



Universidade Federal do Pará
Instituto de Ciências da Educação
Faculdade de Educação Física

Airleise Sarges Rodrigues

Olhos eletrônicos sobre o corpo pandêmico: uma poética da criação
em dança sob filmagem.

Belém- Pará

2021



Universidade Federal do Pará
Instituto de Ciências da Educação
Faculdade de Educação Física

Airleise Sarges Rodrigues

Olhos eletrônicos sobre o corpo pandêmico: uma poética da criação
em dança sob filmagem.

Trabalho de Conclusão de Curso de natureza artística
apresentado à Faculdade de Educação Física UFPA –
Campus Belém, como requisito para obtenção de título de
Licenciado em Educação Física.

Orientador: Prof^o Ms. Paulo César de Lima

Belém – Pará

2021

Airleise Sarges Rodrigues

Olhos eletrônicos sobre o corpo pandêmico: uma poética da criação em dança sob filmagem.

Trabalho de Conclusão de Curso de natureza artística apresentado à Faculdade de Educação Física UFPA – Campus Belém, como requisito para obtenção de título de Licenciado em Educação Física.

Aprovado em: / /

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Ms. Paulo César de Lima
Orientador

Prof^a. Dr^a. Mayrla Ferreira Andrade
Membro.

Ms. Kleber Dumerval Guimarães Ávila
Membro.

Dedico este trabalho de conclusão de curso primeiramente a Deus, juntamente com toda sua corte celeste, por me sustentar física e emocionalmente durante a minha trajetória no Curso de Licenciatura em Educação Física, e a minha mãe que com muito carinho e paciência tem suportado meus estresses durante este percurso da graduação, sempre me apoiando e incentivando.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a Deus e a Nossa Senhora de Nazaré por me ajudar a superar todas as dificuldades e contratemplos no decorrer deste curso.

À minha mãe pelo incentivo e compreensão de esperar a filha em mais uma formação acadêmica e ainda por entender o tempo que tive que me ausentar e modificar os hábitos da casa durante os momentos de filmagem, atrapalhando assim, seu sossego.

Especialmente ao meu orientador Professor Ms. Paulo César de Lima por ter sido grande mestre, além de pessoa amiga e companheira durante os anos de Graduação.

Principalmente ao meu colega e amigo de turma Anderson Muller e a colega Isabela Cassiano pelo companheirismo em vários trabalhos universitários durante o curso de Licenciatura em Educação Física.

Ao meu amigo ator e diretor Lucas Souza por muitos ensinamentos em relação ao universo do cinema e por acreditar no meu trabalho.

Aos demais professores e colegas do Curso de Licenciatura em Educação Física pelos ensinamentos que me permitiram adquirir melhor desempenho em meu processo de formação acadêmica.

“A Dança é a linguagem escondida da alma.”

Martha Graham

Resumo:

Este estudo trata-se de uma pesquisa teórico-prática sobre o processo de criação em vídeodança, em que eu, enquanto artista da cena, busco a partir da temática da pandemia, analisar o meu próprio corpo em meio a crise sanitária e, ao mesmo tempo, elaborar uma vídeodança que tenha por meta mostrar um corpo híbrido e influenciado pelo momento pandêmico, buscando responder a pergunta norteadora: como se configura o processo criativo em dança, no momento em que eu me coloco na frente da câmera? Assim, procurei dialogar à luz de teorias da vídeodança do corpo e do processo criativo de renomados teóricos como Lobo e Navas (2008), Ostrower (2008), Merleau-Ponty (1999) e outros. **Esta experiência me fez perceber a plasticidade do processo criativo e das sensações corporais que dialogam constantemente com a filmagem inaugurando um novo corpo, uma nova dança.** Espero contribuir com a comunidade de Educação Física por meio do entendimento da corporeidade e sua relação com a tecnologia, neste caso, a câmera de celular.

Palavras-chave: Vídeodança, Corpo, Processo-criativo, Filmagem

Abstract:

This study deals with a theoretical-practical research on the process of creation in videodance in which I, as an artist of the scene, seek, based on the pandemic theme, to analyze my own body in the midst of a sanitary crisis, while at the same time developing a videodance that aims to show a hybrid body influenced by pandemics, in addition to trying to answer the guiding question of how the creative process in dance is configured when I put myself in front of the camera. Thus, I tried to dialogue in the light of theories of videodance, the body and the creative process of renowned theorists such as Lobo and Navas (2008), Ostrower (2008), Merleau-Ponty (1999) and others. This experience made me realize the plasticity of the creative process and the bodily sensations that constantly dialogue with the footage, inaugurating a new body, a new dance. I hope to contribute to the Physical Education community through the understanding of corporeality and its relationship with technology, in this case, the cell phone camera.

Keywords: Videdance, Body, Creative process, Filming

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	11
INTRODUÇÃO.....	12
I: O TEASER DE COMO TUDO COMEÇOU	18
1.1 O PLANO GERAL DA PANDEMIA.....	19
1.2 CONTRAAPLONGÊ DA FILMAGEM.....	20
II: ENTRE INSPIRAÇÕES E PRÁTICAS: O PLANO DETALHE DO CORPO.....	31
2.1 OS MOVIMENTOS DO PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA.....	34
2.2 DESCOBRINDO A EDIÇÃO.....	45
2.3 O VÍDEO DOCUMENTÁRIO POÉTICO	48
CONSIDERAÇÕES CONCLUSIVAS.....	54
REFERÊNCIAS	58
OUTRAS REFERÊNCIAS:	59
FICHA TÉCNICA	60

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Foto da Videodança - Terceira cena 3.3 – Fonte: Leise Sarges.....	11
Figura 2- Foto da Videodança- Quarta cena 4.3 - Fonte: Leise Sarges	12
Figura 3- Foto da Videodança- Quarta cena - Fonte: Leise Sarges	31
Figura 4- Foto da Videodança - Primeira Cena - Fonte: Leise Sarges	48
Figura 5 - Foto da Videodança - Segunda cena - Fonte: Leise Sarges	49
Figura 6 - Foto da Videodança - Terceira cena - Fonte: Leise Sarges	50
Figura 7 - Foto da videodança - Terceira cena 3.2 - Fonte: Leise Sarges	51
Figura 8- Foto da Videodança- Quarta cena 4.2 - Fonte: Leise Sarges.....	52
Figura 9 - Foto da Videodança - Quinta cena - Fonte: Leise Sarges.....	53
Figura 10 - Foto da Videodança - Sexta cena - Fonte: Leise Sarges.....	53

APRESENTAÇÃO

OLHOS ELETRÔNICOS SOBRE O CORPO PANDÊMICO: UMA POÉTICA DA CRIAÇÃO EM DANÇA SOB FILMAGEM



FIGURA 1- FOTO DA VIDEODANÇA - TERCEIRA CENA 3.3 – FONTE: LEISE SARGES

POR AIRLEISE SARGES RODRIGUES

ORIENTAÇÃO/DIREÇÃO PAULO LIMA

RELEASE EXPANDIDO

O TRAILER



FIGURA 2- FOTO DA VIDEODANÇA- QUARTA CENA 4.3 - FONTE: LEISE SARGES

INTRODUÇÃO

Nascida e criada no bairro do Telégrafo em Belém do Pará, iniciei a vida como uma criança alegre que adorava brincar e dançar. Depois na adolescência, ao amadurecer rápido demais e tomar consciência das problemáticas que cercavam minha vida e família, passei por momentos de introspecção e timidez, ocasionados pela má convivência com os meus tios por parte da família de meu pai. Tudo isso somado as cobranças que eu mesma me fazia na tentativa de buscar agradar a todos. Tais situações que me levaram a desenvolver melancolia e fechamento emocional.

Estes fatos levaram minha mãe a me incentivar a procurar por aulas de Dança de Salão, sem imaginar que mais tarde iria pegar gosto por outras modalidades de dança como: o Ballet, o Jazz, o Sapateado e o Contemporâneo. Neste mesmo período, de forma paralela a Dança de Salão, eu ingressei em um grupo de teatro religioso dentro do meu colégio, incentivada por uma amiga que via o quanto ansiava por me libertar, pelo menos um pouco, da timidez.

Assim, ao fazer aulas de dança e participar de grupos de teatro, passei a me tornar uma pessoa mais comunicativa e extrovertida. Bem mais parecida com a criança que eu era quando

não tinha dificuldades de me relacionar e fazer amizades. Levando-me hoje a perceber o quanto pessoas orgulhosas, soberbas e vaidosas como meus tios por parte de pai, avós paternos e maternos podem reprimir uma adolescente de maneira direta e indireta.

Contudo, meus pais não foram autoritários, apesar de terem tido bastante influência dos meus tios e avós, mas eu sempre me senti, durante boa parte da vida, obrigada psicologicamente e emocionalmente a fazer suas vontades e a obedecê-los cegamente, o que me causa hoje em dia profundo arrependimento porque os pais, ainda que responsáveis em cuidar e proteger os filhos, não são indivíduos perfeitos e acabam como todas as pessoas, cometendo erros na tentativa de acertar. Deste modo, hoje, com certa maturidade, afirmo que a obediência cega não é algo bom e que os pais não devem superproteger os filhos para que tenham a oportunidade de acertarem e errarem ao fazer suas próprias escolhas.

Porém, o que tudo isso tem haver com esta pesquisa? É bem simples.

Essas lembranças, arrependimentos de não ter desobedecido os pais em algumas questões, frustrações de não ter aproveitado mais a juventude, assim como, a perda de oportunidades no campo pessoal e profissional para agradar a família, provocaram em mim profunda crise emocional e psicológica que se agravou com a pandemia, vivenciada durante 2019/2020, a qual mais tarde será mencionada aqui neste trabalho e que serviu como tema motivacional para a pesquisa.

Deste modo, a partir das inquietações de estar fazendo uma graduação em um período histórico bastante conturbado para a humanidade, eu quis fazer uma pesquisa condizente com o momento difícil pelo qual eu estava passando devido a pandemia e tentar, desse jeito, superar os obstáculos de maneira mais ou menos semelhante a que muitos profissionais, inclusive artistas, tiveram que fazer por meio da prática de suas funções em modo remoto, como: a divulgação de vídeos gravados para redes sociais, além de apresentações artísticas, realização de aulas e palestras em forma de *lives*.

Logo, com base em todo esse contexto, desenvolvi uma pesquisa que respondesse como o processo criativo em dança se configura no momento em que o corpo da artista é colocado em frente à uma câmera e ao responder essa questão, realizei o registro do que surgiu, enquanto experiência corporal na execução criativa em dança a partir do instante em que eu, como artista, coloco-me em ambiente de filmagem para este fim.

Desta forma, identifiquei possibilidades/propriedades da filmagem do corpo dançante, registrei sensações e auto sensações do corpo que cria dança no momento da gravação e produzi ainda uma vídeodança que se deteve tanto em falar sobre a pandemia, como também, mostrar o processo de criação de um corpo afetado por esta crise de saúde. Tudo isso acompanhado de um release expandido que compôs o material de defesa do TCC voltado à conclusão do curso de Licenciatura em Educação Física.

Ademais, observei que este trabalho relaciona-se com a Educação Física através da realização de uma atividade criativa em dança por meio de uma outra forma de entendimento sobre o espaço/ tempo que visa a bidimensionalidade com a utilização de um instrumento eletrônico em que a dança ainda que indissociável da câmera é uma linguagem dentro de uma concepção corporal cósmica e integral, onde esta tem o poder de revelar as camadas mais profundas do ser humano.

Por conseguinte, ao compartilhar do pensamento de Isabel Marques (2007) que tem uma concepção em relação a dança que vai além da reprodução de coreografias e sabendo que, segundo ela, é necessário assumir um posicionamento crítico na docência da dança ao tratar de conteúdos amplos e complexos, eu vejo que também a vídeodança, como uma linguagem que surge das camadas profundas de um corpo, interfere e sofre interferências do mundo. Assim, esta visão contribui para com todos os professores da área de Educação Física que queiram entender sobre processo de criação em dança voltada para a câmera a partir de um entendimento que passa bem longe da ideia de filmar apenas um amontoado de passos.

Segundo Minayo (2009) sempre houve a preocupação da humanidade para com a aquisição do conhecimento da realidade, seja por meio de mitos, religião ou filosofias que levassem para um maior entendimento dos significados da existência humana individual e coletiva. Desta forma, a poesia e a arte enquanto produções humanas, também tiveram sua parcela na busca incessante que a humanidade apresenta pela conquista do entendimento de sua própria complexidade.

Evidente em sua fala quando afirma que a poesia e a arte são instrumentos poderosos e que lhe coube o papel de “desvendar as lógicas profundas e insuspeitas do inconsciente coletivo, da vida cotidiana e do destino humano” não menos importante que outros instrumentos explicativos, mas que a sociedade ocidental por muito tempo relegou a um nível

inferior e esquecido de valorização, sendo a ciência a forma hegemônica de conceber a construção da realidade.

Com isso, sem me deter nas explicações históricas das duas razões mencionadas por Minayo (2009) sobre a hegemonia da ciência diante das demais formas de conhecimento e a adoção de que a cientificidade não é ao todo imparcial e racional, mesmo vista como a única possibilidade concreta de tratar a realidade, a elaboração deste trabalho ocorreu em consonância com a teoria acima ao olhar para o conceito de cientificidade como algo que vai além de um paradigma construído sobre o labor científico e que torna visível o ofício do artista em sua pesquisa social como criador potente de conhecimento. Assim, eu me propus fazer processo criativo em dança, relacionando corpo e câmera enquanto objeto investigativo da subjetividade e da essência humana.

Ao perceber o artista enquanto pesquisador da humanidade, notei que este busca em suas vivências e afetações humanas, a matéria prima de suas criações, sendo que muitas vezes acaba por se valer do conhecimento das ciências sociais como forma de dar um suporte a mais para a realização do trabalho artístico devido ao pensamento de que tais ciências são intrínsecas e extrinsecamente ideológicas e que embora não exista ciência neutra, são elas as que passam intensamente “ por interesses e visões de mundo historicamente criadas, embora suas contribuições e seus efeitos teóricos e técnicos ultrapassem as intenções de seus próprios autores.” (MINAYO, 2009, p.13)

Contudo, a metodologia da pesquisa é um conjunto de técnica que visa formar um caminho do pensamento em prol da concretude de um trabalho investigatório que dialoga com as concepções teóricas no desenvolvimento de um assunto de maneira articulada com a realidade empírica e os juízos sobre a realidade. Assim, refleti sobre o corpo que faz arte e que é permeado de contradições, poética e que se mostra por meios eletrônicos devido as mudanças de comportamento impostas pela pandemia, tal qual Dilthey (1956), ao afirmar que método:

[...] é necessário por causa da nossa “mediocridade”. Para sermos mais precisos no sentido dado por esse autor, como não somos gênios, precisamos de parâmetros para caminhar na produção do conhecimento. No entanto e apesar de tudo, a marca da criatividade é nossa “grife” (ou seja, nossa experiência, intuição, capacidade de comunicação e de indagação) em qualquer trabalho de investigação. (MINAYO, 2009, p.16)

Com base na autora citada acima, dei materialidade ao realizar um trabalho de investigação corporal em que o processo criativo e sua execução perante a câmera é o próprio produto, isto é, uma videodança semelhante a um documentário poético da dança frente à câmera sobre o modo de criar de uma artista, levando-me a sentir, perceber, mapear e registrar todos os prós, as dificuldades, as possibilidades e as propriedades de dançar voltada a um público que olha as descobertas encontradas no processo por meio de uma lente eletrônica.

Portanto, é uma pesquisa qualitativa em que a arte será o processo de criação em dança que teve como tema as descobertas do corpo pandêmico em meio a nova realidade do cenário mundial. Assim, o primeiro passo do trabalho será identificar o que foi essa pandemia exclusivamente para mim e a partir disso perceber as habilidades cênicas deste que considero corpo pandêmico que cria dança para um público que vê por meio da tecnologia. Poética de criação em dança que foi descrita e analisada por mim enquanto artista ao abordar sobre problemáticas particulares, semelhante às Ciências Sociais, que se ocupam:

[...] com um nível de realidade que não pode ou não deveria ser quantificado. Ou seja, ela trabalha com o universo dos significados, dos motivos, das aspirações, das crenças e das atitudes. Esse conjunto de fenômenos humanos é entendido aqui como parte da realidade social, pois o ser humano se distingue não só por agir, mas por pensar sobre o que faz e por interpretar suas ações dentro e a partir da realidade vivida e partilhada com seus semelhantes. (MINAYO, 2009, p.21)

A vídeodança que, surgiu enquanto produto automático e consequência do processo de criação, foi elaborada neste trabalho de pesquisa com a funcionalidade de ilustrar e apresentar para a banca avaliadora, o que significou todo o trajeto em que eu, como artista, tive ao experimentar, escolher e abandonar possibilidades, mostrando que a importância não está apenas no que é selecionado, mas também em todos os erros e crises durante o processo criativo, pois a estética e o objetivo está na apreensão de todo o realismo inerente ao ofício artístico.

Ademais, este release, configurou-se nesta introdução chamada de *trailer*, duas partes que podem ser consideradas como capítulos mais a conclusão que acompanham a videodança produzida. A primeira parte chamada “O teaser de como tudo começou” possui dois subtópicos que chamei respectivamente: Plano geral da pandemia e Contraplongê da filmagem, que tratam sobre o contexto pandêmico e o processo de filmagem, detalhando as possibilidades, descobertas e superações de dançar em casa sozinha voltada para este instrumento tecnológico: a câmera, e em especial a câmera de celular.

Depois, dei prosseguimento ao estudo na segunda parte, chamada “Entre inspirações e práticas: o plano detalhe do corpo” constituído de três subtópicos: Os movimentos do processo criativo em dança, Descobrimo a edição e o Vídeo documentário poético onde relatei e refleti sobre meu corpo no processo criativo em dança voltado para a câmara, as descobertas que ocorrem no momento da edição e por fim a descrição de cada cena no último subtópico. Chegando, por fim, a conclusão de que o processo criativo em dança é realizado a partir da comunhão entre as possibilidades corporais junto a câmara somadas ainda a todas as emoções, percepções, cinestésias, imaginações, memórias, intuições e insights encontrados ao longo do percurso da pesquisa.

Logo, este trabalho foi realizado com o intuito de sensibilizar por meio da poética da construção artística em vídeodança a partir de uma identificação de como se configura o corpo, em meio a uma das maiores crises sociais ao tornar visível como este cria apoiado em emoções que serviram de pretexto para a descoberta da estrutura artística em dança perante a câmara. Agora, mais do que nunca é necessário o entendimento de que não se trata somente de criar movimentos, mas realizar uma construção coreográfica pautada na conexão entre o interno e o externo, entre os movimentos corporais e a afetividade do artista em consonância com o tema “O corpo na pandemia e sua relação com a câmara”. Tudo isso agregado aos problemas que o artista enfrenta ao criar.

I: O TEASER DE COMO TUDO COMEÇOU

Durante o curso de Educação Física, eu manifestei o interesse de registrar e falar do fazer da minha própria arte. Creio que por ser formada em Licenciatura em Dança e na época ter me dedicado mais aos Estudos da Performance e da Antropologia, o que deixou em mim uma sede por realizar um trabalho artístico que fosse sobre o meu próprio corpo em processo de criação em dança. Situação que me levou a partir da demanda de ter que realizar um trabalho de conclusão de curso (TCC) o pretexto necessário para o resgate deste antigo desejo.

Ao reencontrar o Professor Paulo Lima, que tinha sido um dos professores na minha primeira formação, agora como docente do Curso de Educação Física e, sabendo ainda de sua enorme veia artística despertou em mim, ainda mais, o interesse de voltar a pisar nos palcos e de dedicar-me mais ao meu lado artístico, já que estava inserida somente na docência da Dança em academias e escolas. Assim, veio a ideia de realizar um Trabalho de Conclusão do Curso em Educação Física que fosse artístico, porém sem imaginar que a exposição deste trabalho não seria no presencial como era de costume defender.

Quando a Pandemia iniciou em Dezembro de 2019, coincidiu com a oportunidade de atuar em um filme como atriz e realizar um dos meus maiores sonhos de trabalhar em uma grande produção. Neste período, faltava apenas um ano para a formatura e todas as pessoas em meio a crise tiveram que criar estratégias para esperar a criação e a distribuição da vacina. Isso me fez buscar a reinvenção em meio a este momento difícil e foi nessa situação em que muitos artistas passaram a fazer *lives*¹, organizar palestras, oficinas e aulas online, que me veio a mente estudar um processo de criação que falasse da pandemia e que tudo fosse criado e registrado para a câmera.

Porém, o que é criar dança e realizá-la para a câmera? Eu não fazia ideia. Pois até pouco tempo atrás eu não tinha o hábito de me envolver muito nas redes sociais e dificilmente postava até mesmo fotos. Não sabia mexer direito nesses *apps* e não me via pensando e fazendo arte para uma câmera. Com a chegada da pandemia, associada a minha inserção no cinema ainda que de forma bem inicial, eu vi a necessidade de mudar e me desafiar a fazer este TCC artístico, embora não conseguisse ver com clareza como fazê-lo.

¹ É uma transmissão ao vivo de áudio e vídeo na internet, geralmente feita por meio de redes sociais. Disponível em:< <https://techtudo.com.br/noticias/2020/03/o-que-e-uma-live-saiba-tudo-sobre-as-transmissoes-ao-vivo-na-internet.ghtml> > Acesso em 24 fev.2021.

1.1 O PLANO GERAL DA PANDEMIA

Era 31 Dezembro de 2019 quando a pandemia iniciou com o alerta feito à Organização Mundial de Saúde (OMS) sobre vários casos de pneumonia na cidade de Wuhan, na China. Até então, a humanidade nem imaginava o que estava por vir. A COVID-19 causada por um novo tipo de Coronavírus que ainda não tinha sido identificado antes em seres humanos e que seria responsável pela hospitalização e morte de várias pessoas no mundo inteiro. Uma tragédia sanitária que provocou grave crise financeira em todos os países por meio do fechamento de várias instituições, assim como a adoção de medidas preventivas como o distanciamento social, a utilização de máscaras, uso de álcool gel e outras.

Toda essa situação problemática deve ter provocado a transformação de muitas pessoas ao serem colocadas frente a frente com suas crises, sendo eu uma dessas pessoas, pois ao ver a iminência de se perder tudo, inclusive a vida, passasse a dar mais valor aos pequenos prazeres, mesmo diante de todas as dificuldades encontradas. Assim, o período em que a humanidade foi obrigada a parar para ficar em casa e se resguardar de um vírus que provocou a propagação de uma doença desconhecida e sem cura serviu para que eu pudesse repensar minhas ações e atitudes, além de refletir a respeito de algumas problemáticas que vinha enfrentando no período pré-pandemia.

Dias antes do anúncio das autoridades de Belém do Pará decretarem a situação de alerta e o possível *lockdown* na cidade, eu me encontrava imersa na execução das minhas atividades de estudante da Graduação de Educação Física, aluna de canto, professora de Dança de Salão e atriz na preparação de um possível filme, sendo esta última atividade, uma oportunidade rara que me dava poucas esperanças de tentar novamente o sonho de ser uma atriz profissional, mesmo tendo já participado de alguns grupos e produções sem muita visibilidade, o que me causava, certo ceticismos e negatividade.

Paralelo a tudo isso, eu ainda passava por problemas pessoais, emocionais e financeiros como a doença e a morte do meu pai, os problemas de saúde da minha mãe, o fato de ainda estar estudando e eu não ter uma segurança financeira como um emprego estável e ainda o fato de me sentir sozinha e frustrada por não ter sorte em relacionamentos amorosos. Fatores que provocavam em mim desânimo e tristeza ao passo que eu me esforçava para não deixar com que os problemas me vencessem.

Portanto, com a chegada dos momentos críticos da pandemia acabei vivendo momentos difíceis de bastante sofrimento emocional, psicológico e físico que despertaram em mim o desejo de realizar um estudo sobre vídeodança que tivesse a pandemia como tema, já que esta crise de saúde provocou grandes transformações tanto na minha vida como no meu corpo, e assim, canalizar na arte a dor como forma de transmutar espiritualmente e ainda manter em mim fogo artístico.

1.2 CONTRAPLONGÊ DA FILMAGEM

Em meio a pandemia comecei a entrar mais nas redes sociais e a buscar também no Google sobre como fazer filmagens e assisti tutoriais por meio do aplicativo YouTube. Depois senti necessidade de ler sobre isso como forma de obter informações mais precisas, além de também realizar pequenos experimentos que seriam feitos na hora dos meus treinos de Dança, Pilates², Alongamentos e Exercício de Interpretação.

Porém sem me deter muito a complexos efeitos especiais e produções próprias do cinema, o que levaria a desenvolver um olhar mais técnico sobre a área do cinema, exponho sobre filmagem para alguns recursos de edição que depois serão detalhados neste estudo, pois fiz uma pesquisa inicial sobre a vídeodança que me lançou a descobrir, registrar os desafios, as formas de superação de se dançar para câmera, além de perceber as sensações do corpo com suas possibilidades e limitações neste processo para o meio eletrônico.

No princípio, eu me sentia totalmente incapacitada de realizar filmagens de boa qualidade em casa ou no salão que uso para meus ensaios particulares, por achar que necessitava de uma câmera profissional e instrumentos de iluminação adequados, porém ao pesquisar sobre vídeos e iniciar um curso online de interpretação, essas barreiras começaram a ser superadas, pois descobri que houve diretores de filmes que realizaram longas e curtas metragens usando apenas câmera do celular como é o caso do premiado Filme Tangerine (2016) do diretor Sean S. Baker, do filme Charlotte SP (2016) do Diretor Frank Mora, 5 Calls do Diretor Giuliano Chiaradia e Cats and Dog do Diretor Min Byung-Wu³.

² O método é um sistema de exercícios físicos criados e desenvolvidos por Joseph Pilates que ensinam a consciência da respiração, alinhamento da coluna e fortalecimento dos músculos dorsais profundos. O método trabalha o corpo como um todo, promovendo saúde, beleza e qualidade de vida (O LIVRO PILATES, 2016, p.7).

³ FERREIRA, Camila. 4 Filmes Gravados com Celular. Youtube, 24 fev. 2021. Disponível em : <<https://youtu.be/ZvGjMGDLcic>>. Acesso em :24 fev.2021.

No curso de interpretação do Diretor Pedro Jones, cursado por mim de forma online durante a pandemia, houve a defesa de maneira enfática sobre a necessidade de compartilhar o fazer artístico nas redes sociais como forma de aprendizado, propagação do trabalho, busca de valorização e novas oportunidades e para isso, este diretor durante o curso, indicou leituras, além de dedicar um módulo de seu curso exclusivamente para a realização de filmagens. Fato que veio somar com conhecimentos para que eu pudesse adequar a esta pesquisa, apesar de ser um curso de Interpretação para atores e estar um pouco distante da proposta deste trabalho.

Desta forma, pude me lançar na procura de materiais no próprio YouTube⁴ que pudessem me dá informações para materializar as filmagens do meu processo criativo em dança a partir também do contato com amigos diretores de filmes. Logo iniciei uma pesquisa básica a respeito de edição, usando até mesmo o Chroma key⁵, a iluminação caseira e um simples tripé para celular ao fazer pequenos vídeos com o intuito de postar nas redes sociais, já que planejava fazer o presente trabalho. Constatei que eu poderia fazer excelentes trabalhos audiovisuais com utilização da câmera de celular e que, dependendo da forma de manuseá-la, eu poderia sim fazer um trabalho que pudesse sensibilizar quem assistisse, e portando, digno de ser bem apreciado no meio artístico.

Hoje com os avanços tecnológicos, entre eles a modernização crescente e rápida dos celulares e suas câmeras, é possível realizar de forma caseira um bom trabalho audiovisual, visto que em menos de 20 anos, os smartphones passaram de um megapixel para sensores duplos com recursos profissionais, levando qualquer pessoa que tenha um bom celular a tirar boas fotos e fazer filmagens. Os *Androides*⁶ e *Iphones*⁷ popularizaram a câmera dupla, depois

⁴ Fundado por Chad Hurley, Steve Chen e Jawed Karim nos Estados unidos em 2005, chegou ao Brasil com versão em português em 2007, o site permite que os usuários compartilhem vídeos e interajam com seus autores através de comentários. Disponível em: <<https://canaltech.com.br/empresa/youtube/>>. Acesso em: 24 fev. 2021

⁵Chroma key é uma técnica que consiste em colocar uma imagem sobre a outra ao anular o fundo de cor sólida, o qual geralmente é da cor verde limão. É usada em vídeos para substituir o fundo por alguma outra imagem, estática ou em movimento. Disponível em: <<https://sambatech.com/blog/insights/usar-o-chroma-key-em-seus-videos/>>. Acesso em: 24. Fev.2021.

⁶ Desenvolvido para ser um sistema operacional flexível, aberto e de mais baixo custo, podendo ser usado em celulares de diferentes marcas. Disponível em: <<https://usemobile.com.br/sistema-android-ios/#:~:text=O%20Android%20%C3%A9%20o%20sistema,e%20desvantagens%20de%20cada%20um>>. Acesso em: 24. fev.2021.

⁷ Sistema iOS utilizado nos aparelhos da Apple. Desenvolvido para proporcionar uma experiência de uso sem complicações, prezando pela simplicidade, elegância e segurança. :< <https://usemobile.com.br/sistema->

a lente com abertura variável que possibilita alterar a quantidade de luz que sensibiliza o sensor e oferece maior versatilidade para fotografias em condições variáveis de luminosidade. Além do recurso de estabilização ótica de imagem que tem efeito positivo na hora de fotografar, mas principalmente na hora de gravar vídeos ao anular os movimentos bruscos que poderiam deixar a gravação tremida.

Ao perceber os avanços tecnológicos dos celulares, eu passei a querer entender melhor o celular que eu tinha em mãos e vi a possibilidade de utilizar muitos recursos que ele me oferecia, passando a manuseá-lo com mais frequência para baixar programas de edição, assim como, as próprias ferramentas que o constituía. O que representou mudança de paradigma para uma pessoa como eu, que nasceu em 1985 (geração Y⁸), cuja adolescência foi na fase final dos anos 90, tendo o costume de usar o celular somente para mandar mensagens via WhatsApp e fazer ligações. Assim, eu vejo hoje que se poderia dizer que eu era contemporânea à muitas mudanças tecnológicas, entretanto sem estar devidamente incluída na geração Z⁹, a qual é extremamente conectada.

Devido a pandemia, ocorreu e vem ocorrendo uma aceleração cada vez maior das tecnologias e da forma como as pessoas estão se relacionando com estas. Em todos os âmbitos da vida, seja no pessoal como no profissional, muitos profissionais estão tendo que se adequar cada vez mais as exigências do mercado dentro da internet, enquanto que por outro lado, a televisão aberta que dominava os anos 90 vem perdendo espaço, de forma gradual, como principal meio de divulgação de bens e serviços, o que não se pode ignorar, sendo isto também, um dos fatores que me levaram a pensar num processo criativo em dança em que o corpo se relaciona com a câmera.

Outra questão que também me levou a realizar este trabalho foi entender que a arte da dança como linguagem que opera no espaço tridimensional do palco, tem enquanto característica a efemeridade de se fazer concluir no momento em que o espectador a observa. Com isso, vejo, ainda mais hoje, que é uma arte que se concretiza na presença de quem faz e

[android-
ios/#:~:text=O%20Android%20%C3%A9%20o%20sistema,e%20desvantagens%20de%20cada%20um>.](#)

Acesso em: 24. fev.2021.

⁸ Compreende o conjunto de pessoas que nasceram entre 1980 e 2000. (FANTINI; SOUZA,2015, p.131)

⁹ Compreende o conjunto de pessoas que nasceram a partir de 2000. (FANTINI;SOUZA, 2015, p.131)

assisti, pois mesmo que aconteçam registros de filmagens ou fotos é impossível que estes recursos capturem a verdadeira energia, isto é, a aura do espetáculo.

Quando há a aproximação da Dança com o Audiovisual, no caso o cinema, a dança passa de uma dimensão a outra, quer dizer, do tridimensional para o suporte bidimensional que é a câmera. Este foi um dos motivos que provocou em mim profunda dificuldade num primeiro momento da pesquisa porque antes de posicionar uma câmera para dançar, eu executava os movimentos pensando nos espaços do palco, porém quando comecei a manusear a câmera a forma de me preocupar com o espaço mudou radicalmente, pois eu que sempre fui uma bailarina e atriz muito expressiva com movimentos amplos, tive a partir daí que me adequar para dançar com a mesma intencionalidade, mas sem sair dos limites de captação da câmera.

Isso me fez pensar bastante nessa união da dança com o cinema que, ao longo do tempo, ganhou muita atenção entre os artistas desde a forma de colocar a câmera estática gravando os movimentos até o dela gravar os movimentos, seguindo o bailarino no espaço como afirma Caldas (2009) em que a “a dança frequentará o cinema , tanto quanto o cinema frequentará a dança” (Apud Kircher, 2015, p. 12). Assim, alguns artistas da dança estabeleceram esta conexão como foi o caso de Thomas Edison¹⁰, Loïe Fuller¹¹, Maya Daren¹², Merce Cunningham¹³ e aqui no Brasil a pioneira Analívia Cordeiro¹⁴. **Com base em todo esse conhecimento e também por conceber neste trabalho o entrelaçamento da câmera com o vídeo, adotei grafia de “vídeodança” (junto), porque entendo que os dois estão em profunda comunhão.**

Essa relação da dança com o vídeo ainda não possui uma conceituação definida, devido às obras que se originam deste panorama, abarcarem várias possibilidades de criação

¹⁰ Primeiro a realizar vídeos experimentais estabelecendo conexões entre dança e o audiovisual. Kircher, 2015, p.12).

¹¹ A coreografia *Serpentine Dance* de Loïe Fuller aproximava a dança da tecnologia e consistia na projeção de luzes na veste branca da bailarina. Kircher, 2015, p.13).

¹² Pôs em questão nas suas obras os fatores espaço e tempo, estabelecendo uma nova relação da dança com o cinema. (Kircher, 2015, p.13).

¹³ Nos anos 60 realizou criações coreográficas para as telas de cinema e vídeo. (Kircher, 2015, p.14).

¹⁴ Pioneira ao utilizar a mídia eletrônica e digital na dança como forma de arte. (WOSNIAK, 2006 apud Kircher, 2015, p.14).

nem tampouco uma normatização específica como se evidencia nesta passagem de Beatriz Cerbino (2007):

[...]videodança, vídeo-dança, vídeo dança, cine-dança, dança para a câmera e dança para a tela são alguns dos nomes encontrados em português; além das expressões em inglês, screendance, dance for camera, videodance e camera choreography. Termos como hiperdance, hypechoreography e screendance expanded também já são encontrados na literatura. Esse amplo espectro de denominações aponta o esforço na construção de um entendimento democrático, a fim de abarcar diferentes percepções (CERBINO, 2011, p. 56).

A manipulação e a recriação do espaço e do tempo caracterizam este encontro entre a dança e a tecnologia das imagens, provocando a construção de novas experiências estéticas e de criação da dança com o vídeo. Na dança o tempo e o espaço como foi falado acima possui dimensão tridimensional e a tela do vídeo possui uma dimensão bidimensional **e foi esta constatação que me fez fazer várias tomadas durante o processo de criação da dança ao procurar diferentes lugares para posicionar a câmera. Assim, essa busca pelo posicionamento que julgo ideal, reflete a dialética das dimensões nas linguagens artísticas do cinema e da dança.**

A influência da tridimensionalidade se manteve no âmago do processo de criação por meio da adoção, meio que inconsciente, de conceber a câmera como a representação de uma audiência. Com esse pensamento, há uma transformação corporal no ato de dançar perante um instrumento eletrônico enquanto plateia invisível que olharia por meio de uma lente que, cuja característica, é delimitada por sua própria essência. Dessa forma, ainda que a bidimensionalidade tenha ocorrido apenas em termos de produção, posso dizer que a tridimensionalidade de certa forma encontrou-se presente por meio de um corpo que não conseguiu se desvencilhar por completo de sua dimensão no espaço e acabou gerando com a câmera, uma relação que tende aproximar e sensibilizar.

Ademais, durante o processo notei que ao posicionar a câmera em um determinado local, elege-se automaticamente o espaço que será utilizado, além de delimitar também as possibilidades corporais que deverão ser executadas naquele espaço que faz parte do ângulo de captura da imagem. Com isso, também observei que ao elege diferentes locais, a estética dos movimentos se transforma assim como a percepção da realização dos movimentos pela simples ciência de onde está posicionada a câmera, ainda que não se olhe diretamente para a mesma.

Dessa maneira, notei logo que **o corpo ao ser filmado realiza sua dança em outro ambiente, permitindo me expressar e descobrir durante o processo de criação em dança, novas sensações e percepções por meio da bidimensionalidade da câmera, podendo ou não seguir uma narrativa.** Por isso tudo, além de perceber as sensações pautadas nos sentimentos que eu evocava durante o processo de criação da dança, eu também percebia que ao fim de cada tomada, eu deveria interromper a gravação e olhar o que havia sido filmado e neste processo, mudando a maneira de dançar ao escolher outras possibilidades de movimentação ou da câmera para que esta capturasse com mais ênfase, a movimentação que eu desejava mostrar durante o processo.

As escolhas dos lugares para dançar, assim como, as de posicionar a câmera ocorreram de acordo com as percepções da “aura que se estabelecia no vídeo”. Ao assistir os próprios vídeos produzidos entre uma ou outra tomada, baseada nas sensações que eram despertadas em mim ao ver as gravações e nas percepções cinestésicas que eu queria transmitir a quem assistisse ao vídeo, mostrando-me que o meu processo de criação em dança interferia no posicionamento da câmera e que esta por sua vez também interferia no modo de criar a dança.

Outra coisa que também me chamou atenção no processo de filmagem foi que **não apenas os ângulos, as movimentações e os enquadramentos interferem no registro e qualidade das movimentações como a distância entre a câmera e o objeto que está sendo filmado, no caso eu mesma.** Além de identificar que a estética do conjunto formado por mim ao dançar mais o ambiente enquadrado pela câmera pode fazer com que o movimento seja visto de diferentes formas e provoque no expectador do vídeo diferentes cinestésias, ressaltando que a distância que se coloca a câmera do objeto a ser filmado também interfere no modo de produção da vídeodança.

Ao chamar este trabalho de vídeodança, comprovei que esta linguagem realmente envolve três tipos de prática: “o registro em estúdio ou palco, a adaptação de uma coreografia preexistente para o audiovisual e as danças pensadas diretamente para a tela” (SPANGHERO, 2003, P.37). **O que significa que só o fato de ajustar a câmera, posicionar-se frontalmente para gravar uma dança, ainda que, a câmera fique parada e somente o dançarino esteja em movimento procurando se manter dentro do alcance isso por si só já pode ser considerado como vídeodança.** Desta forma, observo também que :

A vídeodança ainda não possui um nome específico e nem um conceito definido, por haver várias possibilidades de criação e assim produzir diversas percepções a quem

produz, filma, coreografa, dança, edita e assisti a videodança. Esta arte por atuar na contemporaneidade não possui um conceito fechado e nem um lugar que explique como deve funcionar esta prática, e assim se encontram variados tipos de trabalhos na videodança (KIRCHER, 2015 p. 17).

No cinema há quatro relações possíveis entre os objetos e o movimento da câmera que são: a câmera e o objeto estão imóveis; a câmera está imóvel e o objeto em movimento; a câmera e o objeto se movem e por fim, o objeto não se move, mas a câmera sim. Além disso, a câmera pode girar na horizontal ou na vertical, pode deslizar sobre um carrinho ou um trilho, pode se movimentar para a frente, para trás, lateralmente, para cima, para baixo (*travelling*¹⁵), sendo que neste caso pode-se usar o zoom para a realização de um movimento frontal em que a câmera fica parada e somente o conjunto de lentes que se move, distanciando ou aproximando o objeto e, por fim, o modo que realiza com a câmera diversos movimentos, acompanhando objetos e personagens a partir da grua¹⁶.

Neste caso, ao se tratar de um trabalho de conclusão de curso, eu quis realizar um trabalho caseiro com o intuito de me reinventar como artista da cena, apresentando minha arte em tempos de pandemia e quiçá mostrar que com simples recursos técnicos pode-se realizar um trabalho de qualidade, pois optei pela não utilização de equipamentos sofisticados como a grua e nem de pessoas que pudessem fazer movimentações de câmera como *travelling* e outros, que só seriam possíveis com a utilização dos equipamentos próprios de cinema ou dos serviços técnicos de pessoas que soubessem fazer filmagens.

Contudo ousei conhecer um pouco do mundo do cinema na busca por produzir não somente este TCC, mas também produzir depois meus próprios conteúdos artísticos para as minhas redes sociais como forma de divulgar meu trabalho como artista e professora de arte (dança), aprendendo alguns conceitos do cinema, como por exemplo: utilizar a regra de 180°¹⁷ e a nomenclatura de diferentes planos, considerados cada plano “a unidade básica da linguagem da imagem em movimento”. (LUCENA, 2012, p.72)

¹⁵ Iniciou com deslocamento lateral da câmera, da direita para a esquerda e vice-versa (PISANI, 2013, p.22).

¹⁶ Equipamento que eleva a câmera a uma altura enorme (PISANI, 2015, P12).

¹⁷ Consiste em nunca posicionar as câmeras em contrapontos além de 180° das pessoas que estão em cena (PISANI, 2015, P13).

Assim, apesar de ter grande variedade de nomenclatura, estas unidades básicas da imagem em movimento são classificadas num total de oito principais: o Grande Plano Geral¹⁸, o Plano Geral¹⁹, o Plano Americano²⁰, o Plano Conjunto²¹, o Plano Médio²², o Plano do Meio²³, o Close²⁴ e o Detalhe²⁵ (PISANI, 2013, p.17-21). Isso, além de vislumbrar em tutoriais do YouTube outras nomenclaturas para o Plano Geral que é chamado de Plano Aberto, o Plano do Meio que é a mesma coisa de Plano Próximo e o Plano Detalhe que é nomeado também de Super Close²⁶.

Outro aspecto que me chamou atenção no universo áudio visual foi em relação aos movimentos panorâmicos, especialmente o *Plongê*²⁷ que filma o objeto de cima para baixo, dando uma ideia de posição de inferioridade em relação a quem está sendo filmado e o *Contraplóngê*²⁸ em que o objeto é filmado de baixo para cima, já dando, ao contrário do *Plongê*, uma posição de superioridade por parte de quem está sendo filmado. Há também a inclinação do eixo vertical da câmera (Plano Inclinado), a câmera subjetiva que filma o objeto a partir do olhar da personagem²⁹ e por fim, o *travelling*, como já foi falado antes, em que a filmagem acompanha a pessoa ou objeto que está sendo filmado.

Nesta pesquisa, atuei como intérprete-criadora e *videomaker*³⁰ de um processo de criação em dança e ressaltado, então, que o simples fato de posicionar a câmera de forma que enquadrasse o meu corpo por inteiro na cena e demarcar o espaço para que não saísse do foco da câmera, já é um processo que envolve um dos primeiros planos do cinema que é o Geral

¹⁸ Trata de um plano mais aberto ou abrangente. Exemplo são as imagens captadas de paisagens, montanhas ou desertos em longas distancias (PISANI, 2013, p.17).

¹⁹ Abrange a totalidade mais específica do local ou (PISANI, 2013, p.17)

²⁰ Mostra as pessoas do Joelho para cima (PISANI, 2013, p.18)

²¹ Passa uma ideia de conjunto e não está preso a uma referência corporal (PISANI, 2013, p.19)

²² A pessoa aparece da cintura para cima (PISANI, 2013, p.19)

²³ A pessoa aparece da altura do tórax para a cabeça (PISANI, 2013, p.20)

²⁴ É um plano que vai da queixa até a testa (PISANI, 2013, p.21)

²⁵ Torna o objeto evidente em cena, mostrando o detalhe de algo. (PISANI, 2013, p.21)

²⁶ Disponível em: <https://youtu.be/YWTj3qofkJO> Acesso em 24 fev. 2021.

²⁷ Filma o objeto de cima para baixo dando sensação de diminuição e rebaixamento (PISANI, 2015, P14).

²⁸ Filma o objeto de baixo para cima, dando a impressão de fazer crescer o personagem (PISANI, 2015, P14).

²⁹ (PISANI, 2015, P14).

³⁰ Realiza todo o trabalho de elaboração do vídeo desde sua concepção até a finalização no computador. Disponível em: <http://www.unama.br/noticias/voce-sabe-diferenca-entre-um-videomaker-e-filmmaker-conheca>. Acesso em: 24 fev. 2021.

(PG) considerado um dos principais e o que é mais utilizado para localizar o dançarino ou o ator na cena.

Contudo, pensei juntamente a dança com a filmagem ao realizar a gravação em diversos enquadramentos e ângulos, sendo também uma opção dizer que, em alguns momentos, pensei a dança diretamente para a tela. Nesta ideia, fiz um processo de criação no meu corpo que se relaciona com a câmera, pois a ideia não é somente fazer uma dança e filmá-la, mas sim, pensar primeiramente na criação, realizar experimentações com a câmera, analisando as possibilidades para criar outras e nesses processos adquirir variedade de opções de gravação que foram escolhidas para edição especificamente desta vídeodança enquanto que outras foram guardadas para a edição de outros trabalhos que surgirão do mesmo processo, visto que o registro de erros, acertos e percepções enriquece o trabalho de *videomaker*.

Como afirma Alex Cassal (2007), o nível de interferência da linguagem visual na coreografia será decidido de acordo com as dinâmicas elaboradas pela equipe: “Acredito que as escolhas básicas sejam onde colocar o olho da câmera/espectador e quanto à edição vai interferir na função do espetáculo”. Desta forma, deverá haver um entrosamento entre o coreógrafo e o *videomaker* para o bom resultado de um trabalho que enfatiza o processo de criação sob o olhar da câmera. (CASSAL apud FAGÁ, 2008, p.1). Sendo assim, ocorreu neste trabalho, entre o diretor/professor Paulo Lima e eu (enquanto artista criadora e *videomaker*) ao dialogarmos bastante no decorrer da pesquisa. Conversas que me fizeram mergulhar na investigação do ajuste de duas câmeras de celular ao posicioná-las em alguns lugares que foram mais marcantes para mim nesta pandemia, pensando nos enquadramentos e planos que pudessem dar conta de mostrar a quem vê através do equipamento os segmentos corporais selecionados por mim baseados na poética almejada. Ora possibilitando que alguns movimentos fossem cortados, ora dançando para que se mantivessem no enquadramento, sem deixar que fosse perdida a riqueza da movimentação corporal no momento da criação.

Como somente eu estava envolvida neste processo de criar e filmar, foi necessário usar dois tripés e dois celulares: um que eu iria usar como câmera principal para captar detalhadamente toda a expressividade da dança criada e outro que eu iria usar apenas para gravar o processo. Organizava as duas câmeras experimentando posições diferentes e como somente eu estava no local havia a necessidade de ligar as câmeras que ficavam filmando até que eu me posicionasse e entrasse em concentração para iniciar o processo de criação.

Em outras gravações como, por exemplo, as que foram realizadas na área de serviço eu organizava o espaço e ligava a câmera para depois ligar o som com as músicas inspiradoras do processo que faziam reviver os sentimentos que habitaram em mim durante a pandemia e que eram transformados em dança. Ressalto ainda, que estas músicas foram escolhidas por terem sido as que fizeram parte do meu repertório pessoal durante este período e por estarem relacionadas a maior parte das emoções que me atravessavam naquele momento difícil.

Ao estudar no curso das Cinco Camadas da Interpretação Moderna desenvolvido pelo Diretor Pedro Jones que já foi mencionado antes, fiquei sabendo/ ciente que a filmagem de bons trabalhos podem ser feitos por qualquer celular que tenha uma câmera superior a do Iphone Três e que permitam gravar em Full HD³¹, sendo até mesmo mais prático e rápido para carregar na internet, focando principalmente que a qualidade de um vídeo está no som e na luz. É pertinente ressaltar que mesmo com uma boa câmera de celular, é importante atentar para a gravação em um local sem ruídos e com bastante luz, pois nos programas mais simples de edição pode-se tirar a luz e melhorar o efeito, mas nunca colocar iluminação porque fica artificial e de má qualidade.

Com base nesta aula, realizei diversos experimentos com a câmera, usando aqui o modelo Moto G8 Power e pude perceber que é necessário ajustar manualmente a exposição e o foco da câmera. Ao abrir o app do equipamento, percebi que a luz na tela variava de acordo com o posicionamento do celular, porque a exposição dos smartphones à luz, de uma forma geral, é programada para corrigir automaticamente a iluminação e o enquadramento do objeto, porém devido ao movimento intenso durante as tomada de cena, podem ocorrer alguns desfoques se não tomar o devido cuidado e isso é um transtorno que pode prejudicar a edição.

Além disso, a preocupação com a iluminação dos vídeos, provocou-me o interesse por consultar tutoriais na internet de professores de iluminação que ensinavam como fazê-la caseira e customizada para dar maior qualidade aos vídeos e dramatizar as cenas de acordo com a intensão de quem os produz. Assim, eu colocava tanto a luz dos meus tripés, como também, outros iluminadores, principalmente quando realizei as filmagens de madrugada.

³¹ É a sigla para Full HighDefinition que significa Máxima Alta Definição que possui o mínimo de 1920 x 1080 pixels e cadência de 25 frames por segundo. Disponível em: <https://canaltech.com.br/produtos/O-que-e-Full-HD/>. Acesso em: 24 fev. 2021.

Os ruídos e interferências sonoras foram outros fatores que me causaram preocupação. **Percebi que nas filmagens poderiam acontecer vários contratempos que pudessem interferir nas gravações e na qualidade dos vídeos**, então adotei algumas medidas como ligar o modo avião para evitar ligações, alarmes e notificações e também filmar de madrugada por ser este o tempo mais calmo em casa, sem tanta interferência dos meus vizinhos. Tudo isso voltado para minimizar o tempo das gravações, evitar estresses e realizar gravações com qualidade para fazer depois edições.

O produto deste trabalho pode ser chamado de vídeodança porque concebeu o corpo na sua relação com a câmera, ao fazê-lo experimentar o espaço/tempo da bidimensionalidade inerente ao equipamento, podendo utilizar ou não cortes, diferentes tomadas e/ou outros recursos de edição, já que este tipo de arte é por natureza híbrida (entre o cinema e a dança), como meu o corpo que dança e que atua na liminaridade das artes. Além disso, ficou claro que o grau da utilização de edição no trabalho depende tanto de uma boa gravação como também da forma de como o meu lado intérprete e o meu lado *videomaker* interagem, inclusive com a direção, ao se analisar o processo de criação que ocorrerá sob olhos eletrônicos: a câmera.

ASSISTINDO O VÍDEO



FIGURA 3- FOTO DA VIDEODANÇA- QUARTA CENA - FONTE: LEISE SARGES

II: ENTRE INSPIRAÇÕES E PRÁTICAS: O PLANO DETALHE DO CORPO

O corpo humano é produto e ao mesmo tempo processo, o qual transforma e é transformado pelo meio que vive. Estabelecido entre as realidades individuais e a realidade sociocultural, pois torna-se impossível ser humano fora da intersubjetividade e das relações sociais que o rodeia. A dialética que envolve homem e o meio sociocultural é necessária para que homens e mulheres sejam humanos, haja que pensar as pessoas sem se levar em consideração sua complexidade e a totalidade de seus corpos signos torna-se um equívoco.

Em sua totalidade o corpo comunica. Absorve tudo o que está ao seu redor, reorganiza e transmite mensagens que provocam transformações no meio em que vive. Da mesma maneira que sofre influências das suas próprias ações, expressando-se também de diferentes formas que transcendem os limites da comunicação oral e da escrita, pois o ser humano expressa-se mesmo no silêncio, nos gestos, nas roupas que usa e na organização da casa onde habita. Portanto, em toda obra que cria.

Assim, penso aqui o corpo a partir de um paradigma sistêmico³², longe da visão fragmentada que perseverou durante boa parte da história ocidental que colocava o corpo em nível de importância abaixo do espírito e/ou da razão, como instrumento ou máquina, em outras palavras, um objeto a serviço de uma entidade de natureza superior que o habita e o comanda. Inegavelmente, um paradigma que aqui neste trabalho não cabe, pois foi originado do acelerado progresso das ciências, a partir do século XVII, no qual se primava pela neutralidade do observador em relação ao objeto de estudo e o ideal de um corpo que é reflexo de um mundo objetivo e, portanto, objeto. (GONÇALVES,1994, p.20)

Com o surgimento do paradigma sistêmico, a ideia de corpo como conjunto de matéria biológica separada da mente, começa ser superada. O corpo passa a ser entendido em sua totalidade, como um todo maior que a soma das partes e levando-se em consideração o homem que vê, experiencia e sente tudo que está ao seu redor. Um corpo matéria que ao mesmo tempo é energia, integrante da natureza e lugar de presença tanto da objetividade como da subjetividade.

Com este paradigma também chamado Holístico o corpo unifica a natureza. A cultura e o conhecimento, antes alcançado apenas pela razão, passam a ser conquistado também pela emoção. O corpo é um todo indivisível, autônomo e que é sujeito. Contrário ao antigo paradigma que afirmava ser o corpo como um objeto, pois agora se afirma que se é um corpo, um corpo que não é só matéria porque é também energia, considerado em todas as suas dimensões de forma entrelaçada, isto é, como um sistema como afirma Capra (1982).

Merleau-Ponty (1999), considerado um dos maiores expoentes deste pensamento sistêmico, compreende o homem integrado ao movimento e como um ser ambíguo, no qual está presente o mundo do espírito e do corpo, da interioridade e da exterioridade, do sujeito e do objeto. Para este autor adquire-se consciência do corpo pela percepção do mundo, pelas experiências vividas, onde tudo que rodeia o ser humano e está em contato com ele faz parte de sua interioridade na mesma medida que o homem impregna o mundo com sua interioridade.

³² Em contraste com a concepção mecanicista cartesiana, a visão de mundo que está surgindo a partir da física moderna pode caracterizar-se por palavras como orgânica, holística e ecológica. Pode ser também denominada visão sistemática, no sentido da teoria geral dos sistemas. O universo deixa de ser visto como uma máquina, composta de uma infinidade de objetos, para ser descrito como um todo dinâmico, indivisível, cujas partes estão essencialmente inter-relacionadas e só podem ser entendidas como modelos de um processo cósmico.(CAPRA, 1982, p.62)

Pensar na cisão sujeito e objeto é um equívoco segundo este autor que contribuiu de maneira significativa para a motricidade humana na relação espaço/tempo. Merleau-Ponty tem o movimento do homem como algo que é resultado da unicidade do homem e o espaço/tempo como duas dimensões que o engloba. Sobre isto, Gonçalves (1994, p, 67) ao escrever sobre o autor, afirma que o movimento do corpo não é uma decisão do espírito, pois segundo ela “Aprendemos um movimento ou adquirimos um hábito motor quando o corpo incorporou a seu ‘mundo’, e realizar um movimento corporal é visar às coisas do mundo por meio do corpo, sem intermédio de nenhuma representação”.

Sendo assim, o corpo no processo de criação em dança é resultado de experiências vividas em que o “ser” é conectado ao centro da concepção da obra artística. As linguagens artísticas não estão desprovidas de uma relação pessoal do mundo, incluindo a dança enquanto expressão artística. Matthews (2010) afirma que a arte, contém o mundo percebido e criado pelo artista durante suas vivências. Assim vê-se que segundo a arte a presença da vivência e da experiência corporal é fundamental e que tudo o que é vivido e percebido é permeado de significados e sentidos particulares.

Com isso, na busca de novas compreensões da vida humana, as questões sobre o corpo tanto nas ciências humanas como na arte ganham força na contemporaneidade devido a uma concepção de totalidade corporal e ainda por cima bastante expressiva como revela Merleau-Ponty (1999) quando apresenta a sua teoria sobre o corpo-próprio em que conceitua o corpo como um espaço sensível, perceptível, natural e cultural, onde há o enraizamento de todo o conhecimento possível e que, por isso é inviável a crença num corpo não mais como simples objeto mundial, mas como forma de comunicação com o mundo ao defender o potencial expressivo do corpo. Portanto, para este autor, o corpo não deve ser comparado ao objeto, e sim, à obra artística.

O novo entendimento de corpo na contemporaneidade com base nesta visão holística provocou a aceitação de diversas imagens do corpo no cenário da arte contemporânea, da mesma forma que auxiliou na mudança significativa sobre as diferentes maneiras de se entender e “fazer a arte”, principalmente no que diz respeito as suas construções e processos criativos. Logo o corpo que cria dança na contemporaneidade se diferencia atualmente das maneiras convencionais de composição coreográfica, descobrindo no percurso outras possibilidades de “ser-na-dança”, já que nos espetáculos contemporâneos há a reflexão sobre que movimento pode compor a dança ou ainda sobre qual tipo de corpo pode tornar um dançarino.

2.1 OS MOVIMENTOS DO PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA

Segundo Fayga Ostrower (2008) a criatividade não é propriedade única, apenas de algumas pessoas privilegiadas, as quais foram escolhidas pelo cosmo como que uma benção. O ser humano possui o potencial criador inerente ao seu contínuo processo de modificação a medida que transforma e é transformado pelo mundo. Desta forma, o ato de criar não deve ser visto como algo isolado, e sim, contextualizado a tudo o que está ao entorno da humanidade, e portanto, intimamente ligado às problemáticas sociais, econômicas, políticas e sociais.

Criar é dar forma a algo novo o qual não se restringe apenas ao universo da arte, pois as potencialidades e os processos criativos encontram-se presentes em todas as esferas do conhecimento humano. Pensar a arte como área privilegiada da criatividade, resultado de enorme liberdade emocional e intelectual que inexistente em outros campos da atividade humana é uma ideia errônea de concebê-la e contraria ao ideal que se deve ter sobre arte em que o criar é uma ação global que se faz mediante ao viver humano.

Com base nesta ideia, a criatividade que o corpo apresenta ao dançar é consequência de uma infinidade de relações que não são provenientes do acaso, pois o corpo que dança o faz através da riqueza de suas vivências. A dança, enquanto atividade humana, “bebe” na fonte da interação do homem com o mundo, pois esta linguagem expressiva se forma a partir da compreensão de um corpo que sente e percebe para que a partir disso possa relacionar ordenar, configurar e significar. Logo a especificidade da dança criada em cada corpo que a executa, se faz através de interferências externas que ao entrarem em contato com este, sofre e provoca modificações no momento em que se entrelaça o que é externo e interno ao corpo.

O próprio ato de criar por si só já é uma necessidade. O corpo que cria em dança a meu ver tem a carência de fazê-la movido pela busca de se expressar e transformar o mundo em que vive, como que uma missão que o integra, capaz de fazê-lo crescer em sua humanidade como causa de realização e modificação de si mesmo e da sociedade ao seu redor. Assim, a criação em dança ocorre no corpo e pelo corpo de acordo com o pensamento holístico de que este é um conjunto complexo e sem fragmentação.

Ao abordar sobre processos criativos, Fayga Ostrower (2008) os insere no âmbito da intuição. As experiências vividas e o racional também integram os processos intuitivos em que as opções e decisões não se reduzem apenas aos conhecimentos conscientes, já que o próprio processo de intuir se torna consciência na medida em que as criações são expressas, como se verifica na passagem abaixo:

Intuitivos, esses processos se tornam conscientes na medida em que são expressos, isto é, na medida em que lhes damos uma forma. Entretanto, mesmo que a sua elaboração permaneça em níveis subconsciente, os processos criativos teriam que referir-se à consciência dos homens, pois só assim poderiam ser indagados a respeito dos possíveis significados que existem no ato criador. Entende-se que a própria consciência nunca é algo acabado ou definitivo. Ela vai se formando no exercício de si mesma, num desenvolvimento dinâmico em que o homem, procurando sobreviver e agindo, ao transformar a natureza se transforma também. E o homem não somente percebe as transformações como sobretudo nelas se percebe. (OSTROWER, 2008, P.10)

A percepção que o homem possui de suas próprias ações é um aspecto importante da criatividade humana. A percepção consciente é como uma premissa básica da criação em que torna o homem até mesmo capaz de antever situações inéditas. Assim, a autora fala da intencionalidade humana como uma mobilização interior latente e seletiva, fundamental para a busca de novas coerências, em que na criação humana “revelam-se certos critérios que foram elaborados pelo indivíduo através de escolhas e alternativas”. (OSTROWER, 2008, P.11)

Isso é o que ocorre no processo criativo em dança cuja intencionalidade leva o artista a experimentar e depois selecionar o que utilizará em sua obra de arte, pois ele sente, percebe e o seu fazer reflete sua organização íntima, sendo que tudo o que faz e comunica corresponde a sua particularidade de ser, pois o processo visa dar forma aos fenômenos com base em arranjos internos específicos.

Ao se deixar levar pelos estímulos de seus sentidos, o ser humano sente e depois percebe tudo o que o rodeia, inclusive o perigo iminente. O movimento o qual favorece a busca por alimento e proteção parte das atitudes criativas inatas da humanidade que luta pela sobrevivência ao longo do tempo. Fato que torna o potencial criativo do homem uma necessidade concreta de realização e constante transformação em que este potencial criador modifica a condição do homem, o mundo físico e os contextos culturais no qual está inserido.

Entendendo a cultura como toda forma material e espiritual com que o homem convive em seu grupo, na qual age e se conecta, a experiência coletiva é conduzida por meio de caminhos simbólicos para as gerações posteriores. A cultura que é atrelada ao que é sensível e consciente no homem, serve de sustentação para os comportamentos criativos da humanidade. Então, é somente através da intencionalidade da ação de um ser consciente que há a criação.

Cada corpo possui um peso cultural oriundo de um trajeto antropológico que o molda e é responsável pelas relações que estabelece com demais corpos e o mundo. O corpo por meio dos sentidos sente, percebe e adquire memórias. A percepção é o modo exclusivo de

captar e relacionar tudo o que chega através dos sentidos, em que se estabelece uma conectividade com tudo o que está “fora” do corpo. Ela é a primeira maneira de experienciar o conhecimento de mundo.

À vista disso, eu entrei em laboratório criativo para a dança com o dever de buscar conhecer sobre meu próprio corpo. Entender que vivências afetivas me formavam, quais eram as memórias que me integravam para poder me lançar a criação de uma dança cênica muito antes de me deter a preocupações com técnicas, estéticas e poéticas, visto que o corpo se forma primeiramente pelo o que absorve dentro de uma determinada cultura. O corpo não é um instrumento de trabalho porque somos a vida que o constitui, ele é um enigma da existência em contínua modificação e conectividade com o universo.

Com este pensamento sobre o ato de criar, realizei este processo de criação em dança sobre a temática do corpo que está imerso dentro de um contexto pandêmico, iniciei o trabalho por identificar a priori os sentimentos que estavam fazendo parte da minha vida durante o período de confinamento e as incertezas do momento, absorvendo como uma “esponja” toda a energia do planeta e esta absorção provocou a intensificação de problemas emocionais que já fazia parte da minha vida e que foram resgatados da memória. Todos esses sentimentos, nunca antes tão fortes, foram identificados como: medo, tristeza, raiva, frustração, desânimo, solidão, esperança e a gratidão.

O fluxo de sentimentos que me atravessou no processo de criação durante a pandemia com a utilização da própria temática desta crise é o resultado da relação de memórias antigas que estavam registradas no meu corpo com os momentos vividos na contemporaneidade. Essas recordações foram acordadas com o período pandêmico e as habilidades corporais acionadas na invocação de sentimentos proporcionando-me o autoconhecimento corporal numa nova configuração que se estabelecia em todas as suas dimensões física, psicológicas, sociais, culturais.

A memória é uma forma de conhecimento. Ela é “onde se dá a capacidade de armazenar, reter, registrar, e imprimir no corpo. Por conta dela podemos associar, evocar e recuperar conteúdos, imagens, informações vividas e aprendidas pelo corpo.” (LOBO; NAVAS, 2008, p.82). Eu acrescento também que a memória é uma lente pela qual nos olhamos e resignificamos tudo que por meio do contato com o mundo passa a fazer parte da nossa constituição humana e é lugar de encontro com nossa própria subjetividade, o que nos permite interferir no meio em que vivemos.

O poder da memória está no consciente do ser humano interligar passado e futuro. No percurso da vida o presente que se vive torna-se dimensão de um passado recente e o futuro ao ser tocado transforma-se em passado. O encadeamento de acontecimentos do dia-a-dia que são apreendidos e guardados para serem usados num futuro próximo ou distante que ainda não se tem noção de como existirá. O corpo registrará em si as informações, provocará e será provocado por elas e reformulará intensões, avaliará e agirá para realizar outros comportamentos.

Um exemplo disso foi que durante o processo de criação da dança, eu percebi que estava extremamente fora de forma física, devido ter adquirido alguns quilos e ter ficado sedentária durante a Pandemia, percebendo que ao realizar algumas movimentações eu me vi não somente tendo que adequá-los para o olhar da lente como também adaptá-los para a minha própria realidade corporal daquele momento. Porém, eu vi que a forma física não havia sido perdida completamente e que meu corpo continha uma história em concordância com um passado repleto de aulas de dança e de teatro.

Para Schechner (2006) que defende a ideia de que quase tudo se encaixa na performance, assevera que as ações não se repetem exatamente como da primeira vez em que foram realizadas. Ele afirma que toda experiência individual compreendida pelo desenvolvimento humano pode ser encarada como performance, em que as ações cotidianas estão rodeadas de elementos performáticos, consequências de comportamentos duplamente exercidos. Essa referência me mostra também que, ainda que o autor se refira a conceituação de performance, o corpo registra e reorganiza ações, experiências mesmo que não tenha ciência de que desenvolve comportamento restaurado. Isso foi o que aconteceu ao realizar a criação da minha dança voltada para a temática da pandemia.

O corpo possui uma memória de vida que é como um instrumento apropriado para o tempo todo integrar experiências antigas às que se pretende adquirir. Assim como nosso corpo, a partir do sensorio, organiza a percepção dos dados, as vivências do passado também são organizadas pela memória:

Em nossa experiência vivencial estruturam-se configurações de vida interior, formas psíquicas, que surgem em determinados momentos e sob determinadas condições, e são lembradas, 'percebidas' em configurações. De modo similar ao da percepção, pelos processos ordenadores da memória, articulam-se limites entre o que lembramos, pensamos e imaginamos, e infinidade de incidentes que se passaram em nossa vida. De fato, se não houvesse essa possibilidade de ordenação, se viessem anarquicamente á tona todos os dados da memória, seria impossível pensarmos ou estabelecermos qualquer tipo de relacionamento. Seria impossível funcionarmos mentalmente. (OSTROWER, 2008, P.19)

O ser humano realiza associações e elas são intrínsecas ao imaginário. Elas brotam a mente numa velocidade incontrolável e são ao mesmo tempo fugazes, conectando sentimento, ideias que levam a pensar que são genuínas de cada indivíduo em que se manifestam por serem inesperadas e coerentes com as particularidades de cada pessoa. As associações dão amplitude à imaginação devido a capacidade humana de associar eventos, objetos e realizar atuações sem a presença física, somente pelo poder da mente.

Essas associações que ampliam a imaginação me levaram para criação de uma dança extremamente relacionada com objetos, ações cotidianas e evento como a rede que fez parte de muitos sonhos de esperança, pesadelos e quedas, assim como a pia, na qual eu lavava não apenas a roupa utilizada no hospital devido a internação da minha mãe mas todas as frustrações, inseguranças, medos e revoltas durante este período. **A relação entre o particular e o universal na expressividade dos movimentos, somada a relação com os objetos mais o ambiente pandêmico, provocaram uma energização responsável pela “aura” que se instalou na vídeodança, pois:**

[...] na arte, as formas expressivas, são sempre formas de estilo, formas de linguagem, formas de condensação de experiências, formas poéticas. Nelas se fundem a uma só vez o particular e o geral, a visão individual do artista e da cultura em que vive, expressando assim certas vivências pessoais que se tornam possíveis em determinados contextos cultural. (OSTROWER, 1990, p. 17)

Ressalto ainda, que a dança realizada na área de serviço da minha casa foi uma das que mostram mais o que este período representou para mim. Principalmente na lavagem de roupa suja, a qual se deu em todos os sentidos da minha vida e que se torna uma associação caracterizada como uma entre as onze nascentes de um rio criativo, descrita como: “Forma de acesso à memória, desencadeadora de correspondências evocadas por similitudes, por ressonâncias íntimas, podendo-se acionar outras nascentes, como por exemplo, a emoção e a imaginação” (LOBO; NAVAS, 2008, p.82-83).

As autoras Lobo e Navas (2008) ainda fazem uma analogia com a constituição do fluxo de um rio, defendendo a ideia de que no processo criativo o corpo é composto de faculdades tais como as nascentes, em que a percepção é considerada a principal de todas as demais: sensação, emoção, sentimento, memória, imaginação, devaneio, sonho, associação, atenção, intuição e inspiração. Perfazendo assim, segundo as autoras, um total de onze faculdades, isto é, onze nascentes.

Ao realizar processo criativo em dança, o meu corpo o fez mediante desejos e de acordo com as prioridades internas. Os sentimentos influenciam no fazer artístico e em tudo o

que se almejava criar. Foram estes sentimentos que habitaram no meu ser os grandes responsáveis pela constituição do mundo imaginativo, visto que segundo as autoras Lobo e Navas (2008) o ser humano pensa, cria imagens dentro das propostas da cultura a qual faz parte. Desta forma, a minha dança, enquanto arte criada, é objetivação dos sentimentos e a intuição neste processo é movida pela imaginação. E foi a mesma que me fez escolher determinados lugares da minha casa que serviram de cenário para dançar.

Ao fazer a imersão na afetação, o primeiro local escolhido foi a área de serviço, como já foi mencionado e este lugar também me levou a manifestar sentimentos de tristeza, raiva e frustração ao passo que o segundo lugar escolhido, não menos importante, foi o da sala, a qual considero o cômodo que mais permaneço quando estou em casa, justamente por ser o lugar que mais utilizo para estudar, fazer orações e descansar. Sendo que neste último ambiente manifestei durante as filmagens os sentimentos de desânimo, solidão, mas também de esperança e gratidão.

Assim o meu corpo durante o processo de criação foi constituído também por imagens, paradigmas que se formaram, inclusive por meio de sonhos e devaneios, pois o sonho associado a imaginação, segundo Lobo e Navas (2008), acontece por meio do sono no qual o inconsciente ganha força, enquanto que os devaneios referem-se a um desvio de foco em que caprichos ganham importância a partir da fantasia quando se sonha acordado, podendo dizer que eu dançava movida pela formação de imagens que se construía na minha cabeça e nas imagens que eu observava depois de ver o vídeo. As imagens que formaram o corpo foram aliadas primordiais da criação, pois é a partir do território imaginativo que nasce o inconsciente coletivo e dele se nutre.

O inconsciente coletivo ao abarcar o corpo faz com que este elabore imagens míticas que ao sofrerem sucessivas metamorfoses se tornam a matéria prima que ilumina cada criação (*ibidem*). Assim para realizar o processo criativo em dança foi fundamental que eu conhecesse as imagens e os arquétipos que habitavam meu corpo dançante e a câmera, neste processo, me levou a um autoconhecimento de forma diferenciada através da lente da câmera, fazendo-me analisar minha própria dança para decidir depois, a depender da proposta, se interferia ou não na qualidade ou no modo de executar o movimento, pois o corpo foi essencial para mim como artista da cena, visto que é por meio do corpo que há o envolvimento com o público ainda que seja através de vídeo.

O artista ao estabelecer contato com as informações do mundo ao seu redor, acolhe e recolhe tudo o que lhe atrai e pode ser utilizado no seu ofício. Eles apalpam e percebem tudo

o que pode servir para a criação de sua arte através do olhar sensível, especial e *expert* e o contato com a câmera me possibilitava desenvolver este olhar sensível para escolher os planos e os ângulos que seriam usados, da mesma forma, que os segmentos corporais a depender da localização e distância entre eu e a câmera. Com isso, o meu foco e atenção deviam estar sempre em primeiro plano durante as investigações de movimento para que as informações e os excessos do ambiente mais consciência da câmera ligada não prejudicassem a minha percepção.

Diante disso, o artista deve reconhecer a capacidade corporal que lhe é inerente e entender as qualidades físicas (força, resistência, flexibilidade, potência, agilidade e velocidade) e psicomotoras (equilíbrio, organização temporal, organização espacial, coordenação motora, ritmo, esquema corporal, expressão corporal e lateralidade).

Perceber tanto o que é externo e interno ao corpo se faz necessário no processo criativo em dança como se afirma nesta outra passagem do livro *Arte da Composição: Teatro do movimento*:

No caso específico da criação em dança, é essencial a atenção destinada à percepção dos estímulos ou possíveis temas/ideias de movimento. O corpo de quem dança deve estar sempre em busca de um estado mais perceptivo, vindo daí a metáfora da escuta corporal, tão usada nas práticas da dança contemporânea, onde se aguçam as possibilidades sensório-motoras dos artistas, sendo para isso de grande importância uma formação corporal que propicie cada escuta. (LOBO; NAVAS, 2008, P.91)

Como o processo de percepção é algo que não pode ser controlado devido o organismo humano ser constantemente bombardeado por estímulos, **o que é percebido é selecionado por mim como artista da cena com base na intensidade desses estímulos em que os mais fortes alcançam destaque sobre os mais fracos**, sendo assim, o processo de criação contou não apenas com os estímulos da presença dos objetos de gravação no espaço como também da luz, do som, do barulho da chuva, a água da torneira, o áspero da parede e outros. Logo, tive que agir de acordo com o que Valerie Preston-Dunlop (1998 apud LOBO; NAVAS, 2008, p.91) fala sobre o artista do movimento ao dizer que este deve estar atento, isto é, focado no processo de percepção para não se deixar perder pelo universo de informações que o rodeia.

Destarte, notei que **exterocepção³³, a interocepção³⁴ e a propriocepção³⁵ ao**

³³ Os estímulos são recebidos pelos receptores externos do indivíduo, ou seja, os órgãos dos sentidos. São sensações em nível tátil, auditivo, gustativo, olfativo ou visual. Disponível em:

agirem entrelaçadas no processo criativo são as responsáveis por me fazerem reconhecer os conteúdos para depois selecionar, dar movimento e intenção. O movimento e a intenção são criados a partir do destaque que eu como intérprete-criadora dei a um determinado estímulo que se tornou protagonista. O que me fez observar que este destaque ao estímulo é desencadeado com base na individualidade e subjetividade de cada artista. Assim, entendo que cada intérprete-criador possui distinta expressão de movimentos e intensões singulares.

Com base em tudo o que foi falado, vi que **a intuição e a percepção é um caminho pela busca de significados na vídeodança** e isso se fez bastante presente em todos os momentos, principalmente na forma de interagir com a câmera. A percepção está relacionada com o que de fato se quer conhecer, em que a intuição toma força no percurso de selecionar e interligar o que é interno e externo ao corpo, indicando uma atual situação de imprescindibilidade. O intérprete-criador investiga movimentos que são direcionados pela empatia interior ao perceber o que ele deseja perceber na conexão corpo e mundo, determinando ainda a relação que se estabelece com o corpo do outro que observa, mas que aqui é câmera.

Sobre isso é interessante ressaltar que **este percurso de criar dança para a câmera provocou em meu corpo modificações no modo de dançar pela simples ciência de que ela (a câmera) estava num determinado espaço voltada para mim como se alguém estivesse espiando por detrás da lente; ainda que eu não estivesse olhando para a câmera.** Eu sabia que ela estava presente naquele determinado local a me observar como se fosse o olhar de alguma pessoa que não estava ali, mas que em breve estaria. E esse alguém poderia ser qualquer pessoa, inclusive eu. Escrever sobre isso parece um tanto estranho, mas é isso que percebi quando dançava perante a câmera.

Evocar memórias e a partir delas descobrir quais os sentimentos que as integram é uma das tarefas principais de muitos artistas, como se verifica no método de preparação de

<https://www.cpt.com.br/dicas-cursos-cpt/exterocepcao-interocepcao-e-propriocepcao-voce-sabe-o-que-sao>

Acesso em: 13 out. 2021.

³⁴ Vai responder aos estímulos em níveis viscerais, sendo manifestadas sensações de dor ou prazer pelo organismo. Disponível em: <https://www.cpt.com.br/dicas-cursos-cpt/exterocepcao-interocepcao-e-propriocepcao-voce-sabe-o-que-sao> Acesso em: 13 out. 2021.

³⁵ Diz respeito à percepções dos estímulos em nível de músculos, ligamentos e tendões. Disponível em: <https://www.cpt.com.br/dicas-cursos-cpt/exterocepcao-interocepcao-e-propriocepcao-voce-sabe-o-que-sao> Acesso em: 13 out. 2021.

atores do grande teatrólogo Constantin Stanislawski (1989). Porém, acrescento que **devemos buscar sentimentos da emoção que sejam compatíveis com a proposta cênica que o artista almeja concretizar na interpretação para que se adquira uma presença cênica verdadeira e autônoma. Em suma, foi o que fiz ao ligar a câmera e deixar minha imagem ser capturada por ela para que fosse registrado o “meu mergulho interno” na camada da imaginação e da afetação.**

Ainda sobre o poder da emoção na construção cênica do artista, Lobo e Navas (2008) explicam que o artista não deve se deixar alterar pela emoção ao mostrá-la, mas deve percebê-la imprimindo-a no corpo ao utilizar a expressão “corporificação das emoções”. Assim, as autoras ressaltam que “Na evocação da memória das emoções, o artista cênico percebe as alterações corporais e, através da apropriação de uma técnica as representa posteriormente pelo sentimento e não pela emoção” (*Idem* p. 92). Sendo que analiso este conceito de forma similar ao semi-transe que permite o artista não perder a consciência total de suas ações.

Baseada no que falei acima, **durante as gravações eu notei que entrava neste semi-transe em que, apenas uma parte de mim ficava com a sensação espaço/tempo alterada, enquanto a outra ficava em observação do que ocorria naquele momento de investigação criativa em dança. Eu me entregava ao processo mas ao mesmo tempo mantinha uma consciência do que estava realizando. Com isso, verifiquei que horas eu me aproximava internamente do fazer criativo e horas eu me afastava para me aproximar de outra forma cinestésica, a qual consistia em ver o conteúdo gravado antes de refazer ou mudar o posicionamento da câmera, caso sentisse a necessidade de experimentar outras possibilidades.**

Observei, então, que os autores falam da necessidade de evitar o descontrole da emoção para buscar o acionamento da afetação em que o artista ao se manter focado em si mesmo sente para realizar o movimento e ao realizá-lo sente. Preston-Dunlop (1998, apud LOBO; NAVAS, 2008, p. 93) refere-se a este processo quando as emoções diárias do artista se transformam em “estados de sentimentos” a partir do corpo em movimento. Logo, a afetação no processo criativo é acionada a partir da memória e são essas memórias que integram corpo, o constituem porque foram herdadas e fixadas nas relações com o mundo.

O acionamento destas memórias, permite o artista estabelecer presença cênica, isto é, ser autêntico em seu fazer artístico. Em síntese, a expressão com base na manifestação de sentimentos, formação de imagens e conteúdos que impeçam a ação vazia e sem intenção na

cena, como a imaginação e o sonho, também fundamentais no processo criativo, já que transformam significados e levam para a criação de outras possibilidades de obras artísticas.

Neste trabalho as imagens que emergiram por meio de sonhos e do acionamento das memórias foram utilizadas não para serem reproduzidas fidedignamente, mas para servirem como material que me proporcionava, enquanto artista, expressar sensações e me inspirar durante a investigação cênica que eu realizava. As ideias que surgiram durante o processo criativo foram resultado em sua maioria das imagens que se transformam em material de movimentações para as coreografias e escolhas de cinematografias.

Percebi ainda que **a imaginação depende do trajeto antropológico de cada ser humano, dos livros que leu e de como apreendeu o conhecimento, assim como, das pessoas que se relacionou, isto é, da forma que percebe e da história pessoal inscrita no corpo.** Tudo isso, sendo responsável pelas escolhas que cada artista realiza durante a criação e o direcionamento que dá ao trabalho cênico. A intuição atrelada a imaginação dá organização e formação para a obra de arte, propriamente dita, meio como que, às regras que num primeiro momento, o artista não tem noção do produto ao qual irá criar.

O caos e as incertezas no início do processo criativo é uma constante até o momento em que o trabalho artístico vai se delineando com a evocação de memórias e emoções em que eu senti, percebi, sonhei, intuí e imaginei. Assim eu, como artista, fui me direcionando e reconhecendo o que buscava no processo criativo para depois expressar no meu próprio corpo por meio do movimento e relação com a câmera. Em seguida, selecionei o que deveria utilizar e o que não deveria em meio à amplidão de possibilidades.

É no caminho criativo do corpo, em que estive imersa na pesquisa, que pude ter os tão esperados *insights*, os quais são formados com base na constituição corporal histórica de cada ser humano, cujas imagens vão se destrinchando, revelando-se, pois elas aparecem inesperadamente, como uma luz que surge de supetão em meio à escuridão de um túnel. Foi na hibridização do meu corpo, durante este processo em arte, que aconteceram as intuições que me fizeram vê e acolher um novo olhar. Portanto, o *insight* é uma:

Espécie de visão intuitiva ou de percepção súbita, [...] sempre imediato: aprendemos, ordenamos e reestruturamos. Tudo a um só tempo. Surge de modo espontâneo das profundezas do ser, como quando voltamos de um mergulho, formulando-se em uma visão de certa forma já pressentida. (LOBO; NAVAS, 2008, P. 96)

Penso que, muitas pessoas ao se depararem com problemas, são surpreendidas com as soluções que podem surgir através de *insights*, pois eles estão presentes na humanidade em

toda a sua capacidade de pensar e sentir.

Em arte deve haver o estímulo do artista para que este olhe de diferentes ângulos, observe os novos gestos corporais que surgem em conexão com o espaço e criar uma ânsia pela prática diária do fazer artístico. O conhecimento prévio durante o trabalho de pesquisa pode inibir a percepção que brota surpreendentemente como se o conhecimento do que se deseja formar bloqueasse novas perspectivas de fazer arte.

Contudo, os *insights* para mim e fundamentados por Lobo e Navas (2008) estão ligados a superação das crises. As imagens surgem e a crise, que não pode ser considerada algo negativo, pode ser vista como um caminho para a transformação, uma maneira de exercitar a resiliência para superar obstáculos durante a criação. **O meu eu-artista, ao aguçar minha sensibilidade, buscou a luz e o clarão apareceu em meio às aflições e encruzilhadas. Daí a necessidade de não se desesperar mas realizar profunda escuta corporal ao respirar, reconhecer o que acontece para mudar de foco ou simplesmente dar um tempo.**

Penso que habilitar certas faculdades sensório-motoras para compor exige exercício e prática de se colocar em laboratório para criar em vídeodança. Acionei a percepção e a memória, as quais estão interligadas e isso foi o começo para a realização de um trabalho coreográfico visto que são as duas (a percepção e a memória) responsáveis pelos registros emocionais e a formação de uma essência corporal em que o meu corpo, que considero **híbrido** em linguagem artística, é também, um todo indissociável.

A hibridez que caracteriza meu corpo é defendida sob a ótica de que eu sou detentora de uma trajetória que foi e vem sendo transformada no espaço e no tempo. O corpo híbrido aqui neste trabalho não se estabelece apenas nessa nova configuração que se faz presente entre corpo e câmera e que agora também integra meu repertório de vivências corporais mas se faz presente num corpo que habita o campo da arte por meio dos resquícios da experiência de diversas aulas e modalidades de dança. Assim acabo confirmando o conceito de que “hoje em dia [...] a formação do bailarino é constituída por diversas correntes, além de participar de projetos pontuais, não apresentando portanto uma referência corporal constitutiva”(LOUPPE, 2000 p. 27)

Vejo que o exercício de absorver e refinar as habilidades no movimento ocorre quando a mecânica da sua execução dar-se juntamente com sua intenção e qualidade é automatizada e isto vem acontecer por meio da memória. Daí o fato de que para mim, aprender técnicas distintas de dança pode ajudar para que outras técnicas se corporalizem mais facilmente

mesmo que dançar um determinado gênero não seja garantia de que se consiga êxito com os demais gêneros dançantes.

As memórias emocionais também interferem nos músculos e ossos (LOBO; NAVAS, 2008), já que recordar vestígios emocionais podem também levar para uma alteração biológica tais como tremores, alteração da respiração, choro, raiva e outros. Essas memórias talvez sejam as que mais estejam internalizadas no ser humano e é a partir dessas inscrições que alguns artistas da dança são motivados a se expressar pelo corpo. Assim, neste trabalho a minha memória corporal com todos os registros técnicos de dança somaram-se às vivências afetivas e impulsionaram a criação e a formação deste trabalho.

Logo se almejou um corpo cênico com expressividade que forma desenhos em si mesmo e no espaço, inscrevendo uma poética própria oriunda da formação de um imaginário em que a afetividade é uma camada ativa de um corpo passivo de transformações em que a respiração também significa uma veracidade do estar em cena. Enfim, uma poética de movimento cuja estrutura é transmutada em partitura corporal que se torna trabalho coreográfico para a câmera.

2.2 DESCOBRINDO A EDIÇÃO

Ao realizar a edição do vídeo documentário poético sobre o processo de criação de uma dança voltada para a câmera, percebi que essa etapa comportava dois trabalhos em um pois a partir da edição do produto haveria a criação de um outro trabalho que envolveria outro arranjo, o qual beberia na fonte da edição do produto desta pesquisa. A criação do trabalho final que é realmente o foco desta análise, o vídeo documentário poético sobre o fazer artístico, necessitou não apenas que eu realizasse a edição do produto da pesquisa como também me fez “arregaçar as mangas” para a coleta de outros dados, agora referentes ao processo, sem os quais não se poderia editar especificamente neste tratado acadêmico.

A edição do produto da pesquisa foi barrada inicialmente pelo diretor por ser considerada uma etapa precoce ao processo de realização do vídeo documentário poético que também é vídeodança, porém este desencontro inicial de ideias tornou a pesquisa mais penosa e difícil por ter que acrescentar na edição elementos que não haviam sido elaborados com antecedência como depoimentos poéticos, gravações de músicas, áudios de reportagens e outros que consistiam na realização de um trabalho referente ao campo cinematográfico que na edição se entrelaçaria tanto as filmagens pertinentes ao produto como as gravações dos

making-ofs da vídeodança. O que demandou muito esforço da minha parte em pouco espaço de tempo.

Contudo, apesar das dificuldades me detive a não “chorar pelo tempo perdido” e tentar realizar o trabalho da melhor maneira possível ao coletar dados que pudessem explicar o processo para incluir na edição junto as filmagens relativas ao processo e ao produto. Para a realização desta coleta, fiz uma gravação de áudio com o depoimento da minha mãe Alaise Sarges Rodrigues a respeito de como foi para ela me ver trabalhando neste projeto durante as filmagens e também gravei um áudio meu cantando uma música religiosa que pudesse mostrar o quanto a minha dança é influenciada até mesmo pela minha espiritualidade.

Outro momento de coleta voltado para a edição deste vídeo documentário poético foi gravar minha opinião sobre o olhar e o processo de criar dança durante a pandemia e realizar uma pesquisa de reportagens televisivas a cerca da Covid-19 com o propósito de agregar ao momento da edição, visando explicar a dança que chamo de Eu-pandêmico. Assim, a edição desta vídeodança documentário poético que mistura processo e produto, contou com elementos que tiveram que ser produzidos de forma brusca e rápida com o mínimo de prejuízo a qualidade deste trabalho.

A edição, além de contar com estas coletas de dados mencionados anteriormente, teve que ser pensada inicialmente com a formação de um roteiro composto de sete itens em que para cada um foi estipulado um minuto de tempo. Deste modo, com base neste roteiro tive que assistir novamente cada vídeo no intuito de selecionar as partes que seriam utilizadas na vídeodança documentário poético, transferi-los de um arquivo no computador, onde eu os guardava, para o celular onde eu realizei finalmente a edição com a utilização dos programas *CapCut* e *YouCut- vídeo editor*.

O processo de edição desse documentário poético se deu pela superposição de todos os movimentos de imagens que caracterizam a vídeodança sobre este desenvolvimento criativo pandêmico, assim como, os elementos corpo, câmera, edição e som. Esta fase da edição foi um percurso criativo minucioso que envolveu, neste caso, a comunicação da edição do produto com a edição do processo que se tornou um único trabalho. A edição é uma atividade que envolve escolhas e enorme atenção aos detalhes, além de bom senso, que deverá estar compatível com a proposta do trabalho, sem falar na apurada sensibilidade de quem edita para

realçar ou minimizar efeitos, mostrar ou não mostrar imagens e realizar outras possibilidades que se constituirão no trabalho.

Dessa forma, assisti cada vídeo com bastante atenção, anotando de cada vídeo, os segundos que usaria para depois cortar sem me desfazer dos originais e os arrumei na ordem desejada de acordo com a proposta do roteiro pensado. Porém, durante a etapa de edição verifiquei que nem tudo o que havia sido pensado no roteiro podia ser seguido fidedignamente, devido a operacionalização do trabalho que não era viável, ou ainda, devido a estética que não correspondia a proposta da vídeodança em questão. Com isso, notei que a edição é um caminho repleto de possibilidades que a depender das escolhas de quem editar, pode levar para a formação de vários trabalhos utilizando a mesma matéria-prima que são os vídeos brutos oriundos da filmagem.

Editar envolve o estudo de programas de edição em que se deverá conhecer a fundo as possibilidades e ferramentas de cada programa, pois além disso é necessário ter em mente que no momento de editar haverá sempre experimentações, daí a necessidade de conhecer profundamente sobre os recursos dos programas que serão utilizados. Este fato de ter que realizar descobertas envolve reflexões, sendo que isso faz com que a edição seja uma etapa importante que envolve demasiado tempo, não menos importante, que os momentos de filmagem.

Foi interessante perceber enquanto artista que faz e edita, o quanto a filmagem e a edição, apesar de serem duas etapas bastantes diferentes uma do outra, estão relacionadas na vídeodança. Observei que a edição não “faz milagres” quando a captura da cena pela câmera não é feita de forma apropriada. Por isso, a concepção da filmagem foi pensada de variadas formas com a realização de gravações em diversificados ângulos e enquadramentos de maneira repetida para o caso de algum vídeo não apresentar boa qualidade e ser substituído por outro, fazendo com que eu não retornasse à cena.

Portanto, constatei durante a edição que na medida em que o trabalho se configurava perante meus olhos, eu me transbordava em sentimentos de prazer, curiosidade, espanto, alegria e outros... Ao cortar, fragmentar, duplicar, espelhar, tirar ou colocar som, abrir múltiplas janelas e outras possibilidades que eu ia experimentando neste trajeto da edição, permeado de descobertas sensitivas e perceptivas ao me deparar com sentimentos empolgantes e motivadores. Enfim, um universo de escolhas e oportunidades que podem

levar, tanto a *videomaker* no processo de edição quanto o espectador que assistirá a vídeodança, para uma viagem surpreendente.

2.3 O VÍDEO DOCUMENTÁRIO POÉTICO

O vídeo inicia com uma cena em que mostra dois momentos bem marcantes durante a vídeodança. Esses momentos caracterizam-se pela movimentação das mãos e são responsáveis pela apresentação do contexto da vídeodança como uma forma de apresentação do que será exposto. Na primeira cena há o enfoque das minhas mãos e o quanto estas estão relacionadas ao período difícil da pandemia. Vejo que um dos seguimentos corporais que mais estive em evidência foram as mãos, não somente as minhas, mas de toda a humanidade que primava incansavelmente pela higiene como forma de evitar a infecção. Assim, as mãos estiveram em destaque durante a dança que resultou deste processo de criação

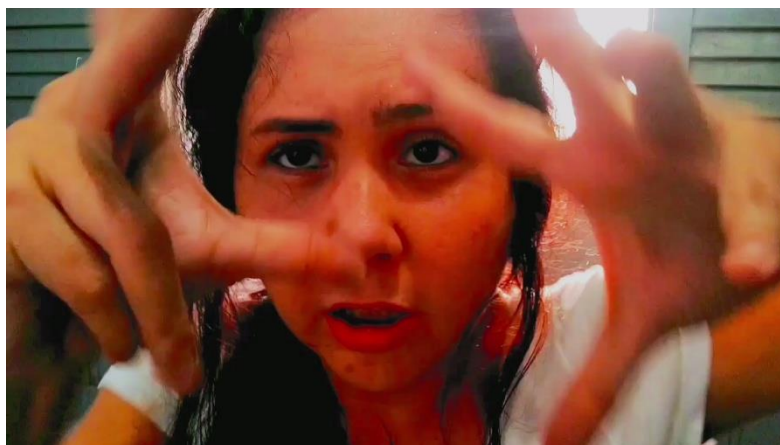


FIGURA 4- FOTO DA VIDEODANÇA - PRIMEIRA CENA - FONTE: LEISE SARGES

A fluidez dançante que percorreu meu corpo durante o processo me levou a ter uma consciência corporal de forma integral ao dançar. Porém, o enfoque das mãos na dança se fez presente como uma válvula de escape que ressoava destacadamente a partir das várias emoções que me transitavam e eram oriundas de um imaginário que também me sensibilizava quando eu me tocava. A comunicação dançante das mãos voltada à uma audiência imaginária que me afetava por meio de uma câmera, se fortaleceu na transmissão de um discurso indireto que a particulariza, pois “a ‘primeira’ linguagem, ou, antes, a primeira determinação que preenche a linguagem, não é o tropo ou a metáfora, é o discurso indireto” (DELEUZE; GUATARRI, 1995, p. 8). Enfim, um tipo de comunicação que não se faz pela fala mas pela transmissão de percepções.

A segunda cena tem uma potência que se deu não apenas pela captura do *making of*, como também, pelo acréscimo, durante a edição, das janelas de sobreposição que foram pensadas de acordo com a temática de se realizar um processo de criação em dança para um meio eletrônico. O texto “O olhar e as coisas” escrito pelo diretor/orientador deste trabalho, o professor Paulo Lima, de forma poética, teve por objetivo sensibilizar o espectador sobre o fazer da preparação, cabendo a mim a tarefa de dar voz ao texto que foi gravado para ser adicionado as imagens juntamente a música instrumental percussiva no decorrer da edição.



FIGURA 5 - FOTO DA VÍDEODANÇA - SEGUNDA CENA - FONTE: LEISE SARGES

Esta segunda cena do vídeo documentário poético a meu ver é a que mais exemplifica a etapa de preparação da vídeodança. As ações de organizar a casa para a realização da filmagem, dos materiais que foram utilizados como a montagem do tripé e a instalação da câmera tomaram a frente neste momento da vídeodança embalados pela mensagem do texto “O olhar e as coisas” no qual se evidencia que o ato de dançar também se encontra nas etapas da pré-produção. Desta maneira, a captura do *making of* teve um enorme peso para que se possa dizer que se trata de um documentário poético que também é vídeodança.

Contudo, reforço que a importância desta cena só veio a se destacar a partir dos movimentos de sobreposição que são próprios da edição somados ao meu áudio da interpretação do texto que foi incorporado as imagens. Tudo isso, mostrou que este vídeo documentário poético também é vídeodança através da relação subjetiva de dançar para um olhar que é contraditório e por natureza bidimensional, que se evidenciou na abertura de

janelas, enfatizando ainda que os elementos do cinema não foram menos importantes na concepção dessa forma artística.

A terceira cena que também mostra o *making of* foi pensada durante a edição para que a imagem ficasse preto e branco por meio da utilização de um filtro que viria destacar o áudio do depoimento da minha mãe Alaise sobre as dificuldades de se produzir uma vídeodança em casa. Porém, a utilização do filtro preto e branco, dentro do contexto do documentário poético, também serviu para distanciar/aproximar o espectador do produto da vídeodança, em que o público, no final do depoimento da minha mãe foi induzido a mergulhar no contexto da crise pandêmica, por meio das cores e do áudio de reportagens sobre o caos mundial e local da pandemia, posto que:

A História real narra, sem dúvida, as ações e as paixões dos corpos que se desenvolvem em um campo social, ela as comunica de uma certa maneira; mas também transmite as palavras de ordem, isto é, os atos puros que se intercalam nesse desenvolvimento[...] o conjunto das "circunstâncias" possibilita subitamente uma transformação semiótica que, para ser teoricamente indexada sobre o corpo da terra e dos ativos materiais, não é por isso menos um ato puro ou uma transformação incorpórea. (DELEUZE; GUATARRI, 1995, P.15)



FIGURA 6 - FOTO DA VIDEODANÇA - TERCEIRA CENA - FONTE: LEISE SARGES

Esse retorno as cores somado a escuta dos noticiários, serviram de panorama durante o resgate de memórias e a evocação da imaginação que em seguida, manifestou-se em dança expressiva, orgânica, que veio a tona como uma espécie de exorcismo no qual ao mesmo tempo em que faz refletir o caos de um corpo pandêmico convida o espectador a entrar na intimidade da minha casa para contemplar a poética de um corpo que vive e busca,

sensibilizar através de atos poéticos dançantes. Assim, concordo com a teoria do livro “Acasos e criação artística” sobre criação na afirmação de que:

[...] ao criar, o artista não precisa teorizar a respeito de suas vivências, traduzir os pensamentos e as emoções em palavras. Ele tem mesmo que viver a experiência, incorporá-la em seu ser sensível, conhece-la por dentro. Daí, espontaneamente, lhe virá a capacidade de chegar a uma síntese dos sentimentos – naquilo que a experiência contém de mais pessoal e universal – e de transpor esta síntese para uma síntese de linguagem, adequando as formas ao conteúdo (OSTROWER, 1990, p. 17).



FIGURA 7 - FOTO DA VIDEODANÇA - TERCEIRA CENA 3.2 - FONTE: LEISE SARGES

A quarta cena na qual estabeleço uma comunicação com o sagrado, busco levar o espectador a uma transcendência voltada ao divino por meio de uma das religiões que mais se fez presente na minha trajetória de vida e, portanto, neste corpo híbrido, embora também tenha sido influenciada por outras religiões como o espiritismo e a umbanda.

Assim, o enfoque do catolicismo durante este trabalho se deu unicamente por esta ser a religião que mais predominou no meu corpo pandêmico ao ver que, para além da religião, a quarta cena tendeu a mostrar a espiritualidade que existe em mim em todos os momentos, inclusive nos mais difíceis, e não a realização de uma dança sobre determinada doutrina religiosa.

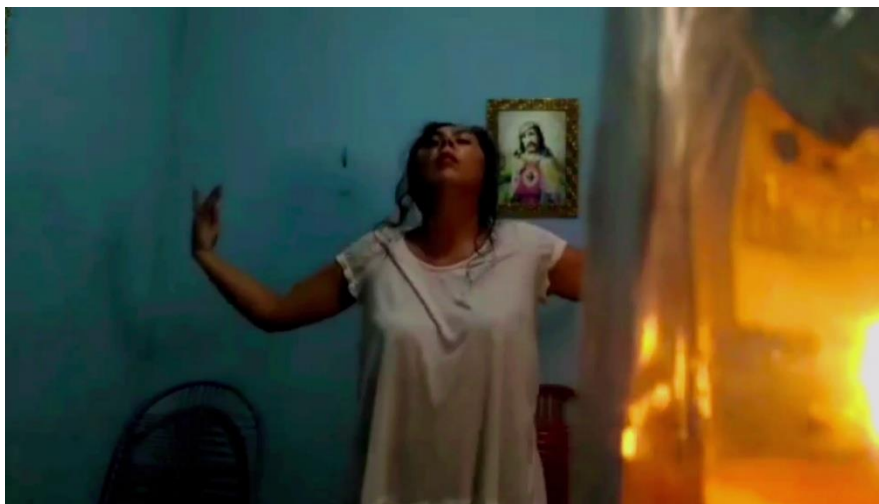


FIGURA 8- FOTO DA VIDEODANÇA- QUARTA CENA 4.2 - FONTE: LEISE SARGES

Deste modo, esta cena no vídeodança poético é a meu ver a que mais mostrou a polissemia corporal expressiva que habita em mim, ao evidenciar a união de três linguagens artísticas: a interpretação, o canto e a dança. Próprio de um corpo híbrido que passeia pelas artes e se expressa na contemporaneidade. Assim iniciei a cena, interpretando uma oração que em seguida, ecoa em música para resplandecer em dança, no qual o processo de acender a vela, também tem o poder de manifestar o clima místico nessa conexão para o alcance de manifestações sobrenaturais que poderiam trazer a cura e a libertação.

Na penúltima cena apareço escrevendo, sobre o processo de criação em dança, os sentimentos e os acontecimentos como reflexão sobre o corpo, a dança e as marcas da pandemia, em que constato meio a todas as experiências negativas, que houve a compreensão de que hoje sou uma pessoa ainda mais forte a qual faz da dança, uma vivência intensa e orgânica para terminar, fazendo da ultima dança, o retrato, tanto dos momentos difíceis como dos bons que é agregada a esperança por uma vida melhor e livre de amarguras. Assim, somente não reflito como danço, e me proponho a escrever sobre o processo de criação por entender que:

Escrever é talvez trazer à luz esse agenciamento do inconsciente, selecionar as vozes sussurrantes, convocar as tribos e os idiomas secretos, de onde extraio algo que denomino Eu [Moi]. EU [JE]* é uma palavra de ordem. Um esquizofrênico declara: "ouvi vozes dizendo: ele tem consciência da vida". Existe então, nesse sentido, um cogito esquizofrênico, mas que faz da consciência de si a transformação incorpórea de uma palavra de ordem ou o resultado de um discurso indireto. [...] É por isso que tantos artistas e tantos escritores foram tentados pela experiência do copo que se move na mesa (DELEUZE; GUATARRI, 1995, P.18).

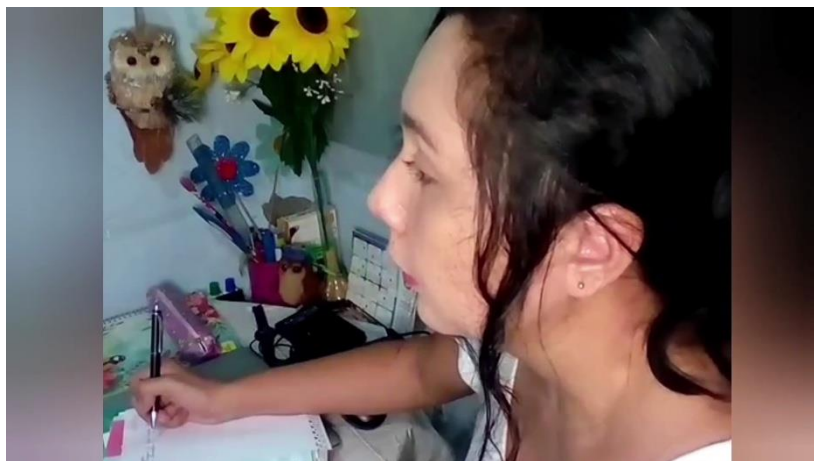


FIGURA 9 - FOTO DA VIDEODANÇA - QUINTA CENA - FONTE: LEISE SARGES

E finalmente na última cena, a dança na rede conta não apenas uma história pessoal permeada de sonhos, pesadelos, quedas e recuperações como a trajetória corporal de uma artista que tem um percurso que se evidencia nas pontas dos pés que, remetem aos anos de prática do ballet clássico, da mesma forma que na busca da relação com chão das aulas de jazz e contemporâneo. Neste pensamento, é notável que o corpo por mais que se detenha em realizar movimentações orgânicas, ele não nega sua trajetória, pois a memória das vivências na arte esteve presente no processo criativo, e são as marcas oriundas de determinadas técnicas de dança, que fizeram parte da minha vida. Logo, me vejo enquanto corpo em constante transformação que flui no desenvolvimento de uma poética e surge diante da contradição de olhos que não são apenas tecnológicos, mas humanos.



FIGURA 10 - FOTO DA VIDEODANÇA - SEXTA CENA - FONTE: LEISE SARGES

CONSIDERAÇÕES CONCLUSIVAS

Em suma é necessário compreender que criar a dança voltada para o palco e criá-la direcionada a câmera tratam-se de experiências totalmente diversas que englobam percepções cinestésicas também diferenciadas. Dançar para câmera é um desafio que me levou a pensar na preocupação com o espaço que a lente alcança, visto que, caso eu sáísse da zona demarcada, os movimentos não seriam registrados, isto é, filmados.

E vi que o dançarino ao criar com a câmera, interagindo com ela pode, dependendo do lugar em que esteja e da pesquisa que está desenvolvendo, propor para si mesmo se deseja filmar partes ou todo o corpo, pois existe uma relação a qual passa por percepções cinestésicas, referentes ao espaço, ao tempo, ao modo de gesticular, ao posicionamento e postura corporal que se estabelecem na ação e na relação com o meio. Logo, a ciência de que há uma câmera posicionada em um determinado local e direcionada para uma determinada região, afeta e interfere na forma de dançar, de sentir e perceber, provocando por outro lado a forma de executar o movimento e direcionar o olhar do espectador.

Outra coisa importante notar é que durante as filmagens houve a predominância de muitos sentimentos que foram canalizadas para a dança. Sentimentos que me atravessaram durante as gravações, ocasionados pelo atraso na minha formação estudantil e profissional, o desemprego, a infecção da minha mãe pela COVID-19, a sensação de uma vida pessoal parada no tempo e no espaço e outros problemas que não cabem serem analisados aqui mas que foram matéria-prima para o início da realização deste trabalho de criação, pois ao filmar e depois ver o que aparecia no corpo, percebia que as ações cotidianas repletas de expressividades poderiam ser desconstruídas e dessa forma realizar uma dança, cuja poética fosse repleta de verdade sem preocupação com técnicas estabelecidas.

Com base neste pensamento, posicionei a câmera varias vezes e de forma diferenciada nos cômodos escolhidos, investigando novas formas de dançar que partissem dos movimentos expressivos e cotidianos que eu havia identificado nas primeiras filmagens e que me possibilitavam criar ainda mais e perceber outras configurações entre o espaço e a câmera e os movimentos corporais passivos destes sentimentos mencionados anteriormente, foram a meu ver os qualificadores da dança que emergia como a água de uma fonte termal.

Portanto, acontece um hibridismo entre a criação da dança e o audiovisual, os quais se entrelaçam de tal forma que um não pode ser mais importante que o outro, pois há uma

interdependência, em que a escolha do posicionamento da câmera interfere na percepção do movimento da mesma forma que na sua qualidade e plasticidade visual. Contudo, era comum durante o processo de criação eu realizar a imersão destes sentimentos durante a investigação e interromper o processo para reposicionar a câmera em outro ângulo e enquadramento, buscando outras possibilidades de fotografia para uma maior visibilidade dos sentimentos e dos movimentos.

Essa situação de me aproximar e me afastar do processo de criação para olhar o conteúdo gravado, era impulsionado pelo sentimento de curiosidade e necessidade de perceber como a dança se mostrava filmada para a partir dessa observação, obter inspiração para pensar em outras formas com outra utilização do espaço, dos objetos e demais elementos. Essas percepções que se estabelecem tanto no momento de dançar como no de ver o trabalho filmado para criar dança sob outros pontos de vista da câmera, provocou-me enorme cansaço com grande gasto de tempo.

Nesta pesquisa foi marcante o semi-transe que me permitia a aproximação e o afastamento das memórias emocionais, sendo que as músicas escolhidas me ajudava a invocá-las e me inspiravam na dança, ressaltando que as músicas selecionadas neste trabalho de criação não apareceram apenas como “enfeite”, visto que elas tinham “papel” fundamental de favorecer a organicidade. Desta forma, ressalto que durante o processo de criação não houve a utilização do gesto pelo gesto com a preocupação na estética, o que faria o movimento perder a sua verdade, houve sim, a preocupação de encontrar uma forma de filmar que viesse a favorecer a percepção visual de quem assiste o trabalho, buscando direcionar o olhar do espectador para a compreensão de uma determinada verdade cênica.

Além disso, a organização do espaço foi de acordo com o posicionamento da câmera, o que levava a várias experimentações em relação a planos e ângulos realizados em diferentes tomadas, sendo que entre o momento de ligar a câmera, se posicionar ou entrar no espaço de captação da lente até o momento de desligar a mesma, acabava-se filmando conteúdo que não somente servia como produto, pois era filmado também o processo de busca e saída do semi-transe, visível no início e no final de cada vídeo.

Filmagens estas que demoravam horas e foram realizadas durante dias mesmo que com a intensão a princípio de que se fosse fazer vídeos rápidos, com duração em torno de um minuto. Porém, muitas vezes por falta de prática e por não contar com determinados

imprevistos o inexperiente acaba não imaginando que a depender da proposta do trabalho e da experimentação isso possa demandar bastante tempo, pois são muitas as problemáticas que podem ocorrer neste período, que vão muito além de preparar o espaço e, muitas vezes levam a situações que fogem do domínio do pesquisador que dança para a câmera.

Ressalto ainda o cuidado com a qualidade de som e iluminação na filmagem que passa pela organização do cronograma das gravações na tentativa de contornar e superar possíveis contratempos que podem interferir no momento da pesquisa, como por exemplo: o fato de esperar um membro da família se recolher para que não transitasse no local no momento da filmagem. Sendo que não foram poucas as vezes que tive de esperar, durante horas, até que meus vizinhos parassem de fazer barulho e eu pudesse me concentrar.

Ainda que a ideia fosse criar dança perante uma câmera levando em consideração o processo criativo sobre o tema da pandemia. O fato de eu mesma ser a pessoa que filma, dança e edita, fazendo todas as etapas do trabalho como: o processo de elaborar e fazer dança, assim como, de posicionar a câmera, tudo isso somado a todas as funções técnicas provocou de forma natural que houvesse a gravação de muitos vídeos que não seriam usados neste trabalho, mas poderiam ser utilizados e editados como outro trabalho.

Durante a pesquisa identifiquei que o processo criativo em dança de um corpo sob filmagem se configura na articulação de linguagens que são essencialmente de dimensões diferentes, cuja intérprete-criadora, no caso eu, coloca-se enquanto corpo que se move por meio de um conjunto de sensações que se inter-relacionam com a câmera como se esta fosse um indivíduo invisível, mas ao mesmo tempo presente, estabelecendo acordos com a artista sobre o direcionamento do que se deve ou não olhar a partir da seleção de espaços, movimentações, formas de posicionar a câmera e filmar, sendo o semi-transe um estado corporal que viabiliza esta comunicação e permite a formação de um trabalho plástico e ao mesmo tempo orgânico.

Finalizo assim, afirmando que o processo e a filmagem sobre a criação em dança é permeada de um material de grande interesse investigativo que possui vídeos que serão usados enquanto produto e processo na busca de se explicar o que é o fazer artístico em dança para essa conexão de linguagem entre a dança e o cinema. Concluindo que é necessário alcançar a consciência de que a partir do momento em que se decide dançar para um meio eletrônico não se trata de pensar e sentir dança separadamente da presença da câmera naquele

meio, mas sim, de forma interligada, em que ambas são importantes. Desta forma, percebo que dançar para olhos eletrônicos é ser borboleta que se transforma em um fazer poético do estar só, vivendo, sentindo e expressando no entrelace de imagens.

REFERÊNCIAS

- CANALTECH. O que é Full HD? Disponível em: <https://canaltech.com.br/produtos/O-que-e-Full-HD/> Acesso em: 24 fev. 2021.
- CAPRA, F. O Ponto de Mutação: A ciência, a sociedade e a cultura Emergente. 1ª edição, Editora Cultrix (1982)
- CERBINO, Beatriz. Considerações sobre as relações entre autoria, dança, cinema e videodança. Lic. Em Revista, v.7, n2, setembro, 2011, Rio de Janeiro, p. 348-357. Disponível em: <<https://revista.ibict.br/liinc/article/view/3321>> . Acesso em 24 fev. 2021.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- FAGÁ, Luiza. Câmera que dança: videodança, coreografia pensada para o vídeo. Continuum. São Paulo, set. 2008. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2720&cd_materia=114>. Acesso em 24 fev. 2021.
- FANTINI, C.A; SOUZA, N.C.S. Análise dos Fatores Motivacionais das gerações baby boomers, X. Y.Z e as suas expectativas sobre carreira profissional. Rev. Pecege, v1, n3/4, p126-145, 2005.
- FERREIRA, Camila. 4 Filmes Gravados com Celular. Youtube, 24 fev. 2021. Disponível em: <<https://youtu.be/ZvGjMGDLeic>>. Acesso em :24 fev.2021.
- GONÇALVES, Maria Augusta Salim. Sentir, pensar, agir_ Corporeidade e educação (coleção corpo e motricidade). Campinas, SP: Papirus, 1994.
- KIRCHER, Alessandra L. A composição coreográfica para a videodança: os processos de criação para o corpo na frente e atrás da câmera. Orientador: Luciana Paludo. 2015. Monografia (superior) - Curso de Licenciatura em Dança, Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2015. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/133092> . Acesso em 24 fev. 2021.
- LOBO, Lenora.; NAVAS, Cássia. Arte da Composição: Teatro do Movimento. Brasília: LGE Editora, 2008.
- LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos. Tradução de Gustavo Ciríaco. In: ANTUNES, Arnaldo... [et Al] Lições de Dança, 2. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000. p. 27-40.
- LUCENA, Luiz Carlos. Como fazer documentários: conceito, linguagem e prática de produção. São Paulo: Summus editorial, 2012.
- MARQUES, Isabel A. Dançando na escola. 4 ed. São Paulo: Cortez, 2007.
- MATTHEWS, E. Compreender Merleau-Ponty. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. Tradução Carlos A. R. Moura. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- O LIVRO PILATES. São Paulo: On line, ed. 4, p.132, 2016.
- OSTROWER, F. Acasos e Criação Artística. Rio de Janeiro: Campus, 1990.
- OSTROWER, F. Criatividade e Processos de criação. 22 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.
- PISANI, Marília Mello. A linguagem cinematográfica de planos e movimentos. 2013. Disponível em: < <http://nte.ufabc.edu.br/cursos-internos/producao-de-video/wp->

content/uploads/2016/03/05b-AlinguagemCinematograficaDePlanosEMovimentos.pdf >. Acesso em 24 fev.2021.

PISANI, Marília Mello. Movimento de câmera, enquadramento e planos.2015.Disponível em: <<http://nte.ufabc.edu.br>>. Acesso em 24 fev. 2021.

SCHECHNER, Richard. What is performance?. In Performance Studies: an introduction, second edition. New York de Londres: Routledge, p. 28-51, 2006.

SPANGHERO, Maíra. A dança dos encéfalos acesos. São Paulo: Itaú Cultural , 2003.

STANISLAWISKI, Constantin. A preparação do ator. 9 ed. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1989.

OUTRAS REFERÊNCIAS:

ÂNGELIS, Rebeca. Você sabe a diferença entre Videomaker e Filmmaker? Conheça! 2018. Disponível em: <http://www.unama.br/noticias/voce-sabe-diferenca-entre-um-videomaker-e-filmmaker-conheca>. Acesso em: 24 fev. 2021.

MARKETEAM. Andoid e ios: quais suas principais diferenças? Usemobile, 26 jun. 2020. Disponível em: <<https://usemobile.com.br/sistema-android-ios/#:~:text=O%20Android%20%C3%A9%20o%20sistema,e%20desvantagens%20de%20cada%20um>>. Acesso em: 24. fev.2021.

MORAIS, Regis de. Estudos de Filosofia da Cultura. Campinas: UNICAMP, Edições Loyola.

OZI AUDIOVISUAL. Planos e Enquadramentos de câmera - OZI VLOG. Youtube. Disponível em: <https://youtu.be/YWTj3qofkJ0> Acesso em 24 fev. 2021.

PRÊMIO CANATECH. Disponível em : <<https://canaltech.com.br/empresa/youtube/>>. Acesso em:24 fev. 2021.

REIS, Emanuel. O que é uma live? Saiba tudo sobre as transmissões ao vivo na internet. Disponível em:< <https://techtudo.com.br/noticias/2020/03/o-que-e-uma-live-saiba-tudo-sobre-as-transmissoes-ao-vivo-na-internet.ghtml> > Acesso em 24 fev.2021.

SAMBATECH. Chroma Key: aprenda o que é e como usar para fazer efeitos em vídeos. 22 mai. 2019. Disponível em: <<https://sambatech.com/blog/insights/usar-o-chroma-key-em-seus-videos/>>. Acesso em: 24. Fev.2021.

TEIXEIRA, Silvana. Exterocepção, interocepção, propriocepção: você sabe o que são?Cursos CPT. Disponível em: <<https://www.cpt.com.br/dicas-cursos-cpt/exterocepcao-interocepcao-e-propriocepcao-voce-sabe-o-que-sao>> Acesso em: 13 out. 2021.

SOBRE QUEM FEZ

FICHA TÉCNICA:

Orientador/ Diretor: Professor Ms. Paulo Lima

Argumento e concepção artística : Paulo Lima e Leise Sarges

Captura, montagem e edição: Leise Sarges

Intérprete-Criadora e Videomaker: Leise Sarges

Texto do videodança (segunda cena) “O olhar e as coisas”: Paulo Lima

Voz em making of das cenas: Leise Sarges

Depoimento (mãe): Alaise Sarges Rodrigues

Realização: Grupo de estudos e pesquisas sobre a cultura do corpo, educação, arte e lazer_
LACOR / Programa Arte e Lazer na UFPA

Apoio: Faculdade de Educação Física (FEF) / Instituto de Ciência da Educação (ICED) / Pró-Reitoria de Extensão da UFPA (PROEX) / Lucas Souza