



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE  
DOUTORADO EM ARTE CONTEMPORÂNEA

FABIANA MARRONI DELLA GIUSTINA

COISAZUL:  
UMA PESQUISA SOBRE DANÇA, PESSOAS E OBJETOS

BRASÍLIA – DF

2019

FABIANA MARRONI DELLA GIUSTINA

COISAZUL:  
UMA PESQUISA SOBRE DANÇA, PESSOAS E OBJETOS

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Arte Contemporânea.

Linha de pesquisa: Processo Composicionais para a Cena.

Orientadora: Profa. Dra. Roberta Kumasaka Matsumoto.

BRASÍLIA – DF  
2019

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Marroni Della Giustina , Fabiana  
MD199c Coisazul: Uma pesquisa sobre dança, pessoas e objetos /  
Fabiana Marroni Della Giustina ; orientador Roberta  
Kumasaka Matsumoto. -- Brasília, 2019.  
219 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Arte) -- Universidade de  
Brasília, 2019.

1. Dança. 2. Coreografia improvisada coletivamente. 3.  
objetos . 4. inventividades . 5. coisas . I. Kumasaka  
Matsumoto, Roberta , orient. II. Título.

## BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Roberta Kumasaka Matsumoto – Presidente - PPGArte/UnB

Profa. Dra. Soraia Maria Silva – Membro interno– PPGArte/UnB

Prof. Dr. Gilberto Icle – Membro externo – PPGEDU/UFRGS

Prof. Dr. Marcelo Andrade – Membro externo – PPGE/UFMS

Prof. Dr. César Lignelli – Suplente Interno – PPGArte/UnB

Prof. Dr. Jorge das Graças Veloso – Suplente Externo – PPGCEN/UnB

*Dedico esse trabalho a todas as coisas vivas que pulsam dança!  
A todos os seres vivos que em movimento se afetam,  
e por consequências, transformam a vida cotidiana em coreografias!*

## *Agradecimentos*

*São inúmeras as redes de apoio que se acoplam a minha pessoa e que me fazem ser quem eu sou pelo convívio com outros. Encontro apoio nas pessoas que compõem minha teia familiar, social, profissional. Essa tese não seria possível sem o contato e os afetos que se organizam como conhecimentos que compartilho com o leitor.*

*Obrigada, Obrigada, Obrigada!*

*Obrigada aos meus pais Jorge Luiz Marroni e Marli Silva Marroni, vocês que me trouxeram ao mundo são inspiração de afetos, sabedoria e aprendizagem mútua. Agradeço pelas escolhas que fizeram por mim quando ainda não podia caminhar sozinha! Também agradeço pela oportunidade de compartilhar esse afeto com meus irmãos Hernani Silva Marroni e Luiz Augusto Silva Marroni, com eles aprendi desde cedo que inventamos mundos.*

*Obrigada Glauber Luiz Della Giustina, um acoplamento afetivo que me estrutura a cada dia da vida! Meu alimento diário nas poesias cotidianas! Obrigada, nós somos movimentos que sentem, se ajustam e transformam-se no convívio cotidiano. Assim é o amor! Obrigada pelas contribuições, compartilhamentos e aventuras ao longo do processo de pesquisa dessa tese. Nossos mundos inventados nos levam sempre a novas experiências!! Agradeço a família que ganhei quando nos casamos, pertencer a uma grande família é uma privilégio e fonte eterna de aprendizagens.*

*Obrigada aos amigos e amigas! Vocês são fundamentais! Agradeço a cada um que ao longo da vida vem constituindo uma rede de suporte coletiva! Compartilhar a vida na companhia de vocês tem sido mais fácil, e na escritura dessa tese vocês foram o alimento e o frescor das coisas boas que podemos fazer para passar o tempo juntos.*

*Obrigada especialmente a prof. Dra. Roberta K. Matsumoto, estar ao seu lado na UnB é um eterno pulsar de inventibilidades! Obrigada pela confiança, acolhimento e provocações contínuas ao longo de nossas orientações e na vida. Agradeço a oportunidade de compartilhar a experiência de ser professoras contigo e poder sonhar mundos artísticos sustentáveis enquanto vamos almoçar no Memorial Darcy Ribeiro da UnB, mais conhecido como Beijodromo.*

*Obrigada a todos profissionais de dança! Vocês são uma fonte de inspiração constante para continuarmos pesquisando, fortalecendo e expandindo a Dança como forma de conhecimento.*

*Obrigada ao coletivo de pessoas que acreditaram e contribuíram para que Coisazul acontecesse, vocês são fundamentais para que a pesquisa chegasse onde chegou.*

*Obrigada Edi Oliveira nossas provocações mútuas foram fundamentais, agradeço pela oportunidade de compartilhar sua amizade nos ensaios, nos palcos e na vida.*

*Obrigada muito especial para Camila Oliveira, Marcia Regina e Olivia Orthof, vocês são acoplamentos afetivos de primeira ordem! Obrigada também a Raquel Ferreira e Victoria Oliveira nos afetamos mutuamente e logo nos acoplamos! Obrigada Cristhian Cantarino, você chegou numa hora ótima para somar conosco! Obrigada, “thank you” e “gracias” para a Rainy Demerson, Krista Palmer e Irvin Gonzalez Coisazul pulsa a pele de vocês em solo brasileiro! Nossas coreografias improvisadas coletivamente abrem uma infinidade de mundos para serem dançados! Somos peles que sentem juntas! Obrigada!*

*Obrigada Debora Maia pensar a dança e suas subjetividades sempre foi um de nossos passatempos preferidos, e ao longo dos nossos doutorados nós ampliamos bastante nosso tempo dialogar.*

*Obrigada aos colegas de grupo de pesquisa do Laboratório Imagem E(m) Cena, nossa jornada foi longa, 4 anos muitos ciclos se iniciam e se fecham, de modo que, que o convívio com cada um se deu de uma forma, mas todos contribuíram nos atravessamentos de suas pesquisas e ampliaram as redes de compreensão da minha investigação: Olivia Orthof, Adriana Lodi, Glauber Coradesqui, Luciana Maurem, Giselle Rodrigues, Vitor Hugo, Ana Cristina Galvão.*

*Obrigada Giselle Rodrigues, compartilhamos o ser professora e ser artista da cena a longo tempo, antes mesmo da UnB em nossas vidas e rotina de trabalho. Mas também compartilhamos os sabores da vida, dos risos às lágrimas. Obrigada pelos momentos de conhecimentos compartilhados, pelas coreografias da vida!*

*Obrigada Marcia Duarte Pinho, dançamos jogando e jogamos dançando pelas salas do departamento! Poder trabalhar contigo é uma fonte contínua de aprendizagem e inspiração!*

*Obrigada à prof. Dra. Soraia Maria Silva e aos professores Dr. Gilberto Icle e Dr. Marcelo de Andrade Pereira, pela leitura sensível na avaliação da tese! As contribuições de vocês foram essenciais para o amadurecimento do pensamento e das formas de apresentação desse trabalho.*

*Obrigada ao Departamento de Artes Cênicas, espaço de transformação constante do meu ser. Faz parte do meu passado, do meu presente e do meu futuro! Agradeço a oportunidade de pertencer a um espaço onde mundos são inventados entre professores e alunos, onde o limite é o não limite das possibilidades inventivas, um espaço de formação de cidadão artistas e educadores da cena!*

*Obrigada aos meus colegas de trabalho com quem tenho a oportunidade de conviver e aprender sobre as Artes da Cena Coletivamente, em especial as professoras e professores: Rita de Souza Castro, Luciana Hartmman, Isabela Brochado, Cecília de Almeida Borges, Alice Stefânia, Felícia Johansson, Simone Reis, Nitza Tenenblat, Cinthia Carla, Jorge das Graças Veloso, Jonas Sales.*

*Obrigada ao PPG- Artes pelo apoio institucional e educacional ao longo desses quatro anos.*

*Obrigada a UCR – University of California, Riverside – CA, pela vivência como visiting scholar (aluna visitante) para a realização do estágio doutoral. Obrigada a profa. Ph.D Anthea Kraut, pelo acolhimento e orientação.*

*“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001”*

*Obrigada a CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior no Brasil pelo apoio para a realização do PDSE – Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior por viabilizar essa experiência com seu apoio por meio das bolsas de estudo.*

*Obrigada UnB, por me acolher e ampliar os mundos que danço, abrindo espaços para a pesquisa e investigações nos saberes do(s) corpo(s) e das Artes.*

*A esse ato de ampliar nosso domínio cognitivo reflexivo,  
que sempre implica uma experiência nova,  
só podemos chegar pelo raciocínio motivado pelo encontro com o outro,  
pela possibilidade de olhar o outro como um igual,  
num ato que habitualmente chamamos de amor - ou, se não quisermos usar uma palavra tão  
forte, a aceitação do outro ao nosso lado na convivência.  
Esse é o fundamento biológico do fenômeno social: sem amor, sem a aceitação do outro ao  
nosso lado, não há socialização, e sem socialização não há humanidade.*

*Maturana & Varela Página, 1995*

## RESUMO:

“Coisazul: uma pesquisa sobre Dança, Pessoas e Objetos” é uma tese que se propõe a refletir sobre as relações de não hierarquias nas interações entre pessoas e objetos quando dançam. A tese se constrói em diálogo com as Epistemologias Ecológicas e a coreografia Coisazul que em sua articulação criam as Epistemologias Dançadas. Pensamos Coisazul como um sistema celular híbrido entre pessoas e puffs azuis, que se acoplam afetivamente interagindo e ampliando as relações das presenças com o meio onde a dança acontece. A dança Coisazul acontece por meio de coreografias improvisadas coletivamente e entende suas vivências como um sistema de coisas que se organizam em unidade autopoética. A investigação da dança acontece num sistema híbrido de humanos e não-humanos que improvisam coletivamente sua coexistência, por atos cognitivos, existindo somente porque tal organização os faz produto de si mesmos. Apontamos que quando esse tipo de sistema acontece dança e coreografias passam a ser o mesmo evento, de modo que, a improvisação coletiva entre os corpos proporciona a sensação da organização do movimento como invento e a fluência do movimento como dança. Colaboram para esse entendimento os conceitos de coisas de André Lepecki, de inventividades de Virgínia Kastrup e de organização autopoética de Humberto Maturana e Francisco Varela. A pesquisa foi desenvolvida no PPG- Arte da Universidade de Brasília/UnB, na linha de pesquisa Processos Composicionais para a Cena, também foi contemplada pelo Programa de Doutorado Sanduíche da CAPES no ano de 2017 para realizar a pesquisa no Departamento de Dança da University of California/UCR em Riverside/CA.

Palavras-chave: DANÇA. COREOGRAFIA IMPROVISADA COLETIVAMENTE. OBJETOS. INVENTIVIDADES. COISAS.

## ABSTRACT:

“Coisazul: a research about Dance, People and Objects” is a doctoral thesis proposing a reflection about non-hierarchical relationships between people and objects in dance. This thesis is built in dialogue with Ecological Epistemologies and the Coisazul choreography that creates danced epistemologies when articulated. We think Coisazul as a hybrid cellular system between people and blue beans chair in an affective connection while they interact and enlarge the relations of the presences with the environment where the dance takes place. The Coisazul dance happens through choreographies improvised collectively and conceives its existence as a system of things organized in an autopoietic unit. The dance investigation happens in a humans and no-humans hybrid system that, through cognitive actions, improvise their coexistence collectively only existing because of this organization that makes them product of themselves. We point out that when this hybrid system happens, dance and choreographies become the same event, so that, the collective improvisation between the bodies provides a sense of organization of the movement as an invent and its fluence as a dance. The concepts that contributed for this understanding are André Lepcki’s concepts of things, Virginia Kastrup’s concept of inventiveness, and Humberto Maturana and Francisco Varela’s concept of autopoietic. This research was developed at the Art-PPG of the University of Brasilia/UNB, in the Processos Compositivos para a Cena research field. In 2017, this research was contemplated by the Doctorate Sandwich Program (Brazilian governmental agency CAPES) to develop a research at the Dance Department of the University of California in Riverside/UCR.

Keywords: DANCE. CHOREOGRAPHY COLLECTIVELY IMPROVISED. OBJECTS. INVENTIVENESS. THINGS.

## Lista de figuras:

- Imagem 1: Mosaico, Coletivo Coisazul. Montagem: minha autoria
- Imagem 2: Kit professora, invenções de mundos fugidios... Foto: minha autoria
- Imagem 3: Bolsa Iolanda, o segredo de sua existência. Foto: minha autoria
- Imagem 4: Parafraseando a fita de Moebius de Escher ... em busca dos avessos.
- Imagem 5: Coisazul embrionário. Foto: de minha autoria.
- Imagem 6: Dobras de si sobre si... Foto: Débora Amorim
- Imagem 7: Ideiadanças. Montagem: minha autoria
- Imagem 8: Pele Coisazul. Foto: Roberta Matsumoto
- Imagem 9: A pele da pedra. Foto: minha autoria
- Imagem 10: Quando as pedras sorriem e ...dançam. Foto: minha autoria
- Imagem 11: presenças na ausência. Foto: Edi Oliveira
- Imagem 12: Movimentos que Sentem. Foto: Edi Oliveira
- Imagem 13: Sacco, das primeiras versões. Foto: site Zanotta
- Imagem 14: Oceano Azul. Foto: Débora Amorim
- Imagem 15: Cadeiras da cozinha. Foto: Débora Amorim
- Imagem 16: Membranas frágeis e(m) coreografias. Foto: minha autoria
- Imagem 17: Gigantesco vale de gotas D'águas! Fotos: minha autoria e Glauber Luiz Della Giustina
- Imagem 18 e 19: Agencia das Coisas – Parquinho Azul. Fotos: Débora Amorim
- Imagem 20: Diagrama de fotos Parquinho Azul. Foto: Débora Amorim
- Imagem 21: Invenção do mundo da célula. Foto: Edi Oliveira
- Imagem 22: Invenção do(s) mundo(s) das células. Foto: Roberta Matsumoto
- Imagem 23: Autopoiesis nos mundos. Foto: Débora Amorim
- Imagem 24: Alargando nossas membranas Estar-ao-Lado na Sombra da Paineira. Foto: minha autoria
- Imagem 25: Devir Coisazul – Primeiras Invenções. Foto: minha autoria
- Imagem 26: Para Bob, Pele Nuvem. Foto: Luciana Lara
- Imagem 27: O Funâmbulo. Foto: minha autoria
- Imagem 28: Bonachão Engolidor. Foto: Edi Oliveira
- Imagem 29: Sequencia Bonachão Engolidor. Foto: Edi Oliveira
- Imagem 30: Devir-animais e Totem. Foto: Edi Oliveira
- Imagem 31: Diagrama acoplamento estrutural.
- Imagem 32: Diagrama acoplamento estrutural Coisazul
- Imagem 33: Acoplamentos afetivos, memórias e lembranças de Ser-Devir-Criança. Desenho: Annette Tison e Talus Taylor. Imagem retirada site oficial
- Imagem 34: O que nos leva a escolher algo? Foto: minha autoria
- Imagem 35: Digitais. Foto: Edi Oliveira
- Imagem 36: Nossas digitais coreografadas e espelhadas. Foto-montagem: Edi Oliveira
- Imagem 37: Logomarca projeto Zona de Contágio
- Imagem 38: Quem espelha quem? Captura de tela. Registro videográfico: minha autoria
- Imagem 39: Sorrisos :) Captura de tela. Registro videográfico: minha autoria
- Imagem 40: Quem abraça quem? Captura de tela. Registro videográfico: minha autoria
- Imagem 41: Totem Captura de tela. Registro videográfico: minha autoria
- Imagem 42: Quem começa? Captura de tela. Registro videográfico: minha autoria
- Imagem 43: Caramujando... Captura de tela. Registro videográfico: minha autoria
- Imagem 44: Começamos amassando o pastel. Foto: Roberta Matsumoto
- Imagem 45: Nos misturamos na paisagem e ... Foto: Roberta Matsumoto

- Imagem 46: ... degustamos o acoplamento dos afetos. Foto: Roberta Matsumoto  
Imagem 47: Carnaval de Totens. Foto: Roberta Matsumoto  
Imagem 48: Spice Girls Captura de tela. Registro videográfico: Roberta Matsumoto  
Imagem 49: Corredor de abraços. Foto: Roberta Matsumoto  
Imagem 50: De uma Paisagem para uma Arquitetura. Foto: Roberta Matsumoto  
Imagem 51: Da Arquitetura sobrou o Muro. Foto: Edi Oliveira  
Imagem 52: O Contágio. Identidade visual do evento Zona de Contágio  
Imagem 53: Rua Azul. Foto: Débora Amorim  
Imagem 54: Diário de Bordo, roteiro de zonas de possibilidades 1. Foto: minhas  
Imagem 55: Mosaico Parquinho Azul. Foto: Débora Amorim  
Imagem 56: Diário de Bordo, roteiro de zonas de possibilidades 2. Foto: minhas  
Imagem 57: Torre Azul. Foto: Lorraine Maciel  
Imagem 58: Diário Primeiro dia de encontro. Foto: minha autoria  
Imagem 59: Diário Segundo dia de encontro. Foto: minha autoria  
Imagem 60: Diário Terceiro dia de encontro. Foto: minha autoria

## Sumário

Introdução .....	16
Capítulo 1 – Aproximações .....	21
1.1 Sobre tornar-se e(m) dança .....	21
1.2 Sobre jogos e(m) dança .....	25
1.3 Sobre objetos e(m) dança .....	30
Capítulo 2 - Epistemologias Dançadas.....	35
2.1 Ideadança .....	35
2.2 Epistemologias Ecológicas .....	43
2.2.1 Cartografias como metodologia de pesquisa .....	45
2.2.2 Coisas .....	47
2.2.2.1 Puff Azul .....	55
2.2.3 O tecido flutuante .....	68
2.3 Inventividades e(m) dança .....	74
2.3.1 Coisazul como uma invenção celular .....	87
Capítulo 3 - Das Autopoiesis Coisazul .....	98
3.1 Invenção do mundo da célula, das etapas unicelular .....	101
3.1.1 Uma Tarde de Brincadeiras - Danças com Artur .....	105
3.1.2 Bonachão Engolidor, Danças com Edi .....	109
3.2 Invenções do(s) mundo(s) das células, das etapas multicelular .....	128
3.2.1 Coisazul, uma célula de dança .....	128
3.2.2 Coisazul, convite para dançar ideias .....	131
3.2.3 Coisazul, das multiplicações celulares .....	140
3.2.3.1 Das memórias do encontro 1 .....	141
3.2.3.2 Das memórias do encontro 2 .....	151
3.2.3.3 Das memórias do encontro 3 .....	157
3.3 Autopoiesis no(s) mundo(s), da etapa metacelular .....	161
3.3.1 Primeiro ciclo, Zonando .....	164
3.3.2 Das metacelularidades .....	174
Conclusão .....	179

## Introdução

Minhas inquietações e desejos por uma compreensão sobre a forma de mover e a forma de *Ser* quando estamos em contato com outros sistemas dançantes se alimentam do cruzamento fértil das vivências de Ser dançarina e Ser educadora. Essa tese é sobre como esses sistemas vibram movimentos poéticos e possibilitam a abertura de saberes e conhecimentos sobre *si* e os *outros*, considerando como *outros* todos os tipos de manifestações de formas externas à *si*. Pressupomos que, durante a vivência desse sistema estabelecemos *parcerias* (BRETON, 2014) que nos levam a sentir que somos ao mesmo tempo produtores e produto de nossa experiência estética. Estamos falando especificamente do sistema que chamo de *coreografia improvisada coletivamente*, daquele momento em que o processo coreográfico se funde com a própria realização da dança, vamos pensar sobre a importância desses sistemas no mundo atual da dança, e de como a dança vem inventando novos mundos por meio desse sistema.

Mas o que seria inventar novos mundos em dança? Nesta tese, entendemos que tanto o mundo como os seres e objetos não são algo dado, pronto, mas que todos se encontram em perpétuo processo de constituição por meio justamente das relacionalidades, mais especificamente, pelo que Humberto Maturana e Francisco Varela (1998) nomearam como *acoplamentos*, que será explicado ao longo desta tese. Baseada nesses autores, Virgínia Kastrup (2007) nos chama a atenção justamente para o fato de que estamos sempre num movimento não de constituição, mas de co-constituição, pois não me constituo só, mas com o outro e pelo mesmo movimento o outro também se constitui, de forma que as relacionalidades possibilitam *a invenção de si e do mundo*. Desse modo, quando falamos em dança a partir desse escopo teórico, estamos compreendendo que as relacionalidades se dão no presente da ação, e que a coreografia, neste sentido, se dá em simultaneidade com o próprio dançar, no momento em que é inventada. Daí se coloca a questão da *coreografia improvisada*, mas também o *coletivamente*, mesmo quando estamos diante de um solo, uma vez que a relacionalidade pode se dar com um outro ser humano, ou outro ser vivo, ou um outro não orgânico, como nos chama a atenção André Lepecki (2012). Mas atenção, se falamos de relacionalidades ou de co-constituição com não orgânico, com objeto, então estamos nos colocando sob uma outra perspectiva epistemológica em que não há hierarquia entre seres-humanos e não-humanos, entre orgânicos e não-orgânicos. Daí a noção de coisa que o autor propõe. Noção, que se coloca como o avesso do pensamento hegemônico do objeto como dispositivo-mercadoria, ao rejeitar as formas de instrumentalização que dele derivam e

compreender que “todo objeto exerce uma força despossessiva e deformadora sobre o sujeito” (LEPECKI, 2012, p. 96).

Assim, partindo da ideia de que sempre há uma coletividade em cena, a questão norteadora desta tese é: De que forma os objetos participam da composição de uma *coreografia improvisada coletivamente*? Ou seja, como os objetos possibilitam esse processo inventivo quando considerados como *coisa*.

Para tentar responder a essa questão, mapeamos e apresentamos os mundos dançados, os movimentos dos corpos, das relações, dos afetos, das subjetividades que envolvem o pesquisar *coreografias improvisadas coletivamente* que compõem *Coisazul*.

Entender o que vem a ser *coisa* nos dias atuais também é um dos desafios desse trabalho, esse substantivo muito utilizado entre a população abre um sistema de possibilidades estéticas e de vivências em dança que muito nos interessam. O que é uma coisa? Uma coisa é uma coisa, certo? Essa palavra tão utilizada cotidianamente para designar algo que não é especificado tornou-se um dos focos principais de nosso estudo, uma vez que ela reúne a possibilidade da junção de mundos possíveis e que não estão especificados e enquadrados dentro de um sistema específico. Quando inventar coisas é mergulhar nessa força despossessiva que Lepecki nomeia como coisa, quando a invenção é ação, quando a ação é cognição, quando cognição é *poiesis*, quando estamos inseridos em um contexto que se constitui no fluxo de várias formas de investigações corporais, de indagações gestuais, de elaborações cênicas e de criações coreográficas... ? Quando a pesquisa começa?

Diante de todas essas provocações, decidimos *traçar um plano comum* (PASSOS, KASTRUP, 2013) para a pesquisa e, apostamos no exercício de investigação *Coisazul* como um espaço laboratorial de experimentações das hipóteses dessa pesquisa. “A aposta da cartografia é na construção coletiva do conhecimento por meio de uma combinação que pode parecer, à primeira vista, paradoxal: acessar e, ao mesmo tempo, construir um plano comum entre pesquisadores e pesquisados” (KASTRUP; PASSOS, 2013, p. 269). *Coisazul* acontece pela parceria das *presenças compartilhadas* entre dançarinos e puffs azuis, constituímos uma rede de presenças compartilhadas pelas *coreografias improvisadas coletivamente*. Esse exercício vem acontecendo desde o início do doutorado, como suporte da investigação entre teoria e prática, uma vez que as ideias investigadas precisavam existir como *corpos* e vivenciadas como parte da própria metodologia da pesquisa, isto é, no fluxo das ações que fazem a pele transbordar em movimentos e principalmente em suas sucessões.

O puff Azul como um objeto de sentar se encontra na maioria das casas, halls de espera etc. Esse objeto tem como característica a maleabilidade, a leveza, a respiração e a

capacidade de interação com o corpo que está sobre ele, embaixo dele, ao lado dele etc. Além dessas qualidades, possui a capacidade de resiliência, isto é, voltar ao seu formato original após determinadas vivências, assim como nós seres humanos e por isso foi escolhido como objeto para o campo exploratório as relações entre os humanos (pessoas), não-humanos (todos os seres vivos) e outros organismos (objetos).

Decidimos realizar a pesquisa utilizando o método cartográfico, que nos auxiliou na produção das pistas das nossas vivências Coisazul como uma coreografia inventada que pudesse ser analisada pela perspectiva de ser uma célula viva de dança e, desde então, a experimentamos nos vários estágios de organizações sistêmicas, investigando a sua organização autopoietica e como em cada etapa do seu ciclo vital as coreografias improvisadas coletivamente também se transformam pelas interações que estabelece com o meio e com as outras pessoas. (MATURANA;VARELA, 1995).

A tese se organiza em três capítulos. O primeiro capítulo é *Sobre, tornar-se e(m) dança*, nele introduzimos o caminho que percorremos para chegar nesse estudo como também apresentamos as redes institucionais as quais estamos vinculadas. No segundo capítulo apresentamos nossas Epistemologias Dançadas: nossa forma de construção de conhecimento em dança juntamente com nosso escopo teórico metodológico. *Das Autopoiesis Cartografadas*, compõem o terceiro e último capítulo da tese, nele contamos a vida Coisazul pela perspectiva da teoria da organização autopoietica da célula de Humberto Maturana e Francisco Varela.

Assim, desejamos, desenvolver um pensamento em dança que contribua para as reflexões sobre os homens e mulheres contemporâneos e as parcerias estabelecidas com os objetos, com a natureza e com todos os seres, na perspectiva de ampliar o entendimento dos processos coreográficos da atualidade. Uma tese com várias vozes, em alguns momentos escrita no singular e outros no plural, reflexo das várias redes que compõem o pensamento reflexivo entre o eu e o outro.

Ampliamos nossas fontes de interlocução, além dos autores que compõem o referencial bibliográfico também consideramos fontes de pesquisa e material textual nossa produção imagética. Vamos escrever um texto em diálogo com as diferentes mídias e recursos audiovisual. Convidamos o leitor a ter às mãos celular, tablete ou qualquer aparelho com leitor de *QR code* para poder acompanhar o material audiovisual que compõem nosso texto e que está na rede social e nas plataformas de vídeos. Em muitos momentos da tese vamos conversar dialogando com as informações que são de domínio público e estão na rede, como também, com as que produzimos e colocamos na rede. Como por exemplo o acesso a essa

página que coloco abaixo, ela nos leva diretamente para a página que contém os vídeos da pesquisa Coisazul, por esse link o leitor visualizará todos os vídeos da pasta de uma só vez, mas esses vídeos também aparecerão na ordem cronológicas dos acontecimentos ao longo da tese.

Playlist: Pesquisa Coisazul

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLaLQHDmP1XcZ6bo3rBqY9e-652WH-k8W6>



Em nosso texto vamos escrever nossas memórias utilizando como fonte os diários de bordo, as fotografias e os vídeos. Como recurso estilístico ao escrever as memórias que são feitas das lembranças, das fotografias e do registro em vídeo mudarei a gradação e a intensidade da cor do texto de acordo com a forma como ainda sinto a presença daquelas vivências. Da mesma forma nosso texto também vai se contaminando pelo Coisazul e se transformando ao longo do texto.

Da experimentação das salas de ensaio para a intervenção nos espaços externos, foi e está sendo processual e, como toda coisa viva, é testando sua existência em espaços cada vez mais longe de casa que descobrimos novas formas de Ser Coisa, de Ser Acoplamento, de Ser Membranas, de Ser Peles e afetar a própria dança. Contaremos melhor essa história nas Autopoiésis Cartografadas, nas quais as várias camadas dessa pesquisa se entrelaçam na busca pelas pistas do percurso da vida vivida pela Coisa, desde as primeiras células na sala de ensaio até os dias atuais com suas múltiplas células acontecendo em diferentes meios e, principalmente, como uma proposta de improvisação coletiva em dança.

Coisazul é hoje uma performance de dança que em seu processo coreográfico estabelece nexos de acoplamentos afetivos que possibilitam vivências relacionais entre pessoas e puffs azuis, de modo que consideramos dançarinos todos os corpos parceiros envolvidos nos improvisos dançados. Trata-se de um lugar em que todos os corpos se fundem em novas membranas, estabelecendo novas fronteiras entre os mesmos e suas ações coletivas, instaurando assim o que denominamos de coreografias de/dos acoplamentos afetivos. A célula de investigação Coisazul foi acoplando novas células em seu próprio processo de existência e com isso potencializando novos afetos entre outras dançarinas e novos puffs, de modo que atualmente somos o Coletivo Coisazul. Somos Acoplamentos afetivos de células Coisazul que dançam coreografias improvisadas.



*Imagem 1: Mosaico Coletivo Coisazul*

## Capítulo 1-Aproximações

*Sincronicidade – Flor ao vento*

*...Com seu poder de metamorfose, tanto pode ser sopro sutil como arrebatador e voraz. A flor vai interagir com o vento no aqui e agora. A flor vai ter de estar com essa raiz profunda para que possa dialogar com o vento e se manter no lugar ou voar com o vento, pelo vento, por meio do vento. A flor e o vento têm como características a impermanência.*

*Rita de Almeida Castro, 2015*

### 1.1. Sobre tornar-se e(m) dança

Começo essa tese *dando corpo à história* (CAVRELL,2015), isto é, *assentando* (LEPECKI, 2009) o meu lugar de fala à partir das vivências coletivas que venho tendo nas Artes, que geram/geraram experiências por meio das quais vou/fui me constituindo. Assim, convido o leitor nesse momento a seguir viajando na minha escrita pela perspectiva das *minhas Ações na história*.

Nasci em Brasília, capital do país no ano de 1974, cidade que fica situada no Distrito Federal na região central do Brasil e meus saberes como pessoa e artista são frutos da vida que vivo na jovem cidade que foi fundada em 1960. Crescemos e nos constituímos juntos, nossas identidades sócio-culturais são híbridas e se misturam entre a tradição e o moderno da região Centro-Oeste, o projeto urbanístico de Lucio Costa e os desenhos do arquiteto Oscar Niemayer dão contornos a cidade que se torna a capital moderna que nasceu para Ser, enquanto eu me constituo Ser pela sua modernidade. Meu *corpo(s)* se alimenta da ancestralidade do cerrado (Bioma específico da região central do Brasil) onde a resiliência das árvores tortas, da pureza da água cristalina, das rachaduras da terra vermelha e da sabedoria dos povos que já habitavam esse planalto muito antes do concreto, moldam minha *poiesis*, minha estética, minha ética, minha ecologia e minha latente capacidade de *Ser Presença*.

Desde o início do Ensino Fundamental frequento ambientes educacionais que possibilitam aprendizagens em Artes, nas linguagens das Artes Cênicas, da Música e das Artes Visuais. Quando entrei na Escola Classe 106 Norte em 1980 no primeiro ano do Ensino Fundamental, passei a frequentar simultaneamente a Escola Parque da 303/304 Norte. Acredito que esse foi o momento em que as Artes, se *acoplaram* (MATURANA & VARELA, 1995) em mim de uma forma que o meu Ser, não poderia Ser, se não pela *Ação*, isto é, num ambiente fecundo onde a *Ação* significa *Cognição*, que significa *Movimento*, que significa *Dança* que significa multiplicação de saberes. Quando criança passava todos os dias dos meus contra turnos na Escola Parque, onde participava de atividades de musicalização, piano, teatro e dança.

A Escola Parque é um modelo de escola pública idealizado pelo educador Anísio Teixeira. Nela são desenvolvidos componentes curriculares específicos, Artes e Educação Física, que são atividades que não se enquadram nos modelos de tempo e de espaço da sala de aula convencional e necessitam de ambientes específicos para se tornarem efetivos no processo de aprendizagem. Nessas escolas as salas são adaptadas para cada uma das modalidades: existem vários tipos quadras de esportes, salas para artes visuais com pias e mesas grandes, salas de teatro com camarim, salas de dança, salas de musicalização, auditórios e teatros de “bolso”. O aluno, ao frequentar, tem a possibilidade de vivenciar a linguagem artística seguindo o direcionamento da abordagem triangular - fazendo, contextualizando e fruindo – teorizada por Ana Mae Barbosa há 32 anos com bases do pensamento de Paulo Freire. Na cidade de Brasília foram construídas 5 escolas das 8 que estavam no projeto original para o Plano Piloto do Distrito federal. Das minhas memórias:

Lembro ainda hoje como ficava ansiosa depois do almoço para ir para E.P. Íamos `a pé, eu e meu irmão Hernani. Atravessávamos um imenso quadrado de terra vermelha saindo da 703 Norte em direção à W3 Norte. Nessa época não existiam muitos prédios apenas as casas da quadra, uma longa avenida e logo avistávamos a E.P. no meio de outro quadrado isolado. Passávamos no estacionamento da Disbrave (que ainda existe no mesmo lugar), que era um posto, uma concessionária e também uma pizzaria, que tinha cheiro e sabor do rodízio dos nossos domingos em família. Era uma caminhada rumo à felicidade!!! Eu porque ia dançar, tocar e cantar e meu irmão porque ia jogar futebol, pingue-pongue, nadar ...

Tive a sorte de vivenciar uma Brasília em construção e viver a implantação de seu modelo educacional, infelizmente aquelas outras 3 escolas não saíram do projeto e ainda hoje esse modelo não foi adotado para toda rede educacional da Secretaria de Estado do Distrito Federal/GDF. Recentemente em 2012 foi inaugurada uma nova Escola Parque na região administrativa de Ceilândia/DF. Nossos governantes ainda estão vivenciando o modelo quantitativo e não qualitativo quando pensam que ambientes como esses são onerosos para o Estado. Será que realmente são? Será que abrir espaços onde crianças e jovens possam constituir-se enquanto Ser Social por meio da vivência de novas corporeidades, novos afetos, novas formas de se expressar, de se relacionar consigo e com os outros é tão oneroso para os cofres públicos? Será que escolas como essas poderiam contribuir para a melhoria da qualidade de ensino em nosso país? Percebo quão rica foi essa experiência para mim e para tantos outros que amam as Escolas Parques. No meu caso esses quatro anos iniciais do Ensino

Fundamental foram suficientes para reverberar e vibrar num tempo contínuo. Nosso tempo para esse tema político educacional é curto nesse momento, mas pontualmente voltarei com reflexões sobre os modelos educacionais, uma vez que essa tese almeja reverberar principalmente nas micropolíticas dos *Corpo(s)*.

Durante minha trajetória passei alguns períodos da vida (1985-1994 e 2002-2005) na cidade natal de minha mãe em Uberlândia/MG no Triângulo Mineiro (uma região que faz fronteira entre Goiás e São Paulo), momentos da adolescência e início da vida adulta nos quais o hibridismo da moderna capital encontrou-se com a tradição da cidade do interior. Estudei no Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli onde aulas de musicalização, piano, flauta, pintura e ballet faziam parte da minha rotina no contra turno do período escolar. Nos anos seguintes meu interesse voltou-se completamente para a dança, comecei a frequentar também academias especializadas, fazendo aulas de ballet, jazz, alongamento, sapateado e ballet moderno. De certo modo, à medida que os anos passavam comecei a permanecer mais tempo na academia do que no conservatório e a decisão pela dança foi acontecendo. Aos 14 anos comecei a dar aula de Baby Class (terminologia para o ballet clássico para crianças de 3 a 5 anos nas academias de dança) para as crianças em Escolas Infantis Particulares e na própria academia em que eu fazia aula e aos 17 anos em 1991 me tornava bailarina profissional com registro (DRT). Chamo a atenção para o fato de que a maior parte da minha vivência, até aquele momento, acontecia em instituições públicas de ensino, de modo que saliento a importância de se abrir e manter espaços educacionais que possam proporcionar uma aprendizagem de qualidade nos contras-turnos da Educação Básica.

Como os afetos em situação de aprendizagem de dança podem reverberar e vibrar em atos de parceria em nossa constituição? Hoje percebo como essas *cognições coletivas* foram atravessando meu modo de Ser e se tornando uma opção de caminho de constituição do Ser, isto é, aprendi desde jovem a gostar do *Ser Coletivo*, no sentido de que por meio da ação *produzimos subjetividades e inventamos mundos* (KASTRUP, 1999) nas parcerias entre o Eu e o Outro. Qual o impacto dos afetos e das formas como eles se acoplam em nosso Ser? O que se acoplava em mim durante as horas de aulas e ensaios além dos passos de dança? Que Corpo meu Corpo encontra na dança? Que dança eu gostava de dançar? E hoje, o que eu gosto? Quantos jovens poderiam ter futuros diferentes frequentando espaços onde os movimentos e os afetos se acoplam?

Rapidamente consigo perceber que as respostas para todas essas perguntas estão ligadas as relações de troca e aprendizagem com outras pessoas, de como eu lembro que gostava/gosto de estar num ambiente onde o corpo aprende com o outro, se relaciona

constituindo saberes coletivos estéticos. Simples assim!!! De tão simples me encontro hoje fazendo uma tese complexa que se aprofunda na busca da compreensão desse simples que é dançar com o outro. Uma tese que busca reflexões sobre as nossas ontogenias (MATURANA & VARELA, 1999), do lugar onde ação e cognição são sinônimos de conhecimentos, onde mover está condicionado a uma forma de Ser e Estar no mundo. Acredito que assim como eu, outras tantas pessoas entendem e sentem o mundo pelo movimento e que lugares/instituições educacionais como as que passei na minha infância e adolescência são fundamentais como ambientes de latências e descobertas pessoais, sociais e estéticas e, o entendimento desses lugares como ambiente de ciclos de passagens pelos acoplamentos afetivos e efetivos que promovem nos Seres é essencial para pensarmos ações e políticas educacionais.

Ao dar continuidade ao corpo da história, retorno para Brasília em 1994 para cursar Licenciatura em Artes Cênicas na Universidade de Brasília/UnB (1994-1999), novamente estou no fluxo do modelo modernista educacional e dessa vez estabelecendo raízes estéticas mais profundas e duradouras, uma parceria que perdura até os dias atuais. Também nesse ano ingresso na companhia de dança ASQ - *Anti Status Quo*, dirigida por Luciana Lara na qual vivencio minhas primeiras coreografias na perspectiva da investigação de movimentos entre dança, pessoas e objetos: pessoas levitavam e pássaros deixavam rastros no ar numa sofisticada luz negra, bolas flutuavam, camisetas ganhavam vidas, luzes dançavam ao som de Laurie Anderson o espetáculo *Anti Status Quo Dança*, que foi dançado entre os anos de 1994 a 1997.

Em 1997 passo a compor o *Núcleo de Pesquisa em Dança Contemporânea Brasília* permanecendo como dançarina até o ano de 2002 e posteriormente como colaboradora em diferentes projetos. Esse núcleo reuniu dançarinos/atores da cidade sob a direção de Giselle Rodrigues, desenvolvendo espetáculos<sup>1</sup> sob os mais diversificados temas da atualidade, explorando as relações de espaço/tempo sob uma forte influência da *dança-teatro* Europeia (anos 1980 e 1990) e suas *gestualidades*, encontrando outros *assentamentos*, num terreno frutífero que ampliaram os meus conceitos de coreografia e de objetos, que reverberam em mim fortemente ainda nos dias atuais. A parceria com Giselle Rodrigues dura até os dias atuais: temos trabalhado juntas e participado do mesmo grupo de pesquisa na pós-graduação

---

<sup>1</sup> Nesse período entre 1997 e 2002 participei das montagens dos seguintes espetáculos: Monólogo de Dois, Profundo Dia Azul, O Homem na Parede, Técnicas Românticas de Afogar Alguém e Sebastião.

da UnB Imagens e(m) Cena<sup>2</sup>, de atividades artísticas colaborativas, de projetos de mediação educacional etc. Mais a frente conversaremos mais sobre nossas parcerias.

Também nesse período tive aulas na UnB com a diretora e fundadora da companhia Alaya Dança Lenora Lobo, que naquele momento pesquisava e estruturava o Método do Teatro do Movimento, método de trabalho corporal para intérpretes criadores. O contato direto com Lenora foi muito importante para o entendimento dos processos coreográficos e suas relacionalidades. Atualmente sua metodologia está disponível em seus livros que abordam saberes corporais, saberes de criação de movimento, saberes composicionais, saberes linguísticos sempre pelo enfoque de um corpo cênico e expressivo. Ao longo da minha vida profissional tive vários encontros frutíferos com Lenora e o Alaya Dança.

Paralelo as minhas atividades como dançarina nos grupos de Brasília, continuava minha formação em teatro na UnB e também no ano de 1997 comecei minha primeira experiência com Projeto de Iniciação Científica/PIBIC sob a orientação da professora Dra. Izabela Costa Brochado com a companhia da minha amiga de profissão Kaise Helena Teixeira Ribeiro. O tema da pesquisa era *Teatro de Formas Animadas: Tradição e Contemporaneidade*, e se dividia em dois subtemas: o meu sobre *A Interdisciplinaridade no Teatro de Formas Animadas* e o da Kaise sobre *Tradição no Teatro de Bonecos, O Mamulengo*. A experiência das animações dos objetos se misturavam com a forma de dar *animus* aos personagens e, apesar de não saber disso naquele momento, começava o meu flerte com o tema que hoje desenvolvo *sobre as coreografias das coisas*. Com a pesquisa de Teatro de Formas Animadas começo a olhar para os processos criativos na perspectiva do conceito de *Interdisciplinaridade* (JAPIASSU, 1976) e também da *Educação do Sensível* (DUARTE JR., 1988). Foi durante esse ano de pesquisa que passei a perceber outras relações entre os objetos, as pessoas e as Artes. Foi uma experiência que permitiu ampliar o meu conhecimento sobre essas noções para além do universo da dança, e entender que existem várias dimensões estéticas que nos transpassam e que todas acoplam-se nas parcerias com nosso Ser, da Tradição à Contemporaneidade.

## 1.2. Sobre jogos e(m) dança

Formei-me em 1999 e, no ano seguinte, em 2000, ingressei como professora efetiva de Artes Cênicas na Secretaria de Estado do Distrito Federal, numa jornada de 40 horas

---

<sup>2</sup> Grupo de pesquisa registrado no CNPq, liderado pela prof. Dra. Roberta K. Matsumoto, na qual se vincula o laboratório de mesmo nome.

semanais, onde permaneci até o ano de 2009. Era o momento de colocar em prática todo o saber sensível vivenciado na década de 90. Como o corpo da dançarina iria fazer para entrar no espaço-tempo 50 minutos hora/aula, 5 dias na semana, 5 aulas por dia? E será que ia encontrar nesse espaço aquelas *Cognições Coletivas* que tanto gostava/gosto? Quais seriam meus novos parceiros? Qual a importância de saber adaptar os conhecimentos de dança para todos os tipos de ambientes educacionais? Percebi que a minha permanência nas escolas convencionais, isto é, espaço não especializados no ensino das Artes, era uma micro-ocupação-política, uma forma de ampliar, democratizar e principalmente contribuir para a implementação do ensino das Artes regulamentado na LDB de 1996. Desse modo, fui dançar a escola e encontrar as danças que se faziam por lá.<sup>3</sup> Descobri que os objetos transbordam movimento nesses lugares se você souber como ativar *Estados de inventividade e dinamizar Presenças*.

Ao longo desses 9 anos trabalhei em várias escolas como professora de Artes Cênicas (dança e/ou teatro) e meus últimos 4 anos foram como professora e coordenadora pedagógica da Escola Parque 303/304 Norte, aquela escola onde tudo começou na minha história com as Artes. Tive a oportunidade de vivenciar esse espaço educacional como aluna, como professora de teatro e de dança e como coordenadora pedagógica. Poder *Coletivizar Cognições (Ação/Cognição/Coletivo)* nas coordenações com os professores de Música, Artes Visuais e Educação Física, na perspectiva de uma escola de Artes e Movimento, foi muito rico para o amadurecimento das minhas ideias sobre o ensino de dança. Ao mesmo tempo, poder dialogar com as minhas memórias, com os meus *acoplamentos afetivos* de criança naquele espaço e também, poder contribuir para que novas memórias atravessassem meu corpo adulto e o de outras crianças, reforçou meu desejo de entender mais sobre a profundidade dos afetos e dos acoplamentos que nos fazem ser quem somos, que alimentam nossas certezas e nossas dúvidas, que nos atualizam e nos impulsionam, preparando para novos desafios.

Ainda no período em que estava na Escola Parque, entre os anos de 2007 e 2009, realizei o Mestrado em Arte Contemporânea no Programa de Pós-graduação em Arte da UnB, orientado pela professora Dra. Soraia Maria Silva na linha de pesquisa de *Processos Compositivos para a Cena*. Organizei saberes sobre a minha prática com dança espaços educacionais pelos quais passei, vislumbrando uma sistematização de uma pedagogia de jogos

---

<sup>3</sup>Trabalhei nas seguintes escolas das regiões administrativas do Distrito Federal: Centro de Ensino Fundamental Darcy Ribeiro na região do Paranoá, Centro de Ensino Fundamental São José na região de São Sebastião e Centro de Ensino Fundamental e Médio 03 (Centrão, como chamado popularmente) na região do Guará.

para o ensino de dança em ambientes de aprendizagens. Essa pesquisa resultou na dissertação de mestrado *Dançar Jogando para Jogar Dançando*<sup>4</sup> apresentada em março de 2009. O resultado alcançado com o estudo foi o início dos pressupostos metodológicos sobre a pedagogia dos jogos em situação de ensino e aprendizagem de dança, alcançando vários desdobramentos educacionais posteriormente.

*Jogos para Dançar* é o nome da prática que desenvolvo em ambientes educacionais com finalidade de aprendizagem em contextos específicos, isto é, uma pedagogia de jogos que facilite os saberes autônomos ligados ao corpo, as suas expressividades e a vivência de coreografias coletivas. Uma proposta de adaptação dos saberes que podem possibilitar a experiência de coreografia em uma aula/encontro ou na sequencialidade de vários encontros que resultam em processos de coreografias mais complexos pela vivência do próprio jogo.

Também no ano de 2009 me despedi da Secretaria de Educação do GDF e passei a fazer parte do corpo docente do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, me encontrando novamente com a UnB, numa parceria mais madura, onde minhas ações como professora e dançarina colaboram com as atividades de ensino, de pesquisa e de extensão. Atualmente, o Departamento possui uma Licenciatura em Teatro diurno, uma Licenciatura em Teatro noturno e um Bacharelado em Interpretação Teatral, como também uma recente Pós-graduação em Artes Cênicas. Tenho a oportunidade de fazer parte da formação de futuros educadores da cena e de atores/atrizes, pessoas que sairão da Universidade e que semearão *acoplamentos afetivos* em novas escolas, palcos, centros culturais, academias etc.

Nessa nova rotina profissional a metodologia dos Jogos para Dançar pesquisados anteriormente ganharam outros campos de aplicação, contextos e funções, o que contribuiu para a ampliação do tema e que veio a culminar neste doutorado. De certo modo, aqui começa o período que comporá o conjunto das experiências dançadas que fazem parte das cartografias do doutorado, nos alimentaremos principalmente das memórias das ações realizadas nas atividades de Ensino e nas atividades de Extensão Universitária, deixando cair sobre elas uma lente de aumento com a finalidade de compor o conjunto das ações em/no fluxo dessa pesquisa.

---

<sup>4</sup>Dançar Jogando para Jogar Dançando  
<http://repositorio.unb.br/handle/10482/4036>



A respeito disso trarei ao longo da tese as memórias como professora da disciplina de Movimento e Linguagem 1, que compõe o conjunto das disciplinas do primeiro semestre do curso, acolhendo todos os alunos recém ingressados e que apresentam um perfil heterogêneo com relação às experiências corporais anteriores, às manifestações expressivas e também da rotina adotada para treinamento corporal. Nesse contexto os Jogos para Dançar são o suporte metodológico do trabalho desenvolvido, pois possibilitam o acolhimento das diferenças corporais e estéticas, como também agregam novas informações durante a vivência, permitindo o desenvolvimento dos participantes em diferentes níveis técnicos corporais na mesma turma. Essa prática vem ampliando o repertório de jogos básicos aplicados como elementos estruturantes do movimento e da cena, como também reforçando o princípio da democratização do movimento dançado por meio do jogo.

Nessa disciplina existe uma sequencia de aulas com diferentes objetos, pois eles proporcionam uma amplitude das ações, relações, movimentos, gestualidades, expressividades, que dinamizam saberes cênicos e facilitam o processo de conhecimento de si e do outro. Trarei desses encontros a potencia dos saberes coreográficos ligados a poética do movimento, na qual se extrapolam as fronteiras estéticas que possibilitam que os velhos jogos com bola, lenço, barbante, balão, bonecos, imagens etc. explorados no ambiente escolar da Secretaria de Educação aconteçam como novas poéticas, com o frescor dos temas emergentes da juventude que chega na Universidade.

De 2010 até 2015 fui a professora facilitadora de Movimento e Linguagem 1 e existe um conjunto de jogos que repeti em quase todas as ofertas, que compõe o *know-how* dos jogos com objetos que aplico nesse contexto. Alguns padrões de movimentos com os objetos se repetem em alguns jogos mesmo quando as turmas são muito diferentes umas das outras e, por outro lado, novos padrões com os mesmos objetos aparecem alterando completamente o jogo, e essa variedade de possibilidades estéticas e de qualidade de presença na relação com o objeto foram aumentando minha curiosidade turma após turma. Assim, quando necessário, as memórias sobre os objetos que moram no *Kit* da professora estarão me auxiliando sobre os transbordamentos poéticos dos corpos dançantes.



Imagem 2: Kit professora, Invenções de Mundo fugidias...

Os objetos sempre me auxiliaram/auxiliam na fluidez das regras durante os jogos - sejam para finalidade pedagógica ou como recursos pessoais para interpretação - uma vez que pode ser experimentado desde sua função, sua simbolização, sua abstração e, quando agregados às qualidades de/da ação potencializam e mobilizam as presenças e o(s) corpo(s). A escolha do objeto pode ser um ponto importante quando pensamos em gatilhos/propulsores/estímulos de movimento, pois cada forma, textura, peso possibilitam novas provocações para a interação com o mesmo. Quando me refiro a fluidez das regras, estou me referindo aquelas regras temporárias, que duram apenas o tempo necessário para que novos assentamentos possam acontecer, daquelas regras que tendem a não ser regras, de modo que na sequencialidade daquela vivência outras tantas regras se estabelecerão durante o jogo, e assim sucessivamente. Nosso atual estudo está interessado exatamente nessa zona de fluidez que acontece entre pessoas e objetos e, que ampliam as zonas de possibilidades de ser pela dança processo e produto da experiência inventiva.

A afinidade existente entre a poesia e o jogo se manifesta na própria imaginação criadora quando nos relacionamos com os objetos, na elaboração de uma frase poética, no desenvolvimento de um tema, na expressão de um estado de espírito que se abre em um despojar, que segundo o pesquisador André Lepecki nos levam a:

Investir em coisas, não como substituto do corpo, nem como elementos significantes ou representativos de uma narrativa, mas como parceiros, como entidades co-extensivas no campo da matéria, é ativar uma mudança fundamental na relação entre objetos e seus efeitos estéticos (na dança, no teatro, nas artes visuais, na performance e na instalação). Esta mudança corresponde a ativação política das coisas, para que esta possa fazer aquilo que de melhor faz: despojar objetos e sujeitos das armadilhas chamadas “dispositivos”, “mercadorias”, “pessoas”, “eu” (LEPECKI, 2012, p.98).

Se, por um lado, pensar a dança como forma de estrutura de jogos de regras pedagógicos que acionam a capacidade de mobilização da pessoa pelas relações com os

objetos é uma ação que visa a acessibilidade dos conhecimentos de dança, também por outro lado, nos coloca o desafio de não subverter o próprio jogo cênico pelas dominâncias envolvidas no próprio ato de jogar, que nos coloca num estado de campos hierárquicos nos quais as relações entre pessoas, objetos e dança não se despojam das armadilhas dos “dispositivos” e das “mercadorias” que o autor comenta acima. Assim, a medida em que a pesquisa do doutorado foi avançando, o *dançar jogando* foi deixando de ser o foco principal e compreendi que, o que me interessava eram as possibilidades de aberturas de mundo do *dançar com*.

### 1.3 Sobre objetos e(m) dança

Paralelamente a essas atividades docentes comecei a fazer parte no ano de 2010 do Projeto de Ação Contínua de Extensão MOVER/UnB – Laboratório de Pesquisa e Criação em Poéticas do Movimento que também acontece no departamento sob a coordenação das professoras Márcia Duarte Pinho e Giselle Rodrigues Brito (que é, como já mencionada anteriormente, a diretora do Núcleo BasiraH), desenvolvemos uma série de projetos de dança voltados a comunidade estudantil e também aberto a sociedade de forma geral, são eles: atividades de criação de espetáculos, formação/treinamentos para intérpretes-dançarinos, núcleos de pesquisas de movimento, workshops, mini-cursos, sessões de contato-improvisação etc. Nesses projetos minha participação acontece principalmente como intérprete/dançarina e pesquisadora do movimento, participando mais ativamente de processos que envolvam a pesquisa da metodologia do Jogo Cena (2009) da professora Dra. Márcia Duarte Pinho, uma vez que temos o elemento do jogo como ponto comum de investigação. Nesse espaço tenho a oportunidade de participar das pesquisas da professora e experimentar o jogo como metodologia para o treinamento e criação artística, aprimorando os estudos no campo da improvisação em dança. As memórias que tenho como participante do MOVER também contribuíram/contribuem para o desenvolvimento das interrogações que levei/levo para a pesquisa.

Ao longo dos últimos anos participei da montagem do espetáculo “Húmus Kaos – Levante a Mão Quem Quer Jogar” (FAC-DF, 2010), que foi uma remontagem do espetáculo criado pela professora durante o seu doutorado na UFBA, e do espetáculo “Mobamba –

Dança. Jogo. Cena. Samba”<sup>5</sup> que foi criado a partir da provocação *O que eu sou quando sou samba?* tendo sua estreia numa temporada na cidade administrativa do Varjão/DF em 2012 (FAC-DF) e posteriormente temporadas de circulação em 2014/2015 (FAC-DF circulação nas cidades de Pirenópolis/GO e Goiânia/GO ; Caixa Cultural Brasília/DF e Salvador/BA).

Sinteticamente, nas palavras de Pinho, o “Jogo Cena toma como hipótese a ideia que o jogo possa ser aplicado na prática de criação cênica não só como recurso na geração de material criativo (improvisação), mas também incorporado como engrenagem e elemento estruturador da composição coreográfica, tornando-a assim permanentemente aberta às novas proposições. Esta concepção de obra como o exercício de jogo impõe à atuação do intérprete a condição de reagir em cena a situação presente, no aqui e no agora, demandando uma ação que responda à possibilidade do acaso, do efêmero e do imprevisível que reverberam na dramaturgia em andamento. (PINHO, 2009)

Para recolocar as questões pertinentes ao jogo e(m) dança na pesquisa trarei nas próximas linhas um relato da personagem *Iolanda* do espetáculo *Mobamba*, que possui em sua forma de *Ser Samba* um trato especial com as *coisas* que as cercam - *pessoas e objetos* – e que por meio da dinâmica da sua existência no jogo do samba me possibilitaram como intérprete extrapolar as próprias relações de jogos que estava habituada a dançar. De modo que pela *Iolanda* encontrei as aberturas no processo de criação que me conduziram a reflexões sobre os momentos onde a sua existência foi vívida e vivida numa zona de fluabilidade das regras, me levando a refletir sobre o como os objetos no próprio assentamento do jogo me conduziram no processo das invenções.

*IoIo*, como os íntimos do samba a chamam, foi importante para que eu percebesse o tema de minha pesquisa entre dança e objetos, uma vez que a personagem se constitui basicamente nessa relação. Ela possui um “estado ébrio” tendendo ao “bêbado” que foi construído na relação com as coisas que a rodeiam, sua bolsa, canecas do Flamengo, seus bilhetes em pedaço de papel de pão, suas sandálias, suas garrafas, seus copinhos, suas roupas e, principalmente os outros personagens. Sua matriz de “erros” de movimento está na

---

<sup>5</sup> O espetáculo tem como proposta cênica uma roda de samba, colocando uma lente de aumento em seus frequentadores, no caso: Cabrocha (Luara Leart), Malandro (Paulo Victor Gandra), Menina (Maria Luiza Tutti), Da Lage (Fernanda Alpino), Trambinca (Tamara Correia), Dona Menina (Luciana Matias) e *Iolanda* (Eu). A música é tocada ao vivo por uma diretoria composta por Marcia Duarte (voz e direção cênica-musical do espetáculo), Amilcar de Castro no violão, Fernanda Jacobo no vocal, Fernanda Sardinha no cavaquinho e Iara Alvarenga na percussão. Desse modo a público vai entrando aos poucos na trama da vida dos frequentadores desse Samba.

QR code vídeo promocional *mombamba* / link do *mombamba* <https://youtu.be/7WLoEA-wiPU>



suspensão dos gestos, com quedas e recuperações rápidas que terminam com acentos precisos que tendem ao equilíbrio, com uma pitada de desastre eminente. Essas funcionalidades/desfuncionalidades de ações com os objetos na movimentação foram fundamentais para que Iolanda descobrisse suas características enquanto personagem dançante do samba. Observem como sua bolsa é semelhante a bolsa do Kit da professora:



Imagem 3: Bolsa Iolanda, o segredo de sua existência

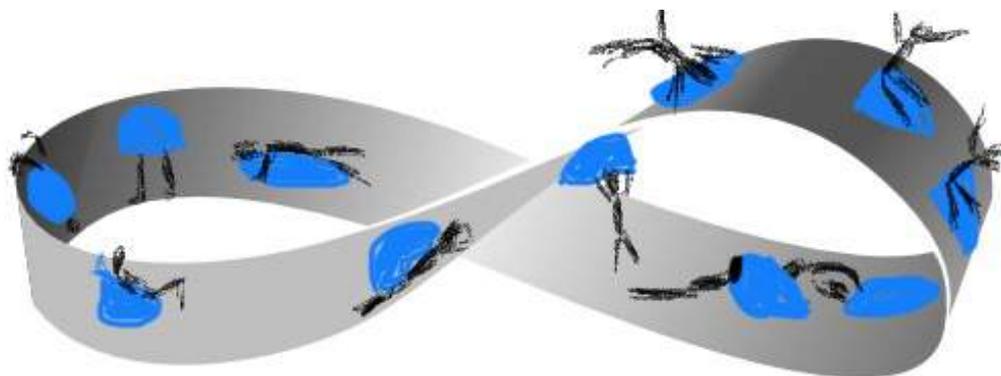
Percebo que a Iolanda se apropriou ao longo do seu processo de criação das formas simbólicas e abstratas de lidar com os objetos em estados poéticos e, de certo modo, essas formas são semelhantes às que costumam sair dos objetos da bolsa da professora, assim vejo o quanto todo aquele *know how* das aulas com objetos afetaram a personagem. O importante é perceber que as duas bolsas carregam mundos para serem inventados e que a natureza das relações com as coisas que saem delas é que pode desencadear uma série de acontecimentos que possibilitarão diversificados *estados de presenças* entre os participantes. O importante não é mais o jogo que deu origem à movimentação decorrente de regras pré-estabelecidas, mas a mutabilidade das regras pela própria mudança da relação na agencia das coisas.

A experiência com a Iolanda alimentou diretamente muitas das reflexões sobre a relação dança, objetos e pessoas, de modo que a forma como ela foi construindo sua forma peculiar de mover/mexer/brincar com as coisas (roupa, bolsa, sandália, colar, carta, copinhos, garrafas e canecas de metal de diversos tamanhos do flamengo que toca como agogô) encontrou ressonância direta também com a forma de construir o pensamento da utilização simbólica/abstrata do uso de objetos nos jogos para dançar.

O *Mobamba* aconteceu enquanto eu estava no período de elaboração do pré-projeto de doutorado, momento em que não existia uma hipótese de investigação, e sim, uma fluência das coisas em um estado de latência, isto é, quando nem sabemos que já estamos pesquisando

e a pesquisa já está acontecendo. Ao olhar para aquele momento, vejo o quanto esse deixar fluir *desinteressado* sobre a relação dança e objeto me proporcionou um mergulho vertical nessa parceria entre presença, objetos e personagem, pois naquele momento eu estava com o meu foco direcionado para a pesquisa sobre os jogos, a qualidade da presença cênica e as complexidades coreográficas decorrentes dessas relações. Desse modo, quando redirecionei o foco de interesse para as relações entre os *objetos* e a *presença* acabei percebendo o que de fato era recorrente em minhas pesquisas e que me levaram ao ponto de intersecção com os meus jogos dançantes, que são a possibilidade de *Ser Coisa*, isto é *aquele estado de latência que acontece pela parceria do movimento entre o objeto e a pessoa*, de modo que a investigação sobre o que é, e quem são as coisas que dançam na contemporaneidade passou a ser o novo foco da continuidade dos meus estudos. Assim a pesquisa dessa tese começou com a seguinte hipótese de investigação:

*Pressupondo que a maioria das investigações de poéticas do movimento estão relacionadas à natureza da ação do sujeito/da pessoa no objeto, como problematizar aspectos da qualidade das afetações nessa relação, a ponto de especularmos a inversão da lógica dessa interação, pela qual a poética encontra sua gênese na natureza da ação do objeto no sujeito/na pessoa, de modo que a conexão propulsora da ação nasce dos estímulos externos ao corpo para construir nexos de reverberação interior.*



*Imagem 4: Parafraseando a fita de Moebius de Escher... vamos em busca dos avessos ...*

O interessante da fita de Moebius nesse primeiro momento da pesquisa é que ela nos traz a lembrança de que na infinitude podemos achar diversas formas de percorrer o caminho. Como definir os novos caminhos a serem percorridos? Essa questão foi fundamental para abrir a reflexão sobre como se daria o processo de continuidade da pesquisa. Qual seria o avesso que não foi percorrido ainda? Ou foi ignorado ou despercebido no primeiro estudo? O que vem sendo elemento/fundamento/objeto recorrente nos dois campos de pesquisa da

professora e da artista? Quais seriam meus diferentes modos de lidar com essa hipótese da pesquisa? Como eu poderia colapsar ou reconfigurar o estudo dos objetos na composição do movimento dançado? Como acionar um estado de agencia dos objetos? Como não ser dominante nesse processo?

Refletir sobre as relações entre o *Ser Artista* e o *Ser Professora* de dança na perspectiva da sustentabilidade dessas ações sempre foi um dos principais pontos que me alimentaram e me propulsionaram enquanto investigadora, pois acredito que as questões que me inquietam enquanto dançarina reverberam na educadora e vice-e-versa. Desse modo a pesquisa tem suas bases de investigação nessas experiências, isto é, de quem conduz/estimula/facilita/dirige o outro ao fazer artístico, e de quem participa dos processos de outros artistas como intérprete ou ainda em meus próprios processos de criação, num fazer que ao longo dos últimos anos, alimentam poética e esteticamente a artista e a educadora.

O que ainda não experimentei como intérprete? E como educadora? E com os objetos? Qual será o avesso dos Jogos para Dançar? Qual o avesso de reger a condução do movimento? De certo modo aqui estão as perguntas que me levaram a entender que a pesquisa deveria se direcionar para uma zona onde as relações na dança não estivessem dentro de um esquema de jogo pré-estabelecido e, que as regras aconteceriam na fluidez das relações tecidas naquele momento em que a dança estivesse acontecendo. Com o passar do tempo na pesquisa esses momentos se tornaram as *coreografias improvisadas coletivamente Coisazul*, de modo que, passamos a investigar as *zonas de inventividades* que acontecem quando as regras flutuam e se estabelecem momentaneamente.

A busca por compreender os aspectos relacionais que acontecem quando delimitamos um *objeto* de interação no/para o movimento poético em estado cênico faz com que a pesquisa sobre os jogos se lance na profundidade da própria gênese da dança, abandonando o jogo. Quando penso em uma breve forma para definição do que é dança, me vem sempre a mente um corpo que se percebe em estado de movimento poético. Se isso nos basta para dançar, porquê os objetos se tornaram cada vez mais presentes nessa arte que tem como premissa o corpo e suas latências como *poiesis*?

## Capítulo 2 – Epistemologias Dançadas

### 2.1 Ideadanças

Será que somos nós que agimos sobre os objetos ou são os objetos que agem sobre nós? Como a qualidade das relações entre dançarinos e objetos potencializam presenças? De que modo o mundo da dança vem estabelecendo parcerias com as coisas na atualidade e inventando novas formas coreográficas? Nessas parcerias conseguimos estabelecer relações de não hierarquia entre os participantes? Essas são algumas das questões disparadoras de nossa pesquisa.

A pesquisa tem como pano de fundo a preocupação com o equilíbrio das relações de parcerias estabelecidas entre as coisas e o mundo, entre as pessoas e os objetos, entre os seres e os ambientes, de modo que pretende pensar a dança na atualidade a partir do conceito de ecologia e de sustentabilidade. Trata-se aqui de um trabalho para pensar as relações de desperdício, de uso, de consumo, de poder sobre os recursos naturais, os seres vivos e as coisas dos mundos inventados a partir da perspectiva da dança. Um trabalho que se compõem na rede dos pensamentos individuais e coletivos, que aparecem nas ideais que tecemos pelos próprios pensamentos e pelos pensamentos compartilhados com o outro.

O processo de pegar os conceitos dos textos teóricos e dançá-los na sala de ensaio são nossas *IdeaDanças*, lugar híbrido entre o *Duro* (SERRES, 2001) da linguagem reflexivas dos textos teóricos com as suas palavras e conceitos, e o *Doce* (SERRES, 2001) da linguagem dos movimentos vivos e sentidos, ou seria o contrário? O *Duro* da investigação de movimentos que compõe as coreografias do Coisazul com o *Doce* dos textos escritos racionalizado pelo mundo das palavras. Ao falar sobre nossas *IdeaDanças* esperamos passear por esse amplo espectro que formam as tessituras entre o *Duro* e o *Doce* no processo das epistemologias. A investigação Coisazul propõem um percurso no qual os programas a serem executados são elaborados juntamente com os estudos de textos conceituais que abordam pensamentos/teorias sobre Dança, Objetos, Pessoas, Presença, Contemporaneidade e sobretudo Coisas.

Ideadança é a forma como chamamos a relação que estamos estabelecendo com as referências bibliográficas de nossa pesquisa, que também passam a fazer parte do processo coreográfico quando suas ideias, pensamentos e teorias são dançadas. Esse vem sendo o modo como fazemos nossas epistemologias, isto é, dançar literalmente os pensadores. Estamos estabelecendo um campo sensível entre as ideias teóricas (nosso escopo teórico metodológico) e os movimentos dançados (nosso escopo coreográfico). Os conceitos são

vivenciados na dança e por consequência a dança se modifica ao assim fazê-lo. Um processo que se faz por retroalimentação, uma vez que as palavras são dançadas e depois a dança se transforma em palavras novamente. Assim, vem sendo nosso modo de ideadançar.

A Ideadança que originou a pesquisa veio do estudo do artigo de André Lepecki *9 Variações sobre Coisas e Performance* (LEPECKI, 2012) que propõem uma reflexão sobre deslocamento do eixo da subjetivação do sujeito para o objeto como um caminho para o estudo das relações entre as coisas nas performances dos tempos atuais. Depois de muito ir para a sala de ensaio e dançar, literalmente, suas 9 variações com o puff azul, vivendo o(s) corpo(s), com o intuito de compreender sua abordagem filosófica sobre coisas, relações de poder, dominâncias entre objetos e sujeitos, des-posseção dos objetos, coisidade etc. percebemos que começava a delinear um entendimento sobre uma das principais questões abordadas no artigo de Lepecki, que é a percepção dos assentamentos corporais que acontecem quando permitimos que novas membranas/peles<sup>6</sup> se formem pelas tessituras das experiências compartilhadas por estar-ao-lado, e que essas percepções desencadeiam um outro estado de agencia das presenças nas coisas, que só existem por esse estado de Ser/Estar-ao-lado e, desde então, essa parceria acontece como a dança Coisazul.

Esse tipo de investigação entre dança-objeto não é um tema novo na história da dança ocidental e, muito menos, ainda na própria história da dança, pois se ampliarmos a questão para as diversas manifestações ao redor do mundo e nos mais diversos contextos e época, observaremos que de alguma forma os objetos estão presentes em rituais, festejos, folguedos, espetáculos, celebrações, performances etc. Consciente ou não o uso de algum suporte auxiliar (objeto - signo/instrumento) ao corpo para o acionamento de *um outro estado* corporal de produção de presença vem acontecendo ao longo da história do movimento dançado. Nessa perspectiva dentro do nosso estudo nos interessa a investigação do como a consciência da potencialidade cênica contida nessa relação objeto-movimento, na perspectiva de estabelecer outras possibilidades coreográficas da mesma, pode nos oferecer subsídios para uma vivência inventiva em dança. Fomos identificando a necessidade de ampliar e aprofundar o estudo da relação da produção de movimentos poéticos e com os objetos, cabendo o próprio redimensionamento do conceito de corpo(s), objeto(s) e coisa(s) na cena contemporânea.

Das minhas memórias da pesquisa, palavras que escrevo a partir das lembranças que ainda hoje reverberam em nós:

---

<sup>6</sup> Quando relacionamos a pele humana ao conceito de membrana celular (tecido) estamos entendendo o corpo humano como uma unidade multicelular envolvida por uma grande membrana sensitiva que é a pele. Abordaremos melhor essa questão no item 2.2.3 O tecido flutuante.

*Em uma tarde de sexta de 2014, na sala B1-16 foi quando percebemos que nossa união como uma coisa só dançando aos embalos de “Dancing with Myself” era algo especial! Foi uma versão charmosa da banda Nouvelle Vague<sup>7</sup> para a música do Billy Idol (1979), que tanto gosto. Lembro ainda hoje da Roberta quando me viu dançar com o puff Azul da minha casa pela primeira vez, ainda não éramos Coisazul até aquele momento. ...Ao final do encontro em nossa conversa ela disse: – “Tira tudo! Entendi o que vc quer pesquisar!!! Fica só vc e o puff Azul!! Vcs são uma coisa só! De coisa pra coisa!!!”*

*Me lembro de estar num emaranhado de pensamento sobre dança, objetos (muitos!!!!), funcionalidades, Iolanda, André Lepecki, dominância e não-dominâncias, regras de jogos etc.*

*Ser Coisazul!*

*Traçando planos comuns... Das primeiras imagens da pesquisa, quando estávamos descobrindo nossas autopoiesis pelo corredor de entrada, ou seria de saída do Departamento de Artes Cênicas da UnB...*



*Coisazul, 2014.*



*Essa é a Roberta*

Imagem 5: Coisazul embrionário. Fotografia de minha autoria.

Gostaria de chamar a atenção para um dado importante em nossa história, comecei essa investigação do Coisazul em um momento em que, como dançarina, eu estava inundada pela personagem *IoIo*, com sua forma de jogar com as coisas, impregnada de utilitarismo e dominância de movimentos entre dança-objeto-jogo (*que funcionavam muito bem para ela!!*) contaminando minha própria movimentação pessoal e, nessa nova relação que estávamos querendo viver na pesquisa, sobretudo de ações não-hierarquizadas entre as coisas, não funcionavam tão bem. De certo modo, progressivamente fomos nos *desapegando* do conceito

<sup>7</sup> Nouvelle Vague é um coletivo musical francês arranjado por Marc Collin e por Olivier Libaux. O nome deles é um jogo de palavras: refere-se à Nouvelle Vague, movimento do cinema francês dos anos 60, à fonte de suas canções e à Bossa nova. [https://pt.wikipedia.org/wiki/Nouvelle\\_Vague\\_\(banda\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Nouvelle_Vague_(banda)) visitado em 24 de agosto de 2018.

de jogo-dança como um norteador do processo coreográfico e estabelecendo outras *teias neurais* como coreografia. Fomos, sobretudo, focando no aspecto da fluuabilidade das regras durante o experimento, quando a mutabilidade e a transitoriedade das regras se tornam o próprio processo coreográfico.

Em nosso plano o objetivo era de estimular as igualdades das presenças cênicas, de forma que a relação dos corpos dos dançarinos com os corpos dos puffs azuis estejam buscando uma não hierarquia, na qual o bailarino não só busca dançar com o puff, mas, também, é dançado pelo puff. De modo que o dançarino promova mudanças no corpo físico do puff e o puff também provoque mudanças no corpo e no estado do dançarino. Os puffs possuem uma âniã diferente do corpo do dançarino e desencadeiam presenças e provocam ativamente movimentos.

Ao definir essas novas bordas para a continuidade da pesquisa, também percebo que começo a fazer um outro tipo de mergulho, em que as *bordas dobram e transbordam* em outras profundidades sobre o mesmo tema. “Sem dobra, sem contato de si sobre si mesmo, não haveria verdadeiramente sentido íntimo, nem corpo próprio, muito menos cenestesia, tampouco verdadeiramente esquema corporal; viveríamos sem consciência; apagados, prestes a desaparecer” (SERRES, 2001 p.16-17). Como entender o que aprendemos quando as peles se movimentam pelo contato com o outro? O que aprendemos quando as fronteiras das peles se dobram nas bordas do próprio encontro? Como esses processos contribuem para essa dobra de si sobre si?



© Débora Amorim 2016

Imagem 6: Dobras de si sobre si... foto: Débora Amorim

*Membranas que revelam as rugosidades da experiência de cada ser, uma dança onde Camila Oliveira com uma das senhoras que participaram do Rugas Azuis, acoplam-se nas dobras de um circuito onde os afetos transbordam ... peles e rugas revelam contornos do encontro dos corpos numa coreografia improvisada... ou seria um único corpo dançando?*

As ideiadanças foram/são retroalimentadas pelo processo contínuo entre as performances, os ensaios, as leituras e a escrita da tese, de modo que, há a retroalimentação entre teoria e prática. Sendo uma ideia dançante. Ao longo da pesquisa estamos ampliando os conceitos sobre Dança, Presença, Coisas, Invenção, Tempo e Espaço. As indagações foram se transformando nas teias neurais das *ideiadanças* que, inicialmente, foram sintetizadas nessa trama:

DANÇA - PESSOAS - OBJETOS  
 OBJETO - COISA - TRALHA - MERCADORIA  
 INSTRUMENTO - DISPOSITIVO - GATILHO - ESTADOS  
 TEMPO - PRESENÇA - PRESENTIFICAÇÃO - COISAS  
 SUJEITO - PESSOA - EX - COISA  
 BLOCOS - PRESENTIFICAÇÃO - DEVIR - COISA  
 ESPAÇO - AMBIENTE - MEIO - EX - POR - SE  
 ACOPLAMENTOS - AFETOS - - AUTOPOIESIS  
 COREO-GRÁFIAS -COISA-FICA-AÇÃO

Imagem 7: Ideiadanças

Como percebemos cada aspecto dos nossos sentidos no momento da apropriação de uma invenção? Será que isso pode proporcionar uma nova condição de estar no mundo? Como a qualidade do ambiente influencia na experiência e nos seus desdobramentos? A cada momento tecemos relações com as coisas que nos cercam, qual a potencialidade dessa relação? Existe relação se ela não é percebida?

Essa trama impulsionou/impulsiona e, de certo modo constituem as coreografias improvisadas coletivas do Coisazul, pois por meio delas, abrem-se uma diversidade de saberes cinestésicos-estéticos-corporais que possibilitam a descoberta de *outros estados de dança* que não necessariamente por jogos simbólicos. Diferentemente dos *jogos para dançar* que permitem uma vivência em dança pelo *domínio das regras*, no Coisazul *as regras* são flutuantes e circunstanciais de modo que o processo coreográfico é pautado, muitas das vezes, pela ação de *não reger* e não definir padrões para serem dominados, o que nos coloca em processos de devires afetivos nas aberturas das vulnerabilidades e dos riscos de nos “ex-

pormos” sem regras pré-estabelecidas. Para Jorge Larrosa Bondía (2002) o sujeito da experiência é um sujeito “ex-posto”:

O sujeito da experiência é um sujeito “ex-posto”. Do ponto de vista da experiência, o importante não é nem a posição (nossa maneira de pormos), nem a “o-posição” (nossa maneira de opormos), nem a “imposição” (nossa maneira de impormos), nem a “proposição” (nossa maneira de propormos), mas a “exposição”, nossa maneira de “ex-pormos”, com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco. Por isso é incapaz de experiência aquele que se põe, ou se opõe, ou se impõe, ou se propõe, mas não se “ex-põe” (BONDÍA, 2002, p.24-25).

Quando improvisamos coletivamente dançado, expandimos os caminhos para esse “ex-por-se”; a materialidade efêmera da exposição do corpo em movimento é de fato o que se faz essência na coreografia e, naquele momento, encontramos a dança na capacidade simbólica da eminência da consciência do ato expressivo, isto é, a dança acontece na relação entre um passado e um futuro eminente pela percepção da experiência do expor-se no presente. Percebo que quando isso acontece, em alguns momentos, sinto que meu repertório de movimentos *associa-se* a determinados *estados vibracionais contaminados pelos outros corpos*, que me lançam como *inventora*, re-significando meu próprio repertório de movimentos que muitas vezes encontram-se tão viciado de códigos estéticos, de forma que, me surpreendo como esses *estados* associados a determinadas *circunstancias*, constituem-se como *gatilhos* para revitalização de movimentos já *colonizados* por mim esteticamente.

Os *gatilhos* que nos propulsionam a estar nesse *estado de latência* nos improvisos com objetos, muitas vezes acontecem por essa *repetição sensível*, pois pela repetição se ampliam as possibilidades de invenções pelo uso, pela função, pela abstração, pela representação e pela simbolização do *objeto* no momento da percepção da *motilidade* (LEPECKI, 2017) que acontece ou não entre os participantes – pessoas e objetos. De modo que, essa reflexão entre *gatilhos e improvisação* implica numa reflexão aprofundada sobre a diversidade das relações e seus processos de subjetivação/objetivação diante do uso dos objetos/instrumentos na contemporaneidade. Para André Lepcki a motilidade está ligada aos aspectos subjetivos da percepção do movimento e a forma como o sujeito se percebe em suas mobilidades pelas relações com o mundo moderno. O autor aponta como o conceito de “movimento constante” está nos modos de constituição da própria sociedade moderna que possui uma relação muito específica com a produtividade, o tempo e a constituição si, sua crítica vai no sentido de que a dinâmica acelerada da vida moderna anestesiam a própria motilidade do sujeito.

Complementando o pensamento sobre improvisação e dança trago uma reflexão da dançarina, professora e pesquisadora Jussara Miller:

A improvisação trabalha com momentos, que são instantes processados enquanto vivência com a acuidade de reconhecer os momentos (em) criação, ou seja aqueles instantes que devem ser revisitados e afirmados porque dizem algo. Se houver repetição de movimento/momentos, ela será trabalhada não no sentido de reprodução de algo que passou e deve ser resgatado, mas como algo vivenciado que pode ser verticalizado como rede de percepção, no fluxo criativo do sensível para o dizível. A repetição, quando acontece, é sensível, e não mecânica (MILLER, 2012, p.136).

Sobre esse *estado vibracional* e sua capacidade de re-significação pelo movimento dançado e da capacidade de transformar a cada repetição e “dar cara nova” a “velhas roupas”, o coreógrafo e dançarino norte-americano Alwin Nikolais (1960/1970), que é expoente de uma dança conectada aos impulsos e pulsões energéticas como fatores do movimento, “afirma que para ele é impossível ser um purista; sua busca vai desde coisas que são muito velhas as coisas muito novas” (SILVA, 2008). De modo que, entendo que quando improvisamos estamos exatamente nesses momentos que Nikolai aponta entre o velho e o novo, isto é, vivendo um simultâneo das relações entre o espaço, o tempo, o(s) corpo(s), a ação e os signos que acontecem pelo movimento, isto é, acontece no momento em que o(s) corpo(s) age(m), o que pode possibilitar novas formas de *ser/pensar/estar* corporalmente.

Esse tipo de abordagem na qual as ações constituem a própria dança foi instaurado na modernidade pelo movimento dos *happenings* (1960) Norte-Americanos e, esse movimento lançou alguns fundamentos que mudaram as relações entre processo e produto na dança, e ainda hoje, vivemos sob fortes influências dessa corrente:

As novas técnicas de apresentação do corpo/movimento em cena são assim definidas a partir do Judson Theatre: as tarefas que constituíam esforços necessários para se criar as condições de aquecimento e ensaio do grupo (como mover colchões, carregar tijolos ou obedecer a regras de um jogo) passam a ser a própria trama dessa dança, a qual pretende atender a uma dupla estratégia: substituir o ilusionismo pelo tempo real e despseudologizar o seu executante (SILVA, 2005, p. 438).

Quando falamos que as coreografias improvisadas coletivamente *abrem* possibilidades de re-encontros e re-significações de certos conceitos e valores que foram impregnados pelas relações sócio-culturais-estéticas, é por que sabemos que desde os *happenings a dança vem vivenciando situações e modelos coreográficos* que estimulam, resgatam, libertam e propiciam o rompimento de estruturas codificadas por meio de circunstâncias que

possibilitam a ação/cognição. Aproximando o pensamento dos *happenings* do pensamento de *coisas* de André Lepecki, percebemos como a compreensão do eixo da subjetivação do sujeito e dos objetos na dança também buscam “uma nova atitude na arte do movimento, quando questionam e rompem com todos os padrões espaciais da dança tradicional, criando novos ordenamentos críticos aos bailados” (SILVA,2005), e que esse pode ser um caminho para o entendimento das relações *objetais* de nossos tempos. Ainda sobre outros regimes de visibilidade na dança e o investimento num devir-coisa Lepecki comenta:

Parece-me que neste momento, uma linha-de-fuga pode ser encontrada nas danças que investem num devir-coisa. Tal devir é fundamental para que se encontrem regimes outros de visibilidade para a dança, para o dançarino, regimes onde nem o objeto nem a pessoa ocupem mais o centro, sejam o centro centrado da dança (LEPECKI, 2012, p. 97).

Essa *linha-de-fuga*, em nosso entendimento, abre possibilidades para que os momentos nos quais a atenção dos envolvidos, observadores e dançarinos estabeleçam na ação um estado de *compartilhamento da presença*, derivando numa abertura de sistemas que apenas acontecem pela *presentificação*, isto é *presentificando-a-ação* ou talvez melhor seria dizer *presentificando-a-cognição*. Assim, acreditamos que entender hoje em dia, quem são os dançarinos que compõe essas coreografias de regimes outros não centrados é fundamental quando passamos a pensar que essas linhas-de-fuga podem reverberar na formação de um sujeito ecológico. Ao transbordar essa ideia de encontrar outros regimes de visibilidades para a dança, nos quais nem dançarino e nem objetos ocupem mais o centro e, sim sejam o centro da dança, é que o Coisazul passou a Estar/Ser no mundo como um outro regime de visibilidade de dança, buscando uma existência compartilhada de não-hierarquia entre os agentes da ação. Convido o leitor para acompanhar no próximo item - *Das Epistemologias Dançadas*, o como as ideiadanças foram ganhando organicidade e contaminando nossa forma de pesquisar. *Das memórias da pesquisa:*



*Imagem 8: Pele Coisazul – foto Roberta Matsumoto*

*O dia em que o chão se tornou macio acolhendo nossos afetos... das memórias desse dia trago comigo como é importante perceber e desfrutar dos momentos de não ação. Como é mais fácil pausar quando o encontro acontece!!!! Quando nos tornamos uma única membrana conectados aos que nos rodeiam e a fluência encontra novas dinâmicas, assentamentos e pousos. Esse dia foi a primeira vez que 4 células Coisazul se encontram e formaram uma membrana coreografando, improvisando e dançando coletivamente numa tarde chuvosa de primavera e, fomos processo e produto de nossas coreografias improvisadas. Umidade. Frescor. Invenção. Respiro.*

## 2.2 Epistemologias Ecológicas

O objetivo desse item é compartilhar com o leitor as bases teóricas que nos ajudaram a construir a trama de nossas reflexões epistemológicas, revelar como as *epistemologias ecológicas* nos contaminam em nosso modo de ser e agir como pesquisadoras na atualidade e, de modo especial como essas tramas compõem as relações de conhecimento entre ideias e danças.

Em *Epistemologias Ecológicas* vamos ampliar o entendimento dessa corrente de pensamento e estabelecer os conceitos comuns que contribuem para a formação da nossa teia com os múltiplos interlocutores que dialogamos. Vamos abordar como o conceito de *Inventividades* (Kastrup, 1999) e como o pensamento da cognição autopoietica nos levou ao entendimento de *invenção de mundos*, das *zonas de possibilidades* em dança, como também

em nossa pesquisa com o Coisazul. Da mesma forma como o conceito de *cartografia* (KASTRUP, 2015), como método de pesquisa nos possibilitou/possibilita um fazer e pensar múltiplo, a metodologia cartográfica se torna o próprio entrelaçar na elaboração dos saberes da tese quando organiza as memórias da pesquisa, aproxima a teoria e o experimento, e amplia o entrelaçamento entre vida e arte.

O leitor perceberá que em nossa forma de fazer epistemologias os autores se misturam e a própria construção do pensamento, muita das vezes, torna-se um híbrido de múltiplas referências teóricas, imagéticas e sensoriais. Esperamos construir nosso pensamento na interlocução entre as várias redes de saberes e manter a não-hierarquia entre as correntes de pensamento.

Segundo o artigo *Epistemologias Ecológicas: Delimitando um Conceito* (2014), de Carlos Alberto Steil e Isabel Cristina de Moura Carvalho, esse termo pode ser entendido da seguinte maneira:

O termo epistemologias ecológicas tal como propomos delimita uma região do debate teórico-filosófico contemporâneo que compreende autores de diversas origens disciplinares e diferentes opções teóricas, cujo ponto em comum é o esforço para a superação de dualidades modernas, tais como natureza e cultura, sujeito e sociedade, corpo e mente, artifício e natureza, sujeito e objeto. [...] Dessa forma, o conceito epistemologias ecológicas é necessariamente plural, na medida em que não pretende designar uma unidade teórica, mas uma área de convergência de novos horizontes de compreensão, diferentes daqueles que sustentam as dualidades mencionadas e a externalidade de um sujeito cognoscente humano fora do mundo, da natureza e independente de seus objetos de conhecimento (STEIL, CARVALHO, 2014, p. 164).

Estabelecemos parcerias com autores de diversas origens disciplinares e de diferentes opções teóricas porque nos constituímos no fluxo da pluralidade dos conhecimentos e saberes, e não pretendemos designar uma unidade teórica sobre Dança e Objetos, pelo contrário, construímos essa tese expandindo as reflexões, buscando convergências de horizontes desses temas pela perspectiva dos conceitos de *Coreografias*, *Coisas*, *Presenças* e *Autopoiesis* na atualidade. Desejamos com esse trabalho abrir um diálogo sobre os sistemas de invenções de mundos que acontece quando pessoas e objetos dançam, quando o *nexo coreográfico* acontece pela *ação e agência* das *coisas*. Vislumbramos contribuir com os estudos sobre saberes sensíveis e estéticos em dança, como também construir campos de reverberações nas demais áreas onde as micropolíticas do(s) corpo(s) acontecem.

Buscamos alargar nossos horizontes, partindo da história da dança moderna ocidental aos dias atuais, das coreografias do hoje, do presente, da atualidade, das contemporaneidades

que borram as fronteiras entre o real e o ficcional da era globalizada, das danças que acontecem nos palcos, nos festivais, nas ruas, nos studios, nas salas, nas casas, ... e estão/são divulgadas e circulam nas redes sociais do século XXI, ampliando o conceito de coreografia nos mais diversificados contextos, formatos e suportes. Nessa trama das coreografias atuais, nós também nos inserimos “*dando corpo a história*” (CAVRELL, 2015) com as nossas danças e corpos, que borram a pesquisa com o fluxo da vida, que se misturam pelas reverberações das ondas de afetos se fundindo com o próprio fluxo da história que estamos contando. Ao cartografar nossas vivências com Coisazul estamos abrindo campos reflexivos sobre conhecimentos sobre dança e coreografia.

### 2.2.1 Cartografias, como metodologia de pesquisa

Estamos habituados a pensar na Cartografia<sup>8</sup> como a ciência da representação gráfica da superfície terrestre que tem como finalidade a confecção do mapa, isto é, uma ciência que se funda na observação da direção e força dos ventos, das gotas de água que moldam montanhas, das areias que voam, dos pássaros que fertilizam, do som das árvores, das correntes das águas, das fotossínteses, das reproduções, dos povos que habitam, que migram, que poluem, que... isto é, uma ciência que reúne um conjunto de informações diferentes sobre o mesmo lugar/meio/ambiente, e por essas percepções e leituras dos sistemas, desenham as formas das formas do mundo.

Ampliamos essa abordagem sobre a Cartografia pelos estudos de Virgínia Kastrup, que apresenta a cartografia como a possibilidade de ser o próprio método de investigação. Vejamos as considerações propostas no livro *Pistas do Método da Cartografia - Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade* (2015) organizado por Virginia com a coautoria de Eduardo Passos e Liliana da Escóssia:

A cartografia é um método formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) que visa acompanhar um processo, e não representar um objeto. Em linhas gerais, trata-se sempre de investigar um processo de produção. De saída, a ideia de desenvolver o método cartográfico para utilização em pesquisas de campo no estudo da subjetividade se afasta do objetivo de definir um conjunto de regras abstratas para serem aplicadas. Não se busca

---

<sup>8</sup> A cartografia é a ciência da representação gráfica da superfície terrestre, tendo como produto final o mapa. Ou seja, é a ciência que trata da concepção, produção, difusão, utilização e estudo dos mapas. Na cartografia, as representações de área podem ser acompanhadas de diversas informações, como símbolos, cores, entre outros elementos. A cartografia é essencial para o ensino da Geografia e tornou-se muito importante na educação contemporânea, tanto para as pessoas atenderem às necessidades do seu cotidiano quanto para estudarem o ambiente em que vivem. (<http://www.sogeografia.com.br/Conteudos/GeografiaFisica/Cartografia/> visitado dia 05/01/2018)

estabelecer um caminho linear para atingir um fim. A cartografia é sempre um método ad hoc. Todavia, sua construção caso a caso não impede que se procurem estabelecer algumas pistas que têm em vista descrever, discutir e, sobretudo, coletivizar a experiência do cartógrafo (PASSOS, KASTRUP, ESCÓSSIA, 2015, p. 32).

Nesse sentido as percepções das superfícies, das membranas, das peles, dos suores, das lágrimas, dos afetos, dos acoplamentos, dos objetos, dos encontros, das parcerias, dos movimentos, das imagens, das produções de presenças e das produções de subjetividades que envolvem as relações entre os humanos, não-humanos e outros organismos, isto é, das *Coisas* quando em situação de dança são nossas *materialidades* e, portanto, pistas de nossa investigação. Desse modo, quando cartografamos na pesquisa esperamos construir pistas com nossas memórias e poder refletir sobre as vivências decorrentes da pesquisa, desenvolvendo uma atenção especial para as sutilezas que compõem a dança e suas fluências na possibilidade *dos mundos inventados* (KASTRUP, 2007) que fazem a pele transbordar em movimento. As pistas nos levam a um pensamento crítico e reflexivo sobre as relações *da Presença* entre as *Coisas* (LEPECKI, 2009) pela perspectiva do conhecimento em dança, e principalmente, aprofundando o pensamento sobre as subjetividades das *coreografias improvisadas coletivamente*, e para isso vamos mergulhar no conceito de unidades *Autopoiéticas* (MATURANA; VARELA, 1995) na perspectiva da compreensão dos *acoplamentos estruturais* (MATURANA; VARELA, 1995) como possibilidades de organizações sistêmicas dos *seres vivos*. Em nosso caso o sistema [Coisazul](#).

Quem sou eu cartógrafa? Como é fazer e pesquisar ao mesmo tempo? Encontro refúgio nas palavras de Laura Pozzana sobre como as corpoficações e os afetabilidades acontecem na processualidade e, como ser cartógrafa nessa pesquisa me coloca os desafios de abrir novas possibilidades de situações e histórias da minha pessoa/dançarina/ser-do-mundo-social atenta aos corpos e aos planos de “forças em meio ao mundo” nos tangenciamentos com a pesquisa. Sobre a formação do cartógrafo a autora explicita a seguinte diretriz:

Explicitamos assim uma diretriz na pista para a formação do cartógrafo: o processo de formação se faz na abertura atenta do corpo ao plano coletivo de forças em meio ao mundo. O aprendizado e a transformação do pesquisador se fazem no acompanhamento dos efeitos das múltiplas práticas de pesquisa, práticas que dão acesso ao plano de onde emergem sujeito, objeto, campo, pesquisador, pesquisados, questões, textos, desvios e mundos. Essas práticas tomadas no tempo, por meio da repetição e da regularidade, produzem habilidades e rigor ético. Habilidade é tomada aqui como indica Varela (1996), como um Know-how, um saber fazer, diferente de um Know-what, um saber intencional ou um juízo racional. Dizemos que uma formação é acompanhada por processos de corporificação feito por práticas por afetos em trânsito. Eis um leme na formação (POZZANA, 2013, p. 328).

Percebo que “os afetos em trânsito” da pesquisa acontecem nos vários experimentos do Coisazul e no capítulo 3, *Das Autopoises Cartografadas*, analisaremos nossas vivências pela teoria da organização autopoietica das células, pela perspectiva da coreografia ser um sistema vivo, posto que as relações por meio de acoplamentos nos possibilitam ser processo e ser produto no decorrer da própria realização do experimento. O método cartográfico contribui nas pistas que hoje se articulam nessa tese como pensamento que se desdobram sobre a vivencia Coisazul. No fluxo de nossa pesquisa é chegado o momento em que precisamos voltar a *fazer palavras com coisas* trazendo essas pistas para dentro do texto.

### 2.2.2 Coisas



*Imagem 9: A pele da pedra<sup>9</sup>, foto: minha autoria*

*Há tanto tempo que nos acoplamos assim que nossa ontogenia nos parece simples e direta. Na verdade, a vida ordinária, a vida de todos os dias, é uma*

---

<sup>9</sup> O Parque Nacional Joshua Tree (em inglês: Joshua Tree National Park) é um parque nacional dos Estados Unidos localizado no estado da Califórnia. É uma zona desértica que inclui partes dos desertos Colorado e Mojave. O seu nome provém de uma espécie de cacto, encontrada quase exclusivamente nesta zona, denominada Joshua tree ("árvore de Joshua") ou árvore de Josué. [https://pt.wikipedia.org/wiki/Parque\\_Nacional\\_de\\_Joshua\\_Tree](https://pt.wikipedia.org/wiki/Parque_Nacional_de_Joshua_Tree) (em 13/09/2018) Essa foto faz parte da pesquisa de campo realizada no ano de 2017 durante o PDSE/CAPES.

*refinada coreografia de coordenações  
comportamentais.  
Humberto R. Maturana & Francisco J. Varela*

O que acontece quando sujeitos e objetos desposam por um estar-com e um estar-entre? O que são *coisas*?

Nossa pesquisa vem vivenciando e entendendo o conceito *coisa* como uma rede de sistema de seres vivos, das relações que acontecem quando sujeitos e objetos desposam por um estar-com e um estar-entre expandindo as presenças ao dançar. Descobrimos ao longo da pesquisa que quando nós (seres humanos) nos colocamos em situação coreográfica compartilhando as presenças e ampliando as relações por um estar-ao-lado dos objetos abrindo mão das funções e utilitarismos (2012, LEPECKI), estabelecemos outros campos para a agencia da(s) presença(s) da *Coisa*.

Como os sistemas vivos tem se relacionado e estabelecido parcerias entre si no mundo? Pessoas, carros, comida, lixo, cachorros, celulares, plástico, gato, água, árvore, mar, puff, chinelo, caneco, chuva, fogo, terra, animais, papel, etc... como esses sistemas convivem entre si na contemporaneidade? Se considerarmos que a junção de todos esses sistemas formam um grande sistema de coisas, para onde vão as coisas que não tem mais utilidade? O que acontece com os sistemas das coisas que não se sustentam?

Agora que o leitor está mais familiarizado com nossa pesquisa, abordamos um pouco mais as epistemologias ecológicas fazendo novos tangenciamentos com os conceitos: *Sujeito Ecológico, Imaginação Ecológica, Novos Materialismos e Ontologia Simétrica*. Percebo uma afinidade do conceito de coisas de Lepecki com esses conceitos da epistemologias ecológicas, principalmente, quando estabelecemos zonas de possibilidades para que a dança aconteça pela ação de um *sujeito ecológico*, que pelo ponto de vista das ciências humanas é aquele que produz pactos sociais e disposições subjetivas e singulares na sociedade. Sobre *sujeito ecológico* Steil e Carvalho expõe:

Este conceito define um lugar de constituição subjetiva e objetiva de crenças, valores e comportamentos. Diz respeito a um campo social delimitado pela preocupação ambiental. Ao ser reconhecido como uma arena socialmente legítima, adquire a potência capaz de instituir processos de identificação, crenças e valores éticos, estéticos e morais e instaura um horizonte imaginático (STEIL; CARVALHO, 2014, p. 163).

A dança do Coisazul, por exemplo, está situada num campo de vivências de crenças, valores estéticos, valores éticos e de identificação que instauram estados de coisidade quando dançamos, que ampliam nossas possibilidades de *coreografias coletivas improvisadas*, por

meio da mistura das peles que transbordam um sujeito ecológico na busca por uma dança de relações não hierarquizadas com os parceiros que encontramos nos horizontes imagináticos que experimentamos. Juntamente com o afloramento desse sujeito emerge uma *Imaginação Ecológica* que “atravessa a vida social como uma potência criativa, redefinindo a paisagem que habitamos e as nossas relações com os outros organismos e objetos que formam o mesmo mundo no qual existimos” (STEIL; CARVALHO, 2014, p. 163). Acreditamos que o Coisazul acontece dentro de um contexto semelhante de imaginação, na fluidez de potências criativas, que redefinem paisagens e transformam as relações entre as coisas durante a latência da força das presenças enquanto dura aquela *invenção de mundo* (KASTRUP, 1999) dançada.

Será que uma pessoa e um puff podem estabelecer uma relação de sujeitos ecológicos?

Os *novos materialismos* podem ser compreendidos por uma forma de pensar em redes, tecendo malhas pelas convergências filosóficas das materialidades e dos corpos nas operações de conhecimentos. Se observarmos bem, nosso objeto de estudo se funde e confunde com o próprio objeto em suas várias manifestações, pois investigamos formas de não divisão e provocamos existências apenas em união entre os parceiros que dançam, entre pessoas e objetos que compartilham suas presenças. Por outro lado, essa existência “*traz a frente*” (GUMBRECHT, 2010) a própria capacidade reflexiva em estado de materialidade. Na perspectiva dos novos materialismos a filosofia e as epistemologias ecológicas aproximam-se quando há um:

[...] esforço de ambos para incluir no plano da produção do conhecimento as bases materiais da vida que, em grande medida, foram desconsideradas pelo idealismo construtivista. Na contramão das divisões entre matéria e pensamento e entre corpo e razão, que se estabeleceram como princípios fundantes da ciência moderna hegemônica, os novos materialistas chamam a atenção para a matéria e o corpo como operadores do conhecimento. [...] Uma segunda aproximação, ainda no diálogo com os novos materialistas, está referida à simetria entre as coisas e o pensamento, os seres humanos e os não humanos, os processos históricos e os naturais (STEIL; CARVALHO, 2014, p. 165).

Nossas epistemologias dançadas situam-se nesse extenso campo dos saberes no qual a noção de corpo está ligada ao próprio pensamento, cujo pensamento em movimento é a existência da coisa em si, de modo que não existem espaços para essas dicotomias da ciência moderna hegemônica em nossas epistemologias. Sendo assim, nos identificamos tanto na primeira quanto na segunda aproximação no que se refere à simetria entre as coisas e o pensamento e, em nosso caso, isto acontece nas coreografias das coisas que improvisam coletivamente. Encontro nas premissas da ontologia simétrica abordada pelos novos

materialistas um bom aporte para a confluência do pensamento de *estar-ao-lado* (LEPECKI, 2009) dos objetos na perspectiva de sermos mais coisas. Como abordamos anteriormente esse é o pensamento pulsante de nossa investigação sobre os efeitos das presenças compartilhadas em parceria entre coisas, isto é, especificamente dos efeitos de uma coreografia improvisada coletivamente entre pessoas e objetos em nossos estudos. Ainda sobre a Ontologia Simétrica os autores afirmam:

Em sentido contrário a estas formas dominantes de compreender o processo cognitivo, a ontologia simétrica propõe um movimento em direção às coisas, ao real, ao corpo, aos organismos. Ao fazer este movimento, instaura-se a suspeita sobre a legitimidade de reduzir o processo cognitivo apenas aos seres humanos. [...] A ontologia simétrica opõe-se, assim, a uma ontologia antropocêntrica e propõe um outro passo em direção à superação do etnocentrismo. Não se trata aqui de apenas reconhecer a diversidade cultural e levar em conta o ponto de vista do “outro” humano, mas de considerar o ponto de vista das coisas e dos organismos não humanos que habitam o mundo. O que está em questão é a linha de separação entre natureza e cultura que demarcaria duas ontologias opostas e intransponíveis. Ao desfazer esta linha, os novos materialistas reconhecem que os não humanos também estão abertos ao mundo e, por isso, são capazes de penetrar os mundos dos outros seres. (STEIL; CARVALHO, 2014, p. 166).



*Imagem 10: Quando as pedras sorriem e ...dançam, um parque cheio de Coisas!*

*Foto: minha autoria, Joshua Tree National Park, 2017*

Entendo que o pensamento em movimento que estamos dançando quando somos coisas se insere na proposta das relações das novas materialidades, de modo que afirmar a existência da vida das coisas é um dos principais temas do próximo capítulo das Autopoiesis, onde pensamos Coisazul por um sistema autônomo de organização autopoietica e suas

ações/cognições como um sistema de células vivas. Ao entender a existência Coisazul como um sistema vivo passamos a afirmar que esse sistema de coisa também possui *um mundo*, da mesma forma como os autores também afirmam: “*que a pedra possui um mundo*”. (STEIL; CARVALHO, 2014). Pensar sobre a materialidade da Presença, na sua capacidade dialógica de estabelecer devires-dança nas relações com o mundo no momento presente, nos faz pensar também de que forma conseguimos borrar as linhas que separam a natureza e a cultura pela nossa existência como Coisazul.

Encontro reforço para a validade de nossa pesquisa ao perceber que estamos em movencia no sentido da convergência das linhas e dos fluxos que nos retiram da posição de pesquisador observador e, que estabelece um *estar/ser entre* os materiais que atravessam a pesquisa. Para os autores:

Esta crítica ao distanciamento epistemológicos com que opera a ciência moderna aparecerá de uma forma ainda mais radical em Tim Ingold, que propõe um novo paradigma que retira o pesquisador da sua posição de observador externo de um mundo de objetos fixos e o situa na convergência de linhas e fluxos de materiais que o atravessam e o constituem como uma unidade generativa que chamamos mundo ou ambiente (STEIL; CARVALHO, 2014, p. 167).

O pesquisador e antropólogo Tim Ingold está na malha conceitual das ideiadanças e o seu pensamento sobre *antropologia ecológica, cultura material, malha, teoria do ator-rede* acompanham o Coisazul desde o ano de 2015. O autor aborda as epistemologias a partir de uma “ontologia que dê primazia aos processos de formação ao invés do produto final, e aos fluxos e transformações dos materiais ao invés dos estudos da matéria” (INGOLD, 2012, p. 27). Em nossas epistemologias dançadas fomos encontrando formas de Ser Coisa a medida em que as subjetivações do mundo dos objetos foram contagiando nossa forma híbrida de existência, de modo que, os processos e as transformações por que passamos vem nos constituindo enquanto a própria matéria que Ingold comenta, onde somos processo e produto ao mesmo tempo.

Defendemos então que, a nossa forma de vivenciar a pesquisa em dança se constitui por uma perspectiva das epistemologias ecológicas, onde os reconhecimentos dos vários campos de saberes e dos modos de conhecer se articulam de acordo com as multiplicidades de ponto de vistas abordados, possibilitando ao longo da pesquisa o exercício de epistemologias ecológicas dançadas. Sobre o emprego do termo no plural os autores ainda comentam:

Epistemologias no plural porque partimos da premissa de que é possível imaginar campos de saberes e modos de conhecer que comportam algumas heterogeneidades de formulações, de caminhos teóricos e de comunidades de interlocução. Esta heterogeneidade, por sua vez, desfaz a ideia de que existiria

uma escola de pensamento, detentora de um corpus de verdades, no interior de uma área específica do conhecimento ou mesmo de um campo interdisciplinar. Desfaz, também, a visão de que haveria uma metodologia única, partilhada por esses autores que definiria um *modus operandi* comum nos processos pelos quais podemos ter acesso à realidade (STEIL; CARVALHO, 2014, p. 168).

Ainda sobre os desafios de uma escrita em dança, André Lepecki comenta que “[...] fundir dança e escrita não é simplesmente criar um novo signo linguístico. Pois essa criação já é uma mobilização particular da marca escrita rumo à sua capacidade telecomunicacional de convocar o espectral”<sup>10</sup> (LEPECKI, 2017, p. 67). Esse pensamento acontece a partir da abordagem da “*Orchesographie*” (uma escrita, *graphie*, da *orchesis*, dança) que é, segundo Lepecki, título do famoso manual da dança de Thoinot Arbeau de 1589, esse manual nos remete à origem do termo *coreografia* que evoca pela escrita formas de movimento e de gestualidades das danças sociais daquele período, onde o pupilo poderia reproduzir (ensaiar) sozinho em seu quarto de estudos a dança na ausência de seu mestre, para depois realizá-la nos eventos sociais. Nessa citação podemos perceber que Lepecki estabelece um diálogo entre um passado e um presente conceitual, fazendo o exercício de atualizar o termo *coreografia* a partir das nuances dos tempos modernos, observando que a *coreografia* estabelece uma capacidade de evocar *presenças ausentes* e mobilizar *devires-spectrais*. No capítulo *Das Autopoiesis Cartografadas* nos aprofundaremos melhor sobre essas relações. Por hora, apresento uma imagem para estimular nossas reflexões sobre presença.

---

<sup>10</sup> Aqui o autor está dialogando com o conceito de telecomunicação de Derrida que se assenta no entendimento de que qualquer escrita pode e deve funcionar na ausência radical de qualquer destinatário, e que o mesmo vale para o emissor ou para o produtor da mensagem.



*Imagem 11: presenças na ausência, foto: Edi Oliveira, 2016*

*Recebi essa “Orchesographie” do Edi Oliveira ...Devires-spectrais de uma tarde de terça, essa invenção feita com as fotos do nosso encontro me abriu um mundo de inventividades sobre as digitais e as membranas... Sobre nossas ausência e(m) presença. Pistas sobre a membrana que formamos à pouco como Coisazul...*

*“Movimentos que Sentem” as nossas danças...*

Nesse sentido, percebemos hoje, que a Dança, as Cartografias e as Epistemologias se misturam nos vários campos conceituais, e a pesquisa acadêmica em dança confunde-se muitas vezes com a própria *graphie da orchesis*, desse modo, se pensarmos que as cartografias são nossas *escrituras performativas* estaremos coreografando e, ao fazer isso, desejamos que o leitor mobilize a sua dança e quem sabe em algum momento estabeleceremos devires e compartilharemos dos mesmos movimentos como uma tessitura que se fundem entre forma e conteúdo das coreografias dos nossos movimentos ausentes. Vamos achar nossa própria forma de nos movermos juntos coletivamente e improvisadamente! Ampliaremos essas reflexões sobre a *força das presenças coreografada* no próximo capítulo. Se a coreografia é uma constante co-existência de nossas presenças ausentes, então, será a dança a sua materialização?

Partimos da abordagem sobre a “ética das coisas”, André Lepecki, propõem que “objetos, quando libertos de utilidade, valor de uso, valor de troca e significação revelam a sua capacidade libertadora, a sua capacidade de escapar totalmente de dispositivos de

captura” (LEPECKI, 2012), e desde então, estamos em busca desse *escapar de dispositivos de captura* para viver na dança esse estado de presença entre sujeitos e objetos que ele denomina de *coisa*. As primeiras indagações dessa pesquisa estão relacionadas ao pensamento de dança e performance abordados pelo autor, e desde então, a provocação por um “estar-ao-lado” e estabelecer uma vivência em dança na relação de *coisa com coisa* passou a ser o próprio fazer da pesquisa. Ainda sobre a ética das coisas o autor comenta:

Vejo algumas danças recentes reconhecerem exatamente a necessidade de estabelecer uma “ética das coisas” (Benso). Tal ética implica conviver com coisas sem força-las a um constante utilitarismo. É por isso que na dança mais recente onde os objetos são centrais, eles não são utilizados como elementos significantes, nem como representantes do sujeito da enunciação ou do corpo que dança. Muitas vezes, em peças como *Este Corpo que me Ocupa* (de João Fiadeiro, 2008); ou *My Pricate Hymalaia* (de Ibrahim Quraishi, 2009); ou *Solo...?* (de Aitana Cordeiro, 2008) vemos objetos (por vezes, centenas deles) aparecerem simplesmente para instaurar situações puramente referenciais, onde dançarinos e coisas definem entre si um mero (porém essencial) “estar-ao-lado” – uma relação de coisa com coisa totalmente livre de utilitarismo, significação e dominação. Por isso, quem sabe, até livre de “arte” (LEPECKI, 2012, p. 96 – aspas e grifos do autor)

Quando falamos *das coisas* estamos na busca pelo entendimento de como nossas coreografias estabelecem novos *assentamentos* corporais que possibilitam o aparecimento de outras danças enquanto proposta estética, assim, ampliamos o olhar sobre o que vem sendo, e como são os processos coreográficos das danças mencionadas por Lepecki, onde os objetos são centrais mas não usados como elementos significantes e nem como representantes do sujeito que dança, aparecendo livres de utilitarismos, significações e dominâncias.

Será que nós realmente conseguimos estabelecer relações sem essas *condutas*? Em meio a uma contemporaneidade impregnada das relações de uso, de consumo, de descarte, de desafeto, será que conseguimos trazer para o campo das experiências estéticas esse mundo inventando de coisidade a qual Lepecki se refere? Será que pela perspectiva da coisidade poderíamos estabelecer uma sustentabilidade em nossas epistemologias ecológicas? *Com o Coisazul estamos aprendendo a vibrar como coisidade, estabelecendo estados de parcerias por um estar-ao-lado em coreografias coletivas improvisadas*. Nas palavras do autor, esse estado de coisidade acontece quando:

[...]vemos hoje em dia uma série de trabalhos onde objetos e corpos ocupam espaço lado a lado e ... às vezes, pouco mais acontece. Esse simples ato de colocar coisas em sua quietude, imobilidade e concreta coisidade ao lado de corpos, não necessariamente junto com os dançarinos, mas lado a lado, resulta em um evento substancial: sublinha a estreita linha que simultaneamente separa e une corpos e coisas, delinea uma zona de indiscernibilidade entre o corporal, o subjetivo e a coisa (LEPECKI, 2012, p.98).

Ao **vibrar Coisazul** nos processos coreográficos vivenciamos essa estreita linha-de-fuga que simultaneamente separa e une corpos e coisas, que delinea essa zona de indiscernibilidade que estabelece conexões entre o corporal, o subjetivo e a coisa. A pesquisa se desenvolve perseguindo a ideia de ser mais coisa e de como afetamos e somos afetados pelos objetos. Nesse sentido, o processo da investigação das relações de não dominância, de parceria, de presença passaram a compor nosso processo coreográfico e, conviver com as coisas, sem forçá-las aos utilitarismos, foi se tornando o elemento central de nossas ações (invenções). Fomos percebendo que a medida que uma ética das coisas se estabelece outros caminhos coreográficos acontecem.

Para completar nossa reflexão sobre coisas e afetos dialogaremos com o pensamento do escritor português Gonçalo Tavares, que em minha opinião, tem uma habilidade especial para trazer o movimento e a dança para dentro do mundo das palavras. A maneira como o autor faz as coisas se moverem em seu texto, colocando uma lupa sobre as membranas das coreografias do mundo moderno, criando textos entre as teorias, os fragmentos e as imagens, ampliam as possibilidades do entendimento de como podemos escrever sobre dança, trazendo a própria dança para o papel. Percebo em seu livro *Atlas do Corpo e da Imaginação – Teorias, Fragmentos e Imagens* (2013) uma escrita recheada de epistemologias ecológicas, na qual cada leitor pode estabelecer conexão/coreografias com um tema diferente.

A dança, em seus escritos, salta das páginas enquanto revela as várias faces da performance da vida moderna numa articulada relação entre imagens, pessoas, objetos e pensamentos. Segundo o autor os *afectos* “[...] não são sensações paradas, são sensações que se movem, aliás, são movimentos que sentem; eis talvez a formulação mais próxima da realidade: *os afectos são movimentos que sentem*; movimentos: isto é, alterações corporais, modificações do corpo no espaço” (2013, p. 156 - grifos do autor). Como os nossos movimentos andam sentindo o mundo? Como o movimento do Coisazul sente? E como os outros sentem nossos movimentos nos seus movimentos?

O diálogo com esses dois autores – Lepecki e Tavares – nos possibilitam um mergulho também na filosofia dos afetos (*afectos*) de Deleuze, somos contaminadas com a filosofia dos devires, das ligações, dos afetos e dos encontros. Os autores desenvolvem em seus textos uma profunda familiaridade com o tema e apresentam desdobramentos que atualizam os conceitos de Deleuze frente as novas demandas contemporâneas. Tavares comenta Deleuze, que comenta Foucault, sobre a relação entre o poder e o afecto:

Deleuze, num texto sobre a obra de Foucault, diferencia dois tipos essenciais de poder: o poder de ser afectado (como uma “matéria da força”) e o poder de afectar (como uma “função da força”).

No poder de afectar, vemos o poder clássico, o que influencia, o que ensina, o que funciona, o que emite; no poder de ser afectado podemos ler, interpretamos nós, o poder para ser influenciado, a disponibilidade (material) para sofrer mudanças, para aprender; em suma: poder de aprendizagem (TAVARES, 2013, p. 78).

Quando falamos anteriormente que buscamos na vivencia do Coisazul uma zona de *indiscernibilidade* (LEPECKI, 2012) entre os corpos que se formam em nossas coreografias, de certo modo, estamos nos referindo ao poder de ser afectado (como uma “matéria da força”) e ao poder de afectar (como uma “função da força”) simultaneamente. Desse modo, estamos colocando uma lupa nos *movimentos que sentem* vislumbrando encontrar os *acoplamentos* (MATURANA; VARELA, 1995) de nossos processos coreográficos como Coisazul e, expandir o pensamento sobre processo coreográfico como uma *coreografia de acoplamentos afetivos*. Explicaremos melhor o conceito de acoplamento estrutural no capítulo 3, por hora, vamos compreendê-lo como um acoplamento que estruturam a célula. Em nosso caso, para Coisazul existir como dança são necessárias duas células e um meio propicio, uma pessoa e um puff azul num ambiente. Como na próxima imagem:



*Imagem 12: Movimentos que Sentem – Fotografia Edi Oliveira*

Os acoplamentos afetivos também possibilitam reflexões sobre *Presenças*, refletimos sobre esse conceito que pela própria urgência da contemporaneidade se atualiza a cada momento, a cada vez que novas relações de simultaneidades entre o tempo e o espaço acontecem no momento presente de formas ainda não vividas no aqui e agora. A modernidade

vive esses acontecimentos a todo instante. Como definir o que é *Presença* nos tempos atuais? Quanto de ausência acontece na presença? E quanto de presença se manifesta na ausência? E qual a importância de se refletir sobre isso para as Artes da Presença? O autor que será nosso parceiro de interlocução será o filósofo Hans Ulrich Gumbrecht. Seu livro *Produção de Presença – O que o sentido não consegue transmitir* (2010) nos orienta no caminho de trazer para frente nossas presenças sob o amplo leque das questões relativas a própria percepção da *Presença* nos jogos da linguagem e da produção de sentido.

A *presença* que estamos nos referindo é exatamente a que acontece nesse lugar de tangenciabilidade entre os corpos e a não apreensão pelos sentidos da interpretação, de estar fora e dentro da linguagem ao mesmo tempo, de se perder e encontrar por “estar a frente” do acontecimento. Podemos entender a presença sem lidar intelectualmente com essas experiências vivenciando de modo não interpretativo? Gumbrecht afirma um pensamento sobre a possibilidade de se restabelecer contato com as coisas do mundo fora do paradigma sujeito/objeto, o que vai ao encontro das reflexões das experiências do Coisazul, ou seria o contrário, o Coisazul ideadando Gumbrecht se torna a experiência Coisazul? Vejamos as palavras do autor sobre as formas poéticas:

[...] em vez de estarem sujeitas ao sentido, as formas poéticas estão numa situação de tensão, numa forma estrutural de oscilação com a dimensão do sentido, revelou-se mais um promissor ponto de partida em direção a uma reconceitualização geral da relação entre os efeitos de sentido e os efeitos de presença (GUMBRECHT, 2010, p. 40).

Com Gumbrecht abrimos a possibilidade de conceituar, do ponto de vista das coreografias, as relações entre os efeitos de sentido e os efeitos de presença, uma vez que, esse tema abre uma ampla discussão sobre os efeitos das linguagens, das comunicações, dos jogos simbólicos e das transformações modernas que estamos sujeitos pela dinâmica das coisas. O autor abre o livro com uma sessão de Manual do Usuário definindo *presença* nas primeiras páginas como um dos conceitos-chaves para o entendimento de sua fala:

A palavra “presença” não se refere (pelo menos, não principalmente) a uma relação temporal. Antes, refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Uma coisa “presente” deve ser tangível por mãos humanas – o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos. Assim, uso “produção” no sentido da sua raiz etimológica (do latim *producere*), que se refere ao ato de “trazer para diante” um objeto no espaço. Aqui, a palavra “produção” não está associada à fabricação de artefatos ou de material industrial. Por isso, “produção de presença” aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos “presentes” sobre corpos humanos. Todos os objetos disponíveis “em presença” serão chamados, neste livro, “as coisas do mundo”. Ainda que possa defender-se que nenhum objeto do mundo pode estar, alguma vez, disponível

de modo não mediado aos corpos e às mentes dos seres humanos, o conceito “coisas do mundo” inclui, nessa conotação, uma referência ao desejo dessa “imediatez” (GUMBRECHT, 2010, p. 13-14).

Assim para completar nossa abordagem sobre as coisas dos mundos, e poder prosseguir com o entendimento da Ideadança Coisazul, vamos compreender e entender o objeto puff e as dimensões da cor azul em sua produção de presença.

### 2.2.2.1 Puff Azul

*“Puff Azul, objeto em formato de saco-pêra recheado de bolinhas de isopor na cor azul, com intimidade em processos caseiros, experiência em cantos de paredes, em invisibilidade e em atividade de acolhimento. Sua origem visual data de 1968 (desing Sacco), tendo sua popularização a partir dos anos 90 pelos ambulantes de rua. Recentemente desenvolve trabalhos na área de dança participando do processo Coisazul, no qual investiga suporte em/de novas aderências”*

*(Breve Currículo apresentado na Ficha de inscrição no projeto Zona de Contágio do qual participamos em 2016)*

Que objeto é esse? Como ele apareceu na pesquisa? Porque um puff? Porque azul? A pesquisa seria diferente se escolhêssemos outro objeto? Porque apenas um tipo de objeto? Porque não mudar a cor do objeto? Tentaremos responder essas perguntas para entendermos a constituição das partes da célula Coisazul. Começarei contando a história de como eles entraram em nossas vidas, digo eles, porque eram dois.

No ano de 2002 quando me casei com o Glauber Luiz Della Giustina, ganhamos para a casa nova dois puffs dos meus pais (Marli Silva Marroni e Jorge Luiz Marroni), uma vez que não tínhamos muitas mobílias. Escolhemos a cor azul para os puffs. Naquele momento não possuíamos muitos objetos dessa cor em nossa casa, e achamos que um pouco de cor poderia ser importante para deixar a sala mais aconchegante. Os puffs iriam conviver com um sofá de dois lugares amarelo, assim o contraste entre as cores poderia nos trazer um pouco de relaxamento para os momentos de descanso.

Ao longo da pesquisa do doutorado encontrei no livro *O sistema dos Objetos* (1989) de Jean Baudrillard reflexões sobre a história dos objetos e sua relação com as cores. Também comecei a fazer algumas reflexões sobre a funcionalidade dos objetos à partir da interação

com as cores. Passei a observar no puff o azul, a forma, o enchimento de isopor (poliestireno), como também os efeitos da junção de ambos que lhe confere uma característica específica.

Palavras de Baudrillard que me estimulam a formular questões sobre os objetos na atualidade:

[...] De qualquer forma, fossem as cozinhas azuis ou amarelas, os banheiros rosa (ou negros: o negro “esnobe” em relação ao branco “moral”), podemos nos perguntar que natureza tais cores aludem. Então mesmo que elas não tendam para o pastel, conotam uma certa natureza que tem sua história e que vem a ser a dos lazeres e das férias. (1989, p. 40-41).

Interessante observar que hoje em dia parece que os objetos ao nosso redor sempre foram coloridos, que a geladeira, a bateadeira, a cadeira, o liquidificador, o carro, o óculos, a mesa, o computador, o telefone e praticamente tudo que possa ser inventado como objeto já foi concebido colorido. Entender o efeito do azul nas zonas de possibilidade inventivas também passou a fazer parte do estudo das coreografias improvisadas. Como a junção do azul com a pele humana potencializam sensações que afloram coreograficamente em diferentes meios?

Existem, hoje em dia, puffs de todas as cores, formas, pesos, texturas e tamanhos para comprar, podemos encontrar: na internet, nas lojas especializadas de decoração, nos supermercados, nas feiras artesanais e nas ruas. Também podemos encomendar sob medida nesses meios. Para melhor compreender o puff azul como objeto, existem dois aspectos centrais: sua função e sua cor. Os pensamentos de Baudrillard nos auxiliam a compreender a história da organização sistêmica dos objetos na sociedade, como também do efeito das cores na transformação da sua função.

Sobre as funções:

O puff azul se enquadra no movimento das liberdades dos objetos funcionais. Chego a conclusão, depois de ler Baudrillard, que o ele possui uma cor-devir-férias e é polifuncional: feito de matéria sintética (por dentro e por fora), de matéria natural (por dentro tem ar), polimorfo e não-tradicional. Um puff é e não é ao mesmo tempo uma cadeira. Serve para deitar, mas não é cama. É uma mobília, mas não é fixa. Não tem restrição de função, mas nasceu dentro de um conceito funcional. Sua versatilidade é o seu maior sucesso. Sua forma simples faz com que seja facilmente reproduzido, copiado e plagiado.

Será que seu alto poder de reprodutibilidade pode ser considerado uma forma de democratização do conhecimento? Será que os designers italianos Piero Gatti, Cesare Paolini

e Franco Teodoro quando lançaram a cadeira “Sacco” em 1968 imaginaram que poderiam estar contribuindo para uma revolução na autonomia das cadeiras e dos comportamentos? O leitor poderá descobrir um pouco mais sobre a cadeira Sacco e como ela foi lançada no site da marca Aurelio Zanotta<sup>11</sup> como um produto inovador, pop e símbolo dos movimentos de anti-cultura, anti-forma, anti-design da década de 60.



Imagem 13: *Sacco, das primeiras versões, foto: site Zanotta*

Também encontrei em um site argentino de história do desenho industrial<sup>12</sup> reflexões técnicas e sociais sobre o sucesso desse objeto, sendo alguma delas:

- Inovações no uso de esferas de poliestireno como enchimento, que normalmente eram utilizadas para a embalagem de proteção.
- Substituição dos enchimentos antigos como as penas.
- Este mobiliário não ortodoxo é especialmente popular entre os jovens e é uma expressão de uma vida relaxada.



11

<http://happenings.zanotta.it/en/io-sacco-e-zanotta-2/> ; <https://www.zanotta.it/it/prodotti/poltrone/sacco> visita: 10/02/19.



12

<http://historia-disenio-industrial.blogspot.com/2013/11/butaca-sacco.html> ; site visitado em 10/02/2019.

- A simplicidade de construção levou a inúmeros imitadores comerciais a plagiarem esta peça.
- A palavra Puff refere-se ao som único que faz quando o corpo entra em contato com o ar quando a pessoa se senta ou deita. Essa característica de som onomatopeico também está representada na cultura POP com a visualidade “Poof!”, que simboliza o sopro.

Ao me deparar com esse tipo de enumeração sobre as características da cadeira Sacco fiquei me questionando se de fato essa era a imagem que tinha do puff quando nós o ganhamos de presente para nossa casa: *relaxamento, juventude, cultura pop, cor libertária e inovação*. Naquele momento provavelmente todas essas qualidades já estavam introduzidas na popularização desses artefatos azuis que foram morar conosco.

Mas será que o puff azul de nossa dança ainda hoje carrega consigo essas características que levaram a sua invenção na década de 60 do século passado? Será que elas interferem no processo e estilo de Coisazul?

Compreendi com a leitura de Baudrillard que os puffs azuis se encontram no grupo dos objetos que carregam em sua história funcional às referências dos momentos dos “lazers” e das “férias”. Que esse objeto está no cotidiano das pessoas e tem como característica a ideia de liberdade que encontramos quando estamos nos momentos de relaxamento nas férias, em especial junto com a natureza.

Não é a natureza ‘verdadeira’ que transfigura a ambiência cotidiana e sim as férias, este simulacro natural, que avesso da cotidianidade que vive, não de natureza, mas da *Idéia de Natureza*, são as férias que funcionam como modelos e delegam suas cores para o domínio cotidiano primário. (1989, p. 41 - grifos do autor).

De certo modo os puffs azuis sempre estabeleceram esse clima de férias em minha casa, como também, ainda hoje, nas coreografias Coisazul essa atmosfera das férias e dos lazers também acontecem quando estabelecemos as invenções na dança azul.

Também segundo Baudrillard a “função menor dos inúmeros assentos que ocupam as revistas de mobiliário e de decoração é sem dúvida a de permitir que as pessoas se sentem.” (1989, p. 50). Nos lembra o autor que na modernidade as cadeiras não estão mais ao redor da mesa e que os assentos adquirem seu próprio sentido quando não necessariamente o da postura corporal para se sentar ao redor da mesa e se colocar em posição recíproca entre os interlocutores. De modo que, com isso, a mesa e as relações hierárquicas e de discurso que nela sempre estiveram contidas, também são afetadas nesses movimentos das transformações dos assentos. Sobre essas mudanças Baudrillard comenta:

Os assentos modernos (do pufe ao canapé, do sofá à poltrona de descanso) acentuam em toda parte a sociabilidade e a interlocução: longe de denunciar a posição estabelecida no que esta possa ter de específico durante o confronto, favorecem uma espécie de posição universal do ser social moderno. Nada de leitos para ser deitado, ou cadeiras para se estar sentado, mas assentos “funcionais” que fazem de todas as posições (e portanto de todas as relações humanas) uma síntese livre. (1989, p. 51)

De certo modo, essa síntese livre nos favorece na coreografia Coisazul, percebo que essa liberdade de estabelecimento das relações e a facilidade de uma posição universal do ser moderno contribuem para a subversão da própria funcionalidade do puff que já é um objeto anti-funcional. Ao mesmo tempo, Baudrillard, também adverte sobre os perigos de tais alterações nas condutas sociais modernas:

Qualquer moralismo é daí excluído: você já não se encontra de frente de ninguém. Impossível encolerizar-se, impossível debater ou procurar convencer. Condicionam eles uma sociedade abrandada, sem exigência, aberta, próxima ao jogo. Do fundo desses assentos você não tem mais que sustentar o olhar de outrem nem fixar o seu sobre ele: são feitos de tal modo que os olhares sentem-se justificados em simplesmente passear sobre os outros indivíduos, o ângulo e a profundidade do assento reconduzindo “naturalmente” tais olhares a uma altura média, a uma altitude difusa onde são reunidos pelas palavras. Os assentos talvez respondam a uma preocupação fundamental: não se estar jamais só, mas nunca mais face a face. Descontração do corpo mas sobretudo retirada do olhar, dimensão perigosa. A sociedade moderna, ao desembaraçar-se amplamente da promiscuidade das funções primárias, denuncia a promiscuidade dos olhares e sua dimensão trágica. Por isso, assim como as exigências primárias são veladas, é feito tudo para subtrair-se à sociedade o que ela poderia ter de abrupto, de contraditório, e no fundo de obsceno, que vem a ser o jogo direto da agressividade e do desejo por meio do olhar. (1989, p. 51)

Será que de fato esses efeitos acontecem sempre? Será que o fato das pessoas ganharem mobilidade nas formas de interações com os assentos fazem com que realmente elas percam a dimensão das interações do olhar? Acredito que quando Baudrillard escreveu sobre essas reflexões ainda não visualizava quais seriam as novas corporeidades que poderiam daí surgir trazendo outras formas de interações entre as pessoas e o meio. Será que naquele momento ele imaginava que os ambientes de trabalho também poderiam se afetar positivamente com as novas formas de se colocar corporalmente? Que também podemos mudar nossa forma de pensar e de se relacionar quando mudamos nossos pontos de vista e perspectivas e, que a atividade de olhar pode se redimensionar também? Que ao colocar dentro de casa assentos mais flexíveis também podemos estar flexibilizando as relações de hierarquias daquele ambiente, em especial do patriarcado? Que a aproximação do ambiente

descontraído e do corpo com maior mobilidade podem gerar uma maior satisfação nas relações e proximidade entre as pessoas?

Percebo que atualmente podemos pensar tanto nos efeitos negativos que o autor aponta, como também nos efeitos positivos das mudanças que os assentos trouxeram para os comportamentos, para os ambientes e para as organizações. Realmente podemos presenciar os dois efeitos na atualidade. Existem espaços onde esses assentos isolam e proporcionam um não contato com as pessoas, mas também existem espaços onde acontece o inverso. O que Baudrillard pensaria dos ambientes modernos de trabalho<sup>13</sup> na atualidade? Será que realmente estamos tendo uma falsa sensação de liberdade quando estamos inseridos em ambientes que trazem uma atmosfera de relaxamento para dentro dos ambientes de produtividade? Ou será que de fato o relaxamento é produtor para a produtividade?

Coisazul traz em si todas essas questões, subvertendo as hierarquias e estabelecendo uma relação entre singularidades de puff(s), em sua anti-forma, e de pessoa(s), na qual a qualidade das afetações permite a emergência das coreografias dançadas.

#### Sobre a cor:

Qual é o nosso azul? Azul Royal ou Real? Azul Bandeira? Azul Klein? O que sabemos sobre a história da cor azul?

No começo da pesquisa sempre consegui justificar com mais facilidade a escolha do puff pela sua forma e função, pela sua capacidade de adaptabilidade, de resiliência, de dinâmica, de acolhimento, de ar interno etc., características que proporcionavam danças compartilhadas, nas quais eu conseguia sentir o centro compartilhado (terminologia da técnica de contato-improvisação para a relação entre as pessoas) com o objeto e que, essas sensações eram importantes para alcançar o estado de presenças não-hierarquizadas nas interações dos participantes ao dançar.

Por outro lado, quando me perguntavam o porque do azul, não tinha justificativa, ou resposta, ou ao menos uma reflexão sobre essa predileção, a não ser a casualidade de ser um objeto pessoal que fazia parte da mobília da casa. Esse foi um dos fatores que foram



13

<https://www.locusbc.com.br/15-ideias-inspiradoras-para-seu-escritorio/>

amadurecidos ao longo do tornar-se célula Coisazul. Sendo um híbrido de pele azul e de pele humana fomos também provocados a refletir sobre o que é dançar azul.

Baudrillard (1989) nos lembra que tradicionalmente a cor é carregada de alusões psicológicas e morais, que a tradição submete as cores às significações culturais. Também comenta que os objetos funcionais levaram muito tempo para ter sua liberdade com relação as cores:

[...] os automóveis e as máquinas de escrever terão que varar gerações para poderem deixar de ser negras, as geladeiras e os lavatórios mais tempo ainda para deixarem de ser brancos. Será a pintura que libertará a cor mas será preciso muito tempo para que o efeito se faça sentir cotidiano: poltronas vermelho vivo, divãs azul-celeste, mesas pretas, cozinhas policrômicas, salas de estar em dois ou três tons, paredes contrastantes, fachadas azuis ou rosas, sem falar das roupas de baixo malvas e pretas: tal libertação surge fortemente ligada à ruptura de uma ordem global. É ela aliás contemporânea da libertação do objeto funcional (aparição de matérias sintéticas, polimorfos, e de objetos não-tradicionais: polifuncionais). (p. 38 e 39)

Quando o autor se refere a ruptura da ordem global ele está falando da tendência dos tons pasteis, dos neutros, dos nudes, dos tons de peles e do estado de naturalização que essas cores trazem. Os questionamentos sobre a associação das cores e a identidade das coisas toma uma larga proporção se pensarmos no mundo atual, onde as cores também estão associadas as simbologias das organizações sociais, políticas e econômicas. Vivemos em um mundo onde as cores estão nas pessoas, nos grupos, nos coletivos e nas sociedades. Coisazul é uma fusão de tons de peles e de azul, de natural e de artificial, de humano e de não-humano, de sistema nervoso central e de sistema de ar.

Ao longo da pesquisa fomos descobrindo a potencialidade do azul nos afetos coreográficos pela própria capacidade de afetabilidade da cor que nos conquista quando dançamos com ela. De como essa cor abre sensações diferentes de acordo com as coreografias que são dançadas. Que podemos ser azul-gotas, azul-mar, azul-céu, azul-lago, azul-choro, azul-rio, azul-lágrima, azul-fúria, azul-ponte, azul-paisagem, azul-marketing, azul-torre, azul-corporativista, azul-abraço, azul-frio, azul-quente e, descobrimos que o azul pode nos afetar de diversos modos quando nos envolve. Que o azul ativa nossas zonas de possibilidades de improvisação coreográficas ao expandir nossas relações com os limites da imagem materializada, das fronteiras que a nossa retina consegue absorver com relação ao espaço nas bordas imprecisas como por exemplo o céu, o mar, o espaço, a terra.

Ao pesquisar sobre o tema encontrei o artigo *Pequena História do Azul* de Ana Cravo, no repositório do Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa<sup>14</sup>, no qual ela chama a atenção para o fato de que a história do azul acompanha a própria história do mundo e a consciência do homem em relação ao espaço e suas dimensões e qualidades.

Podemos dizer que o azul tem uma história na história do mundo e da consciência do homem, que Brusatin a distingue como algo que começa a partir da sua relação com o lado dominante vermelho, sendo o seu par, a oponente azul, a tonalidade que tinge e colore a figura e que simboliza o que mais se opõe à matéria e à vida, mas que ainda assim será exemplo fundamental nela, pois se refere a tudo o que há de etéreo, como o aquoso, o vazio do céu, o ar, a atmosfera, e que o homem conhece em grandes dimensões.

[...]

Por isso, talvez o mais relevante com relação ao azul, designe imagens sintomáticas da expressão do seu carácter de qualidade espacial fronteiriça, de todas as condições de limite ou questões e problemas dos traçados de uma definição que tem um futuro e um espaço além dela. (2010, p. 11)

Essas qualidades do azul, de ser uma cor que evoca a presença das grandes dimensões que são etéreas como o céu, aquosas como os oceanos, vazias como a atmosfera e infinita como o ar, nos trazem as sensações de que nossas danças azuis também podem evocar reflexões sobre a abstração, os limites, as fronteiras da própria imaginação. Podemos pensar que a cor azul no puff reforça de certo modo as características “modernas” de suas formas e função, contribuindo para a expansão dos próprios limites da materialidade que o definem nas relações bidimensionais e tridimensionais.

Somos de um tempo que já nascemos sabendo que o azul de Yves Klein<sup>15</sup> existe, uma tonalidade de azul inventada exclusivamente por ele. Meio século depois de ter sido inventado, ele está nos mais diversificados tipos de meios e suportes, provavelmente misturado a outros tantos objetos em tons de azul que estão espalhados ao nosso redor. Até aqui em nossa tese! Um azul intenso e profundo resultado das pesquisas de um artista que não

---

14



<http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/24219/1/Ana%20Cravo.pdf>  
*Pequena História do Azul. O Azul como Imagem e Limete Visível: Manlio Brusatin e a Perspectiva Pictórica. Philosophica*, 36, Lisboa, 2010, pp. 9-23 Visitado: 10/02/2019

15



<http://www.yvesklein.com/fr/oeuvres/> site oficial, visitado: 13/02/2019



<https://youtu.be/6m8U4F1nUNE> Breve história do artista Yves Klein. Visitado: 13/02/2019

cansava de inventar mundos em azul e refletir sobre a natureza das cores e que deixou sua marca no mundo. Sobre o artista Ana Cravo comenta:

Melhor do que ninguém Klein explica na sua obra como o azul continua a provar-nos ser o limite da luz visível. Ainda, que nele haja espaço sobre algo que dificilmente se vê como credível, como definido e sentido nos seus limites, evocando então ainda a outra pergunta: não será que, na sua essência, o azul se projecta sempre na imagem, de tal modo que não se deixa materializar? Qual o poder que reside para além da dimensão da sua fronteira, ou o que se sucederá na nossa retina com relação ao espaço azul? Em que consistirá, finalmente, a tonalidade e o timbre do azul Klein? ( 2010, p. 18)

Hoje seu azul é único. Sua busca pelos efeitos da presença da cor azul o levaram as mais diferentes formas de lidar com limite do visível e da imaginação, trazendo o seu azul nos mais diferentes suportes: pinturas, performances, esculturas, objetos etc. Ao assistir trechos da performance<sup>16</sup> *Anthropometries*, percebo como o artista estava em busca das interações da presença do azul no/pelo corpo humano. As imagens são preto e branco, mas a obra que ficou como pintura corporal nos revela a cor azul que foi utilizada durante a performance. Nossa dança *Coisazul* também tangencia esse ponto de interesse sobre as interações da presença da cor azul, sua forma de puff e o corpo humano. Podemos pensar que nossas diferenças são de membranas, pois, naquele momento da performance de Klein, o azul se constituía como uma fina membrana de tinta azul sobre a pele humana enquanto na performance *Coisazul* nossa membrana é uma gorda camada de material sintético azul.

De certo modo a sucessão dos acontecimentos na pesquisa *Coisazul* nos levaram a afirmar que a cor do puff seria e permaneceria azul durante nossa investigação sobre danças e objetos. Uma forma também de desenvolver e aprofundar os efeitos dessa cor em nossas coreografias, em nossas membranas e sobretudo em nossa imaginação. De certo modo isso nos torna um tanto quanto *Minimalista (Big Minimalista!!!!)* na nossa escolha, uma vez que, podemos ser uma célula *Coisazul* ou várias células *Coisazul*, de certo modo, uma série de corpos volumosos azuis dançantes. Percebo que as zonas de possibilidades inventivas que o artista plástico Yves Klein percebia no azul, são as mesmas que nos inquietam e abrem nossas

---

16



<https://artofbodymotion.wordpress.com/2016/06/23/yves-kleins-anthropometries-series/>. Visitado: 13/02/2019



<https://youtu.be/gj9nHa7FtQQ>. Trechos da performance *Anthropometries* encontrados na plataforma de vídeos youtube em 13/02/2019.

zonas de possibilidades coreográficas, que nos fazem refletir sobre o que é ser um corpo híbrido-azul moldável, flexível, com formas e anti-formas, com ou sem função. Quando coreografamos invadimos os espaços dançando com nossos corpos volumosos azuis, espalhando e sendo uma massa tridimensional que, na sua fluência, se molda a medida em que à reciprocidade dos afetos vão se acoplando em nós. Vejamos como Cravo aprofunda as reflexões sobre o azul na obra de Klein.

Mas Yves Klein vai continuando um diálogo com a questão da essência da imagem azul, que, a dada altura, procura tornar-se mais claro: terá a cor que ver com uma essência que é dada por uma propriedade espacial, mas se jogarmos uma oposição entre natureza e forma, e a forma resultante delas for tão incongruente como aquela que relaciona a bidimensionalidade da imagem com a tridimensionalidade, teremos, pois, um objecto que se faz mais ausência que presença, teremos pois a impossibilidade de acreditarmos na matéria quando pintada de azul, ou de sentirmos os objectos atravessados por um vazio, ou esvaziados na sua natureza corpórea. Deste modo o azul ressurgiu como possibilidade de potenciar a visão dos limites e expressar a incongruência dos limites das formas, isolando as questões da cor na sua natureza espacial bidimensional. (CRAVO, 2010, p. 18)



*Imagem 14: Oceano Azul. Foto de Débora Amorim*

Essa relação do objeto que se faz mais ausência que presença, muito nos interessa, pois o Coisazul é feito de um objeto puff que tem sua matéria pintada de azul. Temos várias danças que abordam essa relação entre presença e ausência, falaremos mais delas quando expusermos sobre as autopoiesis Coisazul. Será que os puffs azuis são atravessados por esse vazio? Ou esvaziados de natureza corpórea? Quando coreografamos improvisando coletivamente entramos com facilidade nas zonas de possibilidade inventivas que potencializam essa visão dos limites e que expressam ao mesmo tempo essa incongruência, apontada por Cravo, sobre os limites do azul nas formas tridimensionais. Também percebo

que quando dialogamos com as fotografias da dança Coisazul isso também acontece. Na bidimensionalidade os limites dos corpos híbridos de pele-humana e pele-azul trazem possibilidades de re-cognições sobre a dança azul que aconteceu, e que, se atualiza pela possibilidade de novas imaginações quando uma outra pessoa a olhar. Como nessa imagem do Oceano Azul na qual o início e o término dos corpos não podem ser identificados na fotografia, de modo que as peles fazem parte das bordas infinitas que se misturam.

Por hora, concluímos a abordagem sobre a parte da célula puff azul, mas continuaremos no capítulo 3 conversando sobre seus efeitos coreográficos na composição da célula Coisazul, e também dialogando sobre as qualidades estéticas e éticas que aparecem quando nos encontramos em dança.

### 2.2.3 O Tecido Flutuante



*Imagem15: Cadeiras da cozinha Foto: Débora Amorim*

*Peguei as cadeiras da cozinha, um bloco grande de papel, um pilô e fui. Cada cadeira pendurada num ombro, como se fossem bolsas a tiracolo. No bolso, uma cópia da identidade e um pouco de dinheiro. Eleonora Fabião, 2015.*

A poesia que nasce do encontro entre as membranas e as ações e os movimentos precisam apenas de um pouco de *Ar* para poder começar a transbordar em dança, a ciranda engata fácil e o bailado leve acontece de forma flutuante quando o acoplamento das *Pele(s)* acontece no espaço do tecido-corpo. Essa é uma de nossas principais questões, a tese é sobre torna-se em *Pele(s)*, isto é, quando a(s) membrana(s) que veste(m) o(s) corpo(s) se acoplam em dança, sendo ela o invento e a inventividade. É o momento em que a membrana sente a própria autopoieses da(s) célula(s) que se acoplam nas inventividades e transbordam novos estados das presenças. Em nossa hipótese, todos somos sistema de membranas que *sentem pelos movimentos* (Tavares, 2013) a dança acontece quando essas membranas transbordam outros sistemas de corporeidades. Note que estamos falando do tecido pele e dos demais tecidos com que nos relacionamos, ampliando as possibilidades das representações metafóricas entre os elementos do corpo humano e do corpo do objeto, de modo que em muitas partes do texto quando falarmos da(s) pele(s) estamos ampliando as membranas e seus acoplamentos. Para Serres essas membranas estão ao nosso redor:

Chamamos sudário um pano branco concebido para enxugar o suor; mortalha quando colheu a agonia. A pele se reveste de transpiração, exsuda e se marmoriza, perolada, enevoadada como a do nu feminino. O lenço materializa o véu líquido, a máscara rorejante de suor e sangue: o tecido se assemelha ao fluido, um pouco mole, tal qual ele, sólido, porém, pelos depósitos deixados, quase gasoso pela evaporação. O filme entre a pele e banho recebe as transições de fase, as trocas. O penhoar, no banheiro, entre vapores, poderia ser chamado sudário. (SERRES, Michel. 2001, p. 31)

Como podemos perceber a fluabilidade da(s) membrana(s)? Como os tecidos se misturam? Qual a inventividade que conectamos quando os tecidos se encontram pelo movimento? O que se esconde? O que se revela? Quando o pano se funde com a pele? Quando a pele passa a ser o tecido? Quando o tecido vira pelença? Como esses níveis de fusão são explorados nos processos criativos das cenas? Na poética do sujeito? Na vida cotidiana? Como o tecido-pele transborda movimento? Como os objetos potencializam ou não esse transbordo?

Por exemplo, sempre gostei de usar lenço enrolado no pescoço, e logo percebi que ele fazia parte do meu figurino de professora-dançarina em escolas formais e não formais. Quando entro em uma sala e começo a aula retirando um objeto que estou usando e disponibilizando para o nosso exercício, já percebo nessa ação uma abertura de possibilidades. Com os estudantes menores na escola cria-se uma atmosfera de magia em torno do lenço da professora que será tocado (*principalmente os mais coloridos*), com os adolescentes uma aproximação de respeito (*só no começo*) pelo objeto de uso pessoal da

professora e com os adultos sinto a sensação de compartilhamento. O que destaco aqui é o gesto de começar uma aula/encontro disponibilizando uma peça de roupa que possui uma personalidade e seus efeitos positivos (e/ou negativos) nesses experimentos, que abrem uma zona de possibilidades para que o participante acione as recognições pela sensação das membranas (pele humana + pele pano) que se acoplam ao movimento.

Nesse momento de dança a riqueza está na questão da descoberta de possibilidades do uso do tecido nesse lugar de transição entre o universo simbólico e o universo abstrato e na *incerteza* sobre esses universos que é flutuante diante dos contextos e das ações que se estabelecem. Entendo que as inventividades em dança acontecem nesses milionésimos de segundos que alteram os estados das relações e motilizam (LEPECKI, 2017) as presenças estabelecidas durante o movimento dançado. A medida em que o encontro se desenrola adjetivam-se as ações, alteram-se as dinâmicas, acrescentam-se variações de densidade, somam-se a imagens cotidianas, ampliam-se as experimentações e, como canta<sup>17</sup> Tom Zé (1976) sobre as certezas dos processos:

*Eu tô te explicando*

*Prá te confundir*

*Eu tô te confundindo*

*Prá te esclarecer*

*Tô iluminado*

*Prá poder cegar*

*Tô ficando cego*

*Prá poder guiar*

A música *Tô* explica bem a natureza da circularidade das processualidades da formação do conhecimento pela dupla semântica que proporciona, de modo que a utilizo bastante nesses encontros. A letra potencializa a dubiedade da ação e a participação na dança acaba acontecendo de forma mais espontânea e, de fato, nessa prática, o que interessa são as *incertezas* que aparecem nesse lugar “*Tô Prá*”, e, quando isso acontece as potencialidades de inventividades se abrem, e aquele curto momento de *recognições*, proporciona o movimento para a consciência da presença de quem está se explicando, se confundindo, se esclarecendo, se iluminando, se cegando e se guiando para seu próprio processo cognitivo/inventivo. O tecido flutuante estabelece gradativamente acoplamentos na pele, de modo que a relação

---

<sup>17</sup> Música *Tô*, Quarta faixa do álbum *Estudando o samba*, de 1976 do músico e compositor Tom Zé.

*Pelenço*, vitaliza, venta e contamina os fazedores. Percebo que o mais interessante é que a vitalidade do lenço só existe pela ação do fazedor e a mesma contamina o fazer do fazedor.

Acredito que esse *Devir-Pelenço* que o participante desse jogo vive acontece por esse corpo outro que só existe pela fusão dos Tecidos (pele + pano) que abre uma zona de inventividade e que estimula o ‘autodesvelamento do Ser’. Se lembrarmos que para Tavares (2013) *devir é movimento que sente*, podemos pensar que nesses momentos de graciosidade/suspensão nos autodesvelamos nas fusões dos tecidos.

Para melhor exemplificar esse *Movimento-Que-Sente-Peles* nas suspensões e nas inventividades que acontecem durante a própria experiência, isto é, quando somos o processo e somos o produto aos mesmo tempo, é que vamos relembrar o processo do exercício *Na arena: um ensaio de touros e homens* (2014), dirigido pela professora Dra. Márcia Duarte Pinho. Faremos esse exercício para entender essa relação das peles também em outros contextos de dança para além da pesquisa com Coisazul.

#### Pele Capa

Naquele ano (2014) resolvemos remontar no espaço de treinamento/criação do MOVER os *Jogos Cenas* do espetáculo *De Touros e Homens* (2003). Essa vivência tinha como objetivo o estudo da metodologia da professora, a possibilidade de mergulharmos numa dramaturgia já existente e estruturada anteriormente e com isso vivenciar diferentes papéis dentro dos jogos, avançando nas relações das personagens que jogam. Sobre jogos e o tema do espetáculo Pinho comenta:

O tema escolhido como fonte de inspiração simbólica para a criação do espetáculo *De touros e homens*, as touradas espanholas, suscitou uma gama de estímulos que desencadeou propostas de estudos de movimento e de experimentos de livre improvisação. Esses estudos, conforme anteriormente exposto, imbricados em seus procedimentos, trouxeram o jogo como fundamento da expressividade, assim como princípios análogos aos aplicados na metodologia dos Jogos Teatrais, abrindo novos horizontes para investigação de processos criativos. É, portanto, sob essa perspectiva, que o trabalho oferece uma possibilidade de análise com base no conceito de jogo, originalmente proposto por Johan Huizinga (1938) e, posteriormente, desenvolvido por Roger Caillois (1958) e na experiência trazida pelo teatro improvisacional de Viola Spolin (1963). (PINHO, 2009, p. 43)

A dramaturgia é feita de jogos que transbordam as relações entre: Toureiros, Homem-touro e Mulher-Capa. Convido a seguir o leitor para assistir os experimentos videográficos do exercício "Na Arena: um ensaio entre touros e toureiros"<sup>18</sup>, onde poderemos perceber a

---

<sup>18</sup> Resultado preliminar da pesquisa do PIBIC 2013-2014. Publicado em 20 de junho de 2014.

dinâmica dos jogos. Os vídeos fazem parte do Projeto de Iniciação Científica/PIBIC de título "O estudo da transposição da montagem teatral para o cinema a partir das experiências de Ariane Mnouchkine e o Théâtre du Soleil" produzidos como parte da pesquisa do ex-aluno Ricardo Monteiro Holanda e ex-orientando de Roberta K. Matsumoto sob a provocação "Teatro e Cinema: um só". As imagens foram capturadas nos tangenciamentos das atividades do grupo de pesquisa Imagens e(m) Cena com o projeto MOVER. Vejamos:

"Na arena: um ensaio de touros e homens"

Duração: 3:16

<https://youtu.be/pSIoBvv-D-U> -



Nesse vídeo podemos perceber a energia dos personagens touros, toureiros e capas, e os jogos acontecem entre touros e touros; toureiro e touro; touro e capa; capa e toureiro; toureiro, capa e touro. As várias camadas das possíveis relações dessa triangulação ancoram as regras e possibilitam um mergulho nas sensações ampliando as presenças e os conflitos cênicos. Ainda sobre as características das personagens em estado de jogo, Duarte comenta:

Oportuna, nesse instante, é a lembrança de que o toureio consiste, fundamentalmente, em um jogo violento de contrastes e oposições que regem todos os movimentos nele efetuados: alternâncias de tensões e distensões, aproximações e afastamentos provocados pelo manuseio do pano, através do qual o toureiro, com habilidade e logro, integra o touro à sua dança.

Aspectos antagônicos do enfrentamento, do choque de vontades exposto nas touradas, – tais como inteligência e instinto, habilidade e força bruta, vida e morte, vencedor e vencido –, foram explorados como mote principal na formulação dos experimentos, direcionando o trabalho ao encontro da idéia de contraponto e jogo. (PINHO, 2009, p. 44)

[...]

Aos poucos, as propostas de estudos ganharam maior complexidade em sua estrutura dramática, moldando os personagens, desenvolvendo conflitos mais elaborados e suscitando emoção.

A imagem da roda da saia de uma mulher bailando – que cativa os que a observam, envolta pelo movimento do pano – surgiu como metáfora do vulto

---

Experiências de "Na arena: um ensaio de touros e homens"

Ficha Técnica:

Um espetáculo de Márcia Duarte

Direção videográfica e edição: Ricardo Holanda

Orientação: Roberta K. Matsumoto

Elenco: Fabiana Marroni e Paulo Victor Gandra

Agradecimentos: Bidô Galvão, Eduardo Báron, Emanuel Lavor, Laboratório de Imagem e(m) cena e Pibic-UnB/ Cnpq

da capa do toureiro e dos passes que lhe dão movimento, gerando a idéia de dar vida à mulher-capa. (PINHO, 2009, p. 50)

O próximo vídeo que apresento foi o resultado final da pesquisa de PIBIC e teve como tema o jogo entre Capa e Touro, de modo que, convido o leitor para perceber outras formas de ser Devir-Tecido-Pele e Devir-Tecido-Touro.

Teatro e Cinema: um só. Experiências de "Na arena: um ensaio de touros e homens"

Duração: 3:33 minutos

[https://youtu.be/OT\\_hCqJZzTE](https://youtu.be/OT_hCqJZzTE) -



Das memórias do dia da gravação:

Numa tarde de sexta nos reunimos Ricardo, Roberta, Paulo Victor e eu para fazer a filmagem da pesquisa do PIBIC. Ele queria capturar imagens do jogo entre a Capa e o Touro dançados por mim e o PV, respectivamente. Esse jogo tem a duração de uma música de aproximadamente 3 minutos, pela minha lembrança ficamos jogando-dançando durante uns 40 minutos enquanto Roberta e Ricardo corriam e atravessavam nosso espaço fazendo um bailado paralelo com suas filmadoras.

Ao assistir esse vídeo percebo como a improvisação dentro de uma estrutura de regras nos permite ser invenção durante a suspensão e, que nesses momentos nos lançamos nas ações/cognições sabendo das possibilidades de reconexões, mas não sabendo exatamente como elas acontecerão, de modo que, conseguimos sentir/perceber as reconexões somente quando elas acontecem, uma vez que todo o corpo está envolvido nessa ação, sentindo as inventividades da(s) pele(s). Digo pelas porque nesse momento existe uma membrana coletiva que une os dançarinos de forma que as reconexões, mútuas e interligadas, permitem o compartilhar de devires.

A ausência do toureiro nesse jogo potencializa as relações das presenças dos corpos que ali dançam, a ideia de ser um tecido flutuante que ganha vida pelo vento e pelo touro sem as ações do toureiro abrem, a meu ver, a mesma zona de possibilidades inventivas da dança Coisazul, pois existe uma outra corporeidade que rege o nexos das ações naquele momento, que não é da dançarina e do dançarino, mas da Capa e do Touro. Podemos perceber a solidariedade entre posição do problema metafísico e a posição do problema do conhecimento como agenciadores do conhecimento inventivo nesse momento, existe uma solidariedade entre o conhecimento do jogo e das habilidades técnicas de danças que se tornam mais complexas exatamente porque não sabemos o que irá acontecer e, diante do imprevisto e do

encontro com o outro (ou a ausência dele) nos lançamos nas zonas de possibilidades inventivas.

As várias formas de Ser tecido que estamos analisando estabelecem um frutífero campo de *zonas de possibilidades* inventivas para todos envolvidos na ação – artistas e espectadores – quando estabelecem aberturas para que todos possam entrar nas suas zonas de possibilidades inventivas. E quando isso ocorre, se abrem as possibilidades para que os envolvidos se sintam parte do seu próprio processo de produção do conhecimento. Acredito que a Arte, de forma geral, já nos coloca nessas zonas de possibilidades inventivas, mas, isso se dá de forma especial quando coletivamente conseguimos fruir esse conhecimento que é resultante do processo de ser produto da experiência coletiva, vivendo e sendo a própria unidade Autopoiética e conhecendo a suas formas de conhecer.

### 2.3 Inventividades e(m) dança

Em nosso estudo Coisazul é um invento (coreografias improvisadas coletivamente) e uma invenção (dança de células Coisazul) e vivemos esses eventos simultaneamente quando dançarinas, dançarinos e outras pessoas se encontram com puffs azuis e estabelecem um acoplamento afetivo (TAVERES, 2013) formando um sistema de células. Essa é nossa invenção, um mundo que passou a existir porque o inventamos como uma hipótese sobre dança, objetos e pessoas. Ao considerar essa hipótese abrimos muitas zonas de possibilidades inventivas que foram se organizando em condutas reconhecíveis como uma dança e ao mesmo tempo como coreografia. Quando isso acontece as células Coisazul coreografam improvisando com o meio, em parceria com o ambiente, e assim por consequência, alteram-se o estado das presenças entre os seres e o meio.

Essas ideiadanças de *Ser Célula* foi elaborada a partir do contato com o trabalho de Virginia Kastrup que atualiza, a meu ver, o pensamento da Psicologia do Desenvolvimento, quando amplia nosso entendimento sobre cognição e inventividade. Em seu livro *A Invenção de Si e do Mundo. Uma Introdução do Tempo e do Coletivo no Estudo da Cognição* (2007) conheci sua abordagem sobre *Cognição Autopoiética*. A autora nos faz um convite para pensarmos a teoria da cognição pela *Invenção*, isto é, nos convida a repensarmos os processos cognitivos pela capacidade da inventividade, ampliando as premissas já conhecidas do processo de Criação e sua forma representacional sobre as coisas (problemas→criação→solução), e recolocando os estudos do *Tempo* e da *Convivência* em *Coletivo* como parte do próprio processo de produção de *Si*, do(s) *Outro(s)* e do(s) *Mundo(s)*.

A autora introduz o *Tempo, a Duração, o Acontecimento* como fatores que possibilitam aberturas de zonas de possibilidades nos processos de invenção de si e dos mundos por meio da *Convivência em Coletivos*, que compartilham processos de produção de subjetividades ao longo de seus experimentos e ao mesmo tempo compartilham mundos inventados pelas próprias ações e por consequência suas presenças.

Por essa lógica, o processo de criação deixaria de ser uma finalidade de soluções de problemas, pois ele já está inserido dentro da própria formulação do problema ao ser parte da invenção da questão. Assim como passou a acontecer com a invenção do(s) mundo(s) da célula Coisazul, nossas condutas nos levaram a constantes formulações e resoluções de problemas simultaneamente, uma vez que, somos ao mesmo tempo uma invenção de uma questão (hipótese da tese) e uma coisa inventada (hipótese vivenciada).

Pela teoria de Kastrup vamos tentar entender como os saberes linguísticos e os saberes biológicos acoplam-se estruturalmente na perspectiva de uma coreografia que se organiza em processo. Será que podemos pensar numa estrutura coreográfica que se proponha a ser um *ad infinitum* como ação? Se entendermos a ação como cognição, então, será que podemos afirmar que quando dançamos improvisando coletivamente estamos inventando coisas em tempo real? Mas de que forma os nexos coreográficos acontecem quando inventamos essas danças, se elas antecedem a linguagem? Se a dança é o pensamento do corpo, então, podemos pensar que a improvisação coletiva é a manifestação do diálogo desse pensamento nos fluxos de inventividade entre os corpos e, que ao longo desse diálogo o pensamento tende a se organizar como uma coreografia dos afetos. Para prosseguirmos precisamos entender o que são os processos de *inventividade* e como podemos pensar sobre a formação do conhecimento coreográfico a partir das invenções de si e do mundo. Nas palavras de Kastrup é preciso pensar o processo de cognição tanto como processo inventivo quanto forma inventada:

O que me interessa é entender de que maneira o ambiente técnico em que vivemos é capaz de retroagir sobre a cognição e fazer, de suas formas, híbridos de natureza e artifício. Ou seja, como os instrumentos penetram nosso modo concreto de conhecer, alterando seu regime de funcionamento e embaralhando as fronteiras entre a cognição individual e a coletiva. O objetivo é proceder a uma análise que dê conta da cognição tanto como processo inventivo quanto como forma inventada. Experimentando essa maneira de pensar, procuro trabalhar no sentido inverso do que Bruno Latour (1991) denomina de ‘projeto de purificação crítica’, assumindo pelas abordagens da cognição típicas da ciência moderna e que consiste em considerar natureza e cultura, indivíduo e sociedade como realidades existentes desde sempre de forma separadas. Só experimentando outra maneira de pensar acredito ser possível ultrapassar as dificuldades encontradas pela ciência moderna, em que se inclui a psicologia cognitiva tradicional, em pensar os efeitos recíprocos

entre natureza e artifício, indivíduo e sociedade, que respondem pelo hibridismo das formas cognitivas (KASTRUP, 1999, p. 209).

Desde o início de nossa escrita estamos falando que inventamos nossa existência ao longo da pesquisa como uma célula Coisazul, e que ela acontece quando inventamos mundos dançando. Para que essa afirmação faça sentido é chegado o momento de recolocar a *invenção* nos domínios do estudo da cognição e, Virginia Kastrup (2007) nos adverte que esse recolocar “consiste num movimento de problematização das formas cognitivas constituídas”, estudando as operações da própria cognição problematizando-a como seu principal invento, isto é, assumir que a cognição é invenção emergindo como produtos de uma condição temporal, sem limites fixos e invariantes, “mas envolve numa espécie de nebulosa, numa borda de tempo que, sendo a marca de sua origem, assegura sua redefinição e reinvenção permanente” (KASTRUP, 1999, p. 61). Para explicar como esse pensamento sobre a cognição e a invenção se atualizam nos estudos da psicologia cognitiva recorrerei as palavras da autora:

A necessidade de destacar um plano das formas advém de que a cognição, para operar como tal, exige um fechamento espacial do sistema cognitivo, que estabelece também sua demarcação em relação a algo exterior a si, a algo que se dá a conhecer. O equívoco da psicologia tradicional foi pensar que tal demarcação era dada a priori, entre um sujeito e um objeto. No sentido de Bergson, conforme indicamos acima, o que define a cognição, como de resto toda realidade atualizada, inclusive os objetos, são tendências: tempo e matéria. O que devemos reter desse esquema é que as transformações das formas cognitivas resultam de uma experimentação com a matéria. Experimentação que não produz efeitos instantâneos, mas envolve o tempo, sendo gerada na duração. A invenção das formas cognitivas é resultado de uma tensão constante entre a tendência à criação e a tendência à repetição. (KASTRUP, 1999, p.61-62)

De certo modo, esse pensamento vem ao encontro também de nossas problematizações sobre as relações entre o movimento e os objetos, de forma análoga, estamos ampliando as possibilidades de problematização das formas cognitivas constituídas em dança. A dança possui formas cognitivas que acontecem entre as tensões das tendências à criação e das tendências à repetição. Quando fazemos uma aula de habilidades técnicas a repetição é uma das formas para compreensão do movimento no corpo, por outro lado, a criação de movimentos novos também se dará pela experimentação de outros caminhos inventados para a execução do novo movimento. A dança acontece exatamente no fluxo dessa relação entre o novo no corpo e a repetição do antigo estabelecendo o fluxo das velhas-novas formas cognitivas. A autora aponta a *invenção* e a *reconhecimento* como ideias que ampliam as questões já conhecidas sobre cognição:

A idéia de que a cognição inclui tanto a invenção quanto a reconhecimento implica uma ampliação de seu conceito. Mas a forma de colocação do problema também deve ser precisa. Em primeiro lugar, é preciso pensar a cognição como invenção, como potência de diferir de si mesma. Nesse caso, ela funciona, em princípio, por divergência, realizando bifurcações em seu trajeto. Após divergir, a cognição inventa regras que trabalham no sentido da reconhecimento. Mas estas são sempre temporárias, posto que continuam sujeitas a transformações e a novas bifurcações. Entender a cognição como sendo, de saída, invenção, exige a consideração de que ela funciona sob condições complexas ou problemáticas, onde os esquemas de reconhecimento coexistem com a potência inventiva e diferenciante (KASTRUP, 1999, p. 235).

Ao ler o trabalho de Kastrup pela primeira vez, percebi o quanto nosso campo de investigação das artes está situado exatamente na dinâmica das *invenções e reconhecimentos*, que as divergências e os diferimentos nos levam às bifurcações que fazem parte das estratégias dos processos criativos e, que ao acontecer estabelecem novos trajetos para as inventividades. Ao criar uma célula coreográfica sobre um tema específico, abrimos campos de investigação e experimentação em busca exatamente dessas invenções, de modo que as bifurcações nos levem a outras e diferentes formas de executar e sentir os gestos e os movimentos durante as invenções. Para esclarecer como estou entendendo a dinâmica das invenções e das reconhecimentos trarei as memórias de um experimento que realizei na fase *embrionária Coisazul*, no primeiro semestre de 2015 na disciplina da professora Dra. Soraia Silva, na qual tivemos a oportunidade de estudar os movimentos estéticos do Expressionismo, do Surrealismo e do Pós-modernismo na Dança.

Das memórias:

Parte 1 Expressionismo, Surrealismo, Pós-modernismo e(m) dança

Duração: 14:48 minutos

[https://youtu.be/G\\_Pw9QXAk2w](https://youtu.be/G_Pw9QXAk2w)



Parte 2 Expressionismo, Surrealismo, Pós-modernismo e(m) dança

Duração: 1:39 minutos

<https://youtu.be/9j0Ww06WyuY>



Resolvi experimentar como seriam nossas relações nesses movimentos estéticos. Como somos Expressionistas? Como somos Surrealistas? Como somos Pós-modernistas? Naquele momento ainda éramos uma membrana delicada tentando ser uma pele só e entender nossa materialização ao improvisar sobre um tema específico, era como abrir um lugar conhecido mas recheado de não-conhecimento.

Como Coisazul se sairia?

Vendo o vídeo daquele dia entendo como era frágil nossa relação como Coisazul naquele momento, como quase não existíamos como uma coisa só, e sim como dois corpos cheios de movimentos representacionais, cheios de simbolismos e gestuais dominadores...

Como caímos com muita facilidade nas dominâncias das utilizações dos objetos em cada estética...

Percebo hoje, como estávamos fora do nosso próprio movimento.

Que ao dançar outras estéticas para além da que somos, caímos nas armadilhas das representações com muita facilidade.

Estávamos numa fase de descamação das peles em busca da membrana que nos constitui como um só ...e são nesses movimentos que percebo as bifurcações e ... nos momentos que conseguimos sermos nós Coisazul.

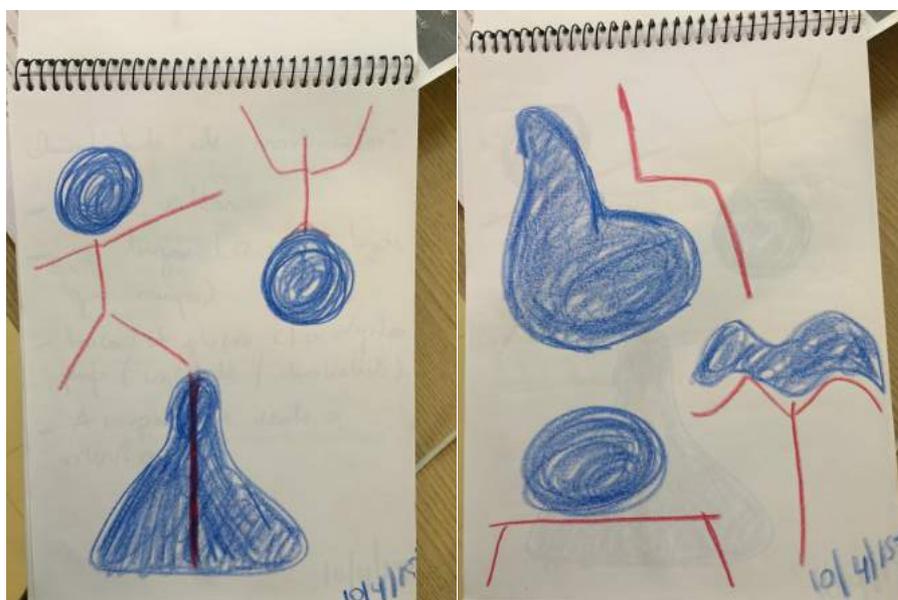
Será que representamos os movimentos estéticos não conseguindo Ser Coisazul neles? Ou fomos exatamente o que se espera daquele movimento estético e nos tornamos expressionista, surrealista e pós-modernos dessa forma?

Percebo que esse dia foi importante para que entendêssemos que existe uma diversidade de formas relacionais e que, ao fazer esse experimento sobre ser Coisazul em cada movimento estético, estava abrindo um campo para invenções na pesquisa de movimento e que ao tentar representar algo que não éramos nós, o nós (acoplamentos) não acontecia como nós. Percebi que o Coisazul se estabelece nas zonas de bifurcações onde as recognições acontecem e que conseguimos nos sentir como um só corpo, independentemente da forma, do estilo ou dança, nos constituímos assim como uma única membrana. Naquele momento isso ainda era bem frágil, pois na maioria do tempo do experimento fomos duas unidades diferenciadas.

Existimos como Coisazul quando subvertemos as formas representacionais já conhecidas e estabelecemos um outro estado de relações ampliando as possibilidades de ser invenção e invento ao mesmo tempo, o que a meu ver são as zonas de bifurcações as quais se refere Virgínia Kastrup, momento da invenção/invento. Compreendemos que as regras pré-estabelecidas no processo de criação, pautadas em perguntas e/ou respostas, não funcionam para as coreografias improvidas coletivas que dançamos e, que o interessante são as zonas de *flutuabilidade* das regras proporcionadas/ocasionadas pelo(s) encontro(s) dos corpos.

Ao longo da pesquisa passei a desenhar nos diários de bordo minhas/nossas experimentações dançadas, passando a dançar as novas invenções e os novos assentamentos coreográficos também no papel, de forma que ao desenhar também estava coreografando e

por consequência também cartografando os mundos que descobrimos com a coisa. Geralmente esses desenhos acontecem após o experimento, onde faço imagens, ... as vezes quando quero experimentar algum roteiro desenho antes do acontecimento como um programa (*que provavelmente não acontecerá*), mas de forma geral faço como uma espécie de memorial da nossa existência nos diários. Apresento a seguir, os primeiros desenhos que fiz e, desde já, convido o leitor a observar as transformações de nossas grafias/córeos, que se transformaram ao longo da pesquisa, revelando-se como uma das pistas do processo de *convivência em coletivo*, que atravessam, transbordam e modificam a percepção de nossas corporeidades:



*Imagem 16: Membranas frágeis e(m) coreografias...  
Descobertas das primeiras peles (e)m Coisazul*

Para melhor exemplificar essas questões, vou ampliar a abordagem das *reconhecimentos* para a ação de *andar*. São inúmeras as coreografias que se propõem a ação de andar. Se expandirmos nosso pensamento sobre a capacidade de deslocamento dos seres, o que poderemos perceber se observarmos os fluxos moventes pelo mundo? O que podemos perceber ao assistir cognições andantes? O que encontramos quando observamos pessoas se deslocando? Quanto do Ser se revela no deslocar? Como as rotas se organizam? Quanto de coletivo percebemos nos deslocamentos organizados de migração dos Seres vivos? São algumas das perguntas que me faço quando penso na ação de andar e sua potencia poética coreográfica. Qual a importância de saber colocar um problema?

Entendida como invenção, a cognição deve ser definida por sua abertura para o novo, para o inesperado, para o inantecipável. Em termos bergsonianos, reiteramos que ela deve ser tratada como capacidade de colocar problemas, e não só de solucionar problemas já dados. A função de problematização

corresponde ao momento em que os limites dentro dos quais ela opera, ou seja, seus quadros referências habituais mostram-se ineficazes. Pensando desta forma, somos conduzidos a uma problematização da própria psicologia cognitiva, pois, tratando-se de um conhecimento sobre o conhecimento, ela pode se furta a essa natureza. Deve, portanto, abrir-se para a colocação de novos problemas, como é o caso da própria invenção. (KASTRUP, 1999, p. 62-63)

O que também está em jogo é a própria essência do jogo, isto é, não estamos buscando solucionar problemas, mas sim criar novos problemas ao viver o problema e ao resolvê-los criar mais problemas etc. Em se tratando de um processo de aprendizagem do movimento por meio dos jogos de improvisos, estamos assumindo uma pedagogia da invenção de problemas que se solucionam ao dançar, mas ao dançá-los/solucioná-los outros tantos problemas abrem-se. Da mesma forma, em se tratando de um processo de criação artística, as dinâmicas das inventividades também atuam de forma a agregar liberdades onde não necessariamente a relação problema/solução ou pergunta/resposta suportarão os fluxos das redes neurais do processo coreográfico, de modo que, o próprio processo gera a sua forma de conhecimento.

Diante do exposto e, uma vez compreendida a função problematização, apresento alguns dos nossos problemas: O que é uma invenção na dança? O que é uma invenção de dança com objetos? O que é um objeto na dança? O que é uma invenção de objetos com dança? Qual a capacidade de abstração que podemos alcançar nessas relações? Podemos ser sujeitos-objetos na dança? O objeto pode ser a própria pele? Quanto dessas questões são apreendidas quando uma dança acontece?

Para ampliar o debate sobre essas problematizações, nas próximas páginas vamos dialogar com alguns vídeos de dança que foram escolhidos pela capacidade das relações que apresentam entre a dança e o objeto, onde a *coexistência* de *presenças* foi um dos critérios elegidos para a escolha. Para ampliar nossa massa crítica e dar visibilidade sobre os aspectos relativos aos *estados de inventividades* em dança com objetos - relações que se utilizam de objetos para o fluxo das bifurcações das ações – escolhi uma sequência de vídeos onde o *Tecido* (pano e/ou peles) é o objeto comum entre eles, de modo que possamos construir um amplo panorama de manifestações que exploram as relações representacionais e abstracionais que acontecem no encontro dos corpos e dos tecidos. Gostaria de chamar a atenção para os efeitos do tempo, que podem ser percebidos tanto pela perspectiva da linha cronológica dos acontecimentos, como também sendo o próprio fator de transformação da qualidade da ação pela atemporalidade, no sentido de nos lançar nos devires que seguirão.

Convido o leitor para conhecer o trabalho do artista Daniel Wurtzel<sup>19</sup>, vamos começar com o vídeo *Magic Carpet* (2009), conheci esse trabalho como um viral das redes sociais, principalmente entre os amigos comuns do mundo da dança. De tempos em tempos ainda o vejo circulando quando alguém o descobre e compartilha como se fosse uma novidade. Sempre que revejo esse vídeo sou capturada, muitas vezes como se nunca o tivesse visto; em minha pele tem um efeito imediato de movimento, de relação, de transbordo em poesia e sinto exatamente o prolongamento do tempo para além da duração do vídeo. A potencialidade da invenção do artista a meu ver transborda em poesia e dança, mesmo sendo um vídeo do registro da exposição e editado posteriormente com uma música, somos capturados por sua invenção e pela forma como as coreografias acontecem, vejamos:

*Magic Carpet* - Daniel Wurtzel

Duração: 2:48 minutos

- [https://youtu.be/1C\\_40B9m4tl](https://youtu.be/1C_40B9m4tl)



Não sou capaz de quantificar as vezes que já assisti esse vídeo, digamos que os 2 minutos e 48 segundos são sempre atemporais para mim, a dinâmica do tecido dançando ao som de *American Beauty* (composta por Thomas Newman 2000/CD) me seduzem sempre e me lançam nas *reconhecções* de minhas memórias, que se atualizam por meio do tecido dançante. Sinto como se eu fosse o tecido dançando, sinto como se pudesse plainar no ar e girar com leveza, sinto fluidez, sinto vontade de dançar. Como essa imagem tem esse poder de motilização? Como nós seres humanos conseguimos nos imaginar como sendo outra materialidade? Como eu posso ser tecido e sentir como ele? Como podemos ter outra pele? Como as formas cognitivas de invenção possibilitam essas ações?

Essa música do vídeo é tema do filme *Beleza Americana*<sup>20</sup> e faz parte de uma das cenas mais poéticas do filme na qual assistimos um saco plástico dançando, causando em

---

<sup>19</sup> Daniel Wurtzel is a Brooklyn-based artist best known for his kinetic sculptures and installations using air and lightweight materials that fly. He has shown his artwork at the Musée Rodin, the Grand Palais in Paris, the Tate Modern Turbine Hall, the World Expo, the Smithsonian National Portrait Gallery, the Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum, the Museu Nacional d'Art de Catalunya, the Museu do Amanhã in Rio de Janeiro, the Phillips Collection, Swiss Science Center Technorama, Copernicus Science Center, Phaeno Science Center and Kunsthall 3.14.. TRADUZIR

<http://www.danielwurtzel.com> ; <https://www.youtube.com/user/danielwurtzel/videos>



<sup>20</sup> *American Beauty* (*Beleza Americana*, no Brasil e em Portugal) é um filme norte-americano de 1999 dirigido por Sam Mendes e escrito por Alan Ball. [https://pt.wikipedia.org/wiki/Beleza\\_Americana](https://pt.wikipedia.org/wiki/Beleza_Americana) (08/outubro/2018)

mim sempre que a vejo o mesmo efeito da percepção do instante. Observemos novamente o efeito do vento na pele do plástico e a coreografia que acontece no filme:

Beleza Americana

Duração: 2:54 minutos

<https://youtu.be/rJOTxTbMazs>



Reparem que existem 10 anos de diferença entre o filme e a exposição, mas que guardadas as diferenças, ambos apresentam danças cuja dinâmica da coreografia está na ação do vento no objeto e, que a ausência de um corpo humano potencializa a *presença* da dança. Podemos perceber o corpo que dança e o percebemos exatamente porque não o estamos vendo, ou então, podemos ver um pedaço de tecido flutuando pelo vento que se origina no ventilador, mas o importante é que estamos refletindo sobre as pistas da materialização da dança pela presença e pela ausência de algo. “Por que percebemos o corpo humano quando assistimos? Quem imita quem? A dança só existe do ponto de vista humano? Você está falando da inventividade de quem assiste?” (*perguntas da Roberta*). Tentando refletir sobre essas provocações acredito que a inventividade, nesse caso específico, acontece por causa das zonas de possibilidades que se estabelecem a partir dos encontros dos humanos (quem assiste) com os não humanos (vento) e os outros organismos (tecido/sacola). A percepção da dança como uma materialidade nesse caso é fugaz e, depende das recognições que podem ou não acontecer que levem a bifurcações que conduzam a dança, uma vez que a invenção e o invento dependem da intimidade da parceria que se estabelecerá no encontro.

Comecei por esses dois exemplos porque acredito que sejam casos nos quais sinto a *inventividade da dança* num *campo de altíssima abstração* no transbordamento da pele que apresenta sua poesia subtraindo o corpo e potencializando o objeto. Estamos ampliando o conceito de corpo e também ampliando as zonas de percepções de outras corporeidades, de outras materializações que ultrapassam os contornos da forma humana e da forma do objeto. De alguma forma podemos sentir também a materialidade de um corpo nessas danças que não é só humano e que não é só do objeto, acredito que nesse caso existe uma materialização da dança pela parceria do encontro de quem assiste e de quem sofre/faz a ação, no exemplo acima um objeto transpassado pelas ações do vento que são assistidas por humanos. A dança e a coreografia improvisada se mesclam pela *pele vento*, de modo que o processo e o produto acontecem pela dinamização do ar, dando outra forma de vida ao corpo representacional do objeto pelas relações desencadeadas na materialização do encontro.

Ainda sobre essas materialidades que evocam ausências, Daniel Wurtzel nos surpreende quando apresenta o *Pas de Deux* com dois tecidos, de modo que evoca espectros de uma relação a dois, ampliando as possibilidades inventivas e estabelecendo na *poiesis do encontro* um invento coreográfico, vejamos:

*Pas de Deux* – Daniel Wurtzel

Duração 4 :35 minutos

<https://youtu.be/jP3fYcCtPRQ>



Para entendermos melhor as pistas das *inventividades* que existem nesses exemplos em dança, convido o leitor a entrar em contato com o trabalho da dançarina norte-americana Loie Fuller<sup>21</sup> (1862-1928) que é uma expoente da dança moderna. Holly Elizabeth Cavrell comenta em seu livro *Dando Corpo a História* (2015) que, Fuller “não era somente uma bailarina, mas uma artista pioneira, tanto em iluminação para o teatro, no sentido técnico, quanto através da imagem estendida de um corpo em movimento”, sendo uma das primeiras dançarinas a explorar o tecido e o ar como extensores de sua pele, como uma única coisa-corpo. Ainda hoje podemos perceber o quanto seus experimentos estão presentes nas artes de um modo geral, e que podemos ver reverberações nos mais diversificados formatos de dança, de circo, de teatro, de performance, de carnaval, de publicidade etc. Vamos voltar no tempo buscando colocar uma lupa na inventividade da dançarina, como existem poucos registros de sua obra, ofereço uma versão popular encontrada no youtube:

Loie Fuller - Danse Serpentine by Lumière Brother

Duração : 6 :12 minutos

<https://youtu.be/YNZ4WCFJGPc>




---

<sup>21</sup> Loie Fuller, nascida Marie Louise Fuller (Fullersburg, hoje Hinsdale, 15 de janeiro de 1862 – Paris, 1 de janeiro de 1928) foi uma atriz e dançarina norte-americana, pioneira das técnicas tanto da dança moderna quanto da iluminação teatral. É a inventora da serpentine dance. Fuller fazia uma união de suas coreografias com seus trajes confeccionados em seda iluminados por luzes multicoloridas, assim percebendo o efeito de refletores em seus trajes resolveu explorar por toda a sua vida essa ideia de iluminação. [https://pt.wikipedia.org/wiki/Loie\\_Fuller](https://pt.wikipedia.org/wiki/Loie_Fuller) (08/outubro/2018) - QR Code da página de fotos da dançarina no google.



Podemos perceber na dança de Fuller como o *tecido pano* e o *tecido pele* se tornam uma só coisa pela dança, na qual os voos, as espirais, os giros acontecem na fluência de um compartilhar de presenças. As dinâmicas das ações de Fuller são semelhantes as que assistimos nos dois vídeos anteriores, nos quais os voos, as espirais, os giros também acontecem pelo compartilhar das corporalidades, das presenças e, das materialidades da dança que surge do encontro entre humano, não-humano e outro organismo. Podemos perceber em sua dança esse lugar híbrido onde a pele humana se mistura ao tecido da pele roupa e que viram pele(s) que se fundem e vestem o próprio movimento que transborda dança. Loie Fuller faz parte do grupo de dançarinas vanguardistas da virada do século XIX para o XX, que juntamente com Isadora Duncan e Ruth St. Denis são as “bailarinas solistas que inspiravam interpretações nas artes visuais e na literatura” que são os principais ícones da história da dança moderna ocidental. (CAVRELL, 2015).

Podemos perceber como essa relação entre os tecidos e o elemento Ar, se fundem e se mesclam em uma dança harmoniosa que nos coloca em devir sob as formas que se sucedem e, que a coreografia é o processo e o produto desse encontro. Existe um século de pesquisa artísticas em dança que distancia e une essas experiências; esse elo entre um presente, que se reconecta ao passado e abre bifurcações para devires nos coloca em situação inventiva. De certo modo, essas questões sobre presença e ausências das membranas (tecidos) também são as mesmas que reverberam em nossa pesquisa no CoisAzul, estamos impregnados das mesmas questões que estão postas nesses vídeos, tanto com o tecido de Fuller, como na sacola de plástico ou com os tecidos flutuantes de Daniel Wurtzel. Estamos interessados nos estados inventivos que ocorrem quando as *corporalidades* acontecem, isto é, dos estados que alcançamos quando dançamos nossas presenças nas fusões das membranas.

Qual foi o problema inventado por Fuller que resultou nessa criação? Se analisarmos o trabalho artístico de Fuller pela inventividade, perceberemos como podemos tomar ciência desse devir por meio da cognição/ação do movimento dela com aquela invenção de roupa-tecido que nos lança na suspensão da ação esperada, isto é, passando de algo comum para algo incomum. A dança-devir transborda novos contornos no(s) corpo(s) e, isso acontece, quando as membranas se fundem em dança. Inspirada na natureza, Loie Fuller também inventava o efeito de iluminação que seria projetado no tecido, dava preferencia para as cores

rosa, lilases e azul, que se alternavam modificando as sensações.<sup>22</sup> Ainda sobre o devir em Fuller, Holly Cavrell comenta:

Não era uma questão do que Fuller representava, mas sim do que ela evocava em sua audiência: uma compreensão visceral. Havia espaço concreto e virtual; o corpo físico e a metafísica – ou a ideia de corpo – permitiam que a dança fosse sentida e pensada ao mesmo tempo. O público de Fuller via o que queria ver: seu trabalho dava espaço para tanto, criando uma zona de possibilidades. Deleuze se referiria a algo como rosa-devir, lírio-devir, etc.(CARVRELL, 2015, p. 94)

Vejo a inventividade de Fuller exatamente nessa *zona de possibilidades* e de certo modo, é o que tangencia a nossa pesquisa, atualizando essas questões na perspectiva da contemporaneidade. De modo que, se juntarmos as pistas sobre o trabalho de Fuller perceberemos que existia uma dança que acontecia entre o que era improvisado e o que era treinado, e que era exatamente isso que possibilitava as inventividades entre o que era esperado e o inesperado. Essa possibilidade de abertura para que o público possa também entrar no espaço de inventividade faz com que todo um ciclo cognitivo se complete enquanto acontecimento de invenção de si e do mundo em possibilidades infinitas no encontro com o outro. Novamente para explicar como percebo essa zona de possibilidades inventivas durante a experimentação, recorrerei as palavras de Kastrup, escolho um texto da autora que poderia ser uma análise crítica sobre o trabalho de Fuller:

Por outro lado, a experimentação acima referida deve ser pensada em termos de prática. O contato com a matéria se dá por meio de ações, não sendo intermediada por qualquer representação. Contato, portanto, inventivo, e não representativo. A matéria não se confunde com a forma dos objetos, mas é algo amorfo, ao mesmo tempo pré-objetivo e pré-subjetivo. A experimentação, por sua vez, não é subjetiva, mas a condição de constituição tanto do sujeito cognitivo quanto do mundo conhecido. Dessa perspectiva, sujeito e objeto são formações experimentais, inventadas. (KASTRUP, 1999, p. 62)

Nos vídeos que apresentamos podemos observar que não existe uma proposta de se representar o movimento do lenço ou simbolizá-lo como um tecido, pelo contrário, existe uma ação em andamento que se faz matéria em devir. Quando falamos de modelo representacional na dança, temos que ter em mente que ao longo da história da dança a gestualidade e os movimentos foram explorados, dominados e subordinados as formas, sendo que as variações

---

<sup>22</sup> Infelizmente não possuímos vídeos originais que mostram esses efeitos de iluminação. No youtube ao procurar por Danse Serpentine aparece um vídeo dos Irmãos Lumier onde podemos observar esses efeitos no vídeo, mas afirmam que dançarina não é Loie Fuller e sim uma dançarina que chamada Papinta. Nesse caso guardadas as divergências, o vídeo nos possibilita a visualização dos efeitos da luz no tecido descritos nos livros de história como invenções de Fuller.

existentes entre a *representação* do gesto e a *ação* do gesto nos revelam a própria história das experimentações da dança como linguagem. Esse pensamento de Kastrup também nos cai bem para o Coisazul, uma vez que sujeito e objeto são formações experimentais, pois, somos formas inventadas quando nossas peles [humana+plástico] se misturam como coisa única. Somos formas amorfas de nós mesmos nesse acoplamento entre sujeito e objeto e durante a experimentação nos tornamos os sujeitos cognitivos entre o pré-objetivo e o pré-subjetivo a que a autora se refere.

Um dos principais fatores colocados na abordagem sobre a invenção como cognição é o estudo do *Tempo* e a sua influência nas formas de conhecer, isto é, a temporalidade, a duração, a frequência, são elementos constitutivos dos processos de inventividades e, podem produzir profundas modificações na forma de conhecer pela questão metafísica. Kastrup nos apresenta a partir de Bergson o quanto a problematização do tempo é importante para o entendimento do conceito de conhecimento:

Compreende-se, então, a recusa de Bergson em aceitar o primado da teoria do conhecimento, pois somente trabalhando sobre a questão metafísica e operando uma modificação profunda nesse plano foi possível subverter o conceito de conhecimento. Foi preciso introduzir a duração no âmbito do ser, identificar ser e duração, para afirmar a possibilidade do conhecimento inventivo, pois existe uma solidariedade entre a posição do problema metafísico e aquele do conhecimento, e isso em dois sentidos. No primeiro, a inventividade do ser exige sua apreensão por métodos de pensamento, eles próprios inventivos. Caso contrário, teríamos que reconhecer a impotência do conhecimento em dar conta da realidade. No segundo sentido, encontra-se implicado nesta ontologia criacionista que a própria cognição é inventiva. Do contrário, a própria ontologia ficaria comprometida, pois existiria uma dimensão da realidade que lhe escaparia (KASTRUP, 1999, p. 45).

Para exemplificarmos melhor essa solidariedade entre posição do problema metafísico e a posição do problema do conhecimento como agenciadores do conhecimento inventivo, vou reintroduzir algumas experiências pessoais em contextos coletivos e como venho sentido a dança nas várias possibilidades de Ser-Tecido-Pele. Até o momento estávamos conversando sobre a amplitude das possibilidades das relações coreográficas e de inventividades com Tecidos e, delimitando nossas referências estéticas entre um passado pré-modernista com Loie Fuller e um presente com Daniel Wurtzel.

### 2.3.1 Coisazul como uma invenção celular

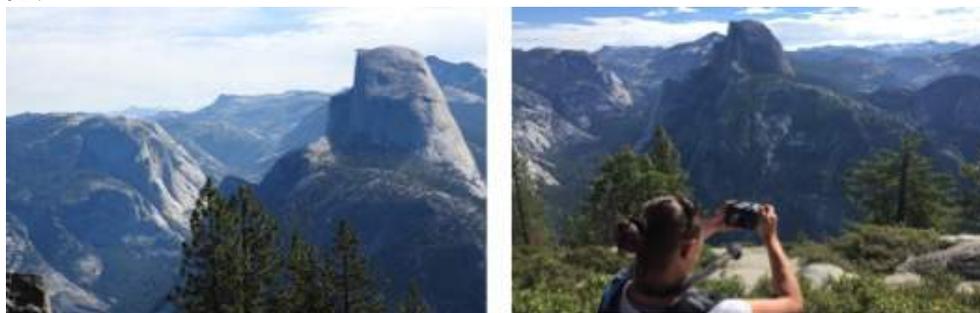
Conheci os autores Humberto Maturana e Francisco Varela e suas teorias sobre o conhecimento humano pela abordagem da *cognição autopoietica* de Virgínia Kastrup, desde então, tanto Virgínia como os biólogos, passaram a fazer parte das nossas ideanças e, escolho as palavras da Kastrup para apresentar melhor os autores que também foram incorporados na rede de nossas escolhas pelos mesmos motivos:

Escolho o trabalho de Humberto Maturana e Francisco Varela como referência para tratar da reinvenção dos estudos da cognição na atualidade, em virtude do lugar que o problema da invenção ocupa em sua obra. A invenção não é apenas um tema a mais ou um processo dentre os outros, mas o problema que move a investigação, seu ponto de partida e sua originalidade. Tal maneira de colocar o problema será decisiva para uma concepção da cognição como um processo de invenção de si e do mundo, que contrasta com a concepção cognitivista, na qual o problema da cognição é formulado em termos de leis ou princípios invariantes. Conforme veremos, ao pensar a cognição como invenção do sujeito cognoscente e do mundo conhecido, Maturana e Varela fazem da regularidade das formas cognitivas, algo que merece ser explicado, sendo seu suporte explicativo uma inventividade considerada intrínseca à cognição. Eles reorientam assim, o sentido da investigação, que se configura como uma crítica ao pressuposto filosófico de que conhecer é o mesmo que representar. (Kastrup, 2010, p. 129)

Em seu capítulo sobre a Cognição Autopoética, Kastrup nos conta a metáfora elaborada pelos autores para explicar a concepção de evolução:

Maturana e Varela (ibidem, p.92) apresentam sua concepção de evolução em uma metáfora: esta se processa como gotas d'água lançadas do cume de um monte, cujas trajetórias resultam da força relativa de fatores intrínsecos às gotas, como seu peso e impulso, bem como dos obstáculos e imperfeições no terreno, da pressão dos ventos etc. Do acoplamento de certos modos individuais de interação com certas irregularidades do mundo material, ou seja do encontro entre dois devires paralelos, surgem estabilizações ou diversificações. (KASTRUP, 2007, p. 136)

2017<sup>23</sup>



*Imagem 17: Gigantesco vale de gotas D'águas!  
Fotografias: Minhas e de Glauber Luiz Della Giustina*

<sup>23</sup> Fotos arquivo pessoal - 2017 Yosemite National Park, CA/USA (visita realizada durante o PDSE/CAPES)

Quantas gostas d'águas compõem nossas invenções de mundo? Ao visitar o Parque Nacional de Yosemite<sup>24</sup> senti as palavras de Maturana e Varela me transpassando de uma forma concreta! Realmente um sistema que nos faz perceber que o Tempo é fundamental para o desenvolvimento das coisas! Senti-me como se estivesse dentro de uma maquete com todos os sistemas de organização autopoieticas explodindo ao meu redor! Estar diante de uma natureza que vem sendo esculpida a milhões de anos por gotas d'águas formadas pelo derretimento glacial, rodeada de acoplamentos entre árvores gigantes (sequoias<sup>25</sup> milenares) e maciços de granitos esculpidos de todas as formas ao longo dos séculos, abre uma percepção para a dimensão do *Tempo na Cognição das Coisas*, e de como essas dimensões se ligam na própria invenção daquele sistema. *Realmente a metáfora faz sentido quando estamos diante dessa gota d'água!*

Analogicamente, vamos tentar compreender os improvisos coletivos que dançamos também por essa perspectiva dos *acoplamentos individuais nas irregularidades do mundo material*, que a meu ver, possibilitam a existência coreográfica de sistemas *estáveis e ao mesmo tempo diversificados* quando improvisamos num coletivo e a dança acontece durante os processos que estabelecem forças relativas de fatores “intrínsecos às gotas, como seu peso e impulso, bem como dos obstáculos e imperfeições no terreno, da pressão dos ventos” (KASTRUP, 2007, p. 136), dos corpos, dos sentidos, das emoções, das sensações que produzem mais *Gotas D'águas*.

---

<sup>24</sup> O Parque Nacional de Yosemite (em inglês: Yosemite National Park) é um parque nacional norte-americano localizado nas montanhas da Serra Nevada, no estado da Califórnia, nos condados de Mariposa e Tuolumne. O parque cobre uma área de 3 081 km<sup>2</sup>, estando a sua altitude compreendida entre os 600 e os 4.000 metros. Geologicamente o parque caracteriza-se pela presença de rocha granítica e algumas rochas mais antigas. Há aproximadamente dez milhões de anos, a Serra Nevada sofreu uma elevação, tendo-se depois inclinado, o que levou a que as suas encostas ocidentais ficassem com declives ligeiros e as orientais com declives mais acentuados. A elevação resultou num aumento da inclinação dos leitos dos riachos e dos rios, resultando na formação de desfiladeiros profundos e estreitos. Há um milhão de anos, verificou-se uma acumulação de neve e gelo, formando glaciares nos prados alpinos mais altos, descendo depois para os vales percorridos pelos rios. A espessura do gelo no vale de Yosemite pode ter chegado aos 1.200 metros durante o início do período glacial. O movimento de descida das massas de gelo esculpiu o vale em forma de U que tantos visitantes atrai hoje em dia. Informações do site: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Parque\\_Nacional\\_de\\_Yosemite](https://pt.wikipedia.org/wiki/Parque_Nacional_de_Yosemite) dia 11 de setembro de 2018.

<sup>25</sup> A sequoia-gigante é a maior árvore do mundo em termos de volume. Ela atinge em média de 85 - 115 m de altura, e 8–12 m em diâmetro. A sequoia-gigante mais velha conhecida possui 4.650 anos de idade e se encontra no Parque Nacional da Sequoia, na Califórnia. Medidas recordes de sequoias como 115 metros de altura e 18 metros de diâmetro já foram reportadas. A casca da sequoia é fibrosa, com sulcos, podendo chegar a 60 cm de espessura na base do tronco. Uma casca assim fornece uma excelente proteção contra fogo. As folhas são como as folhas dos pinheiros, com 3-6 mm, fazendo uma espiral nos brotos. As sementes vêm em cones, e cada cone têm em média 230 sementes de cor marrom-escuro, cada uma com 4–5 mm de altura e 1 mm de espessura, possuindo umas "asinhãs" marrom-amarelas de 1 mm. As sementes são carregadas pelo vento quando se desprendem do cone. É considerada um fóssil vivo. Informações retiradas do site <https://pt.wikipedia.org/wiki/Sequoia-gigante> dia 11 de setembro de 2018.

Quando falarmos *Das Autopoiesis* estamos nos referindo ao campo que compõem nossas reflexões sobre como nos inventamos e nos *organizamos autopoieticamente com o Coisazul*. Estamos pensando sobre como fomos ao longo da pesquisa estabelecendo nosso sistema coletivo com o passar do tempo e dos acoplamentos que foram permanecendo e se diversificando. O estudo do livro *A Árvore do Conhecimento – As Bases Biológicas do Entendimento Humano* (1995) dos autores Humberto R. Maturana e Francisco J. Varela foi fundamental para o amadurecimento da tese e constitui boa parte da fundamentação de nosso pensamento sobre as coreografias improvisadas coletivamente. Sobre esse tipo de organização os autores afirmam:

Nossa proposta é que os seres vivos se caracterizam por, literalmente, produzirem-se continuamente a si mesmos - o que indicamos ao chamarmos a organização que os define de organização autopoietica (MATURANA; VARELA, 1995. p.84).

[...]

Possuir uma organização, evidentemente, é próprio não só dos seres vivos, mas de todas as coisas que podemos analisar como sistemas. No entanto, o que os distingue é sua organização ser tal que seu único produto são eles mesmos, inexistindo separação entre produtor e produto. O ser e o fazer de uma unidade autopoietica são inseparáveis, e esse constitui seu modo específico de organização (MATURANA;VARELA, 1995. p. 89).

Estamos em busca da compreensão dos modos específicos de organizações coreográficas do Coisazul, isto é, daqueles momentos nos quais conseguimos ser produtor e o produto ao mesmo tempo, existindo de modo(s) específico(s) enquanto organização de dança. Pretendemos entender como a célula Coisazul de investigação passou a existir também como célula(s) Coisazul de dança e, como essas célula(s) organizam-se no Coletivo Coisazul. Analisaremos nossas danças pensando que os seres vivos são *unidades autônomas que se organizam autopoieticamente* (MATURANA&VARELA, 1995), isto é, de que somos um coletivo de células autônomas que estabelecem um sistema que se multiplica quando produz a dança Coisazul.

Percebemos que o desafio da contemporaneidade, como também desta tese, está na definição do que podemos perceber como sistema de *Seres Vivos*, e sobretudo, quais são as formas possíveis de vida na pós-modernidade. Se analisarmos os sistemas vivos pelo critério da capacidade de produção continuamente de si mesmos, o que vamos encontrar como sistema? De que forma o Coisazul foi ganhando vida? Como criamos zonas experimentais para a nossa existência? O que acontece quando abrimos a possibilidade da dança existir no

encontro entre puffs azuis e pessoas? Quais as coerências neurais que nos permitem ter a capacidade de ser produção continuamente de si nesses encontros?

Nesse ponto da escrita de nossa malha epistemológica, gostaria de tangenciar essa abordagem sobre *heterogeneidades de formulações, de multiplicidade de caminhos teóricos e de comunidades de interlocução* das epistemologias ecológicas, com a necessidade de se *traçar um plano comum no método cartográfico*, proposta por Virgínia Kastrup com Eduardo Passos (2013). Quando fizemos a escolha de Ser Coisazul traçamos um plano para deixar que todas as formas de existências decorrentes desse processo pudessem acontecer, de modo que, isso vem nos levando a vivenciar um maior número de relações e de condutas nos múltiplos espaços onde a dança acontece com os Seres Vivos ao nosso redor. Somos unicelular e multicelular, individualmente (uma célula é formada de duas partes, então já é considerada por nós um coletivo também) ou coletivamente (mais de uma célula) apresentamos várias configurações e estamos nos transformando constantemente, como na vida cotidiana, a cada momento fomos nos transformando. Podemos ser uma dançarina(o) e um puff azul ou um coletivo de dançarinas(os) com coletivo de puffs azuis.

Esse pensamento de *ser o próprio invento da invenção do mundo da célula Coisazul* abriu uma zona de possibilidades para também expandirmos as *heterogeneidades de formulações e as multiplicidades de caminhos teóricos e de comunicações* que encontramos quando traçamos o plano comum de viver o Coisazul como uma *célula inventada*. Sobre o como o acessar o plano comum, que nos permite o mergulho nas heterogeneidades que sustentam os mundos comuns pela perspectiva da *invenção de si e do mundo por meio da cognição autopoética*, os autores comentam:

A cartografia é um método de investigação que não busca desvelar o que já estaria dado como natureza ou realidade preexistente. Partimos do pressuposto de que o ato de conhecer é criador da realidade, o que coloca em questão o paradigma da representação. Como já atestaram Maturana e Varela (1990, p. 21), “todo ato de conhecer traz às mãos, [...] todo fazer é conhecer, todo conhecer é fazer”. Ter um mundo às mãos é comprometer-se ética e politicamente no ato do conhecimento. É intervir sobre a realidade. É transformá-la para conhecê-la. Há uma dimensão da realidade em que ela se apresenta como processo de criação, como poiesis, o que faz com que em um mesmo movimento, conhecê-la seja participar de seu processo de construção. O acesso à dimensão processual dos fenômenos que investigamos indica, ao mesmo tempo, o acesso a um plano comum entre sujeito e objeto, entre nós e eles, assim como entre nós mesmos e eles mesmos. O acessar esse plano comum é o movimento que sustenta a construção de um mundo comum e heterogêneo. (KASTRUP e PASSOS, 2013, p. 264).

Pretendemos mapear as pistas que nos levam a “acessar esse plano comum” das improvisações dançadas pelos corpos heterogêneos nas ações que mobilizam suas *motilidades* (LEPECKI, 2017) na imanência do movimento de um mundo comum entre as presenças compartilhadas. Quem são os sujeitos? Quem são os objetos? Quem são os eles? Quem são os nós? Como delimitar quando os nós passam a ser eles, e os eles passam a serem os nós?

Dançar *com*, dançar *entre*, é uma oportunidade de mergulhar na vivência de uma poiesis que acontece por um estar *entre* a realidade e a virtualidade do momento presente que só existe quando nossas membranas se organizam e mobilizam no sentido de que *todo fazer é conhecer e de que todo conhecer é fazer*, o que nos leva ao conceito de *Ação* defendido por Maturana e Varela onde, ação significa o próprio ato cognitivo. Ao mesmo tempo, “[...] nesse fundo comum e heterogêneo, composições e recomposições de singularidades têm lugar” (KASTRUP e PASSOS, 2013, p. 264), e essa transversalidade que conecta heterogêneos em suas singularidades nos move ao encontro de outros corpos/grupos para a realização de novas coreografias afetivas. Ainda sobre pessoas, coisas reunidas e pesquisas:

O grupo implicado na pesquisa é mais do que um conjunto de pessoas e coisas reunidas, pois comporta uma dimensão fora-grupo ou dimensão da processualidade do coletivo. A cartografia aposta na contração do coletivo compondo uma grupalidade para além das dicotomias e das hegemônicas de organização da comunicação nas instituições: para além da verticalidade que hierarquiza os diferentes e da horizontalidade que iguala e homogeneiza um “espírito de corpo”. A desestabilização desses dois eixos organizativos se faz pela transversalidade (GUATARRI, 1981). No terceiro eixo, que é o da transversalidade, não é mais possível ou necessária a fixação de fronteiras separando saberes e atores, onde se inclui a dimensão do “fora” das organizações ou formas instituídas, onde se atravessam diferentes semióticas (significantes e não significantes), onde o grupo experimenta sua dimensão de coletivo. (KASTRUP e PASSOS, 2013, p. 265-266)

Nas danças *coreografadas improvisadas coletivamente* do Coisazul o eixo transversal impulsiona o(s) corpo(s) no agenciamento de sua(s) motilidade(s) *entre* o eixo vertical e o eixo horizontal, isto é, *entre* as fricções que nos singularizam e o que nos homogeneizam nas relações, descobrindo sua fluência e autonomia na duração do movimento dançado. Assim, as processualidades vividas no Coisazul como uma célula coletiva se dão nas fricções e nas desestabilizações dos dois eixos (vertical/hierarquias discriminatórias e horizontal/igualdades massificantes), pois o Coisazul existe pela ideia dessa transversalidade, que faz com que ele seja o transbordo de coreografias que instauram devires para essa dimensão de experimentação coletiva ao qual se referem os autores. Em linhas gerais entendo que, essa transversalidade, nos impulsiona para o fundamento de que podemos compartilhar um

momento coletivo onde nossas ações reverberam como cognições dançantes, isto é, um espaço onde as ações singulares se acoplam em afetos coletivos, num ambiente propício a troca de saberes não hierarquizados. Estamos falando das contaminações das vidas dos participantes do acontecimento, onde os [saberes Coisazul](#) encontram com os saberes dos *Outros* e possibilidades de outras arquiteturas dançadas se abrem pelas novas parcerias que fazemos quando dançamos essas transversalidades:

No contexto da cartografia, quando indicamos que o comum é produzido pela transversalização realizada por práticas da participação, inclusão e tradução, afirmamos o paradoxo da inseparabilidade das idéias de comum e heterogeneidade. Somos levados, então, a ficar no limite instável entre o que comuna e o que difere; entre o que conecta os diferentes sujeitos e objetos implicados no processo de pesquisa e o que, nessa conexão, tensiona; entre o que regula o conhecimento e o que mergulha na experiência (KASTRUP e PASSOS, 2013, p.267).

Nesses tipos de danças, constantemente vivemos as relações de homogeneidade e de heterogeneidade entre os corpos dentro de um mesmo plano comum e, é entre o comum na diferença, e a diferença no universal que muitas das vezes acontecem as relações coreográficas que redimensionam as relações entre os participantes. Aqui, resgato os fundamentos da técnica de contato-improvisação que se funda na partilha do centro energético pelo toque e encontro das partes do corpo, buscando na dança o encontro de um equilíbrio entre essas heterogeneidades, de modo que, as formas homogêneas de relacionamentos se estabeleçam no fluxo do movimento dançado. Assim, como no Coisazul.

Ao imaginar o mundo do Coisazul, onde a imaginação de outras espécies e elementos partilham da experiência dançada, busca-se a criação de um ambiente que se constitui na ontologia da relação simétrica dos participantes, sendo eles humanos, não-humanos e objetos, proporcionando experiências que possibilitam o conhecer pela objetivação do real, dentro do ambiente relacional.

A questão da simetria no processo de conhecimento ancora boa parte da nossa hipótese da pesquisa sobre a possibilidade da inversão dos afetos na relação entre objetos e sujeitos, e justifica de certo modo, o processo cartográfico estabelecido no próximo capítulo da tese sobre o processo de imaginação do mundo do Coisazul. Assim ao delimitar as bordas cartográficas e os campos de forças comum na construção de conhecimento sobre dança e objetos proporcionados pelo estar/ser/viver o Coisazul, estamos nos juntando à um campo de forças comum sobre o estudo da presença das coisas na/em cena, ampliando “à possibilidade de estender a experiência para a diversidade da imaginação de outras espécies e elementos

que partilham conosco a aventura da vida e do existir no universo” (STEIL; CARVALHO, 2014, p. 175).

Também encontramos nas epistemologias ecológicas um caminho para ancorar a hipótese da pesquisa, que é sobre a problemática de se pensar na simetria e na inversão dos afetos na relação com os objetos em situação de movimento poético na dança. Essa forma de pensar sobre simetrias no processo de conhecimento do Coisazul, possibilitam a abertura de uma infinidade de relações entre os sistemas dos Seres Vivos, abrindo para processos onde a criação e a imaginação aconteçam como força do fluxo da própria coreografia da vida e do momento. Ainda sobre essa simetria no processo de conhecimento:

Esta simetria no processo de conhecimento, que consideramos como uma referência fundante para as epistemologias ecológicas, no entanto, não postula necessariamente a igualdade entre os seres que habitam o universo. Ou seja, o fato de que estamos todos – humanos e não humanos – submetidos a um mesmo processo criativo de interações contínuas, que nos permite a aquisição e a incorporação de habilidades, não elimina a diferenciação. Ao contrário, diferenciamos-nos como organismos por meio da diversidade das combinações possíveis dos fluxos de matérias que nos atravessam e das linhas e dos traços que são impressos no ambiente como guias para nossas trajetórias de vida. As epistemologias propõem, assim, um modo de operar em termos do conhecimento que, longe de nos distanciar do ambiente, por um processo de objetivação do real, nos conduz a um engajamento e a uma imersão no mundo imediato e material da experiência. (STEIL; CARVALHO, 2014, p.174-175).

A diversidade de combinações possíveis entre os fluxos das matérias (dança) que nos atravessam como coreografia improvisada coletivamente acontece em nosso processo porque realizamos continuamente a partilha do existir dessa *outra espécie*. Quando estamos vivenciando coletivamente um processo coreográfico improvisado abrimos para uma “imersão no mundo imediato e material da experiência”, das possibilidades de imersão no fluxo da imaginação de outras espécies e de relações possíveis, o que nos leva a um ambiente propício a invenções de mundos. A prática com Coisazul nos permite investigar a fluência dos movimentos pelos corpos na invenção de si e do(s) mundo(s) nesse lugar do *tempo experienciado coletivamente*, traz *para-a-frente* (GUMBRECHT, 2010) uma infinidade de relações entre as coisas (humanos, não-humanos e outros organismos) num fluxo de inventividade coreográfica. Nesse sentido quando falamos das epistemologias locais, estamos assumindo a mudança *dos sujeitos de conhecimento* e reconhecendo que eles, não somente possuem uma ética das coisas como também um fluxo próprio de *agências das coisas*:

O que nos permite postular o deslocamento da epistemologia e da ontologia clássicas, que se pretenderam universais, em direção a epistemologias locais, entre as quais propomos as epistemologias ecológicas, é principalmente a mudança no estatuto dos sujeitos de conhecimento, agora não exclusivamente humanos. Esta inflexão que se alarga para incluir os não humanos acaba incidindo sobre a base de sustentação do conhecimento moderno e os postulados fundantes da ciência. Assim, se Gadamer (2012) reivindicou, como condição para um diálogo autêntico, o reconhecimento da “dignidade das coisas”, as epistemologias ecológicas reivindicarão a “atividade (agency) das coisas”. (STEIL; CARVALHO, 2014, p. 176 – aspas dos autores)

Para melhor exemplificar como essa reivindicação da agência das coisas operam em nossas epistemologias, contarei um pouco da vivência do *Parquinho Azul* no Centro Assistencial Francisco de Assis/CASFA na cidade do Paranoá no Distrito Federal (aproximadamente 40 minutos da região central de Brasília).



*Imagens 18 e 19 Agencia das Coisas - Parquinho Azul – CASFA / Paranoá-DF  
Fotos Débora Amorim*

Trago as memórias e a atualização delas na sequência das fotografias<sup>26</sup> que revelam o início de nossa coreografia naquela tarde. Se observarmos a primeira fotografia na página

<sup>26</sup> Para realizar a composição coreográfica e remontar a ordem cronológica dos fatos foram utilizadas as imagens de duas fotógrafas: Débora Amorim e Isadora Lima. As Imagens da Débora fazem parte do acervo do Projeto Zona de Contágio 2016 e foram cedidas para o coletivo pela fotógrafa, suas imagens possuem marca d'água, facilitando a identificação. As imagens da artista Isadora Lima foram cedidas para a pesquisa com a finalidade de colaboração dos estudos.

anterior, perceberemos que ela nos revela uma atenção conjunta dos envolvidos na situação e, uma percepção diferenciada para o ambiente e seus objetos, que resultaram naquele momento numa *outra* definição para os valores das coisas. Sou a *peçoacoisa* que foi retirada do monte, jogada como puff e escalada por *pés curiosos* que queriam chegar no cume do *monte azul* reivindicando a *agencia do mundo* do Coisazul. Antes desse momento, nós do coletivo (Fabiana, Márcia Regina, Camila e Olívia) nos misturamos aos puffs onde os alunos se encostaram para esperar a apresentação, de modo que inicialmente não perceberam que estávamos ali. Observem a sequencia das fotografias e como aconteceu a reivindicação do *Monte Azul*:



*Imagem 20: Diagrama de fotos do Parquinho Azul – Escalando o Monte Azul, foto: Débora Amorim*

De certo modo nossas epistemologias são recheadas de momentos como esses, nos quais transitamos entre as materialidades do(s) corpo(s) envolvidos na ação. As crianças logo perceberam que nada aconteceria em sua frente e gradativamente o foco da curiosidade delas voltaram-se para a grande membrana azul que respirava em suas costas. Interessante perceber que o nosso trazer para-a-frente daquele dia foi exatamente o *não trazer a frente*, e que esse processo deflagrou nossa existência numa outra ordem das coisas. A primeira dançarina a ser descoberta de vestido vermelho (fotografia 2) foi a Olívia e, pouco a pouco, as crianças começaram a compreender qual dança era aquela, juntamente conosco. Na quarta fotografia juntamente com as crianças a Márcia Regina (calça azul com blusa laranja ao fundo) se mistura com as crianças de uma forma que parece que ela mesma também quer conquistar monte, o interessante dessa fotografia é que a Olívia no primeiro plano inverte os papeis sendo a expectadora da escalada do monte azul, que só terminou quando acharam a Camila,

passando para a próxima invenção daquela tarde. No próximo capítulo da tese voltaremos nesse dia várias vezes e explicaremos melhor como foi o dia em que o Coisazul encontrou suas ontogenias e suas cosmologias no *Parquinho Azul*. Nesse dia incorporamos várias habilidades pela partilha com os outros e o mundo do Coisazul, de certo modo, foi um dia para perceber a simetria no conhecimento lembrada Steil e Carvalho (2014, p. 174) ao defenderem as epistemologias locais: “[...] quando estamos falando de conhecimento, estamos na verdade, falando de um processo criativo de incorporação de habilidades que partilhamos com outros organismos e seres que habitam o mesmo mundo que nós”.

Buscamos as pistas que nos ajudam a identificar o momento em que a *dança acontece pelo acoplamento das unidades autopoiéticas* expandindo-se no meio e estabelecendo zonas de coreografias improvisadas coletivamente. Assim, nos lançamos como investigadores dos nexos coreográficos gerados por sistemas autônomos entre as partes dançantes, pessoas e objetos, nos quais as relações decorrentes dos afetos reverberam em sistemas outros que permitam que a existência daquela coreografia seja o próprio produto daquele sistema, isto é, vamos pensar a *coreografia* como uma organização autopoiética.

No próximo capítulo vamos reconstruir o caminho de existência do Coisazul contando a sua vida e como foram os seus ciclos vitais: unicelular (acoplamentos estruturais de primeira ordem), multicelular (acoplamento estrutural de segunda ordem) e metacelular (acoplamento estrutural de terceira ordem). Vamos refletir sob a perspectiva das cognições autopoiéticas e de como uma célula sujeita aos planos de forças do mundo passa a ser sujeito da ação. Como ao longo desses quatro anos de pesquisa essa existência acontece pelo acesso ao plano de transformação da vida, em que os envolvidos são sujeitos da ação sob o efeito da temporalidade, como as *gotas d'águas*. Levo para o capítulo *Das Autopoiésis* as considerações de Pozzana, sobre essas transformações ao longo da pesquisa:

Antes de concluir, gostaríamos de ressaltar a importância de experimentações que possibilitam o acesso ao plano de transformação da vida onde o sujeito da ação é o movimento (BERGSON, 1962). O cartógrafo é formado nas problematizações do mundo, nos desvios, nos lapsos, ali onde algo escapa ou onde não encontramos o que ansiamos encontrar. Por meio de práticas que nos fazem conhecer concretamente a condição acentrada e fragmentada do eu, a virtualidade de si tem lugar e nos faz duvidar do sujeito conhecedor como fonte do conhecimento. Nesse duvidar, fazemos um movimento no mundo diferente do clássico-cartesiano. A dúvida, quando transformada em problema, quando articulada, é criação e produção de pensamento, é mergulho na experiência porque é com o corpo que uma questão se faz. É no corpo pensante e vibrante que uma perturbação engendra a vida que cria: corporificação e afetabilidade (POZZANA, 2013, p. 334-335).

Se pensarmos que somos uma unidade autopoiética e(m) *coisa*, que é feita de

acoplamentos afetivos entre puffs azuis e pessoas quando dançam coletivamente de forma improvisada, também podemos pensar que, estamos ampliando, estudando, transbordando nossas “corporificações e afetabilidades” (POZZANA, 2013). Estamos buscando o entendimento de como *os entre meios* da relação - objetos e sujeitos - produzem coreografias na perspectiva de *Ser Coisas*.

Vamos em busca dessa *imediatez* e tentar perceber a presença das *coisas do mundo* em nós e, refletindo se de fato existe esse lugar em que nenhum objeto do mundo possa estar disponível de modo não mediado aos corpos dos seres. Tomo a liberdade de ampliar o entendimento de corpo(s), assumindo que compreendo que *corpos dos seres humanos* já englobam suas formas de nexos mentais, não dicotomizando os processos corporais. Assim, vamos contar sobre o que encontramos quando dançamos esse lugar dos objetos disponíveis “em presença” e, principalmente, dos *afetos* (TAVARES, 2013) que *transbordaram em coreografias coletivas improvisadas* por meio dos *acoplamentos* (MATURANA & VARELA, 1998) das “coisas do mundo” em nossas *invenções* (KASTRUP, 1999) com o Coisazul. Vamos em busca das evidências das nossas ações performáticas no *entre* isto é, quando *Ser Produção de Presença* acontece à medida que abre-se mão de *Ser Produção de Sentidos*, estabelecendo um *estar* a “frente” dos *entre meios*.

Entendemos que as epistemologias ecológicas ampliam a hipótese da pesquisa, uma vez que para além da busca de compreensão sobre a gênese do movimento a partir das coisas, nos coloca em um mesmo ambiente experimentando a não hierarquia e o efeito da presença entre os mundos, as pessoas, os objetos possibilitando a vivência de outros sistemas entre as coisas. Se conseguimos abrir mundos de afetos com puffs azuis, por que não conseguimos ampliar essa afetabilidade para outros sistemas das coisas vivas? Quanto de lixo temos produzido? Como acumulam-se tantas tralhas? Como os valores que se estabelecem entre as coisas afetam os diversificados sistemas vivos? Como os seres estão sentindo os afetos? Qual o impacto dessas condutas para os humanos, não-humanos e todos os outros organismos que estão no mesmo mundo? Lembrando das palavras de Tavares (2013), as possíveis respostas para essas perguntas podem estar nos *movimentos que sentem*.

No próximo capítulo abordaremos nossas materialidades, nossa existência como Coisazul, das fazes onde os tecidos se misturam e formam uma outra coisa a partir das nossas presenças, dos campos de inventividade durante a improvisação da coreografia. Vamos buscar evidências sobre os dois sentidos mencionados pela autora: primeiro que a inventividade do ser exige apreensão dos métodos de pensamento; segundo que a ontologia criacionista é a própria cognição que é inventiva. *Bem vindos a vida Coisazul!*

### Capítulo 3 - Das Autopoiésis Cartografadas

*O homem não é livre quanto aos seus objetos,  
os objetos não são livres quanto ao homem.  
Jean Baudrillard, 1989, p. 54*

Nas próximas linhas rememoraremos as texturas históricas da vida social e biológica do Coisazul, texturas que apresentam as reflexões tecidas a partir das vivências dos conceitos de *organização autopoética e acoplamento estrutural* abordados no livro *A Árvore do Conhecimento – As Bases Biológicas do Entendimento Humano* (1995) de Humberto R. Maturana e Francisco J. Varela que nortearam/norteiam nossas ações. Nosso exercício, nesse rememorar, é identificar os momentos nos quais os saberes da poética do movimento “possuem sua ontogenia nas ações mais simples de nossa vida social”, quando os saberes linguísticos e biológicos acoplam-se estruturalmente na perspectiva de uma coreografia em processo, isto é coreografia improvisada, onde as membranas dos sujeitos envolvidos se misturam numa dança *ad infinitum*. Segundo os autores, “não nos damos conta da textura histórica por trás das coerências lingüísticas e biológicas envolvidas nas ações mais simples de nossa vida social ” (1995, p. 251). Para o processo da consciência das ações de nossa vida social que se transformaram em dança e fazer emergir nossas texturas históricas, rememoramos as coreografias em azul.

O processo coreográfico que investigamos tem seus nexos nos afetos que se estabelecem *pelos acoplamentos* relacionais entre dançarina(s) e puffs azuis, de modo que passamos a considerar dançarinos todos os corpos parceiros envolvidos nos improvisos, corpos que se fundem em novas membranas estabelecendo, uma nova membrana temporária entre os mesmos e suas ações coletivas, que potencializam o que denomino de coreografias de/dos acoplamentos afetivos (acoplamentos estruturais + afetos).

Também aproveito para lembrar que o que nos levou à formulação do conceito *acoplamentos afetivos* foi a busca por uma vivência de: não-hierarquias e(m) dança; do encontro entre humanos, não-humanos e outros organismos; da qualidade do estado de/das presença(s). Encontramos nessa busca elementos que acionam os nexos coreográficos das formas de acoplamento e alteram os estados de/das presenças do(s) sistemas coletivo(s) celulares e consecutivamente da própria dança em si.

Assim, o objetivo desse capítulo é desenhar as pistas que nos permitam, por meio das memórias das danças Coisazul, chegar ao entendimento de como o conceito de organização autopoietica contribuiu/contribui para a compreensão das experiências das coreografias improvisadas coletivamente e principalmente, refletir nesse percurso sobre como a organização autopoietica da célula está presente entre as ações individuais e coletivas na pesquisa do movimento dançado. Antes de tudo, essa pesquisa tem como pano de fundo a preocupação com o equilíbrio das relações entre as coisas do mundo no mundo, dos reflexos dos sistemas individuais e suas dinâmicas entre os sistemas coletivos que vibram em movimentos, somam em ações e sobretudo potencializam pela dança conhecimentos sobre si, as outras pessoas, a natureza e *os vários sistemas das coisas inventadas*.

As fotografias de Edilson Oliveira de Carvalho, de Roberta K. Matsumoto e de Débora Amorim me ajudam a lembrar as coreografias e as etapas da nossa história estrutural e principalmente perceber os mundos inventados que dançamos. Percebi como as coreografias capturadas expandem Coisazul para além das relações hierárquicas entre os dançarinos e os puffs colocando-os num lugar específico, e que as relações com o espaço/meio ampliam e flexibilizam a(s) membrana(s) quando dançamos na deriva de meios desconhecidos.

Ao longo desse capítulo analisaremos a história da mudança estrutural das unidades celulares Coisazul, essa contínua mudança que acontece nas unidades celulares favorece novas estruturas coreográficas de acordo com o acoplamento estrutural e afetivo que transbordam naquele meio no qual a célula se insere. Em nossa história de mudanças estruturais passamos por várias etapas, de modo que fomos transformando nossas formas de acoplamentos e dança, são elas:

### 3.1 Célula Coisazul / invenção do mundo da célula / etapa unicelular



*Imagem 21: Invenção do mundo da célula, fotos Edi Oliveira*

### 3.2 Coletivo Coisazul / invenção do(s) mundo(s) das células/ etapas multicelulares



*Imagem 22: Invenção do(s) mundo(s) das células, fotos Roberta Matsumoto*

### 3.3 Ontogenia(s) Coisazul / autopoiesis no(s) mundo(s) / etapas metacelulares



*Imagem 23: Autopoiesis nos mundos, fotos Débora Amorim*

Nessa sequência de imagens percebo as diferentes etapas de constituição de nossas membranas: unicelular, multicelular e metacelular. Essa organização não aconteceu de forma planejada, quando a pesquisa começou não tínhamos a intenção de nos reproduzirmos, de modo que os acontecimentos e o que eles significaram em nossa existência celular ressoam com a própria constituição do escopo teórico-metodológico da investigação. Trago a lembrança desses dias, porque foram momentos que marcaram nossas ontogenias, foram dias de descoberta sobre nossas condutas, nossas formas, nosso jeito de estabelecer presenças por estar ao lado (relacionalidade) e a capacidade de expandir nossas membranas (acoplamento). Vamos entender que nossa variação ontogênica nos levou a novos modos de ser como dança e os diferentes tipos de configurações celulares nos levam/levaram aos mais diversificados tipos de interações e se tornam/tornaram a riqueza do nosso modo de reprodução. Sobre as variações ontogênicas Maturana e Varela comentam:

Apesar da assombrosa diversidade aparente, todos se reproduzem a partir de uma etapa unicelular, o que é a característica central de sua identidade como sistemas biológicos. Esse elemento comum na organização de todos os organismos não interfere com a riqueza da diversidade entre eles, já que esta se deve a variações em nível estrutural. Por outro lado, vemos que toda essa variação se dá em torno de um tipo fundamental, mas criando modos diferentes de dimensionar universos de interação por meio de unidades distintas com a mesma organização. Ou seja, toda variação ontogênica resulta em modos diferentes de ser no mundo em que vivemos, porque é a estrutura da

unidade que determina sua interação no ambiente e o mundo que configura. (1995, p. 123)

Sabemos que a ontogenia é a história da mudança estrutural de uma unidade sem que esta perca sua organização. Ao ampliar esta questão os autores se perguntam o que aconteceria se considerarmos a ontogenia não de uma unidade, mas de duas ou mais unidades vizinhas em seu ambiente de interação. Nos levando a história dos acoplamentos estruturais e as relações com o meio no qual a célula está inserida, que em nosso caso específico são os meios onde acontecem as coreografias improvisadas coletivamente. Esse acontecimento do “acoplamento estrutural ao meio como condição de existência abrange todas as dimensões de interações celulares e, portanto, também as que incluem outras células.” (1995, p. 114)

Para chegarmos ao estado de não hierarquia entre dançarinas e puffs azuis passamos a entender que a fusão das membranas de cada dançarina com o seu puff azul seria uma condição para a experiência de ser uma unidade celular Coisazul e, que isso, modificaria as possibilidade de ser uma outra coisa quando o coletivo de células se encontrasse, não sendo pessoas e não sendo objetos, de modo que nessa fusão passamos a existir como uma coisa-outra-célula(s) com a sua própria capacidade de existência/duração e seu modo específico de ser dança como célula(s) Coisazul.

Nas próximas páginas contaremos a história das etapas celulares e dos acontecimentos que nos permitiram/permitem ser um sistema que vive unicelular, multicelular e pluricelular ao dançarmos improvisando coletivamente.

### 3.1 Invenção do mundo da célula, das etapas unicelular

Como *trazer para frente* (Gumbrecht, 2010), ou seja, como evidenciar as presenças das membranas sutis que estabelecemos como invenção de si ao dançar?

Nossa primeira coreografia aconteceu num primeiro registro fotográficos do puff azul, quando na perspectiva de entender os efeitos das membranas comuns que estávamos dançando comecei a filmar e fotografar nossas interações. Pode parecer inicialmente que é um puff azul na sombra de uma árvore convidando para um descanso, mas essa imagem foi capturada depois que passei uma tarde lendo textos sobre performance, presença, objetos e coisas, e percebi que minhas ações estavam impressas, e que meus pensamentos eram uma grande digital da minha permanência

naquele espaço com aquele objeto, que acolheu minhas dúvidas, meus devires, minhas inquietações e meus mundos naquela tarde, sendo a própria invenção de nossas ações [Fabiana + puff]. Quando observo as imagens e tangencio com as minhas memórias, percebo que esse dia foi o início de uma sensação do compartilhamento de nossas membranas, que naquele momento era apenas um devir Coisazul. Compartilho um pouco mais das memórias da nossa primeira invenção de mundo da célula:

No jardim...

No quintal...

Encostados na Paineira

Do cerrado...

Das fusões...

Das peles...

Das membranas...

Das respirações...

O processo de fusão das várias membranas que estavam no ambiente...

Devir Coisazul... nossa primeira dança.

Em busca de compreensão passei a filmar e fotografar os experimentos, uma vez que a precisão da memória vai borrando e se apagando com o tempo.

Interessante observar que sou uma dançarina que quase não tenho o hábito de me assistir durante os processos de investigação, geralmente me assisto quando o espetáculo está pronto. Tenho o hábito de usar diários de bordo para registrar as sensações que vivi, as vezes palavras, as vezes rabiscos, as vezes pensamentos mais elaborados, as vezes nada. Uma conduta diferente dos jovens de hoje que crescem tendo o vídeo como parte do seu próprio processo de constituição de si. Estou tentando também aprender isso com Coisazul,.

Fui entendendo que as imagens eram importantes para a própria existência de Coisazul, porque me faziam/fazem perceber a sequencialidade dos movimentos e a qualidade da dança que acontece quando nossas membranas se fundem. Também percebi que se somos invento e invenção, processo e produto, então, não existiria o dia de filmar... porque todo dia já era/é o acontecimento

...passei a também dançar e(m) imagem.

No vídeo desse dia, percebo como ainda era desconhecido o lugar de estar-aolado e como a minha preocupação estava no “não manipular” e “não tocar” o objeto ...

...Impregnada do pensamento “não toque” que orienta grande parte do comportamento das ações que nos colonizam nos espaços de poder.

Podemos “tocar” nas coisas sem dominância? E nos seres vivos?

Descobri ao longo do tempo que isso não interfere em estar com e que não está diretamente relacionado ao “não tocar”. Compreendi que o toque deve emergir pela qualidade das relações que estabelecemos e que, ao estar-ao-lado, precisamos ser capazes de abrir possibilidades de várias formas de tocar.

Voltando ao vídeo. Não consigo deixar de rir quando me vejo arrastando como uma minhoca com medo de tocar na coisa!!!!

A medida que assisto o vídeo percebo que o passar do tempo nos torna um coletivo de pessoa, objeto e árvore, e a coreografia se estabelece... Que a duração da relação foi fundamental para que Coisazul acontecesse naquele momento e percebo que no instante em que a luz colorida do sol passa e nossas membranas respiram juntas entre pessoa, objeto e paineira, coreografamos improvisadamente e coletivamente. Naquele instante somos um coletivo entre pessoa, árvore e objeto. Percebi que as marcas deixadas no puff eram também marcas em nossa membrana coletiva que ficavam depois da dança.



Imagem 24 e 25: Alargando nossas membranas Estar-ao-lado na Sombra da Paineira, Duração: 2:42 minutos <https://youtu.be/SPm83IC7111>

Ao descrever as memórias daquele dia, percebo que o processo coreográfico foi coletivo: que na fusão das membranas da pele humana com a pele do objeto na dança se estabeleceram nexos relacionais de acoplamentos acionados pelos corpos em movimentos e em suas agências e que a experiência dessa nova forma com o meio, estabeleceu uma outra *coisa* que somente por esses nexos relacionais pode existir. Ampliando esse conceito, pensaremos como esses acoplamentos contribuem para as coreográficas coletivas improvisadas Coisazul, de como as membranas da célula puff azul e da célula humana acoplam-se e nos permitem estabelecer presenças como coisa viva durante as experiências dos improvisos.

Maturana e Varela ao questionarem o que seria o ser vivo, nos dão pistas para pensar Coisazul:

Como saber quando um ser é vivo? Quais são meus critérios? Ao longo da história da biologia, muitos critérios foram propostos. Todos apresentam dificuldades. Por exemplo, alguns propuseram que o critério deveria ser a composição química. Ou então a capacidade de movimento. Ou então a reprodução. Ou, por fim, alguma combinação de tais critérios, isto é, uma lista de propriedades. Mas como saber quando a lista está completa? Por exemplo, se construirmos uma máquina capaz de reproduzir a si mesma, mas feita de ferro e plástico em vez de moléculas, estaria ela viva? (MATURANA;VARELA, 1995. P. 74).

Nos enquadramos, como Coisazul, exatamente dentro desse último questionamento sobre as combinações, afinal somos feitos de membranas completamente diferentes, só existimos pela combinação das membranas do plástico azul e da pele humana. De certo modo, esses questionamentos sobre a nossa existência como sistema de coisas vivas são a base de nossa investigação cênica sobre a presença: como artistas da arte do momento estamos sempre na busca por sentir um *sistema de coisas vivas em/na cena*. Um lugar em que todos os corpos se fundem em novas membranas, estabelecendo novas fronteiras entre os mesmos e suas ações coletivas. Percebo que nossas ações espelham os mecanismos de organização das membranas celulares: a cada momento em que se propõe estabelecer a celular Coisazul, uma nova organização da membrana acontece de acordo com os acoplamentos que possibilitam outras arquiteturas celulares e assim por diante.

Para Maturana e Varela, a membrana multicelular tem um papel fundamental nos processos de autoprodução, pois possibilitam a organização e comunicação entre o exterior e o interior das células, podendo por ela transitarem múltiplas espécies orgânicas em contínua mutação:

As membranas das células desempenham um papel muito mais rico e diversificado do que uma simples linha de demarcação espacial para um conjunto de transformações químicas, já que participam desse conjunto como os outros componentes celulares. O interior da célula contém uma intrincada arquitetura, composta de grandes blocos moleculares, através dos quais transitam múltiplas espécies orgânicas em contínua mutação. A membrana, operacionalmente falando, é parte desse interior. Isso vale tanto para as membranas que limitam os espaços celulares adjacentes ao meio exterior, como para as que limitam cada um dos variados espaços internos da célula [...]. Essa arquitetura interior e a dinâmica celular são, como já frisamos, faces de um mesmo fenômeno de autoprodução. (MATURANA;VARELA, 1995, p. 89).

A célula de investigação Coisazul foi acoplando novas células em seu próprio processo de existência e com isso potencializando novos afetos entre outras dançarinas/dançarinos e novos puffs. A formação de uma unidade sempre é determinada por uma série de acontecimentos associados às características que a definem, em nosso caso a junção de uma pessoa com um puff azul, ou várias pessoas e vários puffs azuis.

Quais as características que a definem? Quais são os acontecimentos recorrentes que nos fazem construir uma história biológica e social? Como estamos aprendendo a nos constituir nesse caminho abrindo mão dos modelos tradicionais de comunicação e representação? O que acontece quando as células Coisazul se encontram?

### *3.1.2 Uma Tarde de Brincadeiras - Dança com Artur*

Apresento a seguir o primeiro improviso coletivo da minha célula Coisazul com o ex-aluno do curso de bacharelado em Artes Cênicas da UnB Artur Braúna de Moura (nome artístico Artur PiraMoura), que naquele momento era meu orientando do ProIC/CNPq/UnB 2014 com a pesquisa *A Criação de uma Linguagem Expressiva na Dança que Perpassa os Limites da Flexibilidade*. Nos encontramos numa tarde no início do primeiro semestre de 2015 para uma sessão de despedida, eu me afastando das atividades docente para a pesquisa do doutorado e Artur finalizando um ano de projeto de iniciação científica. Eu começando Coisazul e Artur finalizando suas investigações de movimentos expressivos para processos coreográficos.

Enquanto esperava Artur fiquei experienciando célula Coisazul, o primeiro vídeo que apresento, traz alguns dos exercícios que costumava/costumo fazer para começar a estabelecer uma membrana comum entre eu e puff:

- Assentar no puff e permanecer, estabelecendo a duração e o prolongamento do tempo que me levarão às próximas etapas;

- Pausar, dança do não movimento
- Desacelerar o ritmo corporal para estabilizar a respiração entre os corpos
- Espelhamento de formas, estabelecendo composições entre os dois corpos
- Esperando o Artur chegar...

Segue o vídeo desse momento:

Vídeo 1.

Dia de CoisAzul - Brincadeiras

Duração 2:16 minutos

<https://youtu.be/CgOzdN47kUQ>



Para a escrita sobre as autopoiesis comecei a rever os vídeos na ordem cronológica dos acontecimentos. Interessante observar que naquele momento da pesquisa o Coisazul era apenas a ideia de dançar com o puff azul e estabelecer um centro compartilhado das nossas presenças na cena. Nessa dança com o Artur aconteceu uma série de condutas de ações que posteriormente foram se desenvolvendo como organização autopoietica e se transformando na forma específica Coisazul de dançar. Ao analisar esse material, que ficou esquecido mais de 03 anos, percebi como muitas das coisas que vivemos posteriormente e ainda no presente, já aconteciam e que o tempo trouxe a consciência de nossa forma de existir como célula.

Naquele momento da pesquisa ainda não percebíamos que a relação de compartilhar a presença na cena nos fazia/faz uma célula com sua própria organização autopoética. Segue o vídeo do momento que o Artur chegou e da nossa dança:

Vídeo 2. Coisazul Brincadeiras com Artur PiraMoura

Uma tarde para nada...

Duração 33:32 minutos

<https://youtu.be/TUK0HRipJjo>



Quando o Artur chegou começamos a nos aquecer como para uma *Jam Session* de contato-improvisação, não dei explicações e nem disse o que iríamos fazer. O Artur não fez contato com o puff e eu o deixei com as marcas da dança que tínhamos acabado de fazer (vídeo1, p. x). Fomos estabelecendo jogos de aquecimento corporal típicos de improvisação: passar entre os corpos nos espaços aéreos, arrastar, rolar, espreguiçar,

bocejar, tocar levemente e superficialmente, progredir para pequenas conduções e alternâncias de dominância entre quem conduz e é conduzido... Enquanto isso, o terceiro corpo (puff azul) estava deitado no chão compondo ao fundo. Ele permanecia encostado na parede como um ponto de triangulação com sua presença se estabelecendo pela sua ausência de movimento. E se fosse um corpo humano deitado no chão? O que mudaria? Quantas vezes você já viu um trio de dança onde uma pessoa permanece adormecido/imóvel no chão compondo a coreografia/cena/dramaturgia como um todo?

Depois de 7 minutos que estávamos dançando é que o objeto puff passa a fazer parte do nosso foco de ação, quando “oportunamente” introduzo um primeiro contato. Continuamos dançando e gradativamente o puff vai entrando na dança. De fato, o puff começa a participar da dança com 12 minutos quando valsamos com ele. Nesse momento percebo que estamos estabelecendo uma zona de possibilidades de relações com o objeto e deixamos a música nos levar assumindo a estrutura ternária das valsas. Novamente o terceiro elemento do trio passa de mão em mão triangulando entre os participantes, e percebo que, ainda somos nesse momento três participantes, na minha análise.

É preciso ter paciência para estabelecer a relação!!!! O tempo é fundamental para estabelecer o estado de invenção e de invento!! Aos 12 minutos e 55 segundos percebo que algo começa a mudar em nossa forma de ser afetados e nossos acoplamentos começam a ganhar novos contornos e as membranas começam a se misturar entre os três. Pistas dessa mudança dos estados de presença:

- Abraço coletivo (estabelecendo um núcleo comum entre os três)
- Escorregador (deslizar entre os corpos mantendo o núcleo comum)
- Amassar o pastel (sentir o ar se deslocando entre os corpos)
- Abertura de invenções de mundos (imaginação lúdica/infantil)
- Alargamento das membranas (vários tipos de contato entre os corpos... até o não contato)

Quando revejo esse vídeo percebo que Coisazul possui duas fazes que são recorrentes como coreografia: a dança parada (vídeo 1) e a dança que não quer parar (vídeo 2).

Nesse momento da pesquisa ainda não estava estudando o sistema de organização autopoietica e os acoplamentos estruturais, mas sentia que existia algo que

acontecia quando a célula Coisazul encontrava um meio de acoplar mais pessoas e aumentar sua membrana e ter outras configurações.

No entrelaçamento das nossas malhas estéticas o Artur Moura me apresentou o coreógrafo e dançarino norte-americano Bob Fosse (1927 - 1987), que também passou a influenciar a investigação Coisazul com sua forma de lidar com os objetos e a vida das coisas enquanto dançava. Percebo como para Fosse a dança e o entendimento corporal são uma única coisa quando se move. A pesquisa do Artur tratava das potencialidades do corpo que dança, tendo como ponto central a falta de flexibilidade corporal na investigação do movimento coreográfico (Anexo 1). Das ideadanças de Artur que atravessaram o Coisazul relevo a seguinte:

O que é ou pode vir a ser a flexibilidade na dança? É preocupante perceber que ainda hoje no imaginário popular quando falamos em relação a bailarinas(os) prevalece a imagem do corpo ideal, magro, alto e muitas vezes flexível.

[...]

Sim, é possível dançar sem necessariamente possuir um corpo “atlético”, mas mais do que isso, é possível dançar apenas por se possuir um corpo e uma vontade. Mas como podemos ser capazes de a partir de uma vontade e muitas “limitações” criar e valorizar um estilo pessoal de dança agregando novos desafios e se utilizando de princípios técnicos do estudo do movimento?

Apresento dois vídeos dos trabalhos de Bob Fosse que mais gosto e atravessam Coisazul nas zonas de possibilidades coreográficas. Esse dançarino/diretor influenciou a história da dança moderna norte-americana deixando sua marca no jazz, nos musicais, no cinema, que por sua vez, difundiu seu estilo para o mundo influenciando gerações de dançarinos e pessoas.

A primeira coreografia de Bob Fosse que estudamos foi *The Rich Man's Frug* do filme também dirigido por Fosse *Sweet Charity: The Adventures of a Girl Who Wanted to Be Loved* Frug é o nome dado ao estilo de dança “louca” dos anos 60 nos EUA que tem como característica a movimentação lateral que proporciona uma dança vigorosa, trazendo movimentos que lembram a dança da galinha que deriva do Twister. No Frug da coreografia de Fosse ele inclui outros animais como: cisne, macaco, cachorro, etc.

BOB FOSSE choreography – “The Rich Man's Frug”

Filme: *Sweet Charity: The Adventures of a Girl Who Wanted to Be Loved* (“Doce Charity: as aventuras de uma moça que queria ser amada”) (EUA)/*Charity, meu amor* (Brasil) Direção: Bob Fosse (1969)

Duração: 5:51 minutos

<https://delectant.com/60s-dance-frug-froog-x-fosses-cool/>



A coreografia que apresento a seguir está no filme *The Little Prince*. Nessa versão para o cinema do clássico francês da literatura infantil, Bob Fosse interpreta e dá a vida ao personagem da Cobra. Também imagino como a sua forma de Ser-Devir-Cobra-Dança no filme libertou, estimulou e empoderou corpos nas suas imaginações e devires-cobras! Quantas vezes já assisti a dança da cobra sem saber que era o Fosse?!

BOB FOSSE Choreography –  
“The Little Prince” (1974) - Bob Fosse Scene

Duração: 7:30 minutos

<https://youtu.be/xXonK8EBqmk>



Percebo que esse *corpo outra coisa* que Bob Fosse faz transbordar em suas danças atravessam as formalidades linguísticas quando o objeto se funde em suas membranas formando uma única pele: pele cobra, pele chapéu, pele luva, pele película, pele Fosse...



Imagem 26: *Para Bob, Pele nuvem*. 2016 foto: Luciana Laara  
Projeto Zona de Contágio – Avenida central do Paranoá/DF

### 3.1.3 *Bonachão Engolidor, Dança com Edi*

O Bonachão Engolidor são as escritas que faço a partir das fotografias e dos vídeos recebidos de Edilson Oliveira de Carvalho, que esteve comigo na etapa da criação do mundo da célula Coisazul. Oliveira foi meu companheiro de disciplinas na

pós-graduação nos anos de 2015 e 2016, além de partilharmos uma vida artística a algumas décadas. Nos conhecemos durante a graduação nos idos da década de 90 e desde então compartilhamos os mais diversos projetos artísticos juntos, como também nos tornamos amigos, *coisas* que com o passar do tempo tendem a se aprimorar nas sutilezas, nas levezas e principalmente nos afetos. Assim, ao falar da intimidade da sala de ensaio nas coreografias muitas vezes o chamarei pelo seu nome artístico: Edi Oliveira.

Coisazul teve a sorte de partilhar com Edi Oliveira também essa intimidade de Invenção de Mundos no espaço reservado de estudo, de ensaio e de consciência das condutas das ações, das organizações sistêmicas e das formas de fusão das membranas pele-humana e pele-plástico em Coisazul. Ao longo do primeiro semestre de 2016 nos encontramos às terças-feiras para pesquisar e estabelecemos uma parceria como pesquisadores registrando (fotos e vídeos), provocando e trazendo objetos - eu para ele uma corda, e ele para mim com as fotos/montagens -que foram transpassando as pesquisas um do outro e fortalecendo as derivas naturais de cada uma.

A pesquisa do Edi Oliveira finalizou em maio de 2017 e está publica no repositório da biblioteca Universidade de Brasília com o título *O Funâmbulo: um trajeto percorrido entre texto literário e dança*<sup>27</sup>. Sua pesquisa se debruça sobre as relações dialógicas entre o texto literário e a dança, abordando aspectos históricos e artísticos dessas relações e propondo experimentá-las em investigação coreográfica em sala de ensaio/trabalho. A investigação coreográfica teve como objeto o poema *Le funamble* (1958) do escritor francês Jean Genet (1910-1986). Para a realização da pesquisa Edi Oliveira fez a tradução do poema para o português, “O funâmbulo”, versão essa que foi utilizada na dissertação como também nos laboratórios de criação. Foi nessa etapa de pesquisa coreográfica que nossas pesquisas se encontraram, e nos atravessamos com nossas *poiesis, estéticas, gostos, conhecimentos e afinidades na arte de passar o tempo dançando*.

Também fui apresentada durante a pesquisa do Edi Oliveira ao filme *Un Chant d'Amour* (1950) de Jean Genet que me proporcionou uma aproximação à atmosfera do

---

27 <http://repositorio.unb.br/handle/10482/24299>

CARVALHO, Edilson Oliveira de. *O Funâmbulo: um trajeto percorrido entre texto literário e dança*. 2017. 184 f., il. Dissertação (Mestrado em Artes)—Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Orientação Rita de Cássia de Almeida Castro



diretor Genet. Nesse filme percebo o quanto seu pensamento transborda em coreografias refinadas de gestualidades e(m) cena. Segue as informações sobre o vídeo.

Jean Genet--Un Chant d'Amour (full movie)

[https://youtu.be/lHgb9\\_1LkWo](https://youtu.be/lHgb9_1LkWo)

Duração: 25:23



Após o estudo do texto e do vídeo, percebi que o escritor Jean Genet deixava muitas pistas em seu texto entre as gestualidades e os objetos, evocando os sentimentos e os afetos que se dão nas relações que possibilitam a existência de presenças na ausência que transborda em suas poesias. Ao ler o texto “O funâmbulo” pensei que algumas cordas e fios como objetos possibilitariam outros estados de presença compartilhada com o Edi, além das palavras do escritor que já estavam presentes. Quando pensei nas cordas, achava que de alguma forma ela poderia *trazer-a-frente* o compartilhar das presenças e das sutilezas da “vida na corda bamba” que Genet coloca tão bem nos/aos pés do funâmbulo. Foi lindo e especial presenciar e poder participar dos momentos das invenções dos mundos devir-funâmbulo e perceber como os objetos estabeleceram outras atmosferas, movimentos e sensações para o poema dançado pelo Edi Oliveira. Segue o vídeo que foi apresentado juntamente com a dissertação como parte do processo de pesquisa.

O Funâmbulo –

<https://youtu.be/SQiqctnahj0>

Duração: 15:05 minutos



Utilizarei das palavras de Edi Oliveira para relatar a natureza de nossa parceria em dança e somos acoplamentos afetivos de longa data. Suas palavras articulam a profundidade das interações/contaminações que tivemos um na pesquisa do outro, pois ao ler seu texto percebo que nossas membranas se contaminaram alterando os rumos da história estrutural da célula Coisazul:

Minha segunda companhia é a dançarina e doutoranda em Artes pela Universidade de Brasília Fabiana Marroni Della Giustina, que acompanhou, como pesquisadora colaboradora, provocadora e observadora, as sessões em sala de ensaio onde eu e o texto nos encontramos. Marroni é uma artista e professora que me acompanha desde o início de meu percurso como bailarino-intérprete e coreógrafo. Já estudamos e dançamos juntos. Conhecemo-nos bem. O que lhe confere certa intimidade com o meu modo de trabalhar e com as

questões que, artisticamente, me interessam. Sua observação desdobra-se, também, em trocas por meio de reflexões que fazemos, ela e eu, ao final de cada sessão, nas quais ela coloca suas impressões, sempre em diálogo com os objetivos propostos nesta pesquisa, e a partir das quais buscamos entender como se dá o meu corpo a corpo com o texto. O seu olhar como observadora é essencial para a compreensão dos caminhos que a investigação toma, pois, enquanto pesquisador que ao mesmo tempo é o executante da parte prática da pesquisa, a maioria das vezes necessito de uma impressão externa, de um olhar atento e analítico sobre aquilo que experimento em sala. Marroni também foi responsável por grande parte dos registros do processo em vídeos, dos quais alguns foram selecionados para inserções em hiperlinks ao longo desse capítulo e do próximo. (CARVALHO,2017, p.89)



Imagem 27: O Funâmbulo. Foto: minha autoria

Qual a importância do encontro com o outro no processo de invenção/cognição? Naquele momento, Coisazul precisava de estímulos para além da sua capacidade unicelular, isto é, de ficar produzindo a si mesmo para si num eterno devir-sem-pouso-para-nada que não o levaria a conseguir sua deriva natural, podendo levar até a própria desintegração da célula. Precisávamos de interação celular! Naquele momento eu me fazia as seguintes perguntas: Quais os modos de conduta dessa célula? Somos uma dança que vai para onde? Faremos o que como Coisazul? Será que se transformará em espetáculo? Na rua? No teatro? Coisazul é uma performance? Ou é dança? Ou é o que? O encontro com o Edi contribuiu para que algumas dessas perguntas fossem respondidas e que outras novas se formassem, nos levando para uma nova etapa no processo de consciência das nossas coreografias/cognições.

Nas coreografias utilizarei as imagens de dois encontros para apresentar a etapa unicelular do Coisazul. A primeira coreografia é do dia que Coisazul conheceu o Edi e vice-versa. Desse primeiro encontro, me lembro que, Coisazul dançou aproximadamente 40 minutos para o Edi, passando pelas duas etapas: dança parada e dança que não quer parar. No dia seguinte recebi um documento chamado *Bonachão Engolidor* do Edi com um conjunto de fotografias e vídeos. A segunda coreografia novamente dançamos aproximadamente 40 minutos, mas tendo como estímulo agregar os exercícios do encontro anterior. Os registros nos ajudam a entender as estratégias de acoplamentos das membranas e de como saímos da dança parada para a dança que não quer parar.

Percebo que o olhar coreográfico do Edi fotografou algumas sequencias de movimentos e essa sequencialidade nos dá pistas da mudança de estado das presenças, ajudando a rememorar a coreografia que foi improvisada por nós. Passei a dialogar com a sequencialidade das imagens paradas para rememorar a sequencialidade das imagens e(m) movimentos, fazendo desse procedimento uma prática cartográfica na pesquisa. Pude, assim entender nossa movimentação para além das sensações dançadas, expandindo nosso processo de consciência de si para as relações das produções das nossas visualidades, isto é, nos relacionando com a nossa forma de Ser-Corpo e estudando as novas silhuetas de peles mistas.

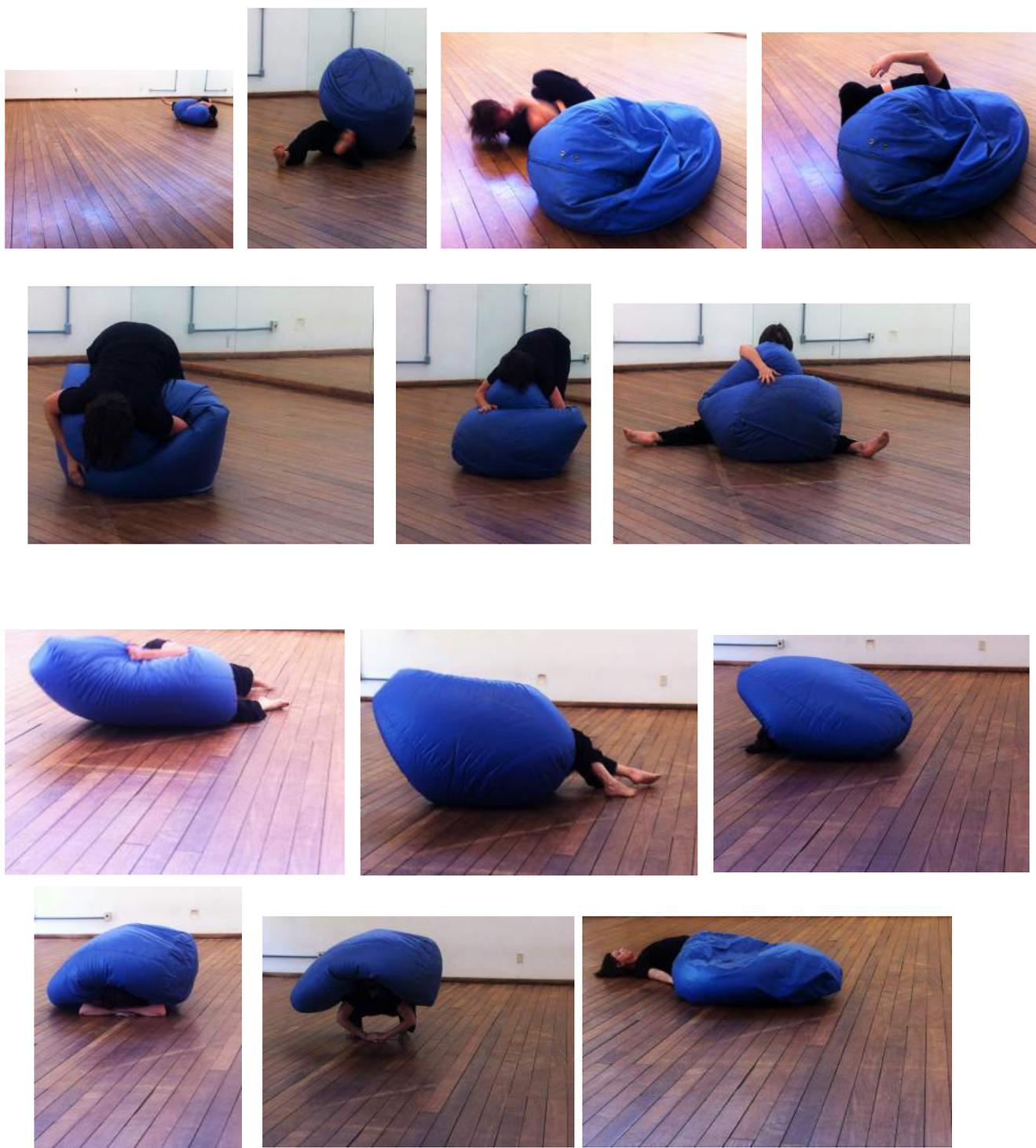
De certo modo, Coisazul em seu processo de produção de subjetividades e de individuação, vem utilizando recursos tecnológicos que são bem característicos da atualidade. Cada vez mais os recursos de produção de imagens de si fazem parte dos processos de produção de subjetividade das pessoas. As fotografias e vídeos fazem parte

das relações familiares, sociais, educacionais e de forma geral está presente na vida de grande parte dos cidadãos. Sempre me faço perguntas sobre essas questões: Será que a relação com a velocidade e o acesso imediato da imagem de si podem trazer julgamentos precipitados sobre a autoimagem? De que forma esses assessorios influenciam a rotina das pessoas e as relações com as coisas? Como autoimagem/selfs interferem no processo de constituição de si e das relações com os outros?

Acredito que essas respostas estão relacionadas à qualidade das relações estabelecidas com a produção de autoimagens, no caso Coisazul, esses recursos são positivos para rememorar nossa história estrutural, as imagens que foram capturadas naquele momento nos permitem investigar nossas ontogenias. Quando observo posteriormente as imagens e atualizo minha memória, consigo entender melhor como e quando formamos uma única membrana. Quando dançamos, nossa atenção se volta para a interação das nossas próprias membranas, de modo que a atenção não está na produção de nossa própria autoimagem.



*Imagem 28: Bonachão Engolidor. Foto: Edi Oliveira*



*Imagem 29: Sequencia Bonachão Engolidor. Fotos: Edi Oliveria  
Amassar o Pastel / Abraço coletivo/ Alargamento Membrana*



*Imagem 30: Devir-animais e Totem. Foto: Edi Oliveira*

Quais os sistemas de critérios associados *as presenças* que se *manifestam* no Coisazul que nos permitem reconhecer nossa própria unidade autopoética? Como os nexos e códigos moldam nossa forma de ser? Será que conseguimos nos distanciar dos códigos de comunicação? Comecei a entender ao longo da pesquisa que esses códigos tendem a ir aparecendo e formando um grande conjunto de condutas que se repetem e

que de tempos em tempos se renovam pelos novos afetos. O Coisazul começou a desenvolver seu próprio nexos de ações com o passar do tempo e convivência com outras pessoas e seres.

Ao receber essas fotos do Bonachão Engolidor, percebi que várias condutas semelhantes à dança om Artur se repetiam:

- Amassar o pastel (sentir o ar se deslocando entre os corpos)
- Abraço coletivo (estabelecendo um núcleo comum)
- Alargamento das membranas (vários tipos de contato entre os corpos... até o não contato)
- Abertura de invenções de mundos (imaginação lúdica/infantil)

O que significa amassar o pastel? O que é um abraço coletivo? Como alargamos as membranas? Essas expressões foram ganhando sentido ao longo da pesquisa, quando novas células além da que compunha começaram a existir. Percebi que era necessário identificar o que e como nos tornávamos **2 em 1**. Quais as condições que nos faziam/fazem passar para esse estágio? No vídeo X (link mais abaixo) podemos perceber que existe uma aproximação dos centros dos dois dançarinos, puff azul e Fabiana. A diferença da reação e da constituição dos corpos moldam a qualidade do encontro e o tipo de escuta sensível para a fluência do próximo ponto de contato, semelhante aos fundamentos do contato-improvisação, seguimos buscando encontrar o nosso núcleo comum. Os sons das respirações, a volatilidade do centro, as alternâncias entre quem conduz e quem é conduzido, a descobertas das alavancas compartilhadas e os elos invisíveis precisam se estabelecer entre os contactantes.

O nome **amassar o pastel**, surgiu da necessidade de se estabelecer também uma relação de conhecimento do objeto puff, de estabelecer intimidade com seu interior que é preenchido de isopor e de ar, de viver o ar que se desloca pelo seu corpo, ar que infla e que murcha as suas rugas, ar que nos faz juntar! Quando o puff está amassado ele fica mais fino e vira uma pele mais uniforme possibilitando uma maior aderência entre os corpos.

O **abraço coletivo** é uma característica da qualidade de relação desse encontro, quando começamos a amassar o pastel descobrimos que nos sentimos abraçados e estamos abraçando simultaneamente, consecutivamente temos a sensação de alargamento de nossas membranas, de modo que a corrente de energia entre os corpos se estabelece pelas peles que se juntam. Vejamos no vídeo:

Coisazul – Amassando o pastel ...

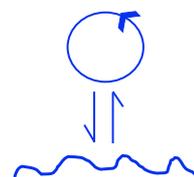
<https://youtu.be/dnLTweB2awE>

Duração: 4:20 minutos

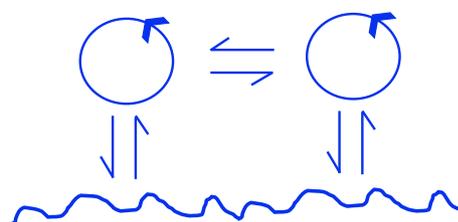


O amassar o pastel é uma forma de estabelecer um ambiente de interação inicial, um meio para que as membranas estabeleçam a relação de acoplamento estrutural, e por meio desse se organizem em uma unidade autopoiética unicelular Coisazul. Entendi ao longo da pesquisa que o interessante é que *cada* célula Coisazul tenha a sua forma de amassar o pastel, que as aderências das membranas estabeleçam relações de partilha de centro comum entre a pessoa e o objeto, constituindo zonas afetivas que possibilitem acoplamentos estruturais que em seus devires se organizem em unidades autopoiéticas. Assim, o amassar o pastel, em nosso caso, fricciona as zonas de possibilidades para que as coreografias Coisazul existam.

Observem o diagrama abaixo de Maturana e Varela sobre ontogênias, acoplamento estrutural e unidade autopoiética: a primeira imagem representa a célula organizada autopoieticamente (Coisazul = célula Fabiana + célula puff azul); a segunda imagem representa as ontogênias acopladas entre duas (ou mais) unidades autopoiéticas (multicelular Coisazul = célula Coisazul + célula Coisazul + ...).



Mas o que acontece se considerarmos a ontogénia não de uma unidade, mas de duas (ou mais) unidades vizinhas em seu ambiente de interações? Podemos resumir a situação assim:



(MATURANA;VARELA, 1995, p. 112)

Imagem 31: Diagrama acoplamento estrutural

Nas palavras dos autores as ontogênias acopladas estão diretamente relacionadas as mudanças estruturais das interações entre as unidades autopoiéticas de modo que o

resultado ao longo das interações será um acoplamento estrutural, vejamos a interpretação deles para esse diagrama:

Isso significa que duas (ou mais) unidades autopoieticas podem ter suas *ontogenias acopladas quando suas interações adquirem um caráter recorrente ou muito estável*. É preciso entender isso bem. Toda ontogenia ocorre dentro de um meio que nós, como observadores, podemos descrever como tendo uma estrutura particular, tal como radiação, velocidade, densidade etc. Como também descrevemos a unidade autopoietica como tendo uma estrutura particular, fica evidente que as interações (desde que sejam recorrentes) entre unidade e meio consistirão em perturbações recíprocas. *Nessas interações, a estrutura do meio apenas desencadeia as mudanças estruturais das unidades autopoieticas (não as determina nem informa), e vice-versa para o meio. O resultado será uma história de mudanças estruturais mútuas, desde que a unidade autopoietica e o meio não se desintegrem. Haverá um acoplamento estrutural.* (MATURANA;VARELA, 1995, p. 113. grifos meus).

O amassar o pastel do Coisazul são ações de interações necessárias para o acoplamento estrutural de primeira ordem que nos faz ser uma unidade autopoietica, como a primeira imagem do diagrama. Percebi nas etapas posteriores da pesquisa que cada célula precisa descobrir a sua forma de amassar o pastel, abraçar coletivamente e alargar sua membrana para constituir a unidade autopoietica Coisazul, para depois interagir e estabelecer interações com outras células. Nas danças com o Edi, iniciamos uma etapa de consciência de *si Coisazul* e de produção das subjetividades que nos levaram a entender que *amassar o pastel, abraçar coletivamente e alargar as membranas* fazem parte das nossas cognições autopoieticas, que abrem as zonas de possibilidades para as Invenções de Mundos.

Quando estamos realizando essas condutas estamos estabelecendo a nossa forma de acoplar estruturalmente de modo que nossos sistemas possam estabelecer interações entre si. No diagrama abaixo faço a representação de como ficaria nossa imagem celular para os autores. Na célula da esquerda está a representação da célula com sistema nervoso (em nosso caso neural), onde o círculo interno, indica que ele funciona em sua clausura operacional, mas ao mesmo tempo como parte integrante da célula. Na célula da direita está a representação da célula com ausência de sistema nervoso, em nosso caso o sistema de ar do puff.

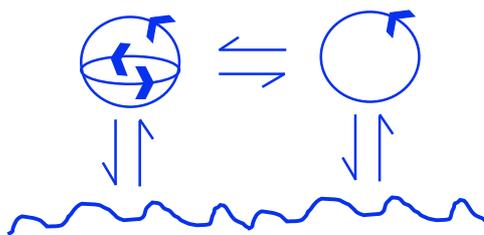


Imagem 32: Diagrama acoplamentos estrutural Coisazul

Nos tornamos outra coisa quando nossas células interagem de forma não hierárquica, a dificuldade consiste em descobrir as condutas que facilitam essa relação, uma vez que existe uma tendência do sistema nervoso, por sua versatilidade e facilidade de conectividade de estabelecer dominâncias nas suas formas de interação.

Quando recebi esse material do Edi percebi que as imagens revelavam muito das sensações do Ser-Devir-Animais que sinto quando somos Coisazul e que as fotografias refletiam nossas presenças que nesse ensaio me lembram caramujos, tartarugas, lesmas, peixe, sereias, galinhas, ursos, bonachão engolidor, monstro, fofão, etc. Somos muito Frug, Bob Fosse!!! Observe, nos vídeos que seguem, como essa relação com o corpo-estranho ritmado, nos aproxima da dança Frug, que também nos aproxima das animações, dos desenhos infantis e das danças esquisitas.

Bonachão Engolidor 1  
<https://youtu.be/f1PylMLrThk>  
 Duração: 3:42 minutos



Bonachão Engolidor 3  
<https://youtu.be/VPfBaHquZOc>  
 Duração: 1:40 minutos



Bonachão Engolidor 2  
<https://youtu.be/jC8d9VA52cE>  
 Duração: 2:31



Bonachão Engolidor 4  
[https://youtu.be/JbTsYDS4\\_pc](https://youtu.be/JbTsYDS4_pc)  
 Duração: 2:08 minutos



Me lembro que as primeiras vezes que dancei Coisazul para outras pessoas, recebi comentários: - Como você me lembra uma criança de castigo, que se coloca só, mas que não fica nem dois segundos solitária! - Vocês parecem aqueles desenhos de massinha! – É engraçado e ao mesmo tempo triste! – É legal ver que as situações vão mudando o tempo todo, como constroem e desconstroem mundos! Percebo que esses comentários estão associados a dois fatores intrinsecamente ligados: à dinâmica das invenções de mundos e às acoplagens disformes que possibilitam presenças/silhuetas estranhas a cada momento.

Mas o que seria ser um bonachão engolidor? De que modo nossas condutas nos colocavam/colocam nesse lugar onde as formas e as cores estão associadas ao jogo simbólico infantil? Comecei a perceber que esteticamente dialogávamos com o vocabulário das formas infantis de representação principalmente da literatura, da animação e dos desenhos.

A primeira imagem que discutimos, e foi senso comum entre eu e Edi, foram dos desenhos da família Barbapapa<sup>28</sup> que foi uma animação de referência da nossa infância na década de 70. Os Barbapapas tinham a capacidade de moldar seu corpo e parecer com qualquer objeto ou animal que quisessem, os desenhos eram curtos e de conteúdos simples e didáticos, os episódios mostravam as aventuras da família. Coisazul possui uma afinidade enorme com essa família, sua forma de moldar o corpo e adaptar as diferentes situações nos levam a viver infindáveis histórias inventadas, assim como também acontece no desenho da família Barbapapas.

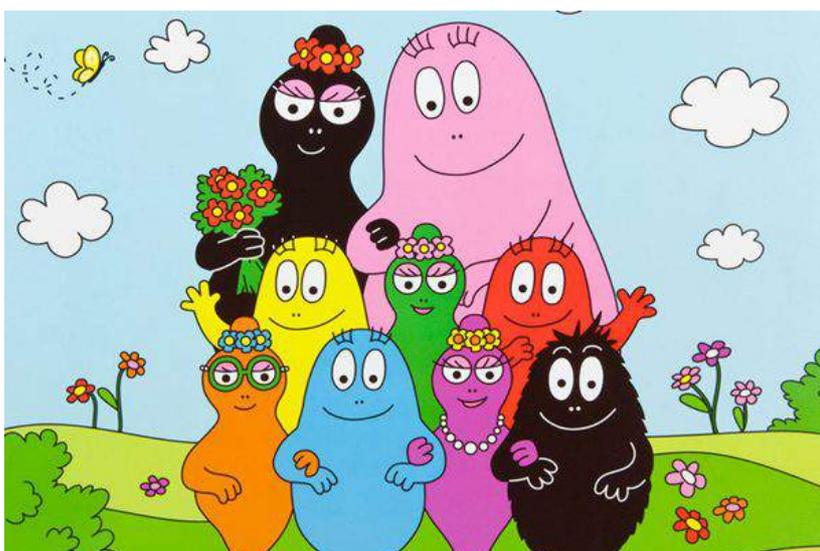


Imagem 33: *Acoplamentos afetivos, memória emotivas e lembranças de Ser-Devir-Criança*. Duração: 0: 31 segundos

<https://www.barbapapa.com/a-familia-barbapapa-pt-br/><https://youtu.be/xHwf9PKwIF0>

<sup>28</sup> Criado pela arquiteta francesa Annette Tison e pelo professor americano Talus Taylor, Barbapapa é um dos desenhos mais lembrados da década de 1970. Pacífica, gentil, de bons sentimentos e amante da natureza. Assim era a família Barbapapa. Logo após terem sido criados, em Paris, em 1970, os personagens apareceram em livros infantis. Nas telinhas brasileiras, o desenho passou a ser exibido em 1977, no Globo Cor Especial, da Rede Globo. Como o debate sobre a diversidade ainda não era algo difundido naquela época, os Barbapapas se tornaram um verdadeiro exemplo para a meninada. Cada personagem podia explorar diferentes habilidades e suas cores não faziam distinção de gênero. Após 12 anos, o casal criador das pequenas criaturas e Frank Fehmers, produtor que lançou o desenho no mercado mundial, desfizeram a parceria. O sucesso dos Barbapapas aqui no Brasil durou até meados dos anos 1980. Na Europa eles são populares até hoje. [http://df.divirtasemais.com.br/app/noticia/tv/2015/11/29/noticia\\_tv,155701/relembre-e-comemore-os-45-anos-da-colorida-familia-barbapapa.shtml](http://df.divirtasemais.com.br/app/noticia/tv/2015/11/29/noticia_tv,155701/relembre-e-comemore-os-45-anos-da-colorida-familia-barbapapa.shtml) - site visitado em 28/01/2019

Esse universo me levou aos corpos *fofos/esquisitos/peludos/gorduchos/zoiudos/...* e neles encontrei semelhanças com Coisazul. Encontrei no livro infantil *Monstro Rosa* de Olga Dios, reflexões sobre diferenças, individualidades, diversidade e convivência que atravessaram nossa coreografia e reforçaram determinadas condutas em nosso modo de ser dança:



Imagem 34: *O que nos leva a escolher algo?*

Monstro Rosa - Olga Dios

Vídeo dicas de literatura infantil com a artista Vana Campos.

Duração: 2:31 minutos - <https://youtu.be/ZWBIZ3KLWqk>



Nessas duas obras infantis, a flexibilidade das formas como também a capacidade de aceitação das mesmas, fazem parte de seus discursos. Entender que Coisazul estabelece mundos imaginados em zonas de invenções que lembram essas obras, nos trouxe a sensação de que estávamos de alguma forma conseguindo estabelecer um estar-com e estar-ao-lado menos hierarquizado, que estávamos num caminho coreográfico diferente dos anteriores, que as ações estavam se organizando por outros nexos de reverberações, que não eram só por causa da *forma fofa*, mas sim porque quando esse jogo infantil estabelece a mutação da forma da célula e nos leva aos mais diferes mundos.

Apresento um vídeo desse período onde dançamos no curso da Segunda Licenciatura em Dança oferecido para os professores da Secretaria de Educação do Distrito Federal pelo Instituto Federal de Brasília. O IFB possui uma licenciatura em dança, sendo também o único curso específico de dança do DF. Costumo participar das

atividades do IFB ministrando a disciplina Jogos para Dançar, que aborda em seu programa os fundamentos de uma pedagogia de dança pensada na perspectiva da pedagogia dos jogos como também na adaptação para o contexto escolar. Ao final da disciplina cada estudante/professor/professora apresentou uma performance e levei Coisazul também para essa turma em outubro de 2015.

Essa performance foi anterior ao trabalho de investigação com o Edi, mas percebo nela as características do Bonachão Engolidor. As músicas foram colocadas pelas pessoas que estavam assistindo, que alteravam o estilo e a duração da mesma, algumas possuem direitos autorais e, portanto, foram retiradas pela própria plataforma.

Brincadeira com o CoisAzul na turma de jogos para dançar da Segunda Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília/IFB

<https://youtu.be/adaIXT5wdMs>

Duração: 7:05 minutos



Olhando meu diário de bordo do período das danças com o Edi, encontrei algumas anotações que fiz sobre como me relacionava com o objeto e de como ele se relacionava comigo:

- Relação sem vida = quando uso o objeto na sua função.  
*Quando nossa dança acontece com o puff sendo o objeto de sentar que ele é.*
- Relação com vida = humanização/animalização/animus do objeto  
*Quando nossos acoplamentos se organizam de forma que nosso conjunto lembre condutas ou características dos humanos, ou dos não-humanos (natureza) ou ainda de um híbrido entre eles.*
- Relação com vida = sem tocar  
*Quando conseguimos desencadear movimento que não necessariamente precisamos estar acoplados fisicamente. Nossas presenças estão conectadas para além da fisicalidade.*
- Como o puff engole a cena?  
*Quando percebo que ele domina a cena e começa a ser mais interessante por ser um objeto grande e de dominância pela sua presença.*
- Quando o puff manda em mim?

*Quando seu peso, fluxo, dinâmica criam uma onda de movimentos (espirais, cambalhotas, giros) que nos colocam no fluxo da inércia do próprio movimento.*

- O puff é bonachão, esponja, imóvel, pesado e engolidor.

*Listas das qualidades e adjetivos.*

- Aproveitar o tempo

*Isso coloca em evidência a vida da coisa.*

Outro exercício importante que realizamos foi para entendermos a dança parada. Nessa sequência fotográfica o foco está nos efeitos da permanência que acontece quando as membranas se adaptam ao acoplamento, e os fatores respiração, peso e tempo, agem alterando a forma e o estado de presença. No momento seguinte, deveríamos desacoplar buscando preservar ao máximo a forma da acoplagem no objeto. No item 2.1. do capítulo anterior, das epistemologias dançadas, apresentamos algumas fotografias desse exercício quando desenvolvemos o conceito dos afetos que se estabelecem na ausência de algo e que acabam evidenciando a qualidade da presença. Esse exercício contribuiu de forma direta no processo da consciência da célula Coisazul, de como o puff como objeto flexível tem o poder de adaptabilidade e ao mesmo tempo de captura das densidades pelas ações que sofre e absorve, que essa característica de ser molde e ser moldável revela muito da qualidade das ações do puff.

Essa capacidade de ser mole e ser moldável, de ser estímulo e ser estimulado simultaneamente, potencializa a meu ver a capacidade de resiliência da célula Coisazul. Quando percebemos de que forma nossas ações moldam, marcam, impregnam o outro pelo contato, percebemos o quanto de carga, de peso ou leveza colocamos nas interações e também a duração das mesmas e o que elas desencadeiam. Nesse exercício encontramos uma das principais características da presença dessa pele azul, que é a da captura das digitais da outra pele, da capacidade de aderência e de reconhecimento do outro, e de como esse moldar do corpo-puff revela a sua capacidade de resiliência despertando nos envolvidos também o sentimento de alteridade.

Vejam os ensaios fotográficos:



Imagem 35: Digitais, fotos: Edi Oliveira

Nas danças com Edi Oliveira recebi uma série de fotomontagem ampliando as relações coreográficas entre as ausências que se revelam nas presenças. Percebi como o jogo de duplicidade e de espelhamento entre as fotos ampliava as possibilidades estéticas quando existiam uma interação com mais de uma célula:



Imagem 36: Nossas digitais coreografadas e espelhadas.  
Foto- montagem: Edi Oliveira

Percebo como essas fotomontagens foram importantes para o processo de consciência da potência relacional da célula Coisazul e outra(s) célula(s) Coisazul, e que essas imagens abriram um campo de curiosidade composicional que até aquele momento da pesquisa ainda não existia. Percebi, por meio desse exercício poético do Edi, o quanto as imagens ficcionais com outras células Coisazul sugeriam relações e

interações e como duas ou mais células próximas criam campos relacionais, zonas de possibilidades cognitivas gerando imaginação ativa para a própria célula. Dessa experiência nasceu o desejo de outros acoplamentos ontogênicos.

As fotomontagens evidenciam a relação entre um antes e um depois do movimento e das membranas que permanecem pela imanência da junção dos corpos. Dançamos a combinação *presença na ausência*, uma coreografia que acontece pelas nossas “*impressões digitais*”.

Essa coreografia está no repertório de improvisos que fazemos e, a cada performance que realizamos, vem revelar nossos contornos de forma leve, mas ao mesmo tempo com rastros profundos de nossa capacidade de acoplamentos. O peso e a densidade impregnam as rugosidades que se formam no molde do corpo e os rastros da presença do dançarino no puff apresentam-se como um condutor para aberturas de nexos coreográficos por meio dos quais a ausência e a presença convergem revelando a forma e o volume, a leveza e a profundidade do que ali se encontrava a pouco. Percebo que tal coreografia também nos coloca em contato com a percepção do tempo. Nela as noções do instante se fundem, no passado, no presente e no futuro das ações que são/ficam/serão digitais impressas no puff.

Ao analisarmos por essa perspectiva essa coreografia tem sua força propulsora nas células que se fundem no processo de ser uma única membrana e depois pela ausência provocada na separação, que se revela como uma grande impressão digital desse acoplamento, que com o passar do tempo possibilita uma coreografia improvisada que desencadeia acoplamentos de segunda ordem onde a interação das várias presenças (outras células) e ausências conectam o fazer do próprio coletivo numa sucessão de organizações autopoéticas: coreografia improvisada entre o cheio e o vazio, entre a forma e o conteúdo, entre estar junto e separado, dentre os vários nexos que surgem a cada grupo experimentado.

Interessante observar que as imagens que recebi do Edi sobre nosso ensaio foram fundamentais para o processo que vem se desenrolando sobre a *presença na ausência*, sua forma de criar imagens entre o antes e o depois capturou de certo modo, semântica e linguisticamente, uma poiesis que estava além da consciência do movimento dançado naquele momento, e expandiu nossa dança/presença também em suas coreografias fotografadas. Sobre a mutabilidade dos domínios da linguagem Maturana e Varela esclarecem que:

Toda vez que um observador descreve as condutas de interações entre organismos, como se o significado que atribui a elas determinasse o seu curso, faz uma descrição em termos semânticos. Designamos como linguística uma conduta comunicativa ontogênica, ou seja, que se dá num acoplamento estrutural ontogênico entre organismos, e que um observador pode descrever em termos semânticos. Designamos como domínio lingüístico de um organismo o domínio de todas as suas condutas lingüísticas. Os domínios lingüísticos são, em geral, variáveis e mudam ao longo das ontogenias dos organismos que os geram. (1995. p. 231)

Assim, como ocorre com essa célula poética Coisazul, a cada dança, as variações de ontogenias proporcionam a vivência de novas coreografias que são dos mesmos domínios lingüísticos da dança. Ao perceber que abrimos com Coisazul a possibilidade de ser vários acoplamentos, abrimos a possibilidade para que todos possam se sentir coreografando coletivamente conosco, e isso, fez com que entendêssemos naquele momento da pesquisa que também o observador fazia parte da vivência compondo a membrana maior das afetabilidades, que poderiam existir diferentes tipos de acoplamentos, com novas pessoas, novos puffs e novos olhares. Era chegado o momento de expandir as interações e as relações do mundo inventado Coisazul partindo para outros ciclos de vida.

## 3.2 Invenção do(s) mundo(s) das células, das etapas multicelular

### 3.2.1. Coisazul, células de dança

O próximo ciclo de vida Coisazul foi quando a célula passou a ter companhia de outras células, isto é, quando novas células passaram a existir. Até a metade do ano de 2016 Coisazul era uma unidade autopoética constituída pelo encontro da célula Fabiana e da célula puff azul, a qual ocasionalmente se acoplavam Edi Oliveira e Roberta Matsumoto. Nesse mesmo período aconteceu a chamada pública para o projeto *Zona de Contágio* (Edital no Anexo 2) dirigido e coordenado por Robson Castro, que tinha como objetivo a apresentação de performances híbridas no Distrito Federal/DF. Percebemos o edital como uma oportunidade de sair da experimentação na sala de ensaio e vivenciar o contato com a comunidade. O projeto tinha como critério para a seleção a realização de performances artísticas que possuíssem *zonas de contágios* com mais de três linguagens artísticas, de modo que os coletivos seriam compostos por pessoas com formações e interesses diversos em artes e áreas afins. Em seu cronograma estavam previstas

algumas ações para a expansão da rede de contágio entre os coletivos como, por exemplo, encontros com uma equipe multidisciplinar que iria estimular e provocar os participantes com base no projeto inscrito no edital. Na etapa final do projeto essa mesma equipe deveria elaborar um livro sobre os processos e as zonas de contágios.

Nos inscrevemos, fomos selecionadas e realizamos o projeto no segundo semestre de 2016. Nossa ficha de inscrição (Anexo 3) revela muito de como foi que nos tornamos multicelulares, desse modo, seguirei os itens do edital e da ficha de inscrição para contar como aconteceu nossa multiplicação celular durante a preparação para o evento.

Ao ler no edital sobre os critérios de seleção, percebi que Coisazul poderia ser bem recebido, são eles:

“Os princípios que norteiam o projeto são: experimentação artística, multidisciplinaridade, hibridismo, autoria compartilhada, exploração das fronteiras do que é arte, exploração das fronteiras e dos diálogos entre as diferentes linguagens e as áreas artísticas.



Dentre os critérios acima, o que mais importa à curadoria do projeto é a experimentação artística. Mas os outros critérios também serão fortemente considerados na seleção da proposta.

Gostaríamos de chamar a atenção para propostas que trabalhem a questão negra, a questão da mulher, a questão das LGBT e também arte feita sobre ou por pessoas obesas. Não haverá nenhuma preferência por esses trabalhos e nem cotas para eles. O projeto será avaliado juntamente com os outros a partir dos princípios especificados acima. Mas queríamos dizer que esses trabalhos também são bem vindos ao ZONA DE CONTÁGIO.”

Imagem 37: logo projeto Zona de Contágio.

Percebemos que Coisazul era um projeto híbrido e experimental no campo da dança de autoria compartilhada e que sua proposta era de uma experiência de não-hierarquias, de modo que poderíamos também nos enquadrar nas questões acima mencionadas. Também somos de fácil contágio e com facilidade para desenvolver novas interações e com altíssima capacidade de resiliência em nossas ações. Com os critérios para a inscrição nos deparamos com os primeiros desafios, são eles:

“Para se inscrever, os/as artistas deverão se associar em coletivos com, no mínimo, 3 pessoas, que representem pelo menos 3 áreas/linguagens diferentes - Dança, Teatro, Cinema, Vídeo, Música, Literatura, Circo, Artes Visuais, dentre outras. Deverão ainda propor um projeto de criação de autoria compartilhada.

Um/a artista responsável pelo coletivo deverá preencher a ficha de inscrição detalhando a proposta de criação do coletivo, e enviá-la para o e-mail

zonadecontagio@gmail.com, até o dia 20 de março de 2016.(O prazo será oficialmente finalizado às 23h59 do dia 20 de março de 2016).”

Também com o edital vieram os primeiros conflitos existenciais, entendi que no ciclo da vida das coisas temos que ter repostas que sustentam nossas condutas e reforçam nossa existência, percebi que preencher o formulário de inscrição desse projeto era como afirmar nossa identidade. Como passar da condição unicelular para a condição multicelular? Como compor um coletivo com linguagens diferentes se somos uma célula de dança? Se não tem hierarquia entre os participantes, quem será o artista responsável? Será que essas relações de não-hierarquia são possíveis apenas durante as coreografias improvisadas coletivamente ou também nas outras situações e dimensões da vida social Coisazul? Como preservar as condutas para tomadas de decisões coletivas? Qual a responsabilidade que podemos ter ou ingerir sobre as ações dos outros? O que envolve ser responsável por um coletivo? Ser chefe? Ser dona? Ser comandante? Ser líder? Ser diretora? Ser educadora? O que entendemos por responsabilidade? Como esse conceito aparece na vida das pessoas? Na infância? Na juventude? Na maturidade? Em casa? Na escola? No trabalho?... . Do começo das minhas reflexões sobre o tema *responsabilidade*, continuarei abordando o tema sempre que a vida social Coisazul nos colocar diante dessa questão:

*- Se posso ser responsável com o meio ambiente e a natureza sem necessariamente ser dona deles, então, por dedução, acho que também posso ser responsável por um coletivo de células autônomas que se organizam pelas próprias ações delas! Vamos ver como isso se dará!*

Ao pensar sobre o que é ser a responsável e entender qual seria o meu papel como proponente da *ideadança*, percebi que poderia ampliar o meu olhar sobre as relações das dominâncias que giram em torno das coreografias que estão nos desdobramentos das redes de afetos dela, no gerenciamento da sua vida social. Ao me deparar com o campo das responsabilidades, também me deparei/deparo com o fato de que, eu era/sou a proponente *da invenção dos mundos* Coisazul e ao mesmo tempo isso também se mistura com a vida da pesquisadora/profissional Fabiana (e toda a sua rede de apoio institucional) que assume as responsabilidades contratuais da participação Coisazul em outros mundos sociais. Aqui percebi a oportunidade de ampliar o estudo das relações não-hierárquicas nos vários meios da vida Coisazul: no estudo das presenças, nas coreografias improvisadas coletivamente e na vida social.

Essas perguntas foram importantes para pensar como estabeleceríamos nossos futuros acoplamentos e como eles operariam na história estrutural da pesquisa e na vida da coisa.

O primeiro campo da ficha me fez perceber que eu estava assumindo a responsabilidade de ser a artista proponente, de modo que isso implicava uma certa forma de condução do projeto e, ao mesmo tempo, essa ação trazia o desafio de continuar a proposta das ações de não hierarquias na vida Coisazul. Como perceber e desenvolver um projeto onde todas as células compartilham as decisões? Será que isso é possível dentro das organizações sociais que vivemos? Veremos ao longo das próximas etapas da célula algumas reflexões sobre essas questões.

### 3.2.2. Coisazul, Convite para dançar ideias

A primeira ação/decisão foi a de continuar no mesmo meio celular, de modo que para o alargamento das membranas precisaria compor um coletivo de células de dançarinas/dançarinos e que ao mesmo tempo dialogassem com alguma outra linguagem artística. Três novas dançarinas se acoplaram estruturalmente em nossa célula: Camila Oliveira<sup>29</sup>, Márcia Regina<sup>30</sup> e Olivia Orthof.<sup>31</sup> Todas as três possuem experiências com vídeo e dança, de modo que expandiriam nossas presenças nas relações entre movimentos, coreografias e imagens.

Apresento o dia que Coisazul conheceu suas novas células, digo dessa forma, porque eu pesquisadora já conhecia as três dançarinas de outros projetos, ocasiões e oportunidades dos contextos de dança do DF. Acredito que foi um dos últimos dias que

---

<sup>29</sup> Camila Oliveira, graduanda em Dança pelo Instituto Federal de Brasília, da turma de 2010, trabalha com os fundamentos dos estudos do corpo e do audiovisual, este último através da vídeo dança. É do Coletivo Brasileirando, que em intercâmbio cultural e artístico entre viajantes de vários cantos do país provoca encontros pelas estradas brasileiras, com pessoas e lugares, a fim de realizar trocas e obras coletivas. O grupo em 2015 produziu uma série documental de TV e um curta metragem.

<sup>30</sup> Marcia Regina, atriz, dançarina, videomaker, fotógrafa, pesquisadora, brincante e DJ. Graduanda em licenciatura em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília - UnB. Membro-fundadora da cia. víÇeras onde dedica-se a investigação teatral, audiovisual e fotográfica, além de atuar profissionalmente em dança. É fundadora da Baleia filmes onde dialoga com diferentes áreas artísticas com um olhar cinematográfico e em vídeo dança.

<sup>31</sup> Olivia Orthof, formada no curso básico da Escola de Música de Brasília em 2006, licenciada em dança pelo IFB em 2014 e mestranda em Artes Cênicas na UnB. Participou de diversos grupos de pesquisa ao longo de sua graduação, um deles, “Corpoimagem Improvisação”, convidado para participar do coletivo internacional Coming Back Home/ tornare a casa, com sede na Itália. Em 2013 foi prestigiada com a bolsa CAPES/CNPq do programa Ciência Sem Fronteiras para estudar na New York University (USA). Hoje é professora de sapateado, leciona aulas de pole dance e é dançarina da cia de dança Anti Satatus Quo.

a célula Coisazul dançou sozinha no mundo. Memórias atualizadas pelas imagens dos vídeos apresentam-se dessa forma nos registros escritos:

Chego mais cedo, como de costume...

Deixo a porta aberta, como de costume...

Coloco a câmera no canto, como de costume...

Começamos a dançar enquanto esperamos as pessoas...

Viramos Coisazul...

...e como de costume as pessoas começam a chegar ampliando as zonas de possibilidades para que a coreografia aconteça.

Coisazul gosta de ter pessoas por perto.

Três pares de olhos dançantes curiosos nos acompanhando.

A câmera ficou ligada 2 horas 46 minutos.

Três também são os momentos que selecionei dos vídeos para compartilhar.

Dança 1, é a primeira dança desse dia e faz parte do *Como de Costume* estabelecer contacto, alargar as membranas, espelhar, calar e amassar o pastel...

As músicas mudam aleatoriamente em minha playlist, os ritmos e os estilos se alteram ... O Cen está muito agitado e os sons das outras salas invadem nosso espaço... deixo as músicas rolaem... Lighthouse Family, Marisa Monte, Chorinho, The Doors, Roberto Carlos “Além do horizonte existe um lugar, bonito e tranquilo pra gente sonhar...”, Nirvana - elas chegaram! Final do primeiro vídeo.

Observo hoje que as dançarinas não aparecem nesse vídeo. Porque será? Acho que é por isso que percebo que aqui foi a última vez que existimos no mundo como uma única célula Coisazul. Nossa membrana começava a se expandir para envolver outros mundos e outras zonas de invenções. Essa não foi uma ação planejada com antecedência, mas coloquei a câmera a contraluz para que pudesse estudar nossas silhuetas e continuar registrando nossa pesquisa acadêmica, nossas individualidades, nossas cognições, nosso exercício de existência como uma vida inventada, nossas invenções de mundos.

Depois dessa dança de 19 minutos me sentei ao lado delas e começamos a conversar. Ficamos conversando aproximadamente 1 hora e 14 minutos, projetando uma ideadança para propor para o edital. Contei como a pesquisa começou e expliquei o que são as ideadanças, também falei sobre o programa Lepeckiniano que vínhamos dançando e como fomos nos organizando nas coreografias improvisadas coletivamente

como célula Coisazul. Também conversamos sobre como resolveríamos a regra do edital sobre o hibridismo das linguagens.

Enquanto isso, no vídeo, a dança acontecia entre Coisazul e o bosque das Artes.

A câmera continuou filmando e registrando o passar do tempo...

A natureza começa a bailar.

O vento sopra na copa das árvores fazendo a luz tremular, enquanto o passar do tempo altera a incidência solar. A paisagem muda sutilmente invadindo a cena e se fazendo presença para a câmera capturar.

Ao acelerar o vídeo para assistir o segundo momento que dançamos naquele dia, após a conversa, percebi que as nuances das sombras das árvores entram na sala e se fazem presença, nos proporcionando uma duração *...sentir a presença pelo tempo*. As sombras compõem uma iluminação sofisticada que ampliam as possibilidades coreográficas quando aceleramos a imagem do vídeo, dilatando a presença do puff azul, que repousa e desfruta do banho de luz se encostando na parede para descansar. Esse é o enredo do vídeo 2, Coisazul e Bosque das Artes.

Aqui começa o vídeo 3, Coisazul dança programa Lepeckiniano. Depois desse momento de verbalização da pesquisa, dançamos novamente para elas. Ao analisar esse vídeo percebo como estávamos mais conscientes das zonas de possibilidades para a realização de nossas autopoiesis dançadas. Uma zona híbrida entre invento (o que sabemos e somos) e invenção (o que somos e seremos). Nossa dança durou aproximadamente 18 minutos.

Estamos improvisando ou estamos coreografando com passos já conhecidos por nós? Ou os dois ao mesmo tempo? Quanto de improvisação realmente existiu? Então se nossa dança improvisada é coreografada, podemos pensar que ao inventar essa dança criamos zonas de possibilidades. A interação entre as intensidades das presenças dos dançarinos puff azul e Fabiana alteram os mundos Coisazul. A alternância dos processos de condução e de dominâncias na confluência das ações organizadas pela junção do núcleo comum, são muito semelhantes às zonas de possibilidades coreográficas do contato-improvisação. Somos muito contato-improvisação, também!!!

Percebo que pelos modos que nos relacionamos nos reinventamos como célula coreográfica que se adapta e se transforma em novas coisas pelos próprios processos que os definem. Qual a margem de previsibilidade sobre os eventos do dia? Cognições autopoieticas?

Percebo como nossas ações se organizam numa coreografia improvisada, e que, a nossa improvisação acontece numa margem de domínios linguísticos já reconhecidos por nós como célula Coisazul. Estamos aprendendo a nos comunicar e elaborar nossas danças/cognições/ações. Vendo o vídeo 3 percebi que, depois das danças com o Edi nos descolamos do programa lepeckiniano, isto significava que estávamos com mais autonomia, que ao dançar a não-hierarquia entre objetos e pessoas, muitas das vezes evidenciamos coreograficamente outras formas de relações hierárquicas já existentes no mundo.

O que significa descolar do programa Lepeckiniano? De certo modo significou que a ideadança que iniciou nossas inquietações se constituíram no nosso modo de ser Coisazul se refletindo nas infinitas zonas de invenções que se abriram/abrem quando conseguimos estar-com e estar-ao-lado para dançar. De volta a coreografia do vídeo 3:

O Cen está mais calmo.

Os pássaros cantam no bosque das Artes

Essa melodia embala nossa dança.

Dança parada...

Dança que não quer parar...

Dança da permanência...

Dança do espelhamento...

Dança do aconchego...

Dança do bonachão engolidor...

Dança das bolhas de explosões...

Dança do Totem...

Dança dos giros...

Dança das quedas...

Dança dos abraços...

Dança das cambalhotas...

Dança das bananeiras...

Dança Coisazul, fomos e somos uma coreografia improvisada coletivamente na agência dos acoplamentos afetivos... sementes ao vento... assim começam os coletivos.

Vídeo 1- Rotina das Membranas

<https://youtu.be/hHBnivvNifl>

Duração: 19:28 minutos



Vídeo 2 - Dança com o Bosque das Artes

<https://youtu.be/aokoVzl0AR0>

Duração: 3:31 minutos



Vídeo 3 - Programa Lepeckiniano

<https://youtu.be/DHXYOYsKpy8>

Duração: 17:55 minutos



Depois desse momento, as ideadanças conversadas naquela tarde foram para o formulário de inscrição. Observem que os ciclos metodológicos também se repetem, primeiro elabora-se um discurso pela linguagem da fala à partir de um pensamento teórico e depois elabora-se um roteiro/programa para ser dançando. Acredito que esse procedimento das ideadanças contribuem no amadurecimento das linguagens dos movimentos e das palavras. Para dar prosseguimento as memórias do processo de multiplicação da célula, farei uma análise comentando os conceitos que estão nas respostas dada ao formulário, de modo que a ficha nos dá pistas sobre as epistemologias que queríamos dançar. Observem que a ficha de inscrição contribui para as memórias do pensamento acadêmico que norteavam o trabalho naquele momento da pesquisa. Nossa ficha completa, como já dito, está no Anexo 3. Selecionei as partes que nos possibilitam reconhecer como fomos criando nossos pontos de contágios:

“Nome da proposta:

CoisAzul Zonando – O que é uma coisa e qual o seu valor?”

O que é uma coisa e qual o seu valor? Essa pergunta de certo modo evidencia o amadurecimento do conceito de coisa de André Lepceki, do texto que deu origem as reflexões coreográficas que nos levaram a origem do acoplamento celular Coisazul, como comentamos no capítulo anterior. Essa pergunta parece um tanto quanto simples mas ao mesmo tempo complexa, uma vez que podemos deduzir pelo senso comum que todos nós sabemos o que é uma coisa, mas que nem sempre conseguimos descrever o que de fato ela é. O substantivo feminino “coisa” existe exatamente para denominar o que não sabemos nominar. Ao perguntar o que é uma coisa, de certo modo, estamos ampliando o entendimento das possibilidades dos seres - vivos ou não - que possam compor um sistema específico. Também na pergunta se enuncia que ao reconhecer um sistema específico também podemos estar elegendo um sistema de valoração.

“Duração prevista (ou isso ainda não está definido?):

Não existe uma duração prevista, sabemos apenas que o tempo é um recurso estético a ser explorado durante o evento, de modo que nosso objetivo é constituir “blocos de duração”. Mas nosso desejo é que se dê no tempo necessário para existir, e que seja duradouro...

Como o trabalho pode acontecer em diferentes espaços, cada um tem sua característica. A rua e a praça são mais livres com relação ao tempo (estimativa - 1h a 2h), se acontecer em escola ficaremos o tempo que for melhor para a instituição (tempo do recreio ou atividade programada) ”

A proposta sobre a duração da performance é imprecisa e ao mesmo tempo reflexiva. De fato, no primeiro parágrafo, não informamos para a equipe organizadora quanto tempo vai durar a ação. No segundo parágrafo, anunciamos a duração como “blocos de duração” de acordo com o espaço, propondo a permanência de acordo com o tempo institucionalizado. Ao escrever que “o tempo é um recurso estético a ser explorado no evento, de modo que nosso objeto é constituir ‘blocos de duração’ ” não estamos especificando quanto tempo durará a ação e ainda percebo que, estamos colocando sobre o fator *tempo* uma carga de responsabilidade e hierarquização sobre os recursos estéticos, não o reconduzindo ao que de fato ele é, um componente estético que potencializa a qualidade das interações. O que seriam esses “blocos de duração”?

Quando trazemos essa expressão estamos nos referindo ao nosso entendimento das relações do estudo do tempo na cognição autopoietica, nossa forma de nos referirmos aos estudos de Kastrup, uma forma de dizer que o tempo é um fator importante para ampliar as zonas de possibilidades de interações que nos levam às subjetividades e invenções de mundo coreografados Coisazul. Que a organização autopoietica da coreografia Coisazul está relacionado a permanência das presenças das células em algum meio e que, a dança acontece quando a célula começa a improvisar coletivamente se acoplando aos afetos que se dão naquele espaço, desse modo a quantidade de tempo está relacionado a qualidade das relações e a expansão das membranas da célula, sem deixar de lembrar que cada espaço tem sua própria dinâmica.

Continuando as informações da ficha:

“Linguagens / áreas artísticas envolvidas (no mínimo 3):

Dança/ performance/ vídeo-dança/ cinema

Público-alvo:

Quantidade estimada: o maior número de pessoas que conseguirmos captar em nosso devir CoisAzul, podendo acontecer em diversos ambientes como, escolas, praças e ruas. De modo que não existe uma quantidade estimada e sim um desejo do encontro.

Quantidade limite (se for o caso): No momento ainda não temos essa reflexão. Mas o desejo é do não limite.

Detalhe a relação com o público:

Existe o desejo de um trabalho interativo, de modo que as circunstâncias apontem para construção de uma relação de aproximação e de encontro. Assim, esse tema também é objeto de pesquisa do Coletivo de...5.

Local e cidade em que será realizada:

(Apontar uma segunda possibilidade se for possível, de acordo com a concepção da proposta)

1ª opção:  Gama  Paranoá  Planaltina  Samambaia  Ceilândia

2ª opção:  Gama  Paranoá  Planaltina  Samambaia  Ceilândia

Ceilândia

É possível apresentar esse trabalho em outra Região Administrativa do DF a critério da Equipe de Coordenação do ZONA DE CONTÁGIO?

(XX) sim ( ) não”

Afirmamos que Coisazul se espalha pelos campos da dança, performance, vídeo-dança e cinema. A reflexão sobre as linguagens nos dá pista da nossa produção de conhecimento sobre si mesmos. A qual linguagem pertencemos? Somos uma célula de dança que performa em diferentes meios de coreografias improvisadas. Em nossa história os eventos dançados ganham recognições coreográficas por meio dos registros (fotografias e vídeos) produzidos durante o próprio evento, de modo que, posteriormente aquela dança abrirá novas zonas de possibilidades inventivas quando organizadas autopoieticamente em outros suportes como as fotomontagens, às séries coreográficas feitas nas sequencias fotográficas etc.

Como eleger um público alvo num projeto sem hierarquia entre coisas (seres vivos e não vivos)? Desse modo apontamos os espaços que poderiam nos levar ao encontro de novos acoplamentos e deixamos claro que gostaríamos de interações entre novas células e que essas aproximações também eram temas de nossas pesquisas. A cidade do Paranoá foi escolhida pela proximidade do local onde moro e também, por ser uma cidade com menos oferta de atividades culturais, pois fica na parte Norte do

Distrito Federal. Além de não escolher o público alvo também não colocamos limite de número de pessoas para participar e colocamos que não tínhamos uma reflexão específica sobre essa questão, deixando essa decisão em aberto para ser desenvolvida ao longo do projeto.

No próximo item da ficha está a principal pista que me permite mapear como as ideadanças começaram a nortear nossas ações também fora do ambiente acadêmico, vejamos:

“Qual/como é o trabalho proposto?”

CoisAzul é = pessoa+objeto, que atualmente é o primeiro exercício-poético resultante do processo laboratorial da dançarina Fabiana e do puff Azul na perspectiva da seguinte hipótese de pesquisa:

Pressupondo que a maioria das investigações de poéticas do movimento estão relacionadas à natureza da ação do sujeito no objeto, como problematizar aspectos da qualidade das afetações nessa relação, a ponto de especularmos a inversão da lógica dessa interação, pela qual a poética encontra sua gênese na natureza da ação do objeto no sujeito, de modo que a conexão propulsora da ação nasce dos estímulos externos ao corpo para construírem nexos de reverberação interior. Como o movimento poético acontece quando nos propomos a deixar que a relação surja a partir da escuta do objeto, e não pelo caminho habitual onde a ação do sujeito no objeto desencadeiam poéticas? Como investigar de que forma o objeto interage e desencadeia no sujeito o movimento poético? Como investigar a natureza de relações não hierárquicas entre o sujeito e o objeto na construção poética do movimento? O que é uma Coisa e qual o seu valor?

CoisAzul performa um Roteiro Lepeckiniano (estudo do artigo 9 Variações sobre Coisas e Performance de André Lepecki, 2012), construído na relação entre teoria e prática do Laboratório Imagens e(m) Cena orientado por Roberta Matsumoto. Hoje, CoisAzul está na etapa da cozinha, precisando sair para fora da casa, ganhar o quintal e por fim as ruas. Desse modo, durante a primeira etapa do Zona de Contágio/mostra faríamos o Zonando, momento CoisAzul nas ruas, escolas e praças.

Durante a realização da experiência serão feitos registros áudio-visuais, com a perspectiva de que sejam capturadas imagens de dentro e de fora da cena, ampliando os vários pontos de vista das relações entre as Coisas. Que para a segunda etapa do Zona de Contágio/mesas possibilitaria que o CoisAzul Zonando se transforme em vídeo-dança, rizomando em um novo exercício poético.”

Um leitor atento deve estar se perguntando nesse momento: O trabalho proposto é a própria hipótese da pesquisa da tese? Então podemos compreender que a dança Coisazul se confunde com a própria hipótese da pesquisa. Quando afirmamos que vamos desenvolver um roteiro Lepeckiniano (último vídeo apresentado) estamos também levando um tipo de pensamento estético específico para a proposta, levando os tangenciamentos das nossas inquietações para outros mundos além do da invenção da célula Coisazul, isto é, ver como ela pode dançar esse roteiro com as novas células e também com os acoplamentos temporários de outras células (público) durante o evento. Isso significava que estávamos propondo expandir aquele programa de ações (amassar o pastel, abraço coletivo e alargamento das membranas) que aconteciam em meus estudos unicelular para uma nova forma que envolveria inicialmente o acoplamento de novas três dançarinas.

Também naquele momento não tínhamos consciência de que Coisazul era uma célula viva que poderia ter ciclos de novas ontogenias, ainda não estávamos estudando as organizações autopoieticas. “CoisAzul” era o “primeiro exercício-poético” do pré-projeto dessa tese, de modo que, acreditávamos que ele seria o primeiro exercício e depois aconteceria um segundo para uma provável análise das interações entre as coisas. Ao longo dessa contação de história o leitor já deve ter percebido que não existiu um segundo exercício-poético e sim uma continuidade das etapas do primeiro e único exercício. As mudanças estruturais nos acoplamentos Coisazul nos levaram para outros ciclos de vida nos impulsionando a continuar na mesma proposta.

Observem que a grafia se alterou ao longo dos ciclos, hoje, escrevemos Coisazul com o “a” minúsculo. Naquele momento CoisAzul com o “A” maiúsculo refletiam os conflitos sobre a cor azul, conflitos que foram anteriormente especificados quando falamos sobre o puff azul e as interações com o azul. E por fim, a ficha perguntava como nosso projeto se relacionaria com o deles:

“Qual a relação da sua proposta com os princípios do ZONA DE CONTÁGIO?

Por que querem que essa proposta integre o ZONA DE CONTÁGIO?

O Zona de Contágio é uma oportunidade de ampliar as possibilidades de experimentações da pesquisa em andamento, a começar pela proposta dos encontros, dos debates, das reuniões e mesas redondas onde diferentes olhares e sensibilidades estéticas somariam ao CoisAzul novas reflexões.

Também seria a oportunidade de somar novos participantes a pesquisa, que contribuirão para um novo estágio colaborativo por meio do registro áudio-visual e

desdobramento em um novo material estético que seria o vídeo-dança. Marcia Regina, Camila Oliveira e Olivia Orthof somam a pesquisa suas experiências com/em dança, vídeo e performances, tendo como refinamento a característica do olhar/fazer Brasileiro para os espaços.

CoisAzul, na formação do Coletivo de ...5+1 ganha novos corpos, contornos, olhares, respiração, jogos, relações e danças, de modo que busca nessa experiência o Zonar+Com=Zonando.”

Observem que nesse momento colocamos o nome do coletivo de 5+1, uma forma de explicitar que o puff fazia parte do coletivo, lembrando que apresentamos seu currículo no compondo a equipe, aquele currículo que está na abertura do item sobre puff azul do capítulo anterior.

Percebo nessa resposta que nossa capacidade de alargamento das membranas estava começando a encontrar também um discurso, que para estar no mundo das iterações sociais era necessário aprender a sobreviver em outros meios. Que precisávamos dessa ação de “zonar” com os outros, de “zonar” em outros sistemas com novos afetos.

### 3.2.3 Coisazul, das multiplicações celulares

Como encontrar nossa forma de se multiplicar? Estamos habituados com os procedimentos tradicionais de ensino, de montagem coreográficas ou de direção artística, que envolvem uma liderança sobre as atividades e tomada de decisões sobre como o conhecimento será desenvolvido. Até aquele momento da pesquisa, não existia esse tipo de preocupação, uma vez que a pesquisa inicial envolvia apenas duas células que dançavam quando e como lhe convinham. Assim, a reflexão sobre o *como* se dariam os novos processos coreográficos com a chegada das novas participantes passou a ser também um ponto de observação dentro das nossas condutas, para não recorrermos aos antigos vícios das metodologias de ensino que hierarquizam os conhecimentos e os processos de ensino, como também, continuar investindo no tempo que compartilhamos por um estar-com sem hierarquias.

Nesse subitem escolhi três encontros que antecederam nossa performance no Paranoá para compartilhar. Considero que foram importantes, pois influenciaram as

decisões que viríamos a tomar. Continuarei escrevendo as memórias dialogando com as imagens e os vídeos desses dias.

### 3.2.3.1 Das memórias do encontro 1

Decidi que não haveria um processo de ensino direcionado sobre as habilidades com o puff azul, e que a cada encontro cada uma deveria investigar suas interações com o puff, uma vez que eu poderia ensinar uma série de movimentos que já vínhamos desenvolvendo desde o início da pesquisa, como as cambalhotas, rolamentos, bananeiras, saltos, giros e quedas. Ao mesmo tempo também sentia que precisava acelerar a intimidade delas com o puff e que o mais importante era que cada uma compreendesse como é o seu amassar pastel, que esse procedimento seria para dar um tempo para que cada dançarina desenvolvesse a interação com o sistema de ar do puff, estudando o deslocamento no centro do corpo do puff e, nesse processo, desenvolver a conexão entre as membranas.

O encontro durou aproximadamente 2 horas e aconteceram dois momentos específicos: primeiro, uma dança coletiva entre nós 5 (4 dançarinas + 1puff azul); segundo, uma dança individual de cada nova célula Coisazul. Após esse encontro entendi que em nossa forma de dançar existem muitos conhecimentos envolvidos e que os processos de aprendizagem acontecem quando nos acoplamos estruturalmente por meio dos afetos e foi nesse dia que entendi que Coisazul é uma grande cognição autopoietica (KASTRUP, 1999), ou seja, que essa forma de se relacionar com o objeto pode estabelecer várias zonas de possibilidades inventivas. Passei a gostar de assistir a dança Coisazul como também compartilhá-la com outras dançarinas e comecei a perceber que ao coreografarmos improvisando coletivamente todas tínhamos muito a aprender como também a ensinar. Compreendi que as aprendizagens se estabelecem no momento da própria invenção da dança, pela própria ação das presenças entre as coisas.

Escolhi compartilhar primeiramente as novas células, objetivando apresentar cada uma delas antes de comentar a coreografia que improvisamos coletivamente que será o vídeo 4 da nossa próxima sequência. Vamos às apresentações:

Camila Oliveira<sup>32</sup>



Imagem 38 - *Quem espelha quem? Captura de tela.*  
 Registro videográfico: minha autoria  
 Primeira dança da Camila Oliveira e(m) Coisazul. 2/2016.  
 Departamento de Artes Cênicas/UnB.

<https://youtu.be/oAjpgKH-IOA>



Quando vi a Camila dançando a primeira vez fiquei impressionada com sua sensibilidade para às peles, de como sua forma de acoplar acontecia por um estar ao lado sem ansiedade. As sequencias acontecem numa interação com tempo e rapidamente percebemos que ele se torna um componente da composição. Ela começa espelhando as formas do puff e percebo como existe de imediato uma presença compartilhada que possibilita a identificação da célula de imediato, percebo que a relação se estabelece dentro da perspectiva de ser 2 em 1. Que o próprio estar ao lado em composições siamesas já capturam o olhar para os próximos movimentos. O contraste de seus movimentos leve e delicados juntamente com o peso do puff resultam num elaborado jogo da força da gravidade, no qual percebo Camila atravessar as várias

<sup>32</sup> Podem conhecer a Camila Oliveira nesses endereços.



@camiluzdanuvm

<https://www.instagram.com/camiluzdanuvm/>

<https://www.instagram.com/seuestrelo/>

dimensões das peles nos acoplamentos. Toques sutis que se tornam profundos, a medida em que o corpo leve se afunda no corpo pesado que a recebe.

Interessante observar que sua forma de amassar o pastel não é parecida com a minha, que saio rolando muitas vezes num fluxo de movimento contínuo em busca de maiores aderências para o contato. Com Camila percebi uma outra forma de estabelecer a relação, a sua célula Coisazul acontece pela espera dos acontecimentos, e nesse esperar a coreografia se estabelece. Percebo uma forma sofisticada de contato-improvisação entre o objeto puff azul e a Camila, onde as trocas dos pesos e das densidades se afinam numa escuta sensível a medida que a coreografia é percebida, proporcionando uma sensação de processo e produto, assim como no contato-improvisação entre humanos.

Além das diferenças também percebi que algumas condutas típicas Coisazul também apareceram como o bonachão engolidor e o alargamento das membranas. Também percebi que o humor acontece quando menos esperamos pela interação, e Camila entendeu rapidamente como as presenças se contaminam.



Imagem 39: Sorrisos :) *Captura de tela.*  
*Registro videográfico: minha autoria*

Nessa foto podemos perceber o que chamo de alargamento da membrana, que é quando o acoplamento dos corpos das células acontece sem o contato entre as peles dos corpos. As presenças das duas células acontecem pela coreografia bonachão engolidor,

o ar entre os corpos, delimita cada célula e fortalece ainda mais o elo que as une numa única célula expandida.

**Marcia Regina**<sup>33</sup>



Imagem 40 - *Quem abraça quem? Captura de tela.*  
 Registro videográfico: *minha autoria*  
 Primeira dança da Marcia Regina dos Santos e(m) Coisazul. 2/2016.  
 Departamento de Artes Cênicas/UnB.

[https://youtu.be/5RIKN3i\\_M5o](https://youtu.be/5RIKN3i_M5o)



Ao assistir a Marcia Regina fiquei impressionada como o vocabulário (nossos padrões de condutas) Coisazul apareceu. As imagens dessa dança me remeteram ao início da minha pesquisa celular, de modo que, essa dança me fez perceber que a célula Coisazul é suscetível aos padrões das relações e, que a medida em que os modos das interações se repetem entre as células, se ampliam as possibilidades de reconhecimentos de padrões de condutas que são linguísticos e estéticos.

Sua disponibilidade para o acoplamento das formas dos corpos e o abraço coletivo me chamam a atenção quando assisto ao vídeo. Ela inicia a ação pegando o puff e continuando do mesmo lugar onde a Camila havia deixado, de modo que,

<sup>33</sup> Você pode conhecer Marcia Regina dos Santos em:



@marciareginatodosossantos

<https://www.instagram.com/marciareginatodosossantos/>

<https://www.facebook.com/baleiafilmes/>

percebo que ela valoriza a pele azul que está disponível para ela e que está preenchida da pele da Camila. De imediato ela se acopla com ele indo para o totem e permanece nessa forma pelos 4 primeiros minutos de sua dança vivenciando a verticalidade máxima desse acoplamento. Me surpreendo, uma vez que quase todas as pessoas começam essa relação pelo nível mais baixo, no plano horizontal quase sempre pelo solo. Por isso percebo em Marcia uma continuidade do estado de presença do puff azul, de modo que ela apenas continua a coreografia com ele, oferecendo a ele o desfrute de ser carregado e embalado num bom suingue, enquanto ela o investiga e deixa ele retomar o fôlego sendo carregado.

Totem, é a forma como denomino os acoplamentos coreográficos que lembram dois animais juntos, um sobre o outro. Inspirada na representação da simbologia dos índios americanos que numa única coluna materializa os animais, os reinos como também suas crenças.



Imagem 41 – Totem Coisazul. *Captura de tela.*  
*Registro videográfico: minha autoria*

Observem que nessa coreografia continuamos vendo dois corpos distintos que estão acoplados estruturalmente compondo uma única célula, mesmo assim, ainda podemos perceber as membranas internas de cada composição celular, que são os dois seres que compõem a coreografia totem e que se desenvolvem como dança Coisazul. Por isso chamo essa coreografia de totem, pois quando ela acontece você continua vendo a pele que delimita cada corpo da célula, mas ao mesmo tempo o resultado é a dança de uma única célula.

Na sequencia o totem se inverte e o puff passa para o chão e Marcia fica com uma das pernas sobre ele, e a dança continua a acontecer. Percebo que Marcia está indo pelo caminho dos acoplamentos de contato, como tenho o hábito de fazer, das relações que acontecem na/pela/por ações e fricções entre as peles, e que vão nos colocando no sentido de buscar o centro profundo do vazio do puff que nos levam para os abraços.

Coisazul vai se estabelecendo pelas peles que não querem se soltar, e vejo que a dança se desenrolada por mais busca de contato entre as células, como se cada uma fosse parte da outra. Também percebo como as peles vão ficando parecidas a medida em que o amassar o pastel vai acontecendo, e vejo Marcia brincar, correr, rolar... estabelecendo a atmosfera lúdica tão comum às invenções de mundos Coisazul. Depois de se divertirem vem o momento da dança parada, da permanência, do aconchegar e do desfrutar do acolhimento que sentimos quando estamos acopladas estruturalmente.

**Olivia Aprigliano Orthof**<sup>34</sup>



Imagem 42 - *Quem começa? Captura de tela.*  
*Registro videográfico: minha autoria*  
 Primeira dança da Olivia Aprigliano Orthof e(m) Coisazul. 2/2016.  
 Departamento de Artes Cênicas/UnB.

<https://youtu.be/xekJQUobqhI>



<sup>34</sup> Para conhecer mais Olivia Aprigliano Orthof visite:



<https://www.instagram.com/orthof.olivia/?hl=pt-br>

[http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/33891/1/2018\\_OliviaApriglianoOrthof.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/33891/1/2018_OliviaApriglianoOrthof.pdf)

COMO SE MOVE A ATENÇÃO DO SAPATEADOR? (dança em distração). Dissertação apresentada ao PPG-CEN da UnB, sob a orientação Roberta K. Matsumoto em 2018.

<https://coisazul.wixsite.com/oliviaorthof>

A próxima a dançar foi Olivia Orthof. Sua forma de se relacionar com o puff também é bastante singular, percebo nela uma relação pela funcionalidade do objeto, sua forma de amassar o pastel é diferente da minha que tiro o puff para dançar. Ela é dançada pelo puff e o contato das superfícies mudam o fluxo de ar e conseqüentemente o acoplamento vai se intensificando e gerando uma nova dança. Ao entrar no espaço cênico as presenças se estabelecem isoladamente, isto é, cada um no seu espaço. As interações acontecem à distância, percebo na Olivia uma atitude de reconhecimento do objeto, como também das possibilidades de afetação do mesmo em seu desejo de aproximação. A coreografia se estabelece pela relação inicial do não toque, apenas pelo olhar. Quando a aproximação acontece, vem o toque natural, de pegar e carregar o “saco de feijão” e leva-lo para a parede que é também o lugar tradicional de uso do puff.

Na língua inglesa o objeto puff de sentar se chama “Bean Bag Chair”, que em português significa “cadeira saco de feijão”, assim quando me refiro a forma como Olivia o carregou dizendo que foi como carregar um “saco de feijão”, estou me referindo a maneira como o puff foi transportado, como se ele fosse um saco cheio de coisas. Me aproprio do nome em inglês para denominar essa forma de interagir com o puff, quando a movimentação lembra uma pessoa pegando um saco cheio de pequenas coisas que fica volumoso para transportar de um lado para o outro. Acho esse nome bem sugestivo, uma vez que percebo nele uma potencia metafórica para as relações do puff e as coisas. Da essencialidade dos sacos que guardam coisas, dos sacos que envolvem os alimentos, dos sacos que envolvem o lixo, dos sacos que envolvem as coisas que são descartadas etc.

Ao chegar na parede a coreografia começa a acontecer por um caminho mais conhecido, uma vez que, na parede as relações com o puff são mais frequentes. Também conseguimos sentir melhor o deslocamento do ar, uma vez que se aumentam as superfícies de contato entre a parede e o chão. Aos poucos as membranas da Olivia e do puff começam a se movimentar juntas e percebo uma coreografia de devir-animais. Começam a aparecer formas híbridas, em que as membranas entre as células se misturam, e passamos a perceber apenas a pele/membrana externa. Essa forma híbrida dança ações cotidianas, corre, pausa, anda, senta, deita etc. e nesse movimento outras formas híbridas vão acontecendo.



Imagem 43 - *Caramujando.... Captura de tela.*  
*Registro videográfico: minha autoria*

A partir desse dia comecei a refletir sobre como Coisazul possui padrões estéticos que são ao mesmo tempo didáticos. Com a chegada das dançarinas consegui perceber como somos parecidas nas nossas formas de nos relacionarmos com esse objeto e que suas características nos levam à determinadas condutas. Ao mesmo tempo, também passei a me interessar pelas diferenças dentro dessas condutas, das formas sutis como cada pessoa estabelece a sua relação, que apesar dos movimentos serem parecidos são completamente diferentes na produção das presenças e nas suas nuances. Antes de apresentar o vídeo com nossa coreografia improvisada coletivamente gostaria de lembrar as palavras de Maturana e Varela sobre a importância da diversificação das células multicelulares e das variações elaboradas sobre mesmo tema:

Todos os seres vivos multicelulares conhecidos são variações elaboradas do mesmo tema: a organização celular e a constituição da filogenia. Cada indivíduo multicelular representa um momento elaborado na ontogenia de uma linhagem, cujas variações continuam sendo celulares. Nesse sentido, o surgimento da multicelularidade não introduz nada de fundamentalmente novo. A novidade consiste em possibilitar várias classes distintas de indivíduos, ao possibilitar muitas linhagens diferentes como modos distintos de conservação do acoplamento ontogenético estrutural com o meio. A riqueza e variedade dos seres vivos sobre a Terra, incluindo nós mesmos, devem-se ao surgimento dessa variante ou desvio multicelular dentro das linhagens celulares que continuam até hoje. (1995, p. 117-118).

Nesse dia aconteceu o reconhecimento das variações elaboradas do mesmo tema, e com isso, o reconhecimento da organização celular como também a constituição de sua filogenia. Nesse encontro pude reconhecer as condutas coreográficas da organização celular Coisazul. Quando assisti as novas células coreografando percebi que essa dança já era a própria multiplicação celular, isto é, que ao organizar sua célula ela também já estava multiplicando a célula Coisazul que passava a ser multicelular.

Ao reconhecer alguns padrões da minha célula Coisazul nas novas células comecei a perceber que cada célula Coisazul conserva as características anteriores da célula e ao mesmo tempo acoplam novas características, possibilitando o aparecimento de “linhagens diferentes” e formando classes distintas de indivíduos Coisazul, isto é, cada um tem a sua forma de ser célula Coisazul. A conservação das características anteriores nessa relação, estão associadas diretamente a forma como interagimos com o objeto puff, e acredito que essa forma de interagir está associada às características dele ser um objeto anti-forma e azul, proporcionando na maioria das pessoas algumas condutas semelhantes.

Um outro aspecto sobre a multiplicação da célula Coisazul é que percebi que a reprodução da célula pode acontecer quando assistimos a dança (como foi no primeiro dia em que encontrei as três dançarinas e elas apenas assistiram, mas que podemos perceber o quanto daquele dia reverberou na dança delas quando assistimos cada uma delas dançando) como também pode acontecer por dançar a dança (ser envolvido na mistura da membrana das peles humanas e da pele azul). Na primeira forma estamos exatamente falando da participação da invenção pelo acoplamento das danças pela visualidade, pelas percepções da visão, que acontecem quando observamos, olhamos, assistimos e presenciamos contribuindo para que a dança aconteça. Na segunda forma estamos falando da participação do invento da dança pela zona de possibilidade coreográfica, que acontecem quando acoplamos estruturalmente nas células interagindo entre as presenças que se organizam enquanto dançam.

Quanto aprendemos quando presenciamos algo? Percebi nesse encontro que nossas relações de aprendizagem estavam completamente ancoradas no compartilhar das presenças. Que Coisazul possui uma facilidade comunicativa em sua poética e que suas organizações autopoéticas poderiam ser vivenciadas por várias pessoas. Dançar e ser dançado, assistir e ser assistido, uma coreografia que acontece entre essas ações.

Para encerrar os relatos do primeiro dia, apresentarei o vídeo da dança coletiva. Nele podemos perceber uma atitude de reconhecimento entre os participantes, um testar essa configuração Fabiana, Olivia, Camila, Marcia e puff azul. Como essas células individuais se acoplam e se tornam multicelulares alargando a membrana entre esses cinco participantes. Nessa configuração existem mais pessoas do que puff, de modo que, em alguns momentos percebemos que ele puff fica numa posição de desigualdade hierárquica, uma vez que em menor número sua presença se potencializa em cena. Convido o leitor a assistir o próximo vídeo pensando na presença cênica pela

proporcionalidade dos membros que compõem a célula (pessoas e puff), uma vez que, esse vem sendo um dos principais fatores das transformações ontogênicas na nossa história celular. Ao final desse encontro decidimos que para o próximo encontro cada uma deveria ter um puff azul, pois com essa ação poderíamos ampliar nossas possibilidades coreográficas como também igualar o número de participantes humanos e não-humanos. Segue o vídeo:

Coisazul alargando as membranas

Duração: 17:22 minutos

<https://youtu.be/HVkfaoS83vQ>



Sair desse encontro sabendo que no próximo já seríamos 8 participantes foi algo inesperado, senti que naquele momento o alargamento das membranas da célula de dança Coisazul, também influenciariam os meus alargamentos. Ainda sobre multiplicação celular é interessante observarmos que Maturana e Varela apontam uma relação direta entre o ciclo geracional e a temporalidade, entre o tamanho do organismo e o tempo de reprodução, entre indivíduos que necessitam de mais tempo para o crescimento e diferenciação celular. Apontam ainda que algumas unidades, dada a simplicidade dos acoplamentos, possuem ciclos geracionais mais curtos, isto é estão prontos para a etapa reprodutiva seguinte com menos tempo.

Independentemente do tamanho e aspecto externo, em todos esses casos as etapas são sempre as mesmas: a partir de uma célula inicial, o processo de divisão e diferenciação celular gera um indivíduo de segunda ordem por meio de um acoplamento entre as células resultantes dessas divisões. O indivíduo assim formado possui uma ontogenia de extensão variada que leva à etapa reprodutiva seguinte, com a formação de um novo zigoto. Portanto, o ciclo geracional é uma unidade fundamental que se transforma no tempo. Um modo de tornar isso evidente é relacionar num gráfico o tempo de reprodução com o tamanho do organismo [...]. Uma bactéria que não esteja acoplada a outras tem uma reprodução muito rápida e, portanto, seu ritmo de transformações também é rápido. Um efeito necessário da formação de indivíduos de segunda ordem por agregamento celular é a necessidade de tempo para o crescimento e diferenciação celular. Sendo assim, a frequência de gerações será muito menor. (1995, p. 119).

Podemos pensar que a célula Coisazul sendo híbrida, possui um sistema reprodutivo simples e que para o processo de divisão e diferenciação celular acontecer precisamos apenas que a célula inicial gere um indivíduo de segunda ordem por meio de um acoplamento entre as células (dançando ou sendo dançado), que foi o que fizemos

nesse primeiro encontro: geramos novos indivíduos de segunda ordem que nos trouxeram a demanda por mais puffs azuis, para que cada uma possa crescer Coisazul. Será que posso comparar a célula Coisazul com o sistema reprodutivo das suculentas por exemplo? Suculentas são uma das espécies de plantas que conheço mais autônomas em sua reprodução, basta uma folha e um meio favorável como pratinhos, areia, terra, pedra, vidro, troncos etc. que a própria água contida nela já é suficiente para gerar uma nova. Assim, cada pétala dessa planta poderá vir a ser uma nova planta.

Será que quando um puff azul e uma pessoa se acoplarem vai acontecer Coisazul? Quais serão os nossos meios favoráveis para que a coreografia aconteça?

### 3.2.3.2 Das memórias do encontro 2

Carro cheio indo para a UnB:  
Coisazul - passeando nas curvas de Brasília  
Duração: 0:38 segundos  
<https://youtu.be/fdc7DUmu88k>



Contarei a história desse encontro pela sequência de fotografias e vídeos que recebi da Roberta Matsumoto. Seu olhar me ajuda a compor as memórias de nossas ontogenias. Esse foi o dia em que passamos a ser um sistema multicelular Coisazul, em que passamos a existir em maior quantidade. Como de costume entramos no espaço sem saber o que ia acontecer e deixamos que a própria dinâmica do encontro estabelecesse as ações:



*Imagem 44: Começamos amassando o pastel. Fotos: Roberta Matsumoto*

*Abraçando coletivamente e alargando as nossas membranas.  
e ...  
Construímos montanhas enquanto nos abraçávamos*



*Imagem 45: Nos misturamos na paisagem e ... Fotos: Roberta Matsumoto*





*Imagem 46: ...degustamos o acoplamento dos afetos. Fotos: Roberta Matsumoto*



*Imagem 47: Carnaval dos totens. Fotos: Roberta Matsumoto*

Naquela tarde coreografamos improvisando coletivamente, fomos quatro células Coisazul dançando e organizando sua existência no espaço. Nesse encontro entendi que a célula Coisazul possui facilidade para se tornar multicelular e se reproduzir. Em nosso caso, quando outras células passam a fazer parte do ambiente com padrões de condutas semelhantes realizando a organização autopoietica (existindo e sendo produto de sua existência) e nossa ontogenia se transforma (novas configurações coreográficas) devido as novas interações que ocorrem entre as células. Nesse momento passamos a nos organizar como uma estrutura multicelular, onde as interações entre as células formaram uma grande unidade. A célula mais antiga (a minha) e as células mais jovens (Camila, Olivia e Marcia) se retroalimentam coletivamente. Segundo os autores isso ocorre com os organismos metacelulares, que são organismos que quando num meio propicio realizam sua multiplicação, preservando na multiplicação as características unicelulares. A maioria dos seres vivos (todos os reinos) são organismos metacelulares. Sobre as relações ente unicelular, multicelular, reprodução e metacelular os autores esclarecem:

Mas é durante a fase unicelular de um organismo multicelular, durante a reprodução, que ocorrem as variações geracionais. Logo, não há

diferença no modo com que as linhagens são estabelecidas em organismos multicelulares e unicelulares. Em outras palavras, o ciclo de vida de um organismo metacelular constitui uma unidade cuja ontogenia ocorre em sua transformação de unicelular em multicelular, mas em que a reprodução e as variações reprodutivas ocorrem durante a etapa unicelular. (1995, p. 117).

Nesse dia encontramos uma série de variações geracionais em nossas danças, percebo como as condutas da célula Coisazul aconteceram como de costume, mas ao mesmo tempo, se transformando no processo da reprodução celular. Essas transformações acontecem pelas interações geracionais que são coreografadas pela diversidade das linhagens da mesma, relação entre células novas e célula antiga. As nossas diferenças e as nossas semelhanças como célula ampliam as possibilidades de reconhecimentos nas próprias condutas de ações da célula, e é nesse momento que começamos a estabelecer acoplamentos de segunda ordem, que são aqueles que agregam informações contidas na própria história estrutural de cada célula, que ao interagir no coletivo transforma a organização de sua própria conduta individual como também a do coletivo. Por exemplo, as danças do Carnaval de Totem e do Abraço na Montanha, que são variações das condutas do Totem e do abraço coletivo respectivamente.

Ao olhar para meu diário de bordo desse momento percebo que estava tomando consciência dos caminhos que as condutas de não-hierarquia oferecem nas relações. Tive que aprender que existem parte da história da célula que não conheceria mais, que passariam a pertencer as novas células, vejamos um trecho do diário:

*“Entendo que nossas zonas de possibilidades para invenção acontecem num campo singular e plural das células. O não planejamentos didáticos dos roteiros proporcionam um estado de não-projeção dos desejos de dominância das presenças, isso é bom! Mantem Coisazul num outro tipo de interação entre as células...”*

*Cada célula Coisazul deve deixar o seu bailado acontecer...*

*Interessante perceber que ela não se dá na forma como planejamos... ela acontece fora das zonas de controle, cada célula possui sua singularidade e sua multiplicidade quando em contato com as outras células*

*O não controle do nível unicelular é fundamental para o desenvolvimento das etapas multicelulares, isto é, cada célula tem que Ser a sua dança azul e viver a história da Sua célula Coisazul!”*

As singularidades da mistura das peles na coreografia podem ser percebidas nos vídeos curtos que recebi do encontro, neles Matsumoto amplia o olhar para as texturas das peles, em alguns vídeos nos coloca dentro da estrutura da célula, nos fazendo respirar juntos, em outros enfatiza o contraste dos brilhos das peles, dos suores que escorre dos corpos, persegue o efeito das presenças, capta a coreografia dos sons e nos aproxima das sensações táteis entre os corpos. Vamos aos vídeos:

1. Coisazul, sobre as peles

Duração: 4:44 minutos

[https://youtu.be/1O8ei\\_XIBpk](https://youtu.be/1O8ei_XIBpk)



2. Simbiose

Duração: 2:16 minutos

<https://youtu.be/h8RnT06rPWE>



3. Pele(s)

Duração: 1:14 minutos

<https://youtu.be/W1hPE6QJ3j0>



4. Tons de pele

Duração: 1:04 minutos

<https://youtu.be/tpZwV3zNWjs>



5. Nossos sons, nossas peles

Duração: 0:34 segundos

<https://youtu.be/-2mdiJtjUXk>



6. Peles e quedas

Duração: 0:45 segundos

<https://youtu.be/kIKW8gp2T5c>



7. Texturas

Duração: 0:26 segundos

<https://youtu.be/VfwPNsedBgg>



Ao final do encontro vieram nossos questionamentos sobre como realizaríamos a coreografia durante a performance. Qual daquelas danças nós repetiríamos? Se seríamos quatro células dançando no espaço para outras pessoas? Se teríamos um roteiro com as possibilidades coreográficas? Se haveria interação direta com as outras pessoas convidando-as para participar? Como elas podem participar? Se seria interessante ter mais puffs ou se esses eram suficientes? Uma dessas questões foi respondida rapidamente: seria interessante ter mais puffs azuis para que outras pessoas possam participar da célula se quiser, da forma que quiser... ter a opção de sentir as membranas, as texturas, as reproduções, os acoplamentos, os fluxos, as ondas, ... nas invenções do mundo Coisazul. Percebo nesse encontro o amadurecimento da célula Coisazul.

Acredito que nesse momento passamos a existir como unidades de formação metacelular, que são aquela formação “cuja existência é historicamente complementada pelas células que dão origem na realização do *ciclo vital* da unidade orgânica a qual pertence (e que é definida por esse ciclo vital).” (1995, p. 114, grifos dos autores). Isso significa que Coisazul na sua multicelularidade (mais de uma célula) quando encontra um meio favorável. Para melhor compreender a relação entre o ciclo vital e a célula de origem podemos pensar no ciclo vital de um mamífero por exemplo, esses seres dependem pelo menos de uma de suas células de origem (geralmente a mãe) por um período prolongado de tempo, até que consiga sobreviver sozinho.

Nessa etapa do ciclo de vida de Coisazul, passamos a entender que cada célula Coisazul é uma composição multicelular num meio metacelular, que realiza suas transformações celulares levando em consideração as variações do meio e a da quantidade de participantes.



Imagem 48: *Spice Girls*. Captura de tela.  
Registro videográfico: Roberta Matsumoto

### 3.2.3.3 Das memórias do encontro 3

Encomendamos 24 puffs para nossas danças no Paranoá. Também decidimos com quais pessoas iríamos dançar: idosos e crianças. Assim, estabelecemos nossas futuras zonas de possibilidades para composições metacelulares, definimos nossas variações de meio (início e fim do ciclo vital) como também a quantidade de participantes (25 puffs e aproximadamente 20 pessoas).

Uma vez estabelecida essas questões decidimos (4 células Coisazul) fazer um ensaio convidando amigos (Márcia Duarte Pinho, Yuri Fidelis) para participar, para entendermos nossas coreografias improvisadas com outras pessoas e planejarmos nossas futuras ações. O registro que possuo desse dia são do Edi Oliveira e da Roberta Matsumoto, novamente suas perspectivas e sensibilidades coreográficas/fotográficas me ajudam na escrita das memórias e me auxiliam no processo de percepção do mundo que inventamos.

Começarei a contar sobre esse dia pelo final. Saí desse encontro com quatro páginas do meu diário com o que seria o nosso roteiro de possibilidades. Até esse momento o que existia sobre a célula Coisazul eram nomes para ações recorrentes em nossas condutas, como esses que venho apresentando: amassar o pastel, abraço coletivo, alargamento das membranas, 2 em 1, totem, devir-animal etc. São simbólicos e podem ou não dizer algo para quem está sendo a célula. Com a chegada de mais células e com a previsão de vivências metacelulares com mais células desconhecidas tivemos a necessidade de estabelecer parâmetros de condutas a partir do que percebíamos que sabíamos fazer.

Chamamos de roteiro de possibilidades. Diferentemente de um programa, o roteiro de possibilidades está vinculado as *zonas de possibilidades inventivas* (KASTRUP, 1999), ele pode ou não acontecer, dependendo do meio e dos participantes, dependendo das situações, das circunstâncias, das complexidades que fazem a célula se transformar no processo de adaptação. O roteiro nos ajuda a saber o que sabemos fazer. Parece redundante, mas ele faz parte do processo de consciência de si e dos outros que compartilham aquele coletivo. Não precisamos saber fazer igual, mas sabemos que sabemos fazer igual se preciso for. O roteiro nos possibilita reconhecer as zonas de possibilidades e influenciar por meio das recognições, as cognições que levam aos acoplamentos de segunda ordem, que são aqueles acoplamentos que nos organizam em

grupos com condutas comuns, que nos fazem perceber que dançamos e somos dançados pela coreografia que se desenrola, que inventamos ao mesmo tempo que somos o próprio invento dentro de um mesmo grupo.

Transcreverei o roteiro de possibilidades do diário e comentarei ao final. O roteiro foi elaborado no final do encontro rememorando a vivência que tinha acabado de acontecer:

**Página 1:**

- Puff jogo do sentar/surfar
- Abraço modelador
- Híbridos/animais/alienígenas (totem) (corpos espacialidade e deslocamento)
- Arquiteturas
- Paisagens/objeto de decoração
- Vc fica igual o Puff e o Puff fica igual a vc
- Desenhos no espaço
- Espaço desenhado
- Corredor polonês
- Carnaval/ árvores (floresta Azul)
- Montanhas (quando nos tornamos puffs e nos misturamos a paisagem)
- Fazer pastel
- Solos
- Cambalhotas
- Saltos
- Corridas
- Digital
- Aglomerados
- Textura/Som
- Sanduíche

Observem que as condutas dos acoplamentos estruturais (fazer pastel, abraço, totem etc.) se misturam com os acoplamentos de segunda ordem (arquiteturas, carnaval, corredor etc.), pois não existe diferenciação no momento da ontogenia da célula. Em sua organização autopoietica ela vai acoplamento estruturalmente ao mesmo tempo essa interação estabelece as zonas de possibilidades nas quais os acoplamentos de segunda ordem acontecem. Percebo que as coreografias que improvisamos são variações

geracionais das condutas básicas da célula e que ao fazer essa lista enunciámos tudo que fizemos para nos tornarmos célula Coisazul como também adjetivámos as danças que ela coreografou. O que são as paisagens? E as arquiteturas? E o corredor polonês? E o Carnaval da Floresta Azul?

Na próxima página do diário, aparecem pistas sobre nossas preocupações com as subjetividades das coreografias que dançamos. Vejamos as próximas páginas:

### Página 2:

- **Contemplanção**
- **Sonoridade**
- **Sanduíche: pessoa+puff+pessoa+puff+pessoa+puff...**
- **Abordagens? Mudança de olhar.**
  - Dispositivos (jogo da digital)**
  - Convites diretos**
  - Atravessamentos sem opção de escape**
- **O que tem por detrás dos muros/arquiteturas? (Quando bloqueamos a visão)**

Depois dessa reflexão fechamos o roteiro das zonas de possibilidades para as performances do projeto Zona de Contágio.

### Página 3 e 4:

- **Do objeto para a coisa. (Sentar – permanecer)**
- **Construção de superfícies moldáveis (adaptação das membranas às formas)**
- **Arquiteturas (muro, caminhos, torres, móveis, camas, etc)**
- **Árvores Azuis (carnaval)**
- **Forró de sanduíche (baile)**
- **Corredor de abraço (puffs girando e pessoas passando correndo entre eles) (lento, médio, rápido)**
- **Paisagens (pedaço puff, pedaço gente) composições em maiores escalas (montanhas, lago, pico, floresta, nuvens)**
- **Sonoridades (coreografia dos sons)**
- **Mudança de lugar para observar de outro ponto de vista (quem está a frente de quem, eu te assisto e vc me assiste)**

→ Intervalo: tirar fotos com a Polaróide (registrar para que elas possam se ver também)

Seguem algumas imagens desse encontro:



Imagem: 49 *Corredor de abraços*. Foto: Roberta Matsumoto.



Imagem 50: *De uma Paisagem para uma Arquitetura*. Foto: Roberta Matsumoto.



Imagem 51: *Da Arquitetura sobrou o Muro*, Foto: Edilson Oliveira.

Para finalizar as memórias desse encontro como também da etapa multicelular, compartilho um vídeo que Márcia Regina realizou enquanto dançava. Ela nos fornece um olhar das membranas internas das células:

Improvizando com amigos

Duração: 5:25 minutos

[https://youtu.be/X5LAJ\\_b-5Rk](https://youtu.be/X5LAJ_b-5Rk)



### 3.3 Autopoiesis no(s) mundo(s), da etapa metacelular

Nesse item contarei as histórias que aconteceram depois que saímos da UnB, depois que saímos do ambiente acolhedor da casa e passamos para o laboratório da vida, indo ao encontro dos meios apropriados para realização de nossas multiplicações poéticas. Ao entender que somos um sistema multicelular que resulta numa unidade metacelular, estamos nos colocando numa cadeia de ciclos reprodutivos contínuos que possuem capacidade de adaptação e transformação pelas interações que ocorrem entre as células e o meio. Assim, ambos são afetados pela unidade metacelular que se formou sob determinadas circunstâncias. Nessas memórias vamos mapear os caminhos da nossa *deriva natural*, segundo Maturana e Varela a deriva é a evolução da célula pois é produto da invariância da autopoiesis e da adaptação, os autores relembram o caso das gotas d'água (comentado anteriormente no capítulo das epistemologias dançadas):

Como no caso das gotas d'água, não é necessária uma direcionalidade externa para gerar a diversidade e a complementaridade entre

organismo e meio. Tampouco é necessário tal roteiro para explicar a direcionalidade das variações numa linhagem, nem se trata da otimização de alguma qualidade específica dos seres vivos. A evolução se assemelha mais a um escultor vagabundo que perambula pelo mundo recolhendo um fio aqui, um pedaço de lata ali, um pedaço de madeira acolá, e os combinando da maneira que sua estrutura e circunstância permitem, sem mais razão do que a possibilidade de combiná-las. E assim, enquanto ele vagueia, vão se produzindo formas intrincadas, compostas de partes harmonicamente interligadas, que são produtos não de um desígnio, mas de uma deriva natural. Assim também, sem outra lei que a conservação de uma identidade e a capacidade de reprodução, foi que todos nós surgimos. É a lei fundamental que nos liga a todas as coisas: à rosa de cinco pétalas, ao camarão-d'água-doce, ao executivo de Nova Iorque. (1995, p.148 e 149)

Aqui começam as derivas das combinações e formas de existências diferenciadas que se ligam às *circunstâncias*, as formas como fomos vagando e interligando nossa existência pelas intrincadas redes a que os autores se referem. Os eventos do projeto Zonando Contágio que ocorreram em dois espaços diferentes da região administrativa do Paranoá/DF: o Centro de Convivência dos Idosos do Paranoá/CCI e o Centro de Apoio Social Francisco de Assis/CASFA<sup>35</sup> (crianças de 3 a 10 anos).

Ao ampliar nossas autopoiesis para além da sala de ensaio também estamos expandindo o domínio das possíveis condutas e de forma direta ampliando as possibilidades coreográficas. Para os autores, a expansão de domínios das condutas são relacionadas ao desenvolvimento do sistema nervoso. Relembro, que nossas condutas são organizadas num sistema nervoso que é composto de dois sistemas: sistema nervoso neural e sistema de ar do puff. O interessante de se perceber é que a *conduta* está diretamente associada “as mudanças de postura ou posição de um ser vivo que um observador descreve como movimento ou ações em relação a um determinado meio.” (1995, p.167). Desse modo percebo que ao escrever sobre o processo Coisazul, sou a observadora que está mapeando e permitindo ao mesmo tempo que as expansões do domínio de possíveis condutas continuem acontecendo.

Ainda sobre conduta os autores lembram que ela não é própria só dos seres com sistema nervoso neural, ela é própria de qualquer unidade considerada num meio, como por exemplo o nosso puff azul, que possui seu próprio padrão de movimentação de

---

<sup>35</sup> <https://www.facebook.com/GUARDIACASFA/>



acordo com o tipo de perturbações que sofre do meio, reorganizando sua forma de existir de acordo com os estados de mudança do seu sistema de ar. Estamos habituados a entender que as condutas são ações como os movimentos de correr, caminhar, saltar, comer, girar, dormir etc. Se pensarmos sobre o que acabamos de falar das condutas do puff azul na célula Coisazul, estamos ampliando o conceito de condutas para todos os sistemas com ou sem movimentação própria, e ampliando as possibilidades relacionais entre os mesmos, como em nosso caso nas coreografias de: dança parada e dança que não quer parar.

Continuarei também dialogando com as imagens, o diário e as memórias atualizadas. Boa parte das fotografias do primeiro foram capturadas pela fotógrafa do projeto Zona de Contágio Débora Amorim que dançou nossas danças pela sua lente e que hoje se acoplam às nossas autopoiesis.

Nesse subitem mapearei as coreografias que improvisamos nos dois espaços pelos seguintes critérios: da expansão da membrana (múltiplos acoplamentos), da capacidade de movimentação (locomoção e deslocamento) como também das relações com as variedades geracionais (diferenças de idade entre as células). A expansão da membrana está relacionada à capacidade de adaptabilidade das peles durante a dança, da pele lisa à pele rugosa, das formas como essas peles se acoplam e viram célula Coisazul. A capacidade de movimentação está relacionada à autonomia da célula e sua capacidade de organização sensório-motora unicelular e multicelular. As relações das variedades geracionais estão relacionadas exatamente as diferenças das histórias de cada célula, da mais jovem a mais idosa. A somatória desses fatores nos levam aos *acoplamentos de terceira ordem*, que são os acoplamentos que possibilitam o aparecimento da comunicação entre os indivíduos de um mesmo grupo celular e por consequência o desenvolvimento das linguagens pelos comportamentos de repetição.

Os *acoplamentos de terceira ordem* são aqueles que no processo de evolução de um grupo de seres vivos acontecem quando de alguma maneira o grupo realiza ações com coerência interna compensando determinada perturbação que o sistema sofreu por meio de condutas. Esses acoplamentos estão ligados a capacidade de adaptação e dos modos de sobrevivência o que permite o aparecimento das organizações sociais, da linguagem e, por consequência alterando as condutas comportamentais entre os indivíduos do grupo. Esses acoplamentos se relacionam ao evento da *comunicação* entre os membros, especificamente às condutas coordenadas. Segundo Maturana e Varela (1995) podemos observar nos mais diversificados reinos animais que possuem

sistema nervoso esse tipo de organizações e que esses acoplamentos possibilitam o aparecimento dos papéis sociais e com ele também as condutas de hierarquias entre os membros. Sobre os acoplamentos de terceira ordem e os fenômenos sociais os autores comentam:

Entendemos os fenômenos sociais como aqueles associados às unidades de terceira ordem. Apesar da variedade de estilos de acoplamento que apresentamos, os fenômenos sociais estão vinculados a um tipo particular de unidade. A forma de realização das unidades dessa ordem varia muito, desde os insetos, os ungulados, até os primatas. Comum a todas elas, todavia, é que as unidades dos acoplamentos de terceira ordem, ainda que transitórias, geram uma fenomenologia interna particular, em que os *organismos participantes satisfazem suas ontogenias individuais, fundamentalmente, segundo seus acoplamentos mútuos na rede de interações recíprocas que formam ao constituir as unidades de terceira ordem*. Os mecanismos segundo os quais se estabelecem essa rede e as unidades que a constituem, mantendo sua coesão, variam em cada caso. (1995, p. 216 - grifos dos autores)

Desse modo, por analogia podemos pensar que a nossa performance de dança é um meio transitório para esses acoplamentos, que nos permitem a vivência de organizações autopoieticas como coreografia quando improvisamos coletivamente enquanto nos adaptando ao encontro das perturbações promovidas pela formação das novas células.

### 3.3.1 Primeiro ciclo, Zonando



Imagem 52: Identidade visual do evento, *O contágio*

## Ruga Azul

Nossa primeira dança em ambiente expandido, em quantidade de participantes como também em um outro meio, foi com 40 idosos. Pessoas que trazem as marcas da história estrutural na própria membrana corporal sob as rugas que se formam em suas peles.

Chegamos invadindo o espaço e ocupando a única sala do espaço. Também foi a primeira vez que nossas quatro células se encontraram com 22 puffs, o que desencadeou uma série de perturbações. Os puffs ficaram prontos e foram entregues diretamente no espaço, desse modo nossas condutas estavam direcionadas para a adaptação na relação entre pessoas e puffs e o reconhecimento das zonas de possibilidades coreográficas enumeradas no roteiro da performance.

Como de costume não expliquei o que era Coisazul para a Dona Zefinha, que é a coordenadora do espaço de 96 anos de idade, apenas informei que seria uma dança que iríamos fazer. Hoje percebo como Coisazul invadiu aquele espaço, e que, se não fosse por sua capacidade de comunicação poderia ter dado muito errado. Convido o leitor a assistir as fotografias do evento no próximo vídeo.

Ruga Azul

Duração: 3:13 minutos

[https://youtu.be/mI\\_Hy2GvXKk](https://youtu.be/mI_Hy2GvXKk)



Nossas preocupações com relação a capacidade de mobilidade como também de adesão dos corpos idosos no puff se confirmou num primeiro momento, os idosos resistiram a se sentar nos puffs inicialmente, buscando cadeiras para se sentar. Ficaram se perguntando se haveria uma aula de dança para eles participarem ou se era uma apresentação de dança para assistirem. Dúvidas muito pertinentes do ponto de vista de quem está habituado a chegar naquele espaço e ter suas condutas condicionadas as mesmas rotinas, de modo que, estávamos alterando e gerando também perturbações naquele sistema. Passamos três horas dentro desse espaço nos perturbando e gerando novas redes de condutas culturais entre os grupos.

A variedade geracional entre as células nesse dia era uma das nossas principais preocupações, pois isso também impactava na capacidade de deslocamento e mobilidade da célula, por consequência também se alteraria a forma como as membranas se comportariam e se alargariam ao se tornar um coletivo celular.

A medida em que o estranhamento foi dando lugar para a curiosidade a célula aconteceu, a cadeira dura foi ficando menos interessante que o puff macio para algumas pessoas. O toque desconfiado na pele sintética foi se transformando num toque de maior aderência. O corpo sábio foi achando a sua forma de transferir o peso, de achar as aderências e estabelecer a confiança mínima para se lançar nesse assento fofo e moldável.

Formou-se um círculo de pessoas ao redor de uma minicidade de puffs, que parecia como se o arquiteto bonachão a tivesse esculpido no interior da sala. Começamos fazendo o de costume, andando, assentando, olhando e estabelecendo contato entre as várias células que estavam no lugar. Além do coletivo Coisazul e dos idosos, também estavam presente a equipe do Zona de Contágio, fotografando, filmando, assistindo e compondo também o ambiente. Também haviam pessoas que foram assistir porque viram a propaganda da filipeta nas mídias sociais.

A história se repetiu alargamos nossas membranas ampliando o contato entre as células e começamos com a dança parada. Na permanência temos a possibilidade de encontrar o outro, de enxergar o outro e dar tempo para que as relações se estabeleçam. A medida que nossas condutas com o puff foram se tornando acoplamentos pelos afetos oriundos dessa permanência entre as dançarinas, os puffs e os idosos, a organização autopoética do alargamento de nossas membranas começou também a acontecer. A aproximação do contato entre as novas células também começou a acontecer.

A movimentação que estava no centro da sala foi deslocando gradativamente para à periferia do espaço, fomos locomovendo as células de grande volume para as bordas da sala indo ao encontro dos corpos. O contato seria inevitável dado o volume de participantes dentro do ambiente.

O contato inicial aconteceu pelas partes periféricas do corpo, os pés e as mãos foram assentando e explorando o acoplar no puff. Um toque leve e suave, sem querer depositar o peso corporal. O puff vira puff cachorrinho e fileiras de pernas suspensas relaxando os pés para cima começam a acontecer. Uma coreografia de pernas cansadas descansando sobre o puff azul fez com que a dinâmica entre as presenças também acontecesse, o ambiente se encheu de sorrisos e sons de risos começaram a surgir pelo espaço, nos dando pistas de que Coisazul estava acontecendo nas suas ontogenias de afetos. Algumas pessoas ficaram observando e outras começaram a se levantar para participar. O acoplar-se ao objeto aconteceu de forma lenta e gradual: o peso do corpo

foi sendo liberado aos poucos, mas a medida em que liberava o peso o toque foi ficando mais profundo e duradouro, como duas partes proporcionais e estáveis.

Depois desse momento a célula começou a organizar uma nova paisagem, onde pudemos perceber uma caverna e uma montanha se formando pela movimentação das células. Nessa movimentação as células jovens se misturam com as células mais antigas, mas nesse caso a célula antiga Coisazul éramos nós dançarinas, e a jovem eram a dos idosos. A medida que esse movimento de pegar puffs e fazer montanha começou percebi que as idades geracionais se misturam. A célula ganha mais mobilidade com essas ações, pois a montanha é uma grande “piscina de bolinhas gigantes azuis”, um convite para sentir o corpo abraçado pela combinação dos sistemas de ar. Os novos dançarinos puderam sentir como é bom ter o corpo expandido entre as membranas das paisagens que montamos.

Na sequencia aconteceu o *forró de sanduíche* e também o *carnaval da floresta azul*, nesse momento a sala lembra um baile de carnaval, a dinâmica entre as células formaram vários pequenos grupos que desenvolveram suas ações internas e ao mesmo tempo se organizaram no espaço como uma única célula. Nesse momento as relações das variações geracionais e o alargamento da membrana geraram uma mobilização das presenças no ambiente fazendo a coreografia improvisada coletivamente acontecer de forma organizada.

Nosso roteiro de possibilidades aconteceu dentro de uma margem de previsibilidade, mas ao mesmo tempo nossas condutas foram além das que já conhecíamos e tínhamos mapeado. A exemplo disso, trago a coreografia que aconteceu fora do centro de convivência. O Sr. X acoplou-se ao coletivo aumentando nossa membrana e inventando a dança conosco, ao final da performance saímos do espaço e fomos dançar na avenida central da cidade do Paranoá. Percebemos ao longo do caminho que o coletivo estava maior e que Sr. X nesse momento era parte dançante do Coisazul, sua presença e seu acoplamento contribuíram para a organização autopoietica do coletivo resultando na invenção daquela coreografia (que em nosso roteiro era o corredor de abraços). Será que conseguimos quantificar quantos acoplamentos estruturais estão envolvidos numa ação como esse que o afetou? Acredito que nesse momento a própria organização autopoética, que funda-se na produção de si, é a melhor resposta para esse acontecimento coletivo no qual uma célula viva acopla-se a uma outra célula viva e como um coletivo age para a manutenção e reprodução da coisa em si inventando coreografias. Vejamos a sequencia fotográfica:



Imagem 53: Rua Azul. Fotos: Débora Amorim

Podemos perceber que o Sr. X continuou em estado de/da presença com o Coisazul e acoplou-se as ações subsequentes entendendo as tramas que íamos dançando. Sua interação com a célula começou com as coreografias dentro do centro de convivência e as condutas de comunicação de sua própria célula continuou a dançar.

Com base na vivencia que tivemos com os idosos, resolvi organizar nosso roteiro de possibilidades para a próxima performance com as crianças desenhando as coreografias que costumamos dançar já com elas. Ficando assim:



Imagem 54: *Diário de bordo, roteiro de zonas de possibilidades 1 - dezembro 2016.*  
Foto: minha autoria

Diferentemente dos desenhos da fase unicelular, aqueles que apresentei na primeira parte da tese nas epistemologias (capítulo 2), aqui os desenhos já aparecem contaminados da vitalidade do encontro com o outro. Também percebo que os contornos e os diferentes tipos de acoplamentos são evidenciados, como os de primeira ordem (unicelular), de segunda ordem (grupos multicelulares) e de terceira ordem

(relação entre os grupos multicelulares). Também percebo que o desenho vem como um amadurecimento de nossas condutas linguísticas, ao realizar esse procedimento estamos refletindo sobre nossas próprias condutas e como a linguagem nos lança em contínuas transformações. Sobre essas transformações e os acoplamentos linguísticos é importante salientar que:

Realizamos a nós mesmos em mútuo acoplamento lingüístico, não porque a linguagem nos permita dizer o que somos, mas porque somos na linguagem, num contínuo existir nos mundos lingüísticos e semânticos que produzimos com os outros. Encontramos a nós mesmos nesse acoplamento, não como a origem de uma referência, nem em referência a uma origem, mas sim em contínua transformação no vir-a-ser do mundo lingüístico que construímos com os outros seres humanos. (MATURANA;VARELA , 1995, p. 252-253)

Vejo esses desenhos como pista do processo de conhecimento de si e das produções de subjetividades que eles carregam, pois neles existem conexões entre as experiências do passado e uma projeção do futuro. Percebo como a linguagem e a representação de si e dos outros estão associadas aos “atos cognitivos”, aquelas ações que nos conectam aos outros. Que as condutas linguísticas se transformam quando nos conectamos aos outros sistemas, pois é uma ação que acontece na comunicação, na relação, nas operações que descrevem os sistemas dos acoplamentos. As condutas linguísticas humanas são dos acoplamentos ontogênicos recíprocos, isto é, daqueles que ao mesmo tempo estabelecem e mantêm a própria ontogênica. O próprio ato de ser e se constituir em linguagem causam os efeitos e transformações de si mesmo como também influenciam nas gerações futuras. Ainda sobre o papel da reflexão lingüística e a linguagem nos seres humanos Maturana e Varela chamam nossa atenção para o fato de que:

O fundamental no caso humano é que, para o observador, as descrições podem ser feitas tratando as outras descrições como objetos ou elementos do domínio de interações. Ou seja, o próprio domínio lingüístico passa a fazer parte do meio de interações possíveis. Somente quando se produz tal reflexão lingüística é que existe linguagem, surge o observador, e os organismos participantes passam a operar num domínio semântico. E é somente quando isso ocorre que o domínio semântico passa a fazer parte do meio de conservação de adaptação de seus participantes. É o que acontece com os seres humanos: existimos em nosso operar na linguagem, conservando nossa adaptação no domínio de significados resultante: fazemos descrições das descrições que fazemos ... (como o faz esta sentença). Somos observadores e existimos num domínio semântico criado pelo nosso operar lingüístico. (1995, p p. 223 e 224).

Os desenhos fazem parte da reflexão linguística que estamos desenvolvendo sobre coreografias e, ao mesmo tempo, se constituem como nossa linguagem. Eles nos possibilitam fazer descrições das descrições de nossas condutas, ampliando os domínios semânticos criados pela própria coreografia que improvisaremos no futuro. Assim, com esses desenhos como zonas de possibilidades Coisazul fomos para a próxima performance.

## Parquinho Azul

O segundo espaço é um centro de apoio de atendimento social para crianças coordenado por iniciativa da organização civil (ONG). As crianças frequentam o espaço no contra turno escolar realizando diversas atividades educacionais e socioculturais.

Esse dia foi muito especial para Coisazul porque durante duas horas dançamos coletivamente com aproximadamente 40 crianças e encontramos um lar para as invenções de mundos do Coisazul, como uma grande membrana de possibilidades de criação coreográfica. Acho que Maturana e Varela nos classificariam naquela tarde como uma colônia de bactérias que em ambiente e situações favoráveis se reproduzem *ad infinitum*. Quando me refiro ao ambiente de invenções de mundo, penso que foi porque naquele dia de fato sua ontogenia se deu por meio do acoplamento estrutural e afetivo como coreografia coletiva constituindo uma grande unidade autopoietica. Convido o leitor para um contágio com a dinâmica das invenções que dançamos assistindo ao vídeo do qual capturo as fotografias abaixo:



Imagem 55: Parquinho Azul. Foto: Débora Amorim

Parquinho Azul  
Duração: 10:27 minutos  
<https://youtu.be/2osME0qc81c>



Naquela tarde a natureza da relação singular dos acoplamentos entre objetos e pessoas enquanto processo de ato cognitivo e de invenção de linguagem aconteceram da forma mais espontânea no sentido de acoplamento estrutural de primeira, segunda e terceira ordem. Acredito que vivemos a simultaneidade das presenças de células se formando, células interagindo entre si formando grupos e grupos de células interagindo entre si. Estávamos no campo dos acoplamentos que acontecem nas etapas iniciais da vida humana, no momento em que apreendemos o mundo sendo e fazendo, na etapa da formação das condutas linguísticas sensório-motoras que são alimentadas pela curiosidade da juventude da idade que costumam se manifestar em ambientes frutíferos para as invenções.

Acredito que a especificidade Coisazul de ser fluído e desapegado dos mundos que constroem, de se constituir em fluxo, sendo e fazendo de forma transitória como uma única célula viva encontrou um meio propício para se constituir como dança nesse dia. Aprendemos de que maneira sujeitos e objetos podem se tornar “menos sujeito e menos objetos e mais coisa” (LEPECKI, 2009) durante as suas relações. Penso que cada criança encontrou sua etapa unicelular com muita facilidade, uma vez que, Coisazul possui uma vasta experiência na atmosfera do universo lúdico infantil. Rapidamente começaram a aparecer bonachões engolidores, totens, árvores carnavalescas, abraços coletivos e assim várias células aconteciam e se multiplicavam alargando as membranas. Diferentemente dos idosos, as células novas Coisazul são tão ágeis como as células mais antigas, de modo que a coreografia começou pela dança que não quer parar, com muita agilidade motora e diversificados deslocamentos espaciais. Essa dinâmica colocou a célula grande num fluxo das transitoriedades dos acoplamentos acelerando a coreografia

A capacidade das transitoriedades de condutas entre as células nos leva também a capacidade de agilidade na mutabilidade da célula. O efeito dessas capacidades nas coreografias improvisadas coletivamente com as crianças se deu pela mistura das variações geracionais. Enquanto as células novas transitavam nos elementos dos acoplamentos de primeira ordem as células mais antigas organizavam os acoplamentos

de terceira ordem. Esse convívio entre as variedades das gerações na produção de nós mesmos foi uma das grandes descobertas da célula Coisazul, a mescla entre células jovens e células antigas nos coloca o desafio dos mundos produzidos em nosso ser com os outros.

Ao final desse dia tive a sensação de que não coreografamos. Digo sensação porque tenho plena convicção de que coreografamos. Ao refletir sobre essa questão, percebo que essa sensação aparece porque não estamos habituados a ser processo e produto ao mesmo tempo. Acredito que essa sensação foi porque o acoplamento estrutural de primeira ordem das crianças gerou uma forte aderência nas membranas dos puffs, de modo que, o amassar o pastel e o abraço coletivo aconteceu de forma espontânea e foram organizando as próximas ações pelos próprios desdobramentos desses acoplamentos. Em outras palavras, tudo que nós dançarinas da célula Coisazul fazíamos as crianças da célula Coisazul também realizavam, e nesse dia, fomos nós que muitas vezes espelhamos e imitamos o que elas faziam. Novamente vejo como o convívio entre as variações geracionais são importantes para a consciência dos ciclos vitais.

Começamos esse dia com cinco desenhos como possibilidades coreográficas e saímos com mais oitos desenhos para compor nossas zonas de possibilidades.





Imagem 56: *Diário de bordo, roteiro de zonas de possibilidades 2- dezembro 2016.*  
Fotos: minha autoria

## Mergulhamos na caixa preta!

Ainda no projeto Zona de Contágio fizemos um ensaio fotográfico para a Débora Amorim no Departamento de Artes Cênicas na sala de encenação, uma sala com paredes pretas e piso de madeira, nossa primeira vez no interior do cubo preto, como também nossa primeira vivência numa vivência de dominância da célula azul. Éramos três pessoas e 10 puffs azuis. Como será que nos comportamos na caixa cênica? Compartilho o resultado do nosso Oceano Azul, nosso mar de possibilidades de invenções...

Oceano Azul  
Duração: 6:55 minutos  
<https://youtu.be/DuZuNAef3vs>



Depois das vivências Coisazul no projeto Zona de Contágio decidimos manter um coletivo de células autônomas. Na prática isso representou que estávamos decidindo continuar a história das células mesmo depois do projeto. Estabelecemos que as células poderiam se reunir para dançar sempre de acordo com a necessidade e desejo de existir

de cada uma das células e que Coisazul poderia/pode existir unicelularmente ou multicelularmente.

### 3.3.2 Das metacelularidades

Eu ainda estava no meio das pesquisas do doutorado e o planejado, lembrando que cartografar é traçar um plano comum, era que eu completasse meus estudos no exterior e retornasse ao Brasil para concluir a tese. No ano de 2017 fui contemplada com 12 meses de bolsa do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE/CAPES) para pesquisar visitar o Departamento de Dança (<https://dance.ucr.edu> ) como artista visitante (<https://dance.ucr.edu/people/postdoc-fellows.html> ) na University of California (<https://www.ucr.edu> ) na cidade de Riverside (UCR) nos Estados Unidos da América. Da mesma forma as outras dançarinas também possuíam atividades em andamento antes das performances Coisazul.

A vida Coisazul depois desse momento se multiplicou de diversas formas e nos últimos dois anos muitas outras histórias aconteceram, de modo que muitas não caberão nesta tese.

Escolhi compartilhar - Torre Azul e Coisazul Abroad (Coisazul no exterior) – pois ajudam a mapear as pistas das ontogenias que ainda estão por vir-a-ser, uma vez que Coisazul hoje tem uma vida e continua existindo. Não analisarei as condutas das células apenas compartilharei as formas como acontecemos e descobrimos existências em outros meios devido as constantes transformações cotidianas. Assim como na vida, estamos nos constituindo em fluxo e cada célula tem o seu tempo de amadurecimento.

Duas *coisas* marcam nossa existência nos meios sociais: um site <https://coisaazul.wixsite.com/coisaazul>  e uma conta instagram [@coisazul/](https://www.instagram.com/coisazul/) . Ambos foram inventados e alimentados pelas dançarinas do coletivo e convido o leitor a conhecer um pouco mais dos desdobramentos da vida social Coisazul nesses meios.

No primeiro, além do conteúdo do site como um todo, convido o leitor a conhecer o projeto Torre Azul, ele aconteceu enquanto eu estava no em Riverside/CA (EUA) e foi uma nova ontogenia na história dos ciclos de vida Coisazul. A segunda variação geracional da célula realizou sua própria ontogenia celular, continuando a

história estrutural da célula. A apresentação fez parte do Festival de danças urbanas Marco Zero e aconteceu no primeiro semestre de 2017, também marca o exercício da autonomia das células, requisito fundamental para a organização autopoética. A dança aconteceu na Torre de TV que fica no coração do Plano Piloto da cidade de Brasília, no centro da capital do país.



*Imagem 57: Torre Azul. Foto: Lorraine Maciel – 2017*

Torre Azul

Vídeo: Marcia Regina

Duração: 2:42 minutos

<https://youtu.be/lgWQCmJpzek>



A existência em mais de um ambiente ao mesmo tempo também marca essa nova etapa, enquanto no Brasil a célula acoplava mais duas novas dançarinas – Raquel Ferreira<sup>36</sup> e Victoria Oliveira<sup>37</sup> – na performance da Torre de TV, nos Estados Unidos da América a célula ganhou outras configurações transitórias.

---

<sup>36</sup> Raquel Ferreira - Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília em 2014. Bailarina de Contato Improvisação, investiga poéticas e terapêuticas do corpo/movimento há 7 anos. Desde 2012, junto à parceira de dança Carol Barreiro, facilita Sessões de Improvisação (Jam Session) no projeto Com Tato: Movimento e Improvisação que, hoje, está vinculado ao projeto de extensão "Mover", do Departamento de Artes Cênicas da UnB. Atualmente, estuda a arte do Integral Bambu idealizado por Marcelo Rio Branco e, também, pratica o método de movimento Ido Portal com a equipe Pratique Movimento em Brasília. Participando, também, de algumas práticas de parkour e acroyoga.

Dançamos duas vezes em eventos oficiais no EUA: um festival chamado “não festival” (NOTFESTIVAL - <https://notfestival.ucr.edu> ) e em uma conferência acadêmica promovida pela (UCR). Fui comprando novos puffs azuis para participar dos eventos e continuar a pesquisa no Departamento de Dança da UCR, num total de cinco puffs azuis (Blue Bean Bag Chair – sacos de feijões azuis) de formatos e tonalidades diferentes. No primeiro evento apresentamos uma performance de 20 minutos e a célula foi composta por 4 dançarinos e 5 puffs. Convidei três dançarinos do curso para participarem da performance comigo: Rainy Demerson, Irvin Manuel Gonzalez (alunos do Ph. D. Critical Dance Studies at the University of California, Riverside) e Krista Palmer (ex-aluna do Bachelor of Arts in Dance at UC Riverside). No segundo evento, a célula foi de 1 dançarina e 5 puffs e a performance durou aproximadamente 20 minutos. Todos os puffs chegaram em caixas na porta de casa onde morava. No país que possui um dos maiores sistemas de consumo de produtos que chegam em suas casas dentro de caixas, não seria diferente com os puffs gigantes.

Compartilharei os dois vídeos das performances e os desenhos do diário de bordo. Nessa etapa percebi que carregava comigo as membranas das vivências anteriores da célula e que minha organização autopoietica reverberava movimentos das outras peles que ficaram no Brasil. Percebi também que nossas condutas coreográficas estavam com maior domínio linguístico e dançando de forma mais versátil. Para chegar na performance coletiva me reuni por 4 dias durante 2 horas (8 horas no total) para estruturar o roteiro de possibilidades como também formar as novas unidades celulares. Desse modo, continuei organizando as possibilidades coreográficas desenhando o roteiro da ideadança, uma vez que esse recurso nos permite uma aceleração no processo de composição das novas células. Observem como os desenhos apresentam um detalhamento de informações linguísticas que não existiam anteriormente. Esse procedimento nos dá pistas de que o nosso processo de conhecimento sobre si está transformando nossas próprias condutas de linguagem. O processo de conhecer sobre o conhecimento das condutas da célula à transformam. Vejamos os desenhos e, na sequência, como as performances que aconteceram nos links disponíveis abaixo. Além

---

<sup>37</sup> Victoria Oliveira, Licenciada em Dança pelo Instituto Federal de Brasília (2011-2015), Bacharelada em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (2016-atual), dançarina e professora de Sapateado Americano (2002-2017). É pesquisadora no Coletivo de Estudos em Dança, Educação Somática e Improvisação (CEDA-SI- 2012/atual), sob a orientação do Prof. Me. Diego Pizarro e integrante do grupo de pesquisa CorpoImagem na Improvisação (2013/atual), orientado pela prof. Dra Sabrina Cunha.

desses vídeos apresentados na tese, na playlist Pesquisa Coisazul disponível na plataforma youtube existem os vídeos dos encontros para a montagem da performance.

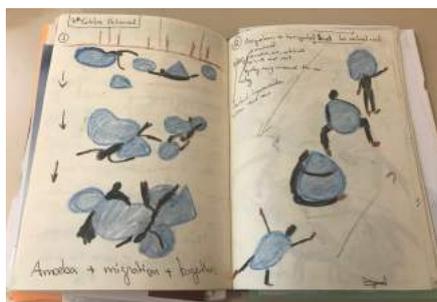
*Roteiro de zonas de possibilidades coreográficas*



*Imagem 58: Diário -Primeiro dia de encontro. Foto: minha autoria*



*Imagem 59 Diário - Segundo dia de encontro. Foto: minha autoria*



*Imagem 60: Diário - terceiro dia de encontro. Foto: minha autoria*

Vídeos:

Coisazul, Out of the box – Performance Not Festival

Duração: 22:24 minutos

<https://youtu.be/sLpBkv0nQfY>



Coisazul, conference – Performance UCR  
Duração: 41 minutos (Aquecimento e Performance)  
A performance inicia no minuto: 27  
[https://youtu.be/4sRwIx1g\\_MY](https://youtu.be/4sRwIx1g_MY)



Assim, após esses vídeos finalizo por hora as histórias das ontogenias estruturais da vida Coisazul. Quando iniciamos essa pesquisa não sabíamos quais seriam os caminhos que trilharíamos. Inventamos uma relação entre um objeto e uma pessoa e acreditamos que o compartilhar das presenças abririam campos reflexivos sobre as relações de dominância na produção de presença ao dançar. Cada etapa da vida da célula nos preparou para a próxima, em cada momento os acoplamentos da rede de afetos transformaram e ampliaram as condutas e por consequência a coreografia improvisada pelas células. Percorremos um caminho de invenções que nos prepararam para essas variedades de formas de existências. A performance no palco, a performance na sala de conferencia e a performance na Torre de TV, são pistas do caminho que percorremos e das organizações que se refletiram nas condutas alterando a poiesis Coisazul pelas novas interações entre o meio e os participantes.

Uma das grandes descobertas da tese foi vivenciar com a célula Coisazul a invenção dos seus modos de condutas de operação, isto é, dos atos cognitivos da célula durante as coreografias improvisadas coletivamente. Ao começar esse plano comum de inventar mundos de afetos dançados com um puff azul não imaginei que chegaríamos tão longe, e que a busca por uma relação de não-hierarquia com esse objeto, iria me ensinar tanto sobre encontros com a natureza, com os animais e sobretudo com os humanos.

## Conclusão

*O conhecimento do conhecimento compromete. Compromete-nos a tomar uma atitude de permanente vigilância contra a tentação da certeza, a reconhecer que nossas certezas não são provas da verdade, como se o mundo que cada um de nós vê fosse o mundo, e não um mundo, que produzimos com outros. Compromete-nos porque, ao saber que sabemos, não podemos negar o que sabemos.*  
*Maturana & Varela p. 262.*

Ao longo dos últimos quatro anos vivenciamos Coisazul como um sistema celular híbrido entre pessoas e puffs azuis, que se acopla afetivamente interagindo e ampliando as relações das presenças com o meio onde a dança passa a acontecer. Nos organizamos e reproduzimos por meio de coreografias improvisadas coletivamente. Fomos entendendo ao longo da vivência que somos um sistema de coisas que se organizam numa unidade autopoética quando fazemos nossa dança num sistema híbrido de humanos e não-humanos improvisando coletivamente sua coexistência, e ao fazer isso somos atos cognitivos, naquele momento existimos somente porque nossa organização nos faz produtos de nós mesmos.

No primeiro capítulo da tese apresentamos as Aproximações, os caminhos que nos levaram ao tema da tese, identificando os momentos onde as estradas se cruzaram quando nos tornamos Ser Dança e(m) objeto e e(m) jogo. Contamos como as vivências profissionais como professora e artista me levaram ao tema da pesquisa da tese e alimentaram a curiosidade pelas relações das presenças entre pessoas e objetos quando dançam.

No segundo capítulo realizamos o exercício de entender o campo epistemológico da coreografia Coisazul, de como a sua forma específica de existência e de produção de presenças em dança nos permitiu dialogar diretamente com o campo das Epistemologias Ecológicas, resultando dessa articulação o que denominamos de Epistemologias Dançadas. Nesse capítulo passamos a entender que quando vivenciamos Coisazul como um sistema celular híbrido entre pessoas e puffs azuis estamos nos posicionamos sobre os atuais questionamentos do domínio das formas hegemônicas de pensamento – mente/corpo, sujeito/objeto, natureza/mundo etc. O entendimento da pesquisa Coisazul nesse sistema híbrido de humanos e não-humanos nos levou a refletir sobre os modelos de interações entre os seres que vivem e se co-constituem coletivamente e suas formas de existência como coisas.

Entendemos o conceito “coisas” como uma rede de sistema composta por seres vivos e entendemos que esse sistema se forma em nossas coreografias improvisadas quando pessoas e puffs azuis compartilham suas presenças, isto é, quando sujeitos e objetos desposam por um estar-com e um estar-entre expandindo as presenças ao dançar, originando dessa relação o nome Coisazul. Descobrimos ao longo da pesquisa que quando nós (seres humanos) nos colocamos em situação coreográfica compartilhando presenças e ampliando essas relações por um estar-ao-lado dos objetos abrindo mão das funções e utilitarismos (2012, LEPECKI), estabelecemos outros campos para a agencia da(s) presença(s), o que possibilita a abertura de outras zonas de inventividades que só acontecem quando essa outra qualidade de interação entre os corpos confluem para um estado de parceria.

Ao perceber essas outras zonas de inventividades ao longo das coreografias, também nos questionamos sobre como o conceito de invenção se relaciona nos domínios do estudo da cognição, e em especial no processo coreográfico, uma vez que entendemos nossa dança como “cognição autopoieticas” (2007, KASTRUP) Em nossos estudos percebemos as zonas de possibilidades coreográficas Coisazul quando regras “temporárias” nos lançam em outras possibilidades inventivas que culminam no que denominamos invenções dos mundos da célula Coisazul, que é quando produzimos em coletivo subjetividades pelas danças que realizamos. Desse modo, passamos também a perceber a cognição como um invento de si e ao mesmo tempo como uma invenção de mundo com os outros.

Para entender o mundo que inventamos com a célula Coisazul passamos a analisar no terceiro capítulo as coreografias improvisadas coletivamente a partir da teoria da Organização Autopoietica da célula dos biólogos e filósofos Humberto Maturana e Francisco Varela (1995). Os autores partem da afirmação de que a “cognição” é “ação”, e que a própria constituição dos sistemas dos seres vivos que existem no planeta é a prova desse pensamento, uma vez que afirmam que os seres são processo e produtos de suas interações com o meio a que pertencem, de modo que é na/pela ação que esses sistemas existem. Para tanto essa teoria se fundamenta pelo pensamento dos “acoplamentos estruturais” que acontecem entre as células e o meio. Esses acoplamentos, segundo os autores, possibilitam a multiplicação e a conservação da célula no meio específico, de modo que, nesse acoplamento célula e meio são processo e produto simultaneamente das interações. Em nosso estudo Coisazul passamos a entender que quando pessoas e puffs azuis se afetam e acoplam

estruturalmente estabelecendo um outro estado de coisas se abrem campos onde as zonas de possibilidades inventivas se transformam e se adaptam como uma célula de dança interagindo com o meio

Podemos ampliar esse pensamento para além das coreografias improvisadas coletivamente? Como será a organização autopoética das coisas no futuro? Como se darão as interações entre os sistemas dos seres que vivem no mesmo meio no futuro? Será que seria possível estabelecer esse tipo de interação seguindo a lógica das coreografias improvisadas nos diferentes sistemas de coisas? De que forma os sistemas – humanos, não-humanos e outros organismos – se organizarão numa deriva cultural de compartilhamento (estar-ao-lado) das suas presenças?

Acredito que para tal feito precisaríamos repensar uma série de condutas sobre a condição da nossa existência no momento atual, uma vez que presenciemos uma diversidade de sistemas de coisas onde os domínios das condutas sociais e culturais estão em desequilíbrio nas relações de hierarquias e tendendo a colapsar.

Como estamos lidando com as coisas que se deslocam pelos oceanos? Como estamos lidando com as ilhas de plástico que se formam sobre os oceanos? Como estamos lidando com as pessoas que boiam sobre as correntes marítimas esperando um destino para aportar? Como estamos lidando com os seres que vivem nesses meios e que não possuem voz? Como estamos lidando com a capacidade de alargamento das membranas e a acumulação das coisas? Como estamos lidando com as pessoas que acumulam objetos e se tornam coisas em seus mundos isolados? Como estamos lidando com o excesso das coisas que produzimos? Como estamos lidando com os acoplamentos afetivos? Como estamos lidando com os objetos ao nosso redor? Como estamos lidando com as pessoas?

Começamos essa pesquisa com muitas inquietações sobre as relações de hierarquias das presenças entre pessoas e objetos quando dançam. Nos questionamos sobre a qualidade das presenças a partir das interações e das condutas resultantes desse processo e dos modos de comunicação que essas presenças estabelecem. Inventamos um exercício poético para viver nossas hipóteses e estabelecer zonas de possibilidades para o compartilhamento das nossas presenças, estabelecendo um centro comum, compartilhado e menos hierarquizado, almejando estabelecer com isso uma vivência num outro estado da ordem das coisas. Descobrimos ao longo desse exercício que nossas coreografias improvisadas coletivamente seguem a lógica dos processos de invenção do conhecimento, que podemos organizar nossas condutas a partir de critérios

que estabelecemos nas interações entre si e os outros, e que os outros são formados por um coletivo de sistema de seres humanos, não-humanos e outros organismos.

Ao estabelecer esse campo reflexivo na dança, não deixamos de encontrar reflexões mais abrangentes sobre as interações entre as pessoas, os objetos e o meio ambiente e suas relações de dominância na contemporaneidade. Estamos assistindo atualmente uma agenda sobre a ética das coisas que evidenciam o desequilíbrio dos sistemas por meio dos mais diversificados tipos de manifestações das presenças: guerras, catástrofes, desastres ambientais, inundações, terremotos, maremotos, degelo das camadas polares, aquecimento do planeta, excessiva produção de lixo, fome e epidemias, incêndios, extermínios de povos, extinção de espécies, extinção de rios, extinção de gente.... Me apego as palavras dos autores para ter esperança de que os acoplamentos afetivos possam nos levar para outros caminhos, eles nos lembram:

Se sabemos que nosso mundo é sempre o mundo que construímos com outros, toda vez que nos encontrarmos em contradição ou oposição a outro ser humano com quem desejamos conviver, nossa atitude não poderá ser a de reafirmar o que vemos do nosso próprio ponto de vista, e sim a de considerar que nosso ponto de vista é resultado de um acoplamento estrutural dentro de um domínio experiencial tão válido como o de nosso oponente, ainda que o dele nos pareça menos desejável. Caberá, portanto, buscar uma perspectiva mais abrangente, de um domínio experiencial em que o outro também tenha lugar e no qual possamos, com ele, construir um mundo. (MATURANA;VARELA, 1995, p. 262).

Ao final dessa caminhada de quatro anos aprendi que somos uma rede de afetos que se sustentam. Coisazul que começou como um exercício hoje tem vida própria e possui um coletivo de células que o alimentam projetando expectativas para o seu futuro e continuidade de sua existência. Possui uma rede de acoplamentos de afetos que transbordam em zonas de possibilidades que se abrem por novos editais (contemplado com Fundo de Apoio a Cultura/FAC no ano de 2018), esperando o tempo e o amadurecimento para a sua execução de seu novo projeto: Coisazul em Invenções de Mundo e Coisazul ExpoAções. Esse projeto conta com uma equipe multidisciplinar de 17 pessoas, vamos continuar com nosso jeito de multiplicar e coreografar improvisando coletivamente agregando novas zonas de possibilidades realizando performances e disponibilizando nosso meio (que será a galeria) para que outros também possam se sentir Coisazul. (Projeto está no Anexo 4)

Assim, esperamos que no futuro mais caminhos como esse possam ser percorridos e que o pensamento das zonas de possibilidades para as invenções dos mundos possíveis, possam se multiplicar nas ações cotidianas reverberando nos outros sistemas de condutas sociais. Que bom seria se pudéssemos expandir essa forma de relação com as coisas para os sistemas educacionais, de modo que, passaríamos a valorizar o conhecimento que produzimos pelo convívio com os outros, no qual o conhecimento acontece quando o encontro também acontece, e que esse encontro pode acontecer com todas as coisas que estão ao nosso redor, sendo elas pessoas, objetos, animais, plantas etc.

Depois desses anos, penso que se conseguimos estabelecer com nossa dança uma rede de afetos entre pessoas e puffs azuis, acredito que conseguimos ampliar essas condutas de ações não hierarquizadas também para as relações em outros meios e estabelecer essa rede de afetos com os outros seres vivos e em especial os seres humanos. Que possamos ampliar o pensamento da ética das coisas para uma vivência cotidiana da consciência das relações que estabelecemos entre nós mesmos e por nós mesmos quando nos encontramos e inventamos os mundos que somos capazes de sustentar.

## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A poética do Espaço**. Tradução Antonio da Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção Tópicos)
- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Editora Perspectiva. 1989. (Coleção Debates)
- BERTAZZO, Ivaldo. **Cidadão Corpo: identidade e autonomia do movimento**. São Paulo: Summus, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Cérebro ativo: reeducação do movimento**. São Paulo: Edições Sesc, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Gesto orientado: reeducação do movimento**. São Paulo: Edições Sesc, 2014.
- BONDIA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Revista. Bras. Educ. [online]. n.19, pp. 20-28, jan./fev./mar/abril 2002.
- BONDIA, Jorge Larrosa. **Experiência e Alteridade em Educação**. Revista Reflexão e Ação, Santa Cruz do Sul, v.19, n2, p.04-27, jul./dez. 2011.
- BRANDSTETTER, Gabriele. **Dança como cena-grafia do saber**. Tradução: Stephan Baumgürtel. Urdimento n.19/ novembro de 2012.
- CASTRO, Rida de Almeida. **Ser em cena, flor ao vento: etnografia de olhares híbridos**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012.
- CAVRELL, Holly Elizabeth. **Dando Corpo à História**. 1.ed. Curitiba: Editora Prisma, 2015.
- CORAZZA, Sandra. **A Educação por Deleuze**. Para pensar, pesquisar e *artistar* a educação: sem ensaio não há inspiração. Revista Educação - Especial Deleuze pensa a Educação. Biblioteca do Professor. São Paulo: Editora Segmento, nº 6, pp.68-73.
- DATRO, Emyle Pompeu de Barros. **Corporrelacionalidade e coletivo na composição e aprendizagem inventivas em Dança**. (Doutorado em Artes) – Universidade de Brasília, 2014, p.246.
- DALTRO, Emyle; MATSUMOTO, Roberta. **Processos de composição/Ensino/Aprendizagem em Dança**. Revista Estudos da Presença, V.6, n1 (2016), p. 147-172.

DAMASIO, António. **Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos**. Adaptação para o português do Brasil Laura Teixeira Motta – São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DAWEY, John C. MÜLLER, Regina P. HIKIJI, Rose. MONTEIRO, Marianna. Tranças [apresentação]. **Antropologia e Performance: Ensaio Napedra**. Organizadores: DAWEY, John e MÜLLER, Regina P. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

DIOS, Olga de. **Mostro Rosa**. 1.ed.-São Paulo: Boitatá, 2016.

DUARTE JR., João Francisco. **Fundamentos Estéticos da Educação**. 2ed. – Campinas, SP: Papyrus, 1998.

DUARTE JR., João Francisco. **O sentido dos sentidos** – a educação (do) sensível. Curitiba – PR. Criar Edições LTDA, 2001.

FABIÃO, Eleonora. **Ações: Eleonora Fabião** /Eleonora Fabião ; ensaios Adrian Heathfield ... [et al.] ; organizadores Eleonora Fabião, André Lelecki. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.

FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**. Revista Sala Preta.

FERNANDES, Ciane. **Dança Cristal: da Arte do Movimento à Abordagem Somático-Performativa**. Salvador: EDUFBA, 2018.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Tradução Raquel Ramallete. 20ª edição. Petrópolis, Vozes, 1987.

GIL, José. **Movimento Total: O corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Tradução Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro : Contraponto : Ed. PUC-Rio, 2010.

\_\_\_\_\_. **Graciosidade e Estagnação: ensaios escolhidos**. Introdução e organização Luciana Villas Bôas; tradução Luciana Villas Bôas e Markus Hediger – Rio de Janeiro : Contraponto : Ed. PUC-Rio, 2012.

HARTMANN, Luciana; VELOSO, Graça. (Org.) **O Teatro e suas Pedagogias: práticas e reflexões**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2016.

- INGOLD, Tim. **Trazendo as Coisas de Volta à Vida: Emaranhados Criativos num Mundo de Materiais**. Hozironte Antropológico, Porto Alegre, ano 18, n.37, p.25-44, jan./jun. 2012.
- JAPIASSU, Hilton. **Interdisciplinaridade e Patologia do Saber**. Rio de Janeiro. Imago Editora, 1976.
- KASTRUP, Virgínia. **A invenção de si e do mundo. Uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo. **Cartografar é Traçar um Plano Comum**. Fractal, Ver. Psicol., v. 25 – n. 2, p. 263-280, Maio/Ago. 2013.
- LAPOUJADE, David. **Potências do tempo**. Tradução Hortencia Santos Lancastre. São Paulo: n-1 Edições, 2013. ( série future art base)
- LE BRETON. David. **Adeus ao Corpo: Antropologia e Sociedade**. 6ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2013.
- LEPECKI, André. **Exaurir a Dança: performance e a política do movimento**. Tradução Pablo Assumpção Barros Costa. – 1.ed. São Paulo: Annablume, 2017.
- LEPECKI, André. **9 variações sobre coisas e performances**. Tradução Sandra Mayer. Urdimento número 19, novembro de 2012.
- LEPECKI, André; JOY, Jenn (Org). **Plannes of composition: Dance, Theory and the Global**. Seagull Books, London, New York, Calcutta, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Planos de composição**. In GREINER, Chritine et al. Criações e Conexões - Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010. São Paulo: Itaú Cultural, pp.13-20, 2010.
- LOURO, Guacira Lopes. (Org.) SILVA, Tomaz Tadeu (tradução dos artigos) **O Corpo Educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.
- MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **The three of knowledge: The biological Roots of Human Understanding**. Shambhala, Boston & London, 1998.
- MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **A árvore do conhecimento: As bases biológicas do entendimento humano**. Editorial Psy, 1995.
- MATURANA, Humberto. **Emoções e Linguagem na Educação e na Política**. Tradução José Fernando Campos Fontes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- MILLER, Jussara. **Qual é o Corpo que Dança?** Dança e Educação Somática para Adultos e Crianças. São Paulo: Summus Editorial, 2012.
- NOVAES, Aduino (org). **O Homem Máquina: a ciência manipula o corpo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**, Editora Vozes, Rio de Janeiro, 1997.

PINHO, Márcia Duarte. **Quando a Dança é Jogo e Intérprete é Jogador: do Corpo ao Jogo, do Jogo à Dança**. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/UFBA, Salvador, 2009.

POZZANA, Laura. **A Formação do Cartógrafo é o Mundo: Corporificação e Afetabilidade**. Fractal, Ver. Psicol., v. 25 – n. 2, p. 323-338, Maio/Ago. 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. Tradução: Daniele Ávila. Urdimento n.15 / outubro de 2010.

Rumos Itaú Cultural Teatro 2010-2012 : **Encontro** / organização Cristina Espírito Santo, Eleonora Fabião, Sonia Sobral. - São Paulo: Itaú cultural, 2013.

SCHECHNER, Richard. **Podemos ser o (novo) Terceiro Mundo?** Revista Sociedade e Estado – Volume 29, n.3, Setembro/Dezembro 2014.

SERRES, Michel. **Os cinco sentidos**. Tradução de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

\_\_\_\_\_. Polegarzinha. Tradução Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

SILVA, Soraia Maria. **O Expressionismo e a Dança**. In: O Expressionismo. (Org. Jacó Guinsburg) São Paulo: Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. **O Surrealismo e a Dança**. O Surrealismo (org. Jacó Guinsburg). São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. **O Pós-Modernismo na Dança**. In: O Pós-Modernismo. (Org. Jacó Guinsburg e Ana Mae Barbosa). São Paulo: Perspectiva, 2005.

STEIL, Carlos Alberto; CARVALHO, Isabel Cristina de Moura. **Epistemologias Ecológicas: Delimitando um Conceito**. MANA 20(1): 163-183, 2014

STRAZZACAPPA, Márcia. **Educação Somática e Artes Cênicas**. Campinas SP: Papyrus, 2012. – (Coleção Ágere)

TAVARES, Gonçalo M. **Atlas do Corpo e da Imaginação**. Alfragide, Portugal, Editorial Caminho, 2013.

TAVARES, Gonçalo M. **O senhor Valéry**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

TROCHE, Gervasio. **Bagagem/Troche**. São Paulo : Lote 42, 2016.

TURNER, Victor. **Floresta e Símbolos – Aspectos do Ritual Ndembu**. Niteroi: Editora da Universidade Federal Fluminense. 2005.

VIGOTSKI, Lev Semenovich. **A Formação Social da Mente**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

**Anexo 1**

ÁREA DO CONHECIMENTO: ( ) EXATAS (x) HUMANAS ( ) VIDA

Título do Projeto

**Dançar Jogando - Uma pesquisa sobre Jogos para Dançar**

Orientador:

**Fabiana Marroni Della Giustina**

Unidade Acadêmica/Departamento:

**Instituto de Artes/Departamento de Artes Cênicas(CEN)****PLANO DE TRABALHO****EDITAL 2014 PROIC/CNPQ/UNB**

Título do Plano de Trabalho

**A CRIAÇÃO DE UMA LINGUAGEM EXPRESSIVA NA DANÇA QUE PERPASSA OS LIMITES DA FLEXIBILIDADE**

Aluno

**Artur Braúna de Moura**

Matrícula

**13/0022268****Plano de Trabalho****1. Introdução ao Plano de Trabalho**

O que é ou pode vir a ser a flexibilidade na dança? É preocupante perceber que ainda hoje no imaginário popular quando falamos em relação a bailarinas(os) prevalece a imagem do corpo ideal, magro, alto e muitas vezes flexível. Imagem essa que advém de uma clara influência dos padrões estéticos do balé clássico, onde magreza, altura e flexibilidade se fundem em um estilo completamente inflexível e impositor, já dizia a professora de balé “Ou você se adapta a técnica ou vai dançar outro estilo”. Apesar da influência de diversos movimentos como o expressionismo, modernismo ou o pós-modernismo que surgiram em oposição a essa vigência estilística na dança, ainda temos muito o que evoluir em relação a como a dança é pensada atualmente.

Sim, é possível dançar sem necessariamente possuir um corpo “atlético”, mas mais do que isso, é possível dançar apenas por se possuir um corpo e uma vontade. Mas como podemos ser capazes de a partir de uma vontade e muitas “limitações” criar e valorizar um estilo pessoal de dança agregando novos desafios e se utilizando de princípios técnicos do estudo do movimento?

Com inspiração em trabalhos como o do renomado coreógrafo e bailarino Bob Fosse que, ao perceber as imperfeições de seu corpo começa a utiliza-las a seu favor na dança, o objetivo da pesquisa é investigar as formas de se criar uma linguagem individualizada utilizando o vocabulário pré-existente de um corpo com pouca flexibilidade física. E por meio da apropriação desse estilo compor coreograficamente usando um grupo de voluntários que de alguma forma podem contribuir para a consolidação dessa linguagem.

## **2. Metodologia do Plano de Trabalho**

A presente pesquisa se fundamentará em um levantamento imagético e teórico que possibilite um entendimento do desenvolvimento histórico dos estilos e movimentos de dança que influenciam a forma de se pensar a dança hoje em dia, partindo dos referenciais: dança clássica, moderna e contemporânea.

Buscar através da experimentação e do contato analítico com outros estilos de dança a ampliação do vocabulário técnico corporal do pesquisador e juntamente a isso estudar as capacidades e limitações desse corpo por meio de explorações corporais em função de uma (re)descoberta<sup>38</sup> (registrando em fotografias e vídeos o os testes executados), tendo como base o material teórico de pensadores da dança, e com o objetivo de elencar fundamentos que possam constituir uma linguagem individual.

Elencados e documentados esses fundamentos se seguirá para etapa de apropriação da linguagem criada, pela utilização dos princípios de cópia, análise e repetição, para que com os resultados obtidos seja possível transmitir essa linguagem para um grupo de pessoas e compor coreograficamente com elas.

## **3.Resultados Esperados na Execução do Plano de Trabalho**

A pretensão da pesquisa é de fomentar a discussão em relação a influência de padrões físico/estéticos que permeiam o universo da dança, usando uma limitação física de flexibilidade como pretexto para a criação de um estilo individual. Espera-se que seja criado um sistema consistente em habilidades e competências para que o mesmo desencadeie um processo de composição coreográfica.

## **3. Etapas e Cronograma de Execução do Plano de Trabalho**

---

<sup>38</sup> Ênfase (re)descoberta pois o corpo humano por ser mutável está sujeito, ao longo da vida, a esquecimentos e descobertas tanto no âmbito físico quanto mental. Sendo assim é interessante que através da busca da história desse corpo se descubram e redescubram potencialidades.

Etapa 1 – Pesquisa e levantamento do referencial imagético e teórico da pesquisa. Vivência experimental da pedagogia dos Jogos para Dançar.

Etapa 2 – Vivência experimental da pedagogia dos Jogos para Dançar. Levantamento do Vocabulário Corporal a ser explorado. Elaboração de artigo reflexivo sobre as duas primeiras etapas.

Etapa 3 – Vivência experimental da pedagogia dos Jogos para Dançar. Desenvolvimento com o grupo experimental dos Jogos elaborados sobre a flexibilidade e os desafios corporais. Sistematização dos elementos coreográficos a partir dos jogos.

Etapa 4 –Elaboração e sistematização coreográfica. Apresentação e compartilhamento da dança em exercícios abertos ao público.

Etapa 5 – Análise do percurso da pesquisa e de cada etapa detalhada. Análise do material que foi registrado ao longo da pesquisa. Elaboração de artigo reflexivo sobre as etapas finais, juntamente com a análise dos resultados alcançados.

Etapa	Mês 1	Mês 2	Mês 3	Mês 4	Mês 5	Mês 6	Mês 7	Mês 8	Mês 9	Mês 10	Mês 11	Mês 12
1	◆	◆	◆	◆								
2			◆	◆	◆	◆	◆					
3					◆	◆	◆	◆	◆			
4						◆	◆	◆	◆	◆		
5										◆	◆	◆

#### 4. Referências Bibliográficas

BOURCIER, Paul. História da Dança no Ocidente. 2ª Tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MARQUES, Isabel A. Ensino de Dança Hoje. São Paulo: Cortez, 1999.  
\_\_\_\_\_. Dançando na Escola. São Paulo: Cortez, 2003.

CHAVES, Yedda Carvalho. A Biomecânica como Princípio Constitutivo da Arte do Ator. Dissertação de Mestrado. USP-São Paulo, 2001.

FERNANDES, Ciane. Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação. São Paulo: Editora Hucitec, 2000.

KATZ, Helena. Um, Dois, Três. A Dança é o Pensamento do Corpo. FID-Fórum Internacional de Dança: Editorial, 2005

LABAN, Rudolf. Domínio do Movimento. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

NACHMANOVITCH, Stephen. Ser Criativo. São Paulo: Summus Editorial, 1993.

SILVA, Soraia Maria. O Expressionismo e a Dança. In: GUINSBURG, Jacó (org.) O Expressionismo. São Paulo: Editora Perspectiva. 2002.

VENTURELLI, Suzete. Arte: Espaço\_Tempo\_Imagem. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

## Anexo 2



# CONVOCATÓRIA

aos artistas residentes do Distrito Federal  
Inscrições até 20 de março de 2016

zonadecontagio@gmail.com  
www.zonadecontagio.com.br  
www.facebook.com/ZdeContagio

### APRESENTAÇÃO

ZONA DE CONTÁGIO é um espaço de encontro e criação para artistas do Distrito Federal, que privilegia a discussão e a troca entre diferentes artistas sobre suas criações. Privilegiando a experimentação artística, o projeto seleciona trabalhos que propõem também o diálogo entre diferentes linguagens artísticas e a exploração das fronteiras entre elas.

ZONA DE CONTÁGIO prevê, para isso, a seleção de coletivos que queiram abrir o processo, falar e refletir sobre suas criações nos encontros propostos pelo projeto chamados de Encontros de Contágio. Ao final do projeto, haverá a Mostra Zona de Contágio, em que serão exibidas as produções artísticas contempladas no processo de seleção. Haverá ainda o lançamento do Livro Zona de Contágio com reflexões a partir dos trabalhos inscritos e do que esses Encontros de Contágio suscitaram escritos por pesquisadores e artistas convidados/as com reconhecida experiência em diferentes áreas.

### CRITÉRIOS DE SELEÇÃO

Os princípios que norteiam o projeto são: experimentação artística, multidisciplinaridade, hibridismo, autoria compartilhada, exploração das fronteiras do que é arte, exploração das fronteiras e dos diálogos entre as diferentes linguagens e as áreas artísticas.

Dentre os critérios acima, o que mais importa à curadoria do projeto é a experimentação artística. Mas os outros critérios também serão fortemente considerados na seleção da proposta.

Gostaríamos de chamar a atenção para propostas que trabalhem a questão negra, a questão da mulher, a questão das LGBT e também arte feita sobre ou por pessoas obesas. Não haverá nenhuma preferência por esses trabalhos e nem cotas para eles. O projeto será avaliado juntamente com os outros a partir dos princípios especificados acima. Mas queríamos dizer que esses trabalhos também são bem vindos ao ZONA DE CONTÁGIO.



Administração

**FAC**  
Fórum de Artes e  
CULTURA

Secretaria de  
Cultura



GOVERNO DE  
**BRASÍLIA**

**INSCRIÇÕES**  
até 20 de março de 2016

Para se inscrever, os/as artistas deverão se associar em coletivos com, no mínimo, 3 pessoas, que representem pelo menos 3 áreas/linguagens diferentes - Dança, Teatro, Cinema, Vídeo, Música, Literatura, Circo, Artes Visuais, dentre outras. Deverão ainda propor um projeto de criação de autoria compartilhada.

Um/a artista responsável pelo coletivo deverá preencher a ficha de inscrição detalhando a proposta de criação do coletivo, e enviá-la para o e-mail [zonadecontagio@gmail.com](mailto:zonadecontagio@gmail.com), até o dia 20 de março de 2016. (O prazo será oficialmente finalizado às 23h59 do dia 20 de março de 2016).

O ZONA DE CONTÁGIO não se responsabiliza por eventuais problemas no envio, como arquivos danificados, corrompidos, formatos que não abrem, e-mails devolvidos, preenchimento ou dados incorretos etc.

A participação somente poderá ser considerada como validada quando o participante receber o e-mail do ZONA DE CONTÁGIO com a mensagem "sua inscrição foi efetuada com sucesso".

Só poderão inscrever-se artistas maiores de 18 anos.

**CACHÊ DE PARTICIPAÇÃO**

Serão selecionadas 5 propostas e cada uma receberá o valor de R\$ 4.000,00 para participar de todas as etapas do ZONA DE CONTÁGIO. (Valor Bruto: R\$ 4.000,00. Serão descontados os impostos devidos). Esse valor contempla a participação do coletivo aos Encontros de Contágio e ainda a produção da sua criação artística para a participação da Mostra Zona de Contágio. O pagamento será efetuado via Nota Fiscal ou via RPA, (de acordo com as regras do FAC-DF). O pagamento será efetuado 15 dias após a realização da Mostra ZONA DE CONTÁGIO.

**RESPONSABILIDADES DOS ARTISTAS**

Os coletivos de artistas e cada artista participante deverão:

- Confirmar sua participação no ZONA DE CONTÁGIO, no prazo máximo de 4 dias após divulgação do resultado, por meio de resposta ao e-mail enviado pela Coordenação do ZONA DE CONTÁGIO;
- Assinar contrato, em que serão estabelecidas as condições de participação de cada artista no ZONA DE CONTÁGIO;
- Participar de 5 encontros, de 4 horas cada, promovidos por uma equipe de profissionais de diferentes áreas para discussão e reflexão sobre as criações, sobre diferentes temas relacionados à arte contemporânea e aos princípios do ZONA DE CONTÁGIO. Esses encontros acontecerão aos sábados à tarde entre 14h e 20h (isto é uma previsão. Esses dias e horários podem ser alterados. Assim que possível, as datas e horários definitivos serão informados);
- Realizar a pré-produção e produção das apresentações dos trabalhos no local escolhido para sua realização: viabilizar equipamentos, local, recursos, autorizações, meios e materiais para a criação, produção, montagem e execução das propostas. Não haverá custos adicionais, além do cachê, pagos pelo ZONA DE CONTÁGIO para a criação, produção ou execução da obra na Mostra ZONA DE CONTÁGIO;



Secretaria de Cultura



GOVERNO DE  
BRASÍLIA

**COLETIVO  
MULTIDISCIPLINAR E  
OS ENCONTROS  
DE CONTÁGIO**

Como consta no início desse documento, o ZONA DE CONTÁGIO é um espaço de encontro e criação para artistas do Distrito Federal, que privilegia a discussão e a troca entre diferentes artistas sobre suas criações. Os Encontros de Contágio serão espaços privilegiados para essa troca.

Participarão desses Encontros, os artistas participantes dos coletivos criadores selecionados por essa convocatória e também uma equipe de artistas e pesquisadores previamente convidados pelo ZONA DE CONTÁGIO. Chamamos essa equipe de Equipe Multidisciplinar e, do encontro desses criadores, artistas e pesquisadores esperamos que aconteça o CONTÁGIO, as reflexões e trocas sobre os processos, sobre os princípios deste projeto e outros temas que tangenciam todas essas zonas de criação e interação.

Os pesquisadores e artistas convidados pelo ZONA DE CONTÁGIO para compor essa EQUIPE MULTIDISCIPLINAR são:



**Bia Medeiros** | Doutora em Arte e Ciências da Arte - Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne), pós-doutora em Filosofia pelo Collège International de Philosophie, Paris. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos. Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Arte-UnB.



**Diego Azambuja** | Pesquisador das Artes Combinadas na Universidade de Brasília. Mestre em Arte Contemporânea pela UnB. Doutorando em Arte e Tecnologia pelo PPG-Arte, da UnB.



**Cecilia Mori** | Professora do Departamento de Artes Visuais - VIS, do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Doutora em Poéticas Contemporâneas pelo PPG-Arte, da UnB.



**Christus Nóbrega** | Professor do Departamento de Artes Visuais - VIS, do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Doutor em Arte pela UnB, na linha de pesquisa Arte e Tecnologia.



**Edson Silva** | Doutor em Ciências pela Universidade Estadual de Campinas e Pós-doutor pelo Colégio do México. Professor do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de Brasília.



**Luciana Lara** | Mestre em Artes pela Unb. Coreógrafa e Diretora artística da Anti Status Quo Companhia de Dança Contemporânea, fez especialização no Laban Centre for Movement and Dance.



**Miguel Gally** | Doutor em Filosofia. Estudou nas Universidades Federais da Paraíba e do Rio de Janeiro, e na Westfälische Wilhelms Universität Münster. Professor do Departamento de Teoria e História em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (UnB).



Secretaria de  
Cultura



GOVERNO DE  
BRASÍLIA

- Participar da Mostra, com 2 apresentações dos trabalhos em dias e horários a serem definidos junto à Coordenação do ZONA DE CONTÁGIO;
- Participar de, ao menos, 03 eventos de compartilhamento (mesas redondas e palestras) sobre a Mostra, para discussão dos processos de criação, dos trabalhos e de temas relacionados à Arte Contemporânea e ao ZONA DE CONTÁGIO. Esses eventos serão divulgados posteriormente;
- Ceder direitos de uso de imagem, a critério da Equipe de Coordenação do ZONA DE CONTÁGIO e seu patrocinador, à Secretaria de Cultura do Distrito Federal ou a eventuais patrocinadores, sem remuneração adicional além do valor já estabelecido neste edital;
- Os coletivos não precisarão prestar contas sobre a forma de utilização dos recursos;
- Para dar liberdade total de criação e também viabilizar o projeto o coletivo deve assumir a responsabilidade total (jurídica, civil e penal) sobre sua criação artística e suas possíveis reverberações e implicações;
- As demais questões serão resolvidas pela Coordenação do ZONA DE CONTÁGIO.

**CRONOGRAMA**

ATIVIDADE	DATA
Inscrições	Até 20 de março de 2016
Divulgação de selecionados	Até 27 de março de 2016
Período para confirmação da participação por e-mail	Até 31 de março de 2016
1º Encontro entre os artistas criadores	Os Encontros de Contágio terão duração de 4h e ocorrerão aos sábados à tarde (Entre 14h e 20h). Essas datas e horários são uma previsão e serão confirmadas posteriormente.
2º Encontro entre os artistas criadores	
3º Encontro entre os artistas criadores	
4º Encontro entre os artistas criadores	
5º Encontro entre os artistas criadores	
Mostra Zona de Contágio	Data a ser definida pela Equipe de Coordenação. Previsão: final de Julho ou Agosto de 2016. Apesar da data ainda não estar confirmada, é importante que o grupo esteja apto a apresentar sua obra em julho de 2016.
Eventos de Compartilhamento: Mesas Redondas, Lançamento do Livro e Palestras.	Será informado posteriormente com previsão para 2 ou 3 meses após a Mostra.



Secretaria de  
Cultura



GOVERNO DE  
BRASÍLIA

**PERGUNTAS E RESPOSTAS [1] Só serão permitidas inscrições de equipes de 3 artistas?**

Não. Podem se inscrever equipes de 3 ou mais artistas.

**[2] Cada um da equipe tem que ser de uma área/linguagem artística diferente?**

Se a equipe for composta por somente 3 artistas, pode haver um artista de cada área ou que as 3 áreas/linguagens estejam contempladas pelas habilidades, competências ou formação dos artistas da equipe. Se a equipe for formada por mais de 3 artistas, o importante é que tenha, ao menos, 3 áreas/linguagens artísticas contempladas (para que ocorra o "contágio" entre elas). É possível ainda, haver mais áreas representadas, o que interessaria muito aos propósitos do ZONA DE CONTÁGIO.

**[3] Podem ser equipes com mais de 3 áreas/linguagens?**

Sim.

**[4] Os artistas poderão apresentar mais de um projeto no ZONA DE CONTÁGIO?**

Sim. Podem apresentar mais de um projeto e podem participar de diferentes coletivos. Entretanto, o projeto tem uma meta de alcançar 15 artistas.

**[5] A equipe, ao se inscrever, é responsável por toda a pré-produção e produção de sua apresentação?**

Sim. Não haverá recursos adicionais para a produção e viabilização da obra. Por isso é importante o grupo avaliar cuidadosamente a viabilidade de sua participação e de efetivação de sua proposta. Caberá ao ZONA DE CONTÁGIO fazer a divulgação da Mostra ZONA DE CONTÁGIO.

**[6] Todos os artistas criadores deverão participar dos Encontros de Contágio?**

Isso é o desejável. Mas caso não seja possível, é importante que ao menos 3 artistas de áreas ou linguagem artísticas diferentes de cada coletivo participem de todos os Encontros de Contágio para efetivamente contribuírem com as reflexões e acompanharem todo o trabalho promovido pelo ZONA DE CONTÁGIO.

**[7] A curadoria será feita pela Equipe Multidisciplinar?**

Não. Será feita pela Coordenação do Zona de Contágio.

[!] Caso surjam outros esclarecimentos que se fizerem necessários durante o período de inscrição, elas podem vir a ser postadas no site

[www.zonadecontagio.com.br](http://www.zonadecontagio.com.br) e/ou na Fanpage

[www.facebook.com/ZdeContagio](https://www.facebook.com/ZdeContagio) do ZONA DE CONTÁGIO.

Acompanhe o site ou entre em contato conosco por e-mail.

**Maiores Informações**

zonadecontagio@gmail.com

www.zonadecontagio.com.br

www.facebook.com/ZdeContagio



Secretaria de Cultura



GOVERNO DE BRASÍLIA

## Anexo 3



## Ficha de Inscrição

zonadecontagio@gmail.com  
 www.zonadecontagio.com.br  
 www.facebook.com/ZdeContagio

### Dados pessoais do artista representante (Responsável pela inscrição e contato com a Coordenação do Zona de Contágio)

**Nome:** Fabiana Marroni Della Giustina

**RG:** 6629357

**CPF:** 999757426-53

**Endereço residencial:**NRDCC/ Núcleo Rural Desembargador Colombo Cerqueira - Estrada do Cachoeirinha n.650 Chácara Villa Aurora ( Boqueirão próximo Paranoá)( no google colocar:RPPN Villa Aurora)

Endereço Correio: SHTN trecho 01-lote 2- bloco F apt 207 Lake Side

**Cidade:** Brasília

**CEP:** 70800-200

**Telefones (com DDD):** ( 61) 9249-3051

**E-mail:**[famarroni@gmail.com](mailto:famarroni@gmail.com)

**Nome dos demais integrantes do grupo e nome do coletivo, caso haja:**

Grupo: *Coletivo de ... 5+1*

Fabiana Marroni

Roberta Matsumoto

Marcia Regina

Camila Oliveira

Olivia Orthof

Puff Azul

**Descrição do currículo dos artistas ou do grupo:**

(Máximo 04 linhas para cada integrante e/ou 10 linhas para o grupo)

O *Coletivo de ... 5+1*, tem como característica a união de pesquisadores que se reúnem convergindo para um mesmo objetivo. Tem como característica a não fixação dos seus integrantes e sim a confluência de seus olhares e interesses sobre um mesmo objeto de estudo e resultado

estético. O início do *Coletivo de ...* aconteceu na primeira edição do Zona de Contágio incentivado pela sua proposição interdisciplinar, formando naquele momento o *Coletivo de ... 3*, tendo como membro comum a proponente desse projeto.

Fabiana Marroni Della Giustina, professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília/UnB (2009), contribuindo com as áreas de Arte-Educação e de Movimento e Linguagem. Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Arte Contemporânea da Universidade de Brasília (início 2015), com a pesquisa de seguinte título: *A Pele que Transborda Movimento – Uma Pesquisa sobre Danças, Pessoas, Objetos e Jogos*.

Roberta Kumasaka Matsumoto, Professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília/UnB e Pesquisador Associado da Université de Paris X, Nanterre. Pós-doutorado pela Université de Paris 8 Vincennes Saint-Denis (2012). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Cinema. Atuando principalmente nos seguintes temas: Capoeira, Antropologia Visual, Documentário etnográfico, Cultura afro-brasileira, Técnica Corporal.

Camila Oliveira, graduanda em Dança pelo Instituto Federal de Brasília, da turma de 2010, trabalha com os fundamentos dos estudos do corpo e do audiovisual, este último através da vídeo dança. É do Coletivo Brasileirando, que em intercâmbio cultural e artístico entre viajantes de vários cantos do país provoca encontros pelas estradas brasileiras, com pessoas e lugares, a fim de realizar trocas e obras coletivas. O grupo em 2015 produziu uma série documental de TV e um curta metragem.

Marcia Regina, atriz, dançarina, videomaker, fotógrafa, pesquisadora, brincante e DJ. Graduanda em licenciatura em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília - UnB. Membro-fundadora da Cia. víÇeras onde dedica-se a investigação teatral, audiovisual e fotográfica, além de atuar profissionalmente em dança. É fundadora da Baleia filmes onde dialoga com diferentes áreas artísticas com um olhar cinematográfico e em vídeo dança.

Olivia Orthof, formada no curso básico da Escola de Música de Brasília em 2006, licenciada em dança pelo IFB em 2014 e mestranda em Artes Cênicas na UnB. Participou de diversos grupos de pesquisa ao longo de sua graduação, um deles, "Corpoimagem Improvisação", convidado para participar do coletivo internacional Coming Back Home/ tornare a casa, com sede na Itália. Em 2013 foi prestigiada com a bolsa CAPES/CNPq do programa Ciência Sem Fronteiras para estudar na New York University (USA). Hoje é professora de sapateado, leciona aulas de pole dance e é dançarina da Cia de Dança Anti Satatus Quo.

Puff Azul, objeto em formato de saco-pêra recheado de bolinhas de isopor na cor azul, com intimidade em processos caseiros, experiência em cantos de paredes, em invisibilidade e em atividade de acolhimento. Sua origem visual data de 1968 (desing Sacco), tendo sua popularização a partir dos anos 90 pelos ambulantes de rua. Recentemente desenvolve trabalhos na área de dança participando do processo CoisAzul, onde investiga suporte em/de novas aderências.

**Website, Fanpage, Blog e/ou similares/as artistas ou do grupo:**

**-Laboratório Imagens (em) Cena**

<http://cen.unb.br/graduacao/exten/imagens-e-m-cena>

**- Coletivo Brasileirando-**

[www.coletivobrasileirando.com.br](http://www.coletivobrasileirando.com.br)

Curta Metragem Buracão:

<https://vimeo.com/channels/1032534>

### Dados pessoais dos outros artistas

<b>Nome:</b> Roberta Kumasaka Matsumoto	
<b>Nome artístico (caso haja):</b>	
<b>RG.:</b> 15896804	<b>CPF:</b> 112.577.208-56
<b>Endereço:</b> SQN 206 Bl. J Apt. 603	
<b>Cidade:</b> Brasília	<b>CEP:</b> 70844-100
<b>Telefones (com DDD):</b> 61 81349557	
<b>E-mail:</b> <a href="mailto:robkmatsu@gmail.com">robkmatsu@gmail.com</a>	

### Dados pessoais dos outros artistas

<b>Nome:</b> Marcia Regina	
<b>Nome artístico (caso haja):</b> Marcia Regina	
<b>RG.:</b> 2552651	<b>CPF:</b> 02096887186
<b>Endereço:</b> Quadra 09 conjunto N casa 11 - Arapoangas	
<b>Cidade:</b> Planaltina	<b>CEP:</b> 73370-100
<b>Telefones (com DDD):</b> (61) 81683872	

<b>E-mail:</b> marciah.reginna@gmail.com	
<b>Dados pessoais dos outros artistas</b>	
<b>Nome:</b> Olivia Aprigliano Orthof	
<b>Nome artístico (caso haja):</b> Olivia Orthof	
<b>RG.:</b> 2617048	<b>CPF:</b> 034.590.861-90
<b>Endereço:</b> SQN 402 – bloco K ap. 208	
<b>Cidade:</b> Brasília	<b>CEP:</b> 70834110
<b>Telefones (com DDD):</b> 61- 99805-2015	
<b>E-mail:</b> <a href="mailto:oliviaorthof@gmail.com">oliviaorthof@gmail.com</a>	

### Dados pessoais dos outros artistas

<b>Nome:</b> Camila Oliveira	
<b>RG.:</b> 2584947	<b>CPF:</b> 03627781163
<b>Endereço:</b> SHA Vereda da Cruz Conj 6 Chac 5 LT 19	
<b>Cidade:</b> Taguatinga	<b>CEP:</b> 71996045
<b>Telefones (com DDD):</b> (47) 97921339	
<b>E-mail:</b> <a href="mailto:camilualeao@gmail.com">camilualeao@gmail.com</a>	

### Apresentação da Proposta

<b>Nome da proposta:</b> CoisAzul Zonando – O que é uma coisa e qual o seu valor?
<b>Duração prevista (ou isso ainda não está definido?):</b> Não existe uma duração prevista, sabemos apenas que o tempo é um recurso estético a ser explorado durante o evento, de modo que nosso objetivo é constituir “blocos de duração”. Mas

nosso desejo é que se dê no tempo necessário para existir, e que seja duradouro...

Como o trabalho pode acontecer em diferentes espaços, cada um tem sua característica. A rua e a praça são mais livres com relação ao tempo (estimativa - 1h a 2h), se acontecer em escola ficaremos o tempo que for melhor para a instituição ( tempo do recreio ou atividade programada)

**Linguagens / áreas artísticas envolvidas (no mínimo 3):**

Dança/ performance/ vídeo-dança/ cinema

**Público-alvo:**

**Quantidade estimada:** o maior número de pessoas que conseguirmos captar em nosso devir CoisAzul, podendo acontecer em diversos ambientes como, escolas, praças e ruas. De modo que não existe uma quantidade estimada e sim um desejo do encontro.

**Quantidade limite (se for o caso):** No momento ainda não temos essa reflexão. Mas o desejo é do não limite.

**Detalhe a relação com o público:**

Existe o desejo de um trabalho interativo, de modo que as circunstâncias apontem para construção de uma relação de aproximação e de encontro. Assim, esse tema também é objeto de pesquisa do *Coletivo de...5*.

**Local e cidade em que será realizada:**

(Apontar uma segunda possibilidade se for possível, de acordo com a concepção da proposta)

1ª opção:  Gama  Paranoá  Planaltina  Samambaia  Ceilândia

2ª opção:  Gama  Paranoá  Planaltina  Samambaia  Ceilândia

**É possível apresentar esse trabalho em outra Região Administrativa do DF a critério da Equipe de Coordenação do ZONA DE CONTÁGIO?**

(  ) sim (  ) não

**Qual/como é o trabalho proposto?**

CoisAzul é = pessoa+objeto, que atualmente é o primeiro exercício-poético resultante do processo laboratorial da dançarina Fabiana e do puff Azul na perspectiva da seguinte hipótese de pesquisa:

Pressupondo que a maioria das investigações de poéticas do movimento estão relacionadas à natureza da ação do sujeito no objeto, como problematizar aspectos da qualidade das afetações nessa relação, a ponto de especularmos a inversão da lógica dessa interação, pela qual a poética encontra sua gênese na natureza da ação do objeto no sujeito, de modo que a conexão propulsora da ação nasce dos estímulos externos ao corpo para construir nexos de reverberação interior. Como o movimento poético acontece quando nos propomos a deixar que a relação surja a partir da escuta do objeto, e não pelo caminho habitual onde a ação do sujeito no objeto desencadeiam poéticas? Como investigar de que forma o objeto interage e

desencadeia no sujeito o movimento poético? Como investigar a natureza de relações não hierárquicas entre o sujeito e o objeto na construção poética do movimento? O que é uma Coisa e qual o seu valor?

CoisAzul performa um *Roteiro Lepeckiniano* (estudo do artigo 9 *Variações sobre Coisas e Performance* de André Lepecki, 2012), construído na relação entre teoria e prática do Laboratório Imagens e(m) Cena orientado por Roberta Matsumoto. Hoje, CoisAzul está na etapa da cozinha, precisando sair para fora da casa, ganhar o quintal e por fim as ruas. Desse modo, durante a primeira etapa do Zona de Contágio/mostra faríamos o *Zonando*, momento CoisAzul nas ruas, escolas e praças.

Durante a realização da experiência serão feitos registros áudio-visuais, com a perspectiva de que sejam capturadas imagens de dentro e de fora da cena, ampliando os vários pontos de vista das relações entre as *Coisas*. Que para a segunda etapa do Zona de Contágio/mesas possibilitaria que o CoisAzul Zonando se transforme em vídeo-dança, rizomando em um novo exercício poético.

**Qual a relação da sua proposta com os princípios do ZONA DE CONTÁGIO?  
Por que querem que essa proposta integre o ZONA DE CONTÁGIO?**

O Zona de Contágio é uma oportunidade de ampliar as possibilidades de experimentações da pesquisa em andamento, a começar pela proposta dos encontros, dos debates, das reuniões e mesas redondas onde diferentes olhares e sensibilidades estéticas somariam ao CoisAzul novas reflexões.

Também seria a oportunidade de somar novos participantes a pesquisa, que contribuirão para um novo estágio colaborativo por meio do registro áudio-visual e desdobramento em um novo material estético que seria o vídeo-dança. Marcia Regina, Camila Oliveira e Olivia Orthof somam a pesquisa suas experiências com/em dança, vídeo e performances, tendo como refinamento a característica do olhar/fazer *Brasileirando* para os espaços.

CoisAzul, na formação do *Coletivo de ...5+1 ganha novos corpos, contornos, olhares, respiração, jogos, relações e danças, de modo que busca nessa experiência o Zonar+Com=Zonando*.

**Melhor período do dia para realização da proposta:**

Manhã  Tarde  Noite  Não se aplica

**É possível apresentar esse trabalho em outro horário a critério da Equipe de Coordenação do ZONA DE CONTÁGIO?**

sim  não

**Links para vídeos:**

**CoisAzul no Zona** links de experimentações:

<https://youtu.be/adaIXT5wdMs> Puff Azul (exercício 7 minutos sala de aula IFB)

<https://youtu.be/odsMK87dggo> CoisAzul (Apresentação final disciplina Soraia)

<https://youtu.be/9j0Ww06WyuY> CoisAzul pós-moderna (Final Apresentação Soraia)

<https://youtu.be/CgOzdN47kUQ> CoisAzul Dia de Brincadeira (pra nada)

<https://youtu.be/ISFPqZuS6u8> CoisAzulDia de BrincadeiraParticipaçãoArtur

**Há algum outro arquivo anexado à inscrição? Liste aqui.**



Atesto que cada integrante desta equipe de artistas que eu represento, no ato dessa inscrição online, concorda com os termos dessa convocatória, com os termos de cessão de uso de imagem para o ZONA DE CONTÁGIO, seus patrocinadores e para a Equipe de Coordenação do projeto. Além disso, declaro, para os devidos fins, que o trabalho artístico apresentado por este coletivo é de sua autoria e que somos os responsáveis diretos pela aquisição e cessão de direitos autorais de textos, músicas, imagens ou outros produtos intelectuais que porventura estejam nele envolvidos, e que, por sua vez, sejam passíveis de direitos de autoria, imagem ou propriedade intelectual nos termos previstos em lei.

Nome do responsável pela inscrição: Fabiana Marroni Della Giustina

RG: 6629357

CPF: 99975742653

Toda a equipe está ciente dos termos para participação previstos no convite e nessa ficha de inscrição do ZONA DE CONTÁGIO? [  ] sim [  ] não

Local: Brasília

Data:18/03/2016

Assinatura do responsável pela inscrição

### INSTRUÇÕES

Caso seja selecionado, esta ficha de inscrição deverá ser impressa e apresentada devidamente assinada à Coordenação do ZONA DE CONTAGIO;

Se o grupo preferir pode abordar outros aspectos de sua proposta. É importante, porém, que não seja muito longo para viabilizar a leitura e boa apreciação diante de muitos projetos que podem vir a surgir;

O grupo pode anexar ao e-mail, arquivos diversos como imagens ou outros, preferencialmente em jpeg ou pdf;

Enviar essa ficha preenchida para o e-mail: [zonadecontagio@gmail.com](mailto:zonadecontagio@gmail.com)

Acompanhe outras publicações, atualizações e resultados em [www.zonadecontagio.com.br](http://www.zonadecontagio.com.br) e [www.facebook.com/ZdeContagio](https://www.facebook.com/ZdeContagio)

## Anexo 4

**Formulário de Inscrição**  
**Edital FAC Áreas Culturais - nº 3/2017**

<b>1. TÍTULO OU NOME DO PROJETO</b>			
Coisa Azul em Invenções de Mundo			
<b>2. CATEGORIA DO PROPONENTE</b>			
<input checked="" type="radio"/> Pessoa Física <input type="radio"/> Pessoa Jurídica			
<b>3. DADOS DO PROPONENTE</b>			
<b>Nome ou Razão Social:</b> Fabiana Marroni Della Giustina			
<b>Nome Fantasia ou Nome Artístico</b> (campo não obrigatório) : Fabiana Marroni			
<b>Nome Social</b> (campo não obrigatório) :			
<b>Localidade de Residência ou Sede:</b> Plano Piloto			
Telefones		E-mails	
		<a href="mailto:1.famarroni@gmail.com">1.famarroni@gmail.com</a>	
		<a href="mailto:2.fabianamarroni@unb.br">2.fabianamarroni@unb.br</a>	
<b>Possui projeto contemplado em seleção anterior em execução ou em fase de prestação de contas?</b>			
( ) Sim (X) Não			
<b>Se SIM, preencha os campos abaixo.</b>			
<b>Número do Processo:</b>		<b>Nome do Projeto:</b>	
<b>Foi contemplado com apoio financeiro em seleções anteriores do FAC nos últimos quatro anos?</b>			
( ) Sim (X) Não			
<b>Se SIM, preencha os campos abaixo.</b>			
<b>Ano:</b>	<b>Editais:</b>	<b>Projeto:</b>	
<b>Representantes Legais:</b> (CAMPO EXCLUSIVO PARA PROPONENTE PESSOA JURÍDICA - Apresente os sócios constantes no contrato social vigente da empresa ou os atuais diretores de entidades, registrados em ata ou estatuto social.)			
Nome Completo:	Contato (e-mail/telefone)	Nº CEAC (se tiver)	Nº CPF
1.			

2.			
3.			
...			
<b>4. DADOS DO PROJETO</b>			
<b>Área Cultural em que o projeto está sendo inscrito:</b>		<b>Linha de Apoio em que o projeto está sendo inscrito:</b>	
<input type="radio"/> Artes Plásticas e Visuais		Selecione uma das opções	
<input type="radio"/> Fotografia		Selecione uma das opções	
<input type="radio"/> Artesanato		Selecione uma das opções	
<input type="radio"/> Manifestações Circenses		Selecione uma das opções	
<input type="radio"/> Cultura Popular		Selecione uma das opções	
<input checked="" type="radio"/> Dança		<b>Montagem de Espetáculo - Mód. II</b>	
<input type="radio"/> Design e Moda		Selecione uma das opções	
<input type="radio"/> Literatura, livro e leitura		Selecione uma das opções	
<input type="radio"/> Música		Selecione uma das opções	
<input type="radio"/> Ópera e Musical		Selecione uma das opções	
<input type="radio"/> Patrimônio Histórico e Artístico Material e Imaterial		Selecione uma das opções	
<input type="radio"/> Teatro		Selecione uma das opções	
<input type="radio"/> Radiodifusão		Selecione uma das opções	
<p><b>Objeto do Projeto:</b> <i>(Descreva o objeto do projeto de forma clara, objetiva e sucinta, apresentando os elementos principais de sua proposta, além das características exigidas na descrição de objeto da respectiva linha de apoio constante no Anexo I do Edital. Descreva, em no máximo 1700 caracteres, que bens e/ou ações culturais constituem a principal proposta do projeto, a quantidade de apresentações, quantidade de publicações, tempo de duração, carga horária, episódios, etc. Vale ressaltar que, caso o projeto venha a ser contemplado, não há a possibilidade de alteração do objeto do projeto)</i></p> <p><i>A montagem do espetáculo “Invenções de Mundos” realizada pelo Coletivo CoisAzul que é composto pela somatória de dançarinos e puffs Azuis. A montagem será realizada em uma galeria/estúdio que comporte o hibridismo das linguagens artísticas, de modo que possamos explorar a dança pelo universo das imagens, dos vídeos, dos sons e principalmente pelo movimento com a permanência dos puffs Azuis na galeria que ficarão disponíveis para interação dos visitantes.</i></p>			

*Este projeto prevê a montagem e 8 apresentações do espetáculo “Invenções de Mundos”. As apresentações serão distribuídas da seguinte forma: 6 apresentações abertas ao público e 2 apresentações para escolas públicas sendo que 1 dessas apresentações para escolas públicas será para alunos com deficiência visual.*

*O projeto também contempla uma “ExpoAção – Invenções de Mundos” que acontecerá no espaço do espetáculo, essa ação consiste em uma exposição interativa com os resultados das visualidades, das sonoridades, das sinestésias do processo de pesquisa e, convidando o visitante para dançar com o CoisAzul. A ExpoAção ficará aberta ao público pelo período de 1 mês (Previsão de 5 dias por semana, 6 horas diárias).*

*Como parte da montagem será realizado um workshop de 6 horas com vagas para 20 participantes com o CoisAzul com a realização de uma performance ao final dessa experiência com demonstração pública.*

*Agregam-se a essas ações uma roda de bate papo com vagas para 30 pessoas sobre Dança, Objetos, Pessoas e Atualidade a partir do compartilhamento da experiência do CoisAzul como uma vivência de dança.*

**Justificativa:** *(Discorra em até 3000 caracteres sobre: a relevância e pertinência temática do projeto; o motivo da realização deste projeto; os diferenciais da proposta; e as contribuições e benefícios culturais para a cidade e para o público a que se destina)*

*O CoisAzul é o resultado de uma somatória de ações decorrentes do amadurecimento da pesquisa de doutorado de nome A Pele que Transborda Movimento – Uma pesquisa sobre Dança, Pessoas e Objetos, desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Arte da UnB pela dançarina Fabiana Marroni, proponente desse projeto ao FAC.*

*A investigação tem como eixo norteador o entendimento das relações entre os objetos e a dança pela perspectiva da produção de presença e de sentido, o trabalho vem sendo orientado pela professora Dra. Roberta Matsumoto vinculado ao laboratório Imagens E(m) Cena desde o ano de 2015. A pesquisa também se vincula ao projeto de extensão MOVER – Laboratório de Pesquisa e Criação em Poéticas do Movimento, coordenado pela professora Dra. Márcia Duarte Pinho no Departamento de Artes Cênicas da UnB do qual a proponente também faz parte do corpo docente.*

*Esse trabalho começou com a seguinte problematização: Será que somos nós que agimos sobre os*

*objetos ou são os objetos que agem sobre nós? De que modo a dança vem estabelecendo parceria com as coisas e estabelecendo poéticas do movimento? O CoisAzul é um exercício prático de vivências dessas indagações, possui como campo exploratório as relações entre os humanos (pessoas), não-humanos (natureza) e outros organismos (objetos). Para a realização da investigação, selecionamos o puff Azul, que é um objeto de sentar-se que se encontra na maioria das casas, halls de espera, etc. Esse objeto tem como característica a maleabilidade, a leveza, a respiração e a capacidade de interação com o corpo que está sobre ele, embaixo dele, ao lado dele, etc. Além dessas qualidades, possui a capacidade de resiliência, isto é, voltar ao seu formato original após determinadas vivências, assim como nós seres humanos.*

*Esse é um trabalho que tem como pano de fundo a preocupação com o equilíbrio das relações de parcerias estabelecidas entre as coisas e o mundo, entre as pessoas e os objetos, entre os seres e os ambientes, de modo que pretende dançar o conceito de ecologia e sustentabilidade na atualidade. Um trabalho para pensar as relações de desperdício, de uso, de consumo, de poder sobre os recursos naturais, os seres vivos e as coisas públicas.*

*Para a preparação da montagem teremos como fio condutor o livro “A árvore do conhecimento – As bases biológicas do entendimento humano” dos pesquisadores Ph.D. Humberto Maturana e Ph. D. Francisco Varela (1995). Esse livro aborda a evolução das espécies na perspectiva da autopoiesis, onde cognição é sinônimo de ação, onde as relações tendem a parcerias equilibradas no sentido de perpetuação e manutenção das espécies.*

*Assim, acreditamos que a montagem em uma galeria trará a possibilidade de sensibilização para o equilíbrio das relações na contemporaneidade, podendo agregar novas referências estéticas e de criticidade diante dos fatos e acontecimentos na atualidade, como também gerar reflexões sobre as posturas que assumimos diante das coisas, podendo reverberar nos mais distintos públicos do Distrito Federal.*

*O visitante poderá vivenciar a experiência do CoisAzul de diversas maneiras: assistindo a uma performance de dança; frequentando a galeria ao longo da semana; participando do workshop e performando; batendo papo sobre Dança e Objetos/Processo CoisAzul. De forma que possamos ter*

acessibilidade para todos tipos de públicos.

Para conhecer a trajetória do Coletivo CoisAzul, acesse: <http://www.coisaazul.com> ; #coisazul no Instagram ; [facebook.com/coisAzul](https://www.facebook.com/coisAzul)

**Objetivos:** *(Liste as etapas do projeto, quantifique os produtos, serviços e processos gerados a partir do projeto)*

#### *Etapa 1 / da preparação*

- *Preparação para a montagem/ laboratório coreográfico e criação do espetáculo: encontros de 12 horas semanais durante 4 meses dos dançarinos participantes. Período também de estudo teórico e, especialmente, do livro “A árvore do conhecimento – As bases biológicas do entendimento humano”. (Previsão total de horas: 200 horas);*
- *Reunir equipe técnica durante o período da montagem;*
- *Definição dos espaços, pautas e layout do espaço de montagem do CoisAzul;*
- *Preparação do material audiovisual da ExpoAção na galeria. Criação, seleção e tratamento de imagens, de sons e de escolha dos suportes técnicos. Nessa etapa serão levados em consideração as Ações de Acessibilidade Cultural previstas de modo que a exposição envolva o maior número de pessoas;*
- *Preparação dos arte-educadores/monitores que participarão das ações de acessibilidade.*

#### *Etapa 2 / da execução*

- *Na galeria: ExpoAções “Invenções de Mundo”. Período de exposição aberta ao público: 1 mês (Previsão de 5 dias por semana, 6 horas diárias: os dias da semana e o horário de visitação serão definidos posteriormente de acordo com o funcionamento do espaço).*
- *Performance de dança “Invenções de Mundos” – 6 sessões com duração de 1h minutos cada sessão. Total de 6 horas. (gratuita mediante doação de 1kg de alimento);*
- *Apresentação “Invenções de Mundos” – 2 sessões para Escolas Públicas com duração de 1h minutos cada sessão. Total de 2 horas;*
- *Workshop de 6 horas com o CoisAzul com vagas para 20 pessoas que resultará em uma performance aberta onde os participantes poderão experimentar o conceito “acoplamentos de afetos” e coreografarem paisagens em algum site específico a ser escolhido ou na própria galeria;*
- *Roda de bate papo sobre a Dança e Objetos, como também sobre o CoisAzul como dança e seus desdobramentos poéticos. A roda acontecerá após uma das apresentações da performance “Invenções de Mundos” e serão convidados para essa roda de conversa dançarinos, pesquisadores das artes cênicas e das artes em geral e professores de artes de Instituições Educacionais. O evento será aberto a todo tipo de público de acordo com a*

*capacidade do espaço. Previsão de vagas: 30 pessoas.*

**Metas, Resultados e Desdobramentos do Projeto:** *(Liste de maneira quantitativa e qualitativa os resultados a serem alcançados pelo projeto. Informe os impactos e desdobramentos econômicos, sociais e culturais alcançados a partir da execução da proposta.)*

### **METAS E RESULTADOS ETAPA 1- da preparação**

#### **1. Construção do espetáculo (4 meses/ 12h semanais)**

- *Pesquisa de movimento e composição coreográfica com os dançarinos*
- *Construção da dramaturgia*
- *Pesquisa de figurino e iluminação*
- *Reuniões semanais com a equipe técnica*
- *Ensaio fotográfico*
- *Filmagem*

#### **2. Construção da ExpoAção (4 meses)**

- *Definição do layout do espaço de montagem do CoisAzul;*
- *Reuniões semanais com a equipe técnica;*
- *Preparação do material audiovisual da ExpoAção na galeria. (Invenções de Mundos da dança nos suportes audiovisuais);*
- *Planejamento das Ações de Acessibilidade Cultural – Reuniões com os arte-educadores/monitores para o planejamento da sessão tátil para pessoas cegas;*

### **METAS E RESULTADOS ETAPA 2 – da execução**

- *6 apresentações do espetáculo de dança “Invenções de Mundos” com duração de 1h minutos para 40 pessoas por sessão. Total: 240 pessoas*
- *Apresentação “Invenções de Mundos” – 2 sessões para Escolas Públicas:*
  - i) *sendo 1 sessão para 40 estudantes e professores.*
  - ii) *Outra sessão para 15 estudantes com deficiência visual;*
  - iii) *Total: 55 pessoas.*
- *Montagem da ExpoAções “Invenções de Mundos” pelo período de 1 mês. A exposição ficará aberta ao público 5 dias por semana, 6 horas diárias: os dias da semana e o horário de visitação serão definidos posteriormente de acordo com o funcionamento do espaço). Visitas gratuitas com estimativa de 20 pessoas por dia. Total previsto de visitantes: 400 pessoas no período;*
- *Workshop de 6 horas com o CoisAzul para 20 pessoas com compartilhamento do processo aberto ao público. Estimativa de público na demonstração: 40 pessoas.*
- *Roda de bate papo sobre a Dança e Objetos, sobre o CoisAzul como dança e seus desdobramentos poéticos após uma das apresentações. Previsão 40 pessoas.*

**Qual é o perfil do público que o projeto pretende atingir?** *(Identifique o público-alvo do projeto, incluindo referências etárias, culturais, geográficas, profissionais e socioeconômicas; verse sobre os eventuais conceitos de curadoria e/ou programação).*

*Este projeto tem como público alvo pessoas de todas as idades, profissões, perfis culturais e socioeconômicos. Este projeto tem como meta o desenvolvimento de um ambiente para todos, de modo que possamos atingir famílias, crianças, adolescentes, jovens, adultos e idosos, uma vez que a discussão que propomos como pano de fundo sobre as coisas que produzimos e o destino delas no mundo, como também a invenção de mundos ecológicos é um assunto emergente e urgente para todas as pessoas na atualidade.*

*Tratando-se de um espetáculo de dança onde a principal linguagem a ser abordada é a do movimento, entendemos que o próprio tema do espetáculo já coloca o desafio de ser acessível ao maior número de pessoas, independente de suas diferenças. Nesse sentido será priorizada a escolha de um espaço para a apresentação que atenda as normas para as pessoas de mobilidade reduzida (banheiros especiais, reserva de espaços para pessoas com deficiência e mobilidade reduzida, rampas – caso haja desnível para acesso, corrimões - se houver corredores longos ou rampas), bem como também realizaremos uma sessão tátil para pessoas cegas, onde adaptaremos o espetáculo para melhor acolhê-las.*

**Qual é a estimativa de público?** *(Quantifique a expectativa de possíveis espectadores da obra ou de público no evento, a partir de referências de público presente em edições anteriores, à capacidade do local de realização e/ou o público de eventos similares já realizados).*

- 1. Na galeria. Período de 1 mês. ExpoAções “Invenções de Mundo”. A exposição ficará aberta ao público 5 dias por semana, 6 horas diárias: os dias da semana e o horário de visitação serão definidos posteriormente de acordo com o funcionamento do espaço. Visitas gratuitas com estimativa de 20 pessoas por dia. Total: 400 pessoas no período.*
- 2. Apresentação do espetáculo “Invenções de Mundos” – 6 sessões com duração de 1h minutos para 40 pessoas por sessão. Total: 240 pessoas*
- 3. Apresentação do espetáculo “Invenções de Mundos” – 1 sessão para Escolas Públicas para 40 estudantes;*
- 4. Apresentação do espetáculo “Invenções de Mundos” – 1 sessão para Escolas Públicas para 15 estudantes com deficiência visual;*
- 5. Workshop de 6 horas com o CoisAzul para 20 pessoas. O resultado será uma performance aberta onde os participantes poderão experimentar o conceito “acoplamentos de afetos” e coreografarem paisagens em algum site específico a ser escolhido ou na própria galeria. Essa ação também terá extensão de espectadores assim, poderão ser atingidas com a performance na galeria (40 pessoas) ou em outro espaço na rua ficando aberto o número de pessoas atingidas.*
- 6. Roda de bate papo sobre a Dança e Objetos, como também sobre o CoisAzul como dança e seus desdobramentos poéticos. O evento será aberto a todo tipo de público de acordo com a capacidade do espaço e ocorrerá após uma das apresentações. Previsão 40 pessoas.*

A estimativa do total do público que poderá ser atingido com todas as ações do projeto: 805 pessoas

**Quantidade de apresentações a serem realizadas?** *(Este campo deve ser preenchido apenas para os projetos em que couber esse tipo de informação).*

- Serão realizadas 8 apresentações do espetáculo de dança “Invenções de Mundos” (sendo 01 delas para estudantes de Escolas Públicas e outra para estudantes de escolas públicas com deficiência visual) com duração de 1 hora cada. Total: 8 horas

Além das apresentações, serão realizadas também as seguintes ações abertas ao público:

- Na galeria. Período de 1 mês. ExpoAções “Invenções de Mundo”;
- Workshop de 6 horas com o CoisAzul para 20 pessoas que resultará em uma performance aberta onde os participantes poderão experimentar o conceito “acoplamentos de afetos” e coreografarem paisagens em algum site específico a ser escolhido ou na própria galeria;
- Roda de bate papo sobre a Dança e Objetos, como também sobre o CoisAzul como dança e seus desdobramentos poéticos. Serão convidados para essa roda de conversa dançarinos, pesquisadores das artes cênicas e das artes em geral, professores de artes de Instituições Educacionais. O evento será aberto a todo tipo de público de acordo com a capacidade do espaço. Previsão 40 pessoas;
- Uma das sessões para a escola pública será para pessoas cegas: nesta apresentação eles poderão vivenciar a experiência do espetáculo com proximidade tátil dos elementos de cena e do corpo dos bailarinos. Para isso, nesta sessão especial, teremos assistentes de produção arte-educadores ou em formação preparados para cuidar e acompanhar a atividade com os cegos presentes. Ao final dessa atividade será realizado uma roda de conversa com os participantes.
- Para as pessoas com mobilidade reduzida, o trabalho será realizado em lugar que contemple as necessidades específicas de locomoção e banheiros;

**O projeto contempla ações de acessibilidade? Se sim, liste-as e descreva-as.**

Sim

Não

Teremos 2 ações de acessibilidade.

**Ações de acessibilidade cultural - Ajuda Técnica:** *(interpretação em libras (para pessoas surdas, não usuárias da língua portuguesa), libras tátil (para surdos cegos), oralação e leitura labial (para surdos oralizados), guias intérpretes (para surdos cegos), guias de cego, braile (para cegos), acessibilidade estrutural (banheiros especiais, reserva de espaços para pessoas com deficiência e mobilidade reduzida, rampas, corrimões, pisos táteis, sinalização em braile e libras).*

Esse trabalho tem como fundamento a acessibilidade plena de todas as pessoas, onde o conceito de ecologia está relacionado à abertura de sistemas possíveis e sustentáveis, portanto na etapa específica do projeto serão consultados especialistas, de modo a prever e prover acessibilidades a todos os públicos. A montagem é um espetáculo de dança com grandes pufes e para ampliar o acesso, vamos promover as seguintes ações de acessibilidade cultural – Ajuda Técnica, ampliando o acesso para deficientes visuais e pessoas com mobilidade reduzida.

**1ª Ação: sessão especial para cegos:** Para pessoas cegas, será realizada uma sessão especial onde os cegos poderão vivenciar a experiência do espetáculo com proximidade tátil dos elementos de cena e do corpo dos bailarinos. Para isso, nesta sessão especial, teremos assistentes de produção arte-educadores ou em formação preparados para cuidar e acompanhar a atividade com os cegos presentes. Para isso, haverá uma preparação da equipe de educadores das artes cênicas que participarão como monitores na sessão tátil para pessoas cegas. Nesses encontros serão estudadas as informações técnicas e serão levados em consideração as principais formas de comunicação com este público. Ao final dessa apresentação, terá um bate papo com o público e os artistas do trabalho.

**2ª Ação: acessibilidade estrutural:** Para as pessoas com mobilidade reduzida, o trabalho será realizado em lugar com os seguintes elementos de acessibilidade estrutural: banheiros especiais, reserva de espaços para pessoas com deficiência e mobilidade reduzida, rampas (se necessário, se houver desnível de solos no acesso ao espaço), corrimões (se houver corredores).

**Ações de acessibilidade cultural – Tecnologia Assistiva:** (sistema de laço de indução (sistema de rádio frequência para o envio do som diretamente ao aparelho auditivo ou implante coclear), audiodescrição, legenda closed caption (para surdos usuários de língua portuguesa) e elevadores (para cadeirantes), estenotipia (transcrição do áudio ao vivo, para surdos usuários de língua portuguesa).

**Requisitos específicos da linha de apoio em que o projeto está inscrito.** (Quando couber, apresente aqui informações referentes ao atendimento aos requisitos específicos da linha de apoio na qual o projeto está inscrito conforme exigências apresentadas no Anexo I do edital.).

Os requisitos atendidos foram atendidos e abaixo consta o argumento do espetáculo:

### **Argumento do espetáculo “Invenções de Mundos”**

Argumento do espetáculo “Invenções de Mundos”

A montagem de dança CoisAzul em “Invenções de Mundos” será realizada em um espaço multifuncional, isto é, uma galeria ou estúdio que possibilite que o próprio espaço seja o ambiente do espetáculo e ao mesmo tempo o ambiente de expoAção. Esse tipo de espaço nos possibilitará criar ambiências de modo que, as paredes, o espaço aéreo, os sons, as texturas possam contribuir como cenário para o desenrolar de nossas dramaturgias.

O espetáculo tem como proposta coreográfica as relações entre dançarinos e puffs azuis, problematizando a qualidade das relações e afetações com as coisas que estão no mundo. Temos como abordagem principal o conceito de “acoplamentos de afetos”, no sentido de ampliar o entendimento de como as coisas se acoplam em nossas vidas, como as mesmas potencializam presenças e desencadeiam ações no mundo pelo valor que damos a elas. Entendemos que o espaço multifuncional nos possibilitará expor essas relações em diferentes perspectivas de escalas, como também contribuirá para evidenciarmos os excessos e as ausências das coisas. O roteiro tem como ponto central o estudo do livro “A árvore do conhecimento – As bases biológicas do entendimento humano” e buscaremos trazer ao público os desdobramentos poéticos dessa reflexão.

Outro desdobramento desse espetáculo é a ExpoAção, que será o momento em que o espaço do

*espetáculo poderá ser visitado ao longo da semana como exposição, isto é, momento em os elementos cênicos que compõem o espetáculo possam continuar desencadeando novas experiências estéticas no visitante por meio de interações audiovisuais e de coreografias com os puffs. Podendo o próprio visitante experimentar sua poiesis com o CoisAzul.*

*Assim desejamos com essa montagem de dança abrir espaços para a reflexão sobre as parcerias que o homem contemporâneo vem estabelecemos com os objetos, com a natureza e com os seres humanos, de modo que esse sistema de mundos que inventaremos pela dança possa reverberar em outros sistemas.*

*Para isso, a pesquisa teórica e a pesquisa de movimentos para a criação do espetáculo irá considerar as igualdades das presenças cênicas, de forma que a relação dos corpos dos dançarinos com os corpos dos puffs azuis estejam buscando uma não hierarquia, onde o bailarino não só busca dançar com o puff mas também é dançado pelo puff. De modo que o dançarino promova mudanças no corpo físico do puff e o puff também provoque mudanças no corpo e no estado do dançarino. Nesse sentido, a quantidade e o tamanho dos puffs também é relevante, pois os puffs possuem uma ânima diferente do corpo do dançarino e desencadeiam presenças e provocam ativamente movimentos, assim, esperamos que a quantidade e o tamanho dos puffs possam também ser elementos que os coloquem no protagonismo do espetáculo. Então, teremos os elementos visuais (o tamanho, a forma e a quantidade dos puffs) e a pesquisa de movimento (relação, ação, reação, estados e formas de alterar e ser alterado) buscando essa não hierarquia entre as pessoas (no caso, os dançarinos) e as coisas (os puffs).*

*Esse projeto não tem restrições relativas à acessibilidade, possui como fundamento a abertura de mundos possíveis. O fato de não ter palavras e o foco ser o movimento e a relação estabelecida entre os objetos e os dançarinos, conforme dissemos anteriormente, colabora com uma possibilidade de apreciação mais aberta, para além da linguagem falada e da imagem visual. No intuito de ampliar as possibilidades de apreciação e acessibilidade do espetáculo vamos realizar uma sessão tátil exclusivamente para pessoas cegas, de modo que possam vivenciar o espetáculo também pelo contato do corpo todo com a dança. Essa sessão acontecerá de forma especial, pois a ambiência sonora será repensada para gerar aproximações táteis, sinestésicas e cinestésicas, para isso além da equipe do espetáculo também contaremos com a colaboração de arte-educadores de artes cênicas, tendo em mente que nosso público não terá a referência da cor azul e também dos volumes dos puffs. Assim, teremos o desafio de trazer para esse sistema da não visão as dimensões, as sonoridades e as texturas das peles do CoisAzul. Também realizaremos uma roda de conversa após essa sessão no sentido de ampliar nossa percepção crítica sobre os mundos possíveis e entender as diferentes formas de sensibilização estética, de modo que essa sessão possa servir de alimento estético para todas as pessoas envolvidas na ação: público, dançarinos e equipe.*

*Para realizar esse projeto, constituímos uma multidisciplinar de artistas das cenas, das visualidades e das sonoridades onde juntos inventaremos mundos possíveis para todas as pessoas vivenciarem a dança do CoisAzul. A dramaturgia do espetáculo será desenvolvida em torno desses olhares multidisciplinares, onde os dançarinos estarão pesquisando a movimentação que é afetada e afetam os puffs buscando uma não hierarquia no protagonismo do movimento, gerando a composição das imagens que serão fotografadas e filmadas, por sua vez, essa investigação também terá a influencia das linguagens fotográficas e audiovisuais como objeto de*

*análise e de busca para essa composição também não hierarquizada que irá influenciar na dramaturgia do espetáculo e da composição da ExpoAção.*

*Ainda sobre o pensamento das não hierarquias na dramaturgia, gostaríamos de ampliar esse pensamento para além das relações coisa-objeto, dançarino-puff, mas também público-dançarino e público-objeto, de modo que, a estrutura do espetáculo será construída para permitir uma abertura de participação do público no espetáculo e na sua relação com os dançarinos, puffs e a coisa toda em si, de modo que ao longo dessa experiência os afetos se acoplem construindo novas arquiteturas em nosso coletivo.*

**Informe em quais localidades será executado o projeto.**

- |  |   |   |   |
|--|---|---|---|
| <input type="checkbox"/> Águas Claras                          | <input type="checkbox"/> Brazlândia       | <input type="checkbox"/> Candangolândia | <input type="checkbox"/> Ceilândia          |
| <input type="checkbox"/> Cruzeiro                              | <input type="checkbox"/> Fercal           | <input type="checkbox"/> Gama           | <input type="checkbox"/> Guará              |
| <input type="checkbox"/> Itapoã                                | <input type="checkbox"/> Jardim Botânico  | <input type="checkbox"/> Lago Norte     | <input type="checkbox"/> Lago Sul           |
| <input type="checkbox"/> Núcleo Bandeirante                    | <input type="checkbox"/> Paranoá          | <input type="checkbox"/> Park Way       | <input type="checkbox"/> Planaltina         |
| <input checked="" type="checkbox"/> <b><u>Plano piloto</u></b> | <input type="checkbox"/> Recanto das Emas | <input type="checkbox"/> Riacho Fundo I | <input type="checkbox"/> Riacho Fundo II    |
| <input type="checkbox"/> Samambaia                             | <input type="checkbox"/> Santa Maria      | <input type="checkbox"/> São Sebastião  | <input type="checkbox"/> SCIA e Estrutural  |
| <input type="checkbox"/> SIA                                   | <input type="checkbox"/> Sobradinho I     | <input type="checkbox"/> Sobradinho II  | <input type="checkbox"/> Sudoeste/Octogonal |
| <input type="checkbox"/> Taguatinga                            | <input type="checkbox"/> Varjão           | <input type="checkbox"/> Vicente Pires  | <input type="checkbox"/> Vila Planalto      |
| <input type="checkbox"/> Vila Telebrasília                     |   |   |   |

**Além do DF, em quais outras cidades/estados/países o projeto poderá ser executado?**

*Neste projeto, as apresentações acontecerão somente no Plano Piloto.*

*Mas, futuramente, pretendemos que o espetáculo circule para qualquer cidade que possua uma galeria que atenda as necessidades estéticas da montagem.*

**Em caso de cobrança de inscrição/ingresso, qual o valor? Ou será gratuito?** *(Recursos provenientes de cobrança de ingresso deverão ser revertidos ao próprio projeto, devendo ser apresentado na planilha orçamentária à previsão de arrecadação, juntamente com a relação de quais itens serão custeados com esse recurso. Os itens identificados na planilha orçamentária como custeados com "Recursos provenientes de cobrança de ingressos" não serão considerados para a soma que defini o "Valor total solicitado ao FAC".)*

*O espetáculo "Invenções de Mundos" será gratuito. (Será recolhido 1 kg de alimento não perecível para doação a uma Instituição Social)*

*A Exposição "Invenções de Mundos" será gratuita e aberta ao público.*

**O projeto possui ou está buscando recursos financeiros de outras fontes?**

<input checked="" type="radio"/> Não	<input type="radio"/> Sim
<b>Se sim, informe a previsão de valor e cite as fontes/estratégias de captação/financiamento.</b>	
<i>Observação: Caso o proponente queira detalhar os itens do projeto que serão custeados com recursos financeiros de outras fontes, estes podem ser relacionados na planilha orçamentária do projeto e identificados na coluna "Origem do Recurso" como custeados com "Recursos financeiros de outras fontes". Os itens identificados na planilha orçamentária como custeados com "Recursos financeiros de outras fontes" não serão considerados para a soma que defini o "Valor total solicitado ao FAC" e também não serão considerados para fins de Prestação de Contas.</i>	
<b>Previsão do Período de Execução:</b>	
5 meses. Possivelmente no período de Julho/2018 a novembro/2018, podendo ser adequado a partir da contemplação e assinatura de contrato com o FAC.	

<b>5. FICHA TÉCNICA</b>			
<i>Apresente e descreva as funções dos agentes que atuarão no projeto, em caso de contemplação, de acordo com a nomenclatura utilizada na planilha orçamentária. Os profissionais aqui relacionados serão considerados para a avaliação do quesito "Relevância da trajetória artística e cultural da Ficha Técnica". Conforme exigido no item 3.2 do Edital é necessário anexar ao projeto os currículos resumidos dos profissionais abaixo relacionados. Ressalta-se ainda que em caso de contemplação, ao longo da execução do projeto, só poderão ser alterados 40% do total dos integrantes aqui relacionados, conforme previsto no item 14.1 do edital.</i>			
<b>Nome do Profissional/Empresa</b>	<b>Função no Projeto</b>	<b>CPF/CNPJ</b>	<b>Nº de CEAC (caso possua)</b>
<i>Proponente: Fabiana Marroni Della Giustina</i>	<i>Dançarina, Diretora Artística e Direção Geral</i>		
<i>Prestador de serviço 1 Marcia Regina</i>	<i>Dançarina</i>		
<i>Prestador de serviço 2 Camila Oliveira</i>	<i>Dançarina</i>		
<i>Prestador de serviço 3 Oliva Orthof</i>	<i>Dançarina</i>		
<i>Prestador de serviço 4 Victoria Oliveira</i>	<i>Dançarina</i>		
<i>Prestador de serviço 5 Raquel Ferreira</i>	<i>Dançarina</i>		
<i>Prestador de serviço 6 Cristhian Cantarino</i>	<i>Dançarino</i>		
<i>Prestador de serviço 7 Roberta Matsumoto</i>	<i>Provocadora</i>		
<i>Prestador de serviço 8 Edi Oliveira</i>	<i>Provocador</i>		
<i>Prestador de serviço 9 Luênia Guedes</i>	<i>Figurino</i>		
<i>Prestador de serviço 10 Ana Quintas</i>	<i>Iluminação</i>		
<i>Prestador de serviço 11 Leticia Fialho</i>	<i>Sonoplastia</i>		
<i>Prestador de serviço 12 Mariana Miranda</i>	<i>Videomapping</i>		
<i>Prestador de serviço 13 Thalita Perfeito</i>	<i>Fotografia</i>		

Prestador de serviço 14 Gustavo Macedo Freitas	Diretor de fotografia		
Prestador de serviço 15 Roberto Dagô	Desing Gráfico		
O próprio coletivo	Preparador corporal		
Prestador de serviço 16 Cristhian Cantarino	Assistente de Produção		
Prestador de serviço 17 Robson Castro	Coordenação Administrativa, Produção e Produção Executiva		
Prestador de serviço 18 Rodrigo Machado (Território Cultural Assessoria de Comunicação)	Assessoria de Imprensa		
Prestador de serviço 19 A definir	Assistente de Montagem	---	---

**Estimativa de Empregos Diretos Gerados:** (Informe aqui uma estimativa/previsão de quantos empregos diretos serão gerados durante a execução do projeto. Para este cálculo devem ser considerados todos os profissionais que irão atuar diretamente no projeto, como integrantes da ficha técnica e demais profissionais que serão contratados no âmbito da execução do projeto).

Total de Empregos Diretos Gerados: 19

**Estimativa de Empregos Indiretos Gerados:** (Informe aqui uma estimativa/previsão de quantos empregos indiretos serão gerados durante a execução do projeto. Para este cálculo devem ser considerados a contratação de empresas fornecedoras de mão de obra e serviços, como seguranças, brigadistas, a equipe da assessoria de comunicação, a equipe de montagem, de operação, etc.).

Estimativa de Empregos Indiretos Gerados: 145

Detalhamento da estimativa: equipe do espaço (10), equipe da gráfica (15), equipe dos jornais e veículos de comunicação mobilizados (50), equipe da UnB e logística para espaços de ensaio (30), outros parceiros envolvidos (40).

## 6. CRONOGRAMA DE EXECUÇÃO

Atividade Geral	Descrição	Local	Início		Término	
			Mês	Semana	Mês	Semana
(ex.: realização da montagem, investigação, pesquisa, gravação, distribuição, etc)	(ex.: contratação de equipe, ensaio, oficina, casting, impressão, sonorização, etc)	(RA, UF, espaço físico)				
<b>Pré-Produção / Preparação</b>						
Reunir equipe técnica	Contratação de equipe	A definir	Mês 1	1	Mês 4	4
Preparação para a montagem/ laboratório coreográfico	Ensaio	UnB	Mês 1	1	Mês 4	4
Criação do layout do espaço de montagem do CoisAzul	Reuniões semanais	UnB	Mês 1	1	Mês 4	4
Sessões de fotografia e filmagem	Ensaio fotográfico	A definir	Mês 2	3	Mês 4	1
Pesquisa de criação audiovisual	Impressão, sonorização, videomapping	A definir	Mês 1	1	Mês 4	4

<i>Preparação do material de publicidade e divulgação</i>	<i>Impressão/mídia digital, Assessoria de Imprensa</i>	<i>A definir</i>	<i>Mês 3</i>	<i>1</i>	<i>Mês 4</i>	<i>4</i>
<b>Produção / Realização</b>						
<i>ExpoAções "Invenções de Mundo".</i>	<i>Montagem da exposição na galeria</i>	<i>Galeria/estúdio</i>	<i>Mês 5</i>	<i>1</i>	<i>Mês 5</i>	<i>4</i>
<i>Espectáculo "Ivenções de Mundo"</i>	<i>Apresentação do espetáculo</i>	<i>Galeria/estúdio</i>	<i>Mês 5</i>	<i>1</i>	<i>Mês 5</i>	<i>4</i>
<i>Sessões de fotografia e filmagem</i>	<i>Ensaio fotográfico</i>	<i>Galeria/estúdio</i>	<i>Mês 5</i>	<i>4</i>	<i>Mês 5</i>	<i>4</i>
<i>workshop</i>	<i>Oficina</i>	<i>Galeria/estúdio</i>	<i>Mês 5</i>	<i>3</i>	<i>Mês 5</i>	<i>3</i>
<i>Roda Bate-papo</i>	<i>Encontro</i>	<i>Galeria/estúdio</i>	<i>Mês 5</i>	<i>4</i>	<i>Mês 5</i>	<i>4</i>
<b>Pós-Produção / Finalização</b>						
<i>Relatório</i>	<i>Detalhamento das ações realizadas e avaliação dos resultados alcançados</i>	<i>A definir</i>	<i>Mês 6</i>	<i>1</i>	<i>Mês 7</i>	<i>4</i>
<i>Prestação de Contas</i>	<i>Organização do relatório financeiro do projeto</i>	<i>A definir</i>	<i>Mês 6</i>	<i>1</i>	<i>Mês 7</i>	<i>4</i>

## 7. PLANO DE COMUNICAÇÃO E DIVULGAÇÃO

*Descreva as peças que serão utilizadas para divulgar e comunicar o projeto*

<i>Descreva o que será realizado. Ex.: folder; spot de rádio; post; flyer, etc....</i>	<i>Descreva o formato, duração e/ou suporte. Ex.: A4 couché 120g 4/0 cor; 30"; digital; etc</i>	<i>Informe a quantidade e/ou período</i>	<i>Informe o meio que será utilizado. Ex.: panfletagem; Rádio; Televisão, site, blog, vlog, facebook, myspace, canal do YouTube ou Vimeo, Instagram, soundcloud, comercialização online, etc</i>
<b>Item / Peça</b>	<b>Formato / Suporte</b>	<b>Quantidade / Período</b>	<b>Veículo / Circulação</b>
<i>Filipeta Virtual</i>	<i>Virtual</i>	<i>01 mês</i>	<i>Redes Sociais / Internet</i>
<i>Eventos, postagens e publicações</i>	<i>Virtual</i>	<i>01 mês</i>	<i>Redes Sociais / Internet</i>
<i>Programas do Espectáculo e Instalação</i>	<i>Impressão em papel Couche Fosco com 150 g/m2, impressos a 4 cores. Com uma dobra. Tamanho fechado 21,0 X 29,7 cm</i>	<i>2000</i>	<i>Distribuição para o público do espetáculo e da exposição</i>

**Detalhe em até 500 caracteres sua estratégia de comunicação e divulgação:**

*O trabalho será divulgado principalmente pelas redes sociais e pela Assessoria de Imprensa para todo o DF, lembrando que a internet tem um alcance muito maior, ou seja, o trabalho será conhecido também por artistas e comunidade de outros estados. Acreditamos que o público do entorno também será atingido diretamente pela divulgação. Além disso, serão distribuídos programas do espetáculo e da exposição o que terá uma divulgação indireta para os familiares e contatos destas pessoas.*

**Informe em quais localidades será divulgado o projeto.**

*O projeto será divulgado por meio da Assessoria de Imprensa para todo o DF e por redes sociais e internet com foco no DF mas com reverberações em rede nacional.*

<input checked="" type="checkbox"/> Águas Claras	<input checked="" type="checkbox"/> Brazlândia	<input checked="" type="checkbox"/> Candangolândia	<input checked="" type="checkbox"/> Ceilândia
<input checked="" type="checkbox"/> Cruzeiro	<input checked="" type="checkbox"/> Fercal	<input checked="" type="checkbox"/> Gama	<input checked="" type="checkbox"/> Guará
<input checked="" type="checkbox"/> Itapoã	<input checked="" type="checkbox"/> Jardim Botânico	<input checked="" type="checkbox"/> Lago Norte	<input checked="" type="checkbox"/> Lago Sul
<input checked="" type="checkbox"/> Núcleo Bandeirante	<input checked="" type="checkbox"/> Paranoá	<input checked="" type="checkbox"/> Park Way	<input checked="" type="checkbox"/> Planaltina
<input checked="" type="checkbox"/> Plano Piloto	<input checked="" type="checkbox"/> Recanto das Emas	<input checked="" type="checkbox"/> Riacho Fundo I	<input checked="" type="checkbox"/> Riacho Fundo II
<input checked="" type="checkbox"/> Samambaia	<input checked="" type="checkbox"/> Santa Maria	<input checked="" type="checkbox"/> São Sebastião	<input checked="" type="checkbox"/> SCIA e Estrutural
<input checked="" type="checkbox"/> SAI	<input checked="" type="checkbox"/> Sobradinho I	<input checked="" type="checkbox"/> Sobradinho II	<input checked="" type="checkbox"/> Sudoeste/Octogonal
<input checked="" type="checkbox"/> Taguatinga	<input checked="" type="checkbox"/> Varjão	<input checked="" type="checkbox"/> Vicente Pires	<input checked="" type="checkbox"/> Vila Planalto
<input checked="" type="checkbox"/> Vila Telebrasilândia			

### **Outros documentos anexados:**

Além dos itens aqui constantes neste formulário, acrescentamos também os seguintes arquivos na plataforma de inscrição do FAC:

- 1) Formulário de inscrição em PDF (este);
- 2) Planilha orçamentária em duas versões: salva em PDF e em excel;
- 3) Portfólio do proponente: comprovações de experiência artística;
- 4) Currículo completo do proponente;
- 5) Histórico do Coletivo;
- 6) Documento com todos os currículos resumidos da ficha técnica;
- 7) Currículo completo de cada profissional da ficha técnica;
- 8) Portfólio e outros documentos relevantes para o mérito artístico da equipe;
- 9) Cartas de Anuência dos profissionais envolvidos de maior relevância artística para o projeto.