

## **NEM TODO AZUL, NEM TODO DISTANTE: um estudo sobre composição videocoreográfica a partir da relação entre humanos e não/humanos.**

Emyle Daltro<sup>1</sup> e Roberta K. Matsumoto<sup>2</sup>

### **Resumo**

O texto apresenta uma reflexão sobre composição videocoreográfica por meio do trabalho *Nem todo azul, nem todo distante*. O processo de criação desse videoarte reuniu humanos e não/humanos na relação com a água em seus três estados - líquido, sólido e gasoso. Tais relacionalidades se desdobraram nas experiências constituídas pelo contato entre os diversos componentes envolvidos na produção do trabalho. O que os corpos (humanos; o esqueleto de um peixe; os azulejos de uma piscina; tecidos; câmeras etc.) se tornam quando entram em contato com a água, o gelo, o vapor de água, a luz e, finalmente com olhares de gente/máquinas filmadoras? Produzem imagens, movimentos, cores, texturas, planos, ângulos, sequências, sensações etc., ativam memórias - que nos constituem. Nesse complexo processo de “tornar-se com”, como se refere Donna Haraway (2008), é possível repensarmos a potência e a responsabilidade dos encontros que acontecem entre humanos e não/humanos, a todo o momento; a questão da técnica nessas relações e como esse contexto relacional engendra dança, vídeo e pode possibilitar ainda outros experimentos artísticos.

*Palavras-chave:* relacionalidades entre humanos e não/humanos; memórias; composição videocoreográfica; técnica.

### **Abstract**

The text presents a reflection about videochoreographic composition through the artistic work *Nem todo azul, nem todo distante*. In the process of creation of this video art humans and non/humans meet each other in the relation with water in its three states - liquid, solid and fizzy. These relationalities unfold into the experiences constituted by the contact between the sorts components involved in the production of the video. What do the bodies (humans; the skeleton of a fish; the tiles of a pool; textiles; camcorders etc.) become when they are in contact with water, ice, water vapor, light and finally with gazes of persons/camcorders? They produce images, movements, colors, textures, planes, angles, sequences, sensations etc., they active memories – that constitute ourselves. In this complex process of “becoming with”, how Donna Haraway (2008) refers, it is possible to rethink about the power and the responsibility of meetings that happen between humans and non/humans, all the moments; the question of techniques in these relations and how this relational context produces dance, video and make possible other artistic experiments.

*Key-words:* relationalities between humans and non/humans; memories; videochoreographic composition; techniques.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Arte pela Universidade de Brasília (UnB), sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Roberta Matsumoto; Tutora do curso de Especialização (EAD) em Artes Visuais; dançarina e professora de dança.

<sup>2</sup> Professora Adjunta do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília (UnB).

Luzes, câmeras, movimentos, imagens! O processo de criação do trabalho *Nem todo azul, nem todo distante*<sup>3</sup>, do Grupo de Pesquisa Imagens e(m) Cena, da Universidade de Brasília (UnB) e que compôs o projeto *Zona de Contágio*, foi tecido na complexa rede de relações que constituímos e somos constituídos. O *Zona de Contágio* foi um projeto realizado no Distrito Federal, durante o ano de 2011, que teve como proposta a constituição de um espaço de encontro, contaminação, questionamentos, provocações, experimentações, etc., onde criações compartilhadas e o trânsito entre diferentes áreas artísticas foram incentivados. As apresentações dos trabalhos engendrados nesse processo ocorreram na Mostra Zona de Contágio (setembro/2011) e o registro dos processos de criação e apresentação dos mesmos foi feito em um livro, lançado em março de 2012.

A partir do encontro entre seis artistas/pesquisadores – Eduardo Barón, Emyle Daltro, Lívia Fernandez, Luana Miguel, Roberta Matsumoto e Rodrigo Fischer - envolvidos com a investigação de diferentes práticas artísticas (vídeo, cinema, dança, teatro e design) foi concebido esse trabalho eminentemente experimental, que surgiu do contato entre humanos e não/humanos<sup>4</sup>, gerando movimentos, imagens e reflexões.

O processo de composição de *Nem todo azul, nem todo distante* abarcou procedimentos diversos, incluindo o contato entre humanos, água em estado líquido, gelo, vapor de água, peixe, esqueleto de peixe, azulejos, tecidos, quatro câmeras filmadoras (HDV Sony; Canon 5D; MiniDV Panasonic e uma GoPro), computador, teclado, um programa de edição (Final Cut Pro), um programa de composição de música, etc., que tornou o processo de produzir “coreografia com vídeo”, ou “vídeo com coreografia” ou ainda uma videocoreografia, um processo atento ao movimento, ao trânsito entre categorias que se refazem permanentemente. Esse processo pretendeu e pretende ser democrático, no sentido de dar voz e direitos aos não/humanos que passam a ser levados em conta (LATOURE, 2004). Na dança, os não/humanos vêm sendo pensados como co-autores (MILIOLI, 2012), pensamento com o qual este trabalho de pesquisa se articula.

Em *Nem todo azul, nem todo distante* experimentamos coreografar a partir da relação que inclui atenção e cuidado no trato com o outro, de modo a produzir um contato familiarizante, refazendo parentescos, repensando posições. Contato que não se pretende dominador, que inclui humanos e não/humanos, visando a democracia no governo dessas relações (LATOURE, 2004). Assim, é possível dizer que no processo de criação da videocoreografia *Nem todo azul, nem todo distante*, humanos e não/humanos conviveram. Não se definiram espaços para manipulações tanto entre humanos, como entre humanos e não/humanos. Nesse processo, experimentamos um mundo comum – um coletivo – que comporta relações e “(...) as desloca de maneira que se singularizam, adquirindo agenciamentos localizados, sem que por isso sejam

---

<sup>3</sup> *Nem todo azul, nem todo distante* foi apresentado no dia 14 de setembro de 2011, das 16 às 18h e das 20 às 22h, na Sala do Cine Clube no Centro de Ensino Médio 01 de São Sebastião, DF.

<sup>4</sup> Nos passos dos estudos realizados pelo Grupo de Pesquisa Laboratório Tecnologias, Ciências e Contemporâneo – TEEC/UFMT, optamos pelo uso da “/” (não/humanos) que traça “uma continuidade entre os termos não e humano, ao invés de uma separação que poderia advir do emprego do sinal “-” (não-humanos) ou da simples sequência dos termos não e humano (não humanos)” (GALINDO; MILIOLI e MÉLLO, 2012, p. 5).

representações de uma realidade que lhes é exterior” (DOLORES; MILIOLI e MÉLLO, 2012, p. 3).

Agenciaram-se corpos dançantes em uma dança experimental contemporânea, a qual rompe com políticas já fixadas e idealizadas de composição e continua permanentemente “a experimentar o que pode, o que move, o que faz mover um corpo” (LEPECKI, 2010, p. 18). Nessa dança, corpos podem ser entendidos em sua multiplicidade, como série de práticas, onde “para ser um é sempre estar com muitos” (HARAWAY, 2008, p. 4)<sup>5</sup>. Esse emaranhado de “seres comuns atados”, como se refere Haraway (2008), embalados pela “dança de se relacionar”, tornam-se “figuras de construções de significados que se reúnem àqueles que respondem a eles em tipos imprevisíveis de ‘nós’” (HARAWAY, 2008, p. 5). Propomos que essa reunião pode ser entendida como uma coreografia.

Tais reuniões instauraram um tipo de dança nos corpos humanos e não/humanos que produziram juntos movimentos e imagens. Consideramos também que tanto a pesquisadora/artista filmada, quanto os pesquisadores/artistas que filmaram e editaram as imagens - juntamente aos não/humanos - produziram coreografia e vídeo. Co-constituímos os estados da água, juntamente com a dançarina, o peixe, os homens e mulheres/câmeras/computadores/programas etc. como “atores” (LATOUR, 2004; HARAWAY, 1995; HARAWAY & AZERÊDO, 2011).

No processo de criação de *Nem todo azul, nem todo distante*, empenhamo-nos em compor zonas de contato onde pudéssemos experimentar, num primeiro momento, relacionidades entre luzes, câmeras, água em estado líquido e humanos. É de Donna Haraway (2008) a noção de zona de contato, o que ela chama também de arranjos ou arranjos, onde pessoas e coisas constituem-se mutuamente. Em consonância com esse pensamento de Haraway, para produzir nossa primeira zona de contato, estavam em relação uma piscina olímpica cheia de água, com cinco metros de profundidade; seus azulejos; uma pesquisadora/artista dançante trajando um vestido volumoso de tules bancos e pretos; crianças que realizavam saltos na água; a luz de um dia ensolarado e, posteriormente, luzes de refletores em uma noite fria; além de pesquisadores/artistas mulheres e homens-câmeras: todos juntos em histórias – “*naturescultures*” - situadas (HARAWAY, 2008). Nessa “dança do tornar-se com”, como propõe Haraway (2008), todos os dançarinos “são refeitos por meio dos padrões que encenam (...) padrões vindos de suas heranças anteriores ou paralelas a esse encontro” (HARAWAY, 2008, p. 25)

Toquei-a, era um dia quente, mas a água estava fria. Como dançar com aquela água? Como lidar com a pressão da água de uma piscina de cinco metros de profundidade? Como deixar que o medo também se torne coreógrafo? Como escutar/convidar essa água para dançar, será que ela quer dançar comigo? Como? Foram questões que me atravessaram. Sentei na beirada da piscina, comecei a perceber a água se mover movimentando meus pés. Com calma coloquei minhas mãos nela, depois braços, tronco, cabeça. Lentamente, fui entrando na água... E ela em mim. (Anotações de processo, 04/08/2011)

---

<sup>5</sup> Esta assim como todas as traduções do livro *When species meet*, de autoria de Donna Haraway (2008) presentes neste artigo, foram realizadas pelo Grupo de Pesquisa Laboratório Tecnologias, Ciências e Contemporâneo - TECC/UFMT.



Projeção do vídeo *Nem todo azul, nem todo distante*, set/2011. Foto: Débora Amorim

À noite, o contato com a água foi mais difícil, o vento gelado me fazia tremer, não conseguimos a mesma calma do dia anterior. Para complicar, entraram em cena mais tecidos. Embates, movimentos desesperados. Travamos lutas iluminadas por refletores e captadas por câmeras, em diversos ângulos. (Anotações de processo, 05/08/2011)

A segunda zona de contato incluiu um caminhão-baú com um motorista; uma máquina produtora de gelo seco; 30 barras de gelo - cada uma com 65 cm de comprimento, 13 cm de largura e 17 cm de altura – feitas com água mineral congelada em formas de aço inox que foram mergulhadas em salmoura; uma pesquisadora/artista dançante, trajando um vestido volumoso de tules bancos e pretos; pesquisadores/artistas homens e mulheres-câmeras e refletores de luz. Tocam-se pele e gelo, tule e gelo, luz e gelo, derrete-se o gelo, paulatinamente... Tocam-se vapor e carne; vapor e gelo; tocam-se hálito e gelo; cabelos e gelo; derrete-se o gelo... Tocam-se água e poros, mãos, pés, olhos, gelo, tules, gotas de água, vapor, lentes, luzes... Toques que se ramificam continuamente instaurando trocas e tornando os que se tocam responsáveis por um coreografar mundos.



Processo de criação de *Nem todo azul, nem todo distante*, 2011. Foto: Débora Amorim

A terceira zona de contato foi constituída no encontro de uma barra de gelo - feita com água da torneira, onde foi congelado um pequeno esqueleto de peixe - com o gramado seco (pois filmamos no mês de agosto, período muito seco em Brasília) do

entorno da Torre da TV, no eixo monumental de Brasília; e duas pesquisadoras/artistas com uma câmera (MiniDV).



Processo de criação de *Nem todo azul, nem todo distante*, 2011. Foto: Emyle Daltro

A quarta zona de contato – uma pequena sala de edição – constituiu-se de um computador com teclado e um monitor, de um programa de edição, mesa, cadeiras e pesquisadores/artistas.

Na quinta zona de contato, relacionaram-se a videocoreografia, ainda sem a trilha sonora, com dois músicos responsáveis em compô-la.

Assim, a prática de diversos modos de contato entre humanos e não/humanos constituiu um processo movido por alto teor de curiosidade, seja no que tange a como se relacionar com as câmeras, seja em relação a questões ligadas à fotogenia; à resposta dos tecidos à água em seus três estados; seja no que tange à pesquisa de movimento e de sensações a partir das relacionalidades que se constituíram entre humanos e não/humanos. Esse processo de composição da videocoreografia *Nem todo azul, nem todo distante* pôde ser articulado ao pensamento de vários autores, com destaque para Donna Haraway, Martin Heidegger, Walter Benjamin, Bruno Latour e André Lepecki, e possibilitou engendrar princípios para a composição videocoreográfica. Princípios como curiosidade; interação estreita entre corpos; intensificação de trocas; co-autoria de humanos e não/humanos na criação artística; improvisação; incorporação de acasos; não hierarquização de papéis e posições nas etapas do processo de criação; a co-constituição de *memória em processo*, entre outros.

### **Coreografia e Videocoreografia**

Propusemo-nos a pensar a dança por meio de uma estratégia coreográfica descolada do entendimento de coreografia como “aparato de captura” (LEPECKI, 2007), mas sim como “figuração” (HARAWAY, 2008), de modo a incluir uma visão quimérica do que possa se constituir como coreografia. Uma figuração pode ser pensada em relação à constituição de mundos e não como representação de mundos, difere-se, pois, de uma metáfora:

Na figuração os referentes são passagens, trânsitos que podem se constituir em dispositivo para criação. Sendo do âmbito da proposição, não busca ilustrar mundos, mas inventá-los. Mundos relacionais sendo feitos e refeitos, transformando o chamado *nó*

*górdio* que distingue humanos de não/humanos em movimentos sem que, entretanto, o diga superado (MILIOLI, 2012, p. 36).

Em sua dissertação de mestrado intitulada *Dançando com não/humanos: processos sociotécnicos de criação em dança contemporânea como experimentos de pesquisa*, Danielle Milioli (2012) propõe a concepção de “dançar com”, a partir de aproximações com os estudos de Donna Haraway, nos quais a autora elabora a noção de “tornar-se com” quando se refere a relacionamentos entre espécies – humanos e cães - que pode ser estendida a humanos e não/humanos. Haraway (2008) trata a expressão “espécies companheiras” como uma figuração, conceito que “busca manter a ideia de espécie como algo aberto, permeável a entidades outras” (MILIOLI, 2012, p. 37). Ao nos aproximarmos do pensamento de Haraway (2008) sobre figuração foi possível associá-lo a uma noção de coreografia que pretende reunir humanos e não/humanos numa dança em que há revezamento de posições, provocando renovadas experimentações e reconfigurações de certezas e padrões. As figuras para Haraway (2008) coletam pessoas porque as convidam “para habitar a história corporal dita em suas feições (...) figuras sempre foram onde o biológico e literário ou artístico vem junto com toda a força da realidade vivida” (HARAWAY, 2008, p. 4).

A ideia de “dançar com” a água (em seus três estados), como companheira, como co-criadora é algo que instiga outras relações com a mesma. Como “vivermos com” a água, de modo que tanto nós como as águas vivam? É nesse âmbito que a arte pode promover novas sensibilidades e modos de afetação.

“Minha mãe me deu um rio”, escreveu o poeta Manoel de Barros (2010) em seu poema *O menino de que ganhou um rio*. Desse modo, essa mãe (mesmo que essa memória tenha sido inventada) tornou esse rio um presente para o poeta menino que se tornou (poeta) com o rio, com as pedras, com aves do pantanal, com as árvores... O poeta e o rio e as árvores e as aves “tornaram-se uns aos outros capazes” (HARAWAY & AZERÊDO, 2011) de alguma coisa singular no planeta: da poesia que co-constituíram juntos.

Numa operação similar - mas não com a “relação positiva e animada” (HARAWAY & AZERÊDO, 2011) com o rio, cultivada pelo poeta Manoel de Barros - uma central hidroelétrica, conta-nos Heidegger (2007), foi construída no Rio Reno, ou melhor, Heidegger, num outro tipo de inversão, escreve que o rio é quem está construído na central hidroelétrica. No exemplo de Heidegger, assim como no de Barros, o rio também é reconstituído - não é o mesmo rio de antes da hidroelétrica que passou a explorá-lo -, mas não por meio de um desabrigar que co-constitui e sim por meio de um modo de desabrigar desafiante – a técnica moderna.

Tentando inverter constantemente posições para co-constituir algo singular – aos moldes do poeta - investimos, então, na instauração de uma escuta, em que se escutasse *o que e como* a água pode falar - ter voz. Escutar é um procedimento que na dança, principalmente a partir dos anos de 1960, vem sendo proposto e praticado para a sensibilização de dançarinos no que tange às relações em que se envolvem corpos dançantes. O que propomos por meio deste trabalho é uma *escuta/convite* que, além de escutar humanos e não/humanos, tire-os de seu lugar para dançar, envolva humanos e não-humanos como co-criadores das danças que dançamos juntos.

Propomos também que se instaure um “fazer ver” - tão discutido nas artes visuais - não metafórico, um fazer ver águas, animais, máquinas - não/humanos - de outros modos, considerando-os como sujeitos e objetos - categorias em trânsito que,

para Haraway (1995), não permanecem separadas - em histórias situadas, contrapondo-se à “falsa visão que promete transcendência de todos os limites e responsabilidades” (1995, p. 21). Questionar a visão, revisualizar mundos por meio de “visões parciais”, “vozes vacilantes” (HARAWAY, 1995) e, acrescentamos, por meio de *escutas/convite*.

Afetados pela reflexão de “dançar com” água, pensamos que águas seriam essas com as quais iríamos nos relacionar e encontramos-nos com a água da piscina, tratada, clorificada, que “passeia” por canos, que é armazenada para ser usada por nós humanos; encontramos-nos também com água congelada, uma água de poço artesiano, mineral, congelada em formas de aço inox mergulhadas em salmoura, que produzem barras de gelo com formações de cristais em seu interior; encontramos-nos com o “gelo seco”, ou o vapor de água produzido por uma máquina; ou seja, todas essas águas “tornaram-se com” a técnica humana e há que se atentar às cadeias de práticas que co-constituem as águas como minerais/humanas/animais/vegetais/industriais.

Precisávamos perceber esse campo de relações, e, de algum modo, experimentar outras relações com as águas. Essas reflexões engendraram um processo de criação que abarcou humanos e não/humanos criando dança e vídeo. O desafio foi “coreografar com vídeo”, assim, nos inserimos no âmbito da videoarte, mas especificamente da videodança.

O vídeo, desde sua primeira aparição, significou uma solução simples para o problema de registrar uma arte efêmera como a dança. Contudo, paralelamente ao crescente uso da captação em vídeo, uma forma experimental de colaboração desenvolveu-se entre coreógrafos e cineastas, ou entre coreógrafos e artistas de vídeo (por exemplo, entre Bruce Nauman e Merce Cunningham ou Nam June Paik e Merce Cunningham, durante os anos de 1970). Esse tipo de colaboração produziu trabalhos de artes visuais ou filmes nos quais a coreografia forma um tipo de base que suporta o processo artístico visual. (GALANOPOULOU, 2008, p. 19)

De acordo com Maíra Spanghero (2003, p. 37), essa forma de videoarte, surgida nos anos de 1970 e denominada videodança abrange “três tipos de prática: o registro em estúdio ou palco, a adaptação de uma coreografia preexistente para o audiovisual e as danças pensadas diretamente para a tela”, como foi *Nem todo azul, nem todo distante*. O modo de relacionar dança e imagem videográfica desenvolvido nesse trabalho aproxima-se ao que em inglês é chamada de *screen choreography*, que:

(...) são danças concebidas especialmente para a projeção na tela. Esta prática implica a passagem da dança de um suporte para outro (...) concebida como um processo carregado de transformações que constroem novos conceitos. São danças criadas para o corpo no vídeo e para o olho que se habituou a conviver com televisão, vídeo e cinema (SPANGHERO, 2003, p. 37 – 38).

É possível dizer que em *Nem todo azul, nem todo distante* houve uma decupagem experimental, na prática - sem um planejamento, um roteiro anterior à filmagem. Não se definiu um discurso antes que as relações entre humanos e não/humanos se desdobrassem. As escolhas - de ângulos de filmagem, planos, cenas, etc. - foram norteadas pela curiosidade, pela experimentação e pela improvisação.

Criamos breves sequências desconexas de movimento que foram filmadas e, posteriormente, por meio do trabalho de edição, as conectamos, criando novas trajetórias entre elas. O processo de edição foi de suma importância na composição da videocoreografia, nele ocorreu uma “coreografia das imagens” (SPANGHERO, 2003, p. 34). Maira Spanghero lembra-nos que “um dos recursos de edição experimentados por Maya Deren, a dupla exposição (que formata noções de temporalidade), deu origem à ideia da montagem como composição, o que supostamente transformaria os filmmakers em verdadeiros coreógrafos” (2003, p. 34). Em *Nem todo azul...*, por exemplo, a dançarina, na piscina com água, encolhe-se escondendo parte do corpo nos tules do figurino e gira movimentando os braços; na edição, essa imagem foi repetida algumas vezes, compondo uma sequência temporal com o mesmo movimento.

A improvisação conduziu-nos a criar de modo fragmentado, enquanto um movimento, por exemplo, da água com a dançarina ocorria, esse movimento era filmado de um ângulo por uma câmera e de outro por outra câmera, resultando em uma profusão de imagens únicas e muitas vezes inusitadas. Em outras ocasiões, a visão foi possibilitada pelo uso de uma câmera em posição invertida (de cabeça para baixo).

Um distanciamento do olhar para constituir visões foi experimentado por meio do desfoque; do registro fílmico de surpresas, do acaso (um exemplo foi filmar crianças saltando dos trampolins na piscina); da filmagem de sombras; entre outros procedimentos. Mas também trabalhamos com olhares curiosos, ávidos por conhecer. Olhares que se aproximaram, se fixaram, enfocaram detalhes muitas vezes imperceptíveis a olho nu, de modo também a promover encontros, descobertas e invenções.



Processo de criação de *Nem todo azul, nem todo distante*, 2011. Foto: Débora Amorim

Investigamos possibilidades poéticas e técnicas das câmeras filmadoras, para engendrar uma coreografia produzida com o vídeo, por essa dança de se relacionar, onde atua uma “câmera-coreógrafa que recompõe a coreografia” (GALANOPOULOU, 2008, p. 21).

No que tange à trilha sonora da videocoreografia, ela foi composta pelos músicos Francisco Raupp e Janary Gentil, que a criaram a partir do trabalho já em processo de finalização (mesmo que temporária, pois esse processo está em permanente constituição). A trilha sonora está passando por adequações, diante uma maior aproximação nossa com os músicos que a compuseram, para que compartilhem de nossas reflexões, já que estiveram apartados do “viver com” que se desenvolveu



durante os dois meses de processo de criação. Os músicos compuseram a trilha com um baixo, um sintetizador, com o programa de computador *Logic*, usando como *plugins* o *komplete (absynth, kontakt e battery)* da *native instruments*. Optaram por trabalhar com sons instrumentais que remetessem à água e às sensações que eles experimentavam assistindo as imagens já editadas. Os músicos foram provocados a “dançar com” a videocoreografia, compondo sonoridades que a atravessassem.

Para videocoreografar distanciamos-nos de noções que aprisionam, em que pesam relações de dominação e para constituirmos a nossa videocoreografia como “figuração”, experimentamos acionar *memórias em processo*.

### **Considerações sobre memória, coreografia e técnica**

Haraway escreve que quando espécies - e é possível dizer quando humanos e não/humanos - se encontram, aciona-se a questão de como herdar histórias e a questão de como chegar juntos está em jogo (HARAWAY, 2008). Água, gelo, vapor, luzes, humanos, tules, lentes, azulejos etc. amarram-se e afetam-se mutuamente, herdando histórias, “tornando-se com”. Danças, águas, coreografia e vídeo entram então nessa história que constitui o trabalho *Nem todo azul, nem todo distante* que aciona memórias - produzindo-as – e refaz histórias.

Segundo Walter Benjamin (1987, p. 227), “(...) a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas.” Memória enquanto solo. Constituir outras relações com o solo, experimentar outros chãos. Que dança esse chão produz? Que dança essa piscina, essa água, esse gelo, esse vapor, esses tules, essas câmeras, essas luzes, essas pessoas, esses programas de edição de imagens e de composição musical produzem? E o que podemos juntos criar?

Em seus estudos de dança, André Lepecki (2010) propõe uma “política do chão”, em que se pense a dança contemporânea como proposta de planos de composição dessa política. Para esse autor, “um plano de composição é uma zona de distribuição de elementos diferencias heterogêneos intensos e ativos, ressoando em consistência singular, mas sem se reduzir a uma ‘unidade’” (LEPECKI, 2010, p. 13).

Os planos de composição em *Nem todo azul, nem todo distante* procuraram cultivar uma nova relação com diversos chãos, o que experimentamos nas diferentes zonas de contato constituídas. O processo de “escavação” ou “ativação” desses solos que adquiriram outras configurações – água em uma piscina; parte interna de um caminhão baú; parede de gelo; chão de gelo; sala de edição das imagens filmadas; programas de computador etc. - foi realizado via contato, encontros nem sempre felizes e harmônicos, mas enfim, encontros nos quais todos os envolvidos foram levados em conta, tornados capazes.

Dessas memórias/solos desprenderam-se imagens. Nas imagens, associadas por Benjamin (1987) ao sonho e ao dom do poeta, residem repouso e eternidade. Talvez possamos entender que as imagens que se desprendem das memórias tornam sensível o invisível<sup>6</sup>. Invisível que se torna visível pela técnica e sensível pela poética.

---

<sup>6</sup> Expressão da artista e pesquisadora Marta Soares: “(...) tornar o invisível sensível (...)” – trecho do texto do programa impresso da instalação coreográfica *Vestígios*, (abril/2012).

Assim como outros não/humanos e também humanos, as águas são “forçadas a gerar valor e a ser valor a qualquer custo para elas” (HARAWAY & AZERÊDO, 2011, p. 4), muitas vezes sendo poluídas, infectadas e contaminando outras existências que delas dependem para viver. Diante disso, questionemos a técnica, como escreveu Heidegger (2007): que modo de desabrigar pode favorecer o florescimento de todos os envolvidos em determinada prática? Sofrimentos são compartilhados, adverte-nos Haraway (2011), há que se compartilhar também os florescimentos... (HARAWAY & AZERÊDO, 2011). Em que condições pode haver um florescimento das águas, dos humanos e não/humanos que com ela se relacionam para viver e morrer? Heidegger (1959, p. 8) escreve que:

(...) o desabrigar que domina a técnica moderna tem o caráter do pôr no sentido do desafio. Este acontece pelo fato de a energia oculta na natureza ser explorada, do explorado ser transformado, do transformado ser armazenado, do armazenado ser novamente distribuído e do distribuído renovadamente ser comutado. Explorar, transformar, armazenar e distribuir são modos de desabrigar.

A técnica não seria um mero instrumento (meio) e também não seria um mero fazer, seria um levar à frente, um produzir, um conhecer, um modo de desabrigar (HEIDEGGER, 2007). Esse desabrigar “acontece num além a todo fazer humano? Não. Mas também não acontece somente no homem e, decididamente, não por ele” (HEIDEGGER, 2007, p. 387). Como a técnica não é algo neutro, é necessário questioná-la, na pretensão de “preparar uma livre relação para com ela” (HEIDEGGER, 2007, p. 375). Para Heidegger a técnica seria ao mesmo tempo o perigo e a salvação.

Nesse perigo, pensamos que incorrem as considerações de André Lepecki (2007) sobre coreografia como “aparato de captura”, noção e prática da qual pretendemos nos distanciar, à medida que apostamos na invenção de corpos que despeçam o mito tirano do dançarino como um ser único coerente (HAY apud LEPECKI, 2007, p. 122 – *tradução nossa*). Para Lepecki (2007), o hábito na dança pode se tornar uma prisão e para Walter Benjamin “toda atenção deve desembocar no hábito se não pretende desmatar o homem; todo hábito deve ser estorvado pela atenção se não pretende paralisar o homem” (2011, p. 234).

Enquanto Lepecki (2007, p. 122 – *tradução nossa*) escreve sobre “rotas escapatórias”, sendo que uma delas passa pela reinvenção de um “corpo-para-vida” (*body-for-living*), um acionar a memória (celular, afetiva, muscular) para o presente, criando outros modos de dança e outros modos de entender dança perceptivamente e teoricamente, Heidegger propõe um meditar sobre a técnica e discutir com ela num âmbito que:

(...) por um lado, está aparentado com a essência da técnica e, por outro lado, no entanto, é fundamentalmente diferente dela (...) Um tal âmbito é a arte (...) Quanto mais de modo questionador refletirmos sobre a essência da técnica, tanto mais cheia de mistério será a essência da arte (HEIDEGGER, 2007, p. 396).

E Haraway fala da “reeducação do afeto e das sensibilidades morais, isto é, o cultivo da capacidade de sentir e pensar *com* outros seres mortais, não apenas sobre eles” (HARAWAY & AZERÊDO, 2011, p. 6). Nesse contexto, videocoreografar pretendeu acionar a memória para o presente; desabrigar co-constituindo, numa relação que

torna os que se relacionam capazes; rever hábitos; conviver com tensões, sensações e atenções. Para tanto, propusemo-nos a acompanhar a ativação de uma *memória em processo*, constituída por um questionar constante, que questiona para existir. O foco da atenção para a co-constituição desse memorar é na prática, é no que, como e com quem está sendo feito para se constituir esse chão/memória. Heidegger (2010, p. 111) escreve que “onde acontecem as decisões mais essenciais de nossa história, que por nós são aceitas e rejeitadas, não compreendidas e de novo questionadas, aí o mundo mundifica” e, essa afirmação de Heidegger, quando estendida, de modo a levar em conta os não/humanos envolvidos nessas decisões aceitas e rejeitadas, como co-criadores nesse caminho onde o questionamento conduz, aí mundificam mundos...

### **“Morar com”, “dançar com” ou constituindo mundos (me)moráveis**

*Deixa-me ser o que sou,  
o que sempre fui,  
um rio que vai fluindo.  
E o meu destino é seguir... seguir para o mar.  
O mar onde tudo recomeça...  
Onde tudo se refaz...  
(Mário Quintana)*

Em nosso processo de videocoreografar, memórias foram acionadas e constituídas em busca de outras moradas e outros modos de morar. O verbo “morar<sup>7</sup>”, segundo Heidegger (1954), parece coincidir com um modo de compreender o mundo, ou seja, somos em função da maneira como estamos no mundo, com os outros, à medida que “moramos” ou que pensamos. De acordo com Heidegger, o homem pensa quando de-mora-se junto às coisas, assim as conhece. Morar seria estar na terra como mortal, o que significaria a superação do narcisismo e da megalomania humana via consciência e acolhimento decidido da mortalidade que nos é irredutível. Atentar para a morte como parte da vida, perceber as mortes (in)visíveis que nos acometem. Morar, morrer, pensar.

Morar é também construir, propõe Heidegger, e alerta que “no sentido de morar, construir desdobra-se em duas acepções: construir, entendido como cultivo e crescimento e construir no sentido de edificar construções.” (HEIDEGGER, 1954, s/p) Construir no sentido de cultivar “significa cuidar do crescimento que, por si mesmo, dá tempo aos seus frutos” (HEIDEGGER, 1954, s/p), ou seja, cultivar a terra e dar tempo para que o que se cultiva cresça e dê frutos. No sentido de “pro-duzir” (levar para frente, conduzir à frente), construir pode ser entendido como edificar, desse modo, desde o projeto de uma edificação é entendido como um “pro-duzir”. Essas duas

---

<sup>7</sup> Optamos em utilizar o verbo “morar” para traduzir o verbo “*Wohnen*” em alemão, de acordo com a tradução realizada pelo professor Flávio Kothe, durante sessões de estudos do Núcleo de Estética e Semiótica da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Brasília, diferentemente da tradução realizada por Marcia Sá Cavalcante Schuback, no texto *Construir, habitar, pensar*. Kothe justifica o uso de “morar” no lugar de “habitar” pelo fato de que o hábito (que pode ser associado a “habitar”) é algo que pode se tornar automatizado, o que, portanto, não seria o melhor termo a ser associado a “construir” e “pensar” como propõe Heidegger.

dimensões do construir - cultivar e edificar - estão contidas no morar. Morar, morrer, pensar, construir – instâncias que envolvem técnica.

Moradia para Heidegger (1954) parece também coincidir com o “lugar” onde nos reconhecemos como gente e o filósofo reivindica que sejam engendradas no mundo condições de moradia. Mas como seriam geradas essas condições? Como moramos neste mundo, nós humanos e não/humanos? Ou essas condições de se morar teriam que ser experimentadas fora dessa noção de “lugar” da qual trata Heidegger? Ou até mesmo fora das linguagens que reconhecemos? Talvez pudéssemos buscar essas condições num espaço a ser experimentado, no qual não nos reconhecêssemos como sujeito que se impõe a todas as outras coisas...

O filósofo quer fazer pensar sobre um construir que produz “lugares”, que possibilitam estâncias que engendram circunstâncias, encontros que marcam alguma posição dos “entes” no espaço e no tempo; não são simplesmente espaços de passagem, passam a ter outros sentidos, à medida que os humanos aí se sentem “em casa”.

Mas o modo que experimentamos de compor a videocoreografia *Nem todo azul, nem todo distante* pode estar se articulando a espaços de passagem. Conectamos “espaços de passagem” e “lugares”. Investimos em modos de compor dança e vídeo que não nos fossem familiares; buscamos locais onde não nos sentíamos “em casa”, porque muitas vezes, também as nossas “casas” podem estar diminuindo ou até minando nossa potência de agir/resistir e talvez os lugares que pensamos que as águas estejam “em casa”, possam estar minando sua potência de resistir/responder/(me)morar... Precisamos de uma boa morada comum, de um “bom mundo comum” (LATOIR, 2004), não só morável, mas digno de ser pensado várias vezes, repensado, lembrado, digno de permanecer na memória - (me)morável.

Talvez processos de criação situados nesse lugar que se convencionou chamar de arte experimental ainda permitam a produção de danças que dancemos juntos, em que se considere o outro como capaz de dançar. Para que haja ainda, enfim, alguma dança, a resposta, a potência de resistir das águas tenha de ser levada em conta, para tanto, “dançar com” as águas e rearmos “nós” com elas seja algo a ser experimentado com urgência.

A aposta é que as relacionais entre humanos e não/humanos constituam “moradas”, “lugares” e “passagens” que possam ser pensados e repensados, feitos e refeitos muitas vezes, sendo constituídos diversamente a cada vez que forem acionados. Dando continuidade a esse movimento, a videocoreografia está se tornando uma *instalação videocoreográfica*, onde outras relacionais e outros mundos estão em processo de co-constituição e re-co-constituição.

### Referências Bibliográficas

- BARDAWIL, A.; GALANOPOULOU, C.; WOSNIAK, C.; CERVERÓ, L. e WECHSLER, R. **Dança em foco**, vol. 3: Entre imagem e movimento. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Oi Futuro, 2008.
- BARROS, Manoel. **Memórias inventadas** para crianças. Iluminuras de Martha Barros. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.

- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas volume II: Rua de mão única**. 6ª reimpressão. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1987.
- GALINDO, D.; MILIOLI, D. e MÉLLO, R. P. **Dançando com grãos de soja, espécies companheiras na deriva pós-construcionista**. Mimeo, 2012.
- GANE, N. & HARAWAY, D. **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. **Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial**. Cadernos Pagu v. 5, p. 07-41, 1995.
- \_\_\_\_\_. **When species meet**. Posthumanities, Volume 3. University of Minnesota Press: Minneapolis, 2008.
- HARAWAY, D. & AZERÊDO, S. Companhias multiespécies nas naturezaculturas: uma conversa entre Donna Haraway e Sandra Azerêdo. In: MARIA ESTHER MACIEL (Org.) *Pensar/escrever o animal – ensaios de zoopoética e biopolítica* (p. 389-417). Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- HEIDEGGER, M. **Construir, habitar, pensar**. Tradução Marcia Sá Cavalcante Schuback. *Vortäge und Aufsätze*, G. Neske, Pfullingen, 1954. (on line)
- \_\_\_\_\_. **A questão da técnica** [1959]. Scientiæ Zudia, São Paulo, v. 5, n. 3, p. 375-98, 2007.
- \_\_\_\_\_. **A origem da obra de arte**. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel António de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.
- LATOURETTE, B. **Jamais Fomos Modernos: ensaio de antropologia simétrica**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Políticas da natureza: como fazer ciência na democracia**. Tradução Carlos Aurélio Mota de Souza. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- LEPECKI, André. **Exhausting Dance: performance and the politics of movement**. New York, NY: Routledge, 2006.
- LEPECKI, André. **Choreography as apparatus of capture**. TDR: The Drama Review 51:2 (T194). New York University and the Massachusetts Institute of Technology, Summer 2007.
- LEPECKI, A. 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**. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea). Instituto de Linguagem, Universidade Federal de Mato Grosso, 2012.
- QUINTANA, Mário. **Água**. Introdução de Elena Quintana e Eduardo San Martin. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.
- SPANGHERO, Maíra. **A dança dos encéfalos acesos**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- TADEU, Tomaz (org.). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. (Mimo)