukara.pdf>. Acesso em: Jun. 2023.

HARTMAN, Saidiya. **Vênus em dois atos.** Rio de Janeiro: Revista Eco Pós - UFRJ, 2020

HARAWAY, Donna. **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano/** organização e tradução Tomaz Tadeu – 2. ed. – Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2009.

HARAWAY, Donna. **O Manifesto das espécies companheiras: Cachorros, pessoas e alteridade significativa /** Donna Haraway ; trad Pê Moreira ; revisão técnica e pós-fácio Fernando Silva e Silva. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

KRENAK, Ailton . **A Potência do Sujeito Coletivo.** Entrevista por Jailson de Souza e Silva. Revista Periferias. Disponível em: <https://revistaperiferias.org/materia/a-potencia-do-sujeito-coletivo>>. Acesso em: Jun 2023.

LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o Social: uma introdução à Teoria do Ator-Rede**. Trad. Gilson César Cardoso de Sousa. Salvador/Bauru: Edufba/Edusc, 2012.

LE GUIN, Ursula K. **A teoria da bolsa de ficção** / Ursula K. Le Guin; tradução de Luciana Chierigati, Vivian Chierigati Costa; introdução de Juliana Fausto; posfácio Luciana Chierigati. – São Paulo: n-1 edições, 2021.

LUNA, Luis Eduardo. **Biosfera, Antropoceno e Animismo Ameríndio**. Cadernos SELVAGEM. Publicação digital da Dantes Editora Biosfera, 2021.

MANNING, Erin. **Artimanhas** - coletividades emergentes e processos de individuação - andré Arias Fogliano de Souza Cunha, 2018 – Lugar comum.

MARGULIS, Lynn. **O planeta simbiótico**. Uma nova perspectiva da evolução. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

MARGULIS, Lynn. **Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno**; Ed. Thiago Mota Cardoso, Rafael Victorino Devos. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

MIGLIORIN, Cezar Avila. **Eu sou aquele que está de saída: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo** / Cezar Ávila Migliorin. Rio de Janeiro, 2008. 279 p.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: **O lado mais escuro da modernidade**. Revista Brasileira de Ciências Sociais, [online], v. 32, n. 94, pp. 1-18, jun. 2017.

PERETTA, Éden. **Memórias e políticas do "corpo de carne no Ankoku Butô de Tatsumi Hijikata**. Anais ABRACE, v. 13, n. 1, 2012.

RIBEIRO, Walmeri. **Poéticas do outrar-se**: a potência de corpos porosos na criação de mundos possíveis. In: C. a. M. D. Nóbrega e M. L. P. G. Fragoso (Ed.). Hiperorgânicos. Arte, consciência e natureza. Rio de Janeiro: Editora Circuito, v.3, 2021.

STENGERS, Isabelle. **Reativar o animismo**. Trad. Jamille Pinheiro Dias. Cadernos de Leituras, n. 62. Belo Horizonte. Edições Chão da Feira. Maio de 2017.

VERDI, Lígia. **Ohno**: pai, mestre, inferno e paraíso. In: Os mestres do Butoh Japonês. Sesc/SP & Fundação Japão, 1994.

***Joelma Araújo** é artista, economista, pesquisadora e educadora. Atuou como professora de Economia para graduação e curso técnico e como tutora da UAB em curso de Especialização em Gestão Pública. Em educação também tem atuado com o público infanto-juvenil e crianças e jovens portadores de deficiências intelectuais. Atua como professora de teatro. Como artista visual, participa de mutirões de graffiti, como Sereia Cyborg e também já realizou ilustração de livros. Performou e co-dirigiu a Videodança coletiva Hutukara: entre a pele e a casca, apresentada no 3º Festival Internacional de Ecoperformance (2023). Pesquisa o corpo como território em deslocamento com os territórios geográficos e assim vai (re)construindo sua identidade de mulher branca cis nordestina em trânsito.

****Marcela Cavallini** é performer e dançarina *sudaka*, professora de yoga. Cria modos de participação nas Artes, considerando os processos de criação, formalização e recepção, com intuito de articular redes de vinculações. Doutoranda em Artes Visuais na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, da Universidade

Federal Fluminense. Especialista em Ciência, Arte e Cultura na Saúde, pelo Instituto Oswaldo Cruz - FIOCRUZ. Licenciada em Dança pela Faculdade Angel Vianna e em Ciências Biológicas pela Universidade Federal Fluminense. Estudou no Programa Fundamentação EAV, do Parque Lage. Formou-se profissionalmente em Dança Contemporânea, pela Escola de Teatro e Dança Fafi-ES. Atualmente, está vinculada ao BRISA Lab com o projeto de pesquisa "Territórios Sensíveis: Baía de Guanabara", financiada pela *Prince Claus Fund* e Instituto Goethe.

*****Sofia Mussolin** é artista-pesquisadora com bacharelado em Imagem e Som, pela Universidade Federal de São Carlos (2017). Foi bolsista do Programa Jovens Talentos para a Ciência, com bolsa PIBID/CAPES. Selecionada no Programa Bolsas Luso-Brasileiras *Santander Universidades*, para Intercâmbio na Universidade de Coimbra (UC) – Portugal, no mestrado em Design e Multimédia e Estudos Artísticos (2014/15). Mestre pelo PPGAV/UFRJ (2019), com bolsa CNPq. Atualmente é Doutoranda no PPGCA/UFF (2020) com bolsa CAPES. Desenvolve investigação na intersecção fotografia, audiovisual e performance, com discussões acerca do Antropoceno, cosmologias e epistemologias do sul, em relação entre corpos sencientes, territórios e seus diálogos cosmopolíticos. Participa do BrisaLab/UFF e do Projeto de Pesquisa e Criação Artística "Territórios Sensíveis", que tem apoio do *Prince Claus Fund*, *Goethe Institut* e FAPERJ. Atua desde 2013 entre direção de fotografia, roteiro e edição para cinema, exposições e residências artísticas coletivas e individuais no Brasil e no exterior.

Submetido em: 26/08/2023

Aprovado em: 08/12/2023