

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE
JANEIRO CENTRO DE CIÊNCIAS DA SAÚDE**



Trabalho de Conclusão do Curso
(Memorial)

Des-engolir: Uma criação
audiovisual de dança, que articula
negritude, corpo e território.

Karolline da Silva Pinto

Rio de Janeiro, 2022.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE CIÊNCIAS DA SAÚDE

ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS

O Trabalho de Conclusão do Curso: Des-engolir: Uma criação audiovisual de dança, que articula negritude, corpo e território.

elaborado por: Karolline da Silva Pinto

e aprovado pela professora orientadora e professora convidada foi aceito pela Escola de Educação Física e Desportos como requisito parcial à obtenção do grau de:

BACHAREL EM DANÇA

PROFESSORES:

Orientador(a): Dr^a. Lidia Larangeira_____

Convidado(a): Dr^a. Andreza Jorge_____

Data: 10/03/2022

Karolline Da Silva Pinto

Des-engolir: Uma criação audiovisual de dança, que articula negritude, corpo e território.

Trabalho de Conclusão do Curso Apresentado como
Requisito Parcial à Obtenção do Grau de
Graduada em Dança
Escola de Educação Física e Desportos Centro de Ciências
da Saúde
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Orientador(a): Prof^ª. Dr^ª. Lidia Larangeira

Rio de Janeiro, 2022.

“O rio que esquece sua fonte, seca.”¹

¹ Provérbio atribuído ao nigeriano Olúségun Akínrúli, coordenador do Instituto Arte e Cultura Yorubá (IACY).

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço a Deus, por me cuidar e amar. Por me dar clareza de pensamento e me sustentar até aqui. Em segundo, agradeço a toda a minha grande rede de apoio. Quero deixar registrado que não seria quem sou ou conseguiria concluir a faculdade, se não tivesse o amor de cada pessoa citada nesse texto.

Mãe, te tenho em cada linha dessa escrita. Esse trabalho é dedicado a ti e a todas as mulheres belas, alegres e fortes de minha família, minha avó Rose, irmã Kalline, sobrinha Kayla e tia Vanusa. E principalmente a todas as minhas ancestrais que por (r)existirem, hoje posso ocupar um lugar como a universidade ou qualquer outro que queira. Também agradeço ao meu irmão Jonatha, cunhada Raquel, sobrinho Kaique, padrasto Reinaldo, cunhada Ellen, avós Dionéia e Lourival e a minha amiga de infância Roberta, minha irmã. Com vocês aprendo a ser forte, sem perder a sensibilidade, aprendo que sozinha nada sou.

Agradeço ainda a todas as pessoas e lugares por onde passei, desde a favela da Selvinha, onde cresci, até as favelas do Complexo da Maré, onde me fortaleci enquanto favelada. Agradeço ao Galpão Aplauso por existir, em especial aos meus eternos professores, Márcio e Dudu, aos meus amigos queridos; Bianca, Giovana, Roberta, Duda, Cleber e Jarrule. Obrigada Simone, por me incentivar e me inscrever na faculdade, amo você. Agradeço a Escola Livre de Dança da Maré, e a todos os meus amigos e professores, a Sylvia Barreto, ao Andrey, ao Rick, a Larissa, a Jeniffer, a Raquel, ao Diego, ao Luyd, a Marlla e a Luciana, meus amigxs queridxs. Agradeço a Redes da Maré e tudo que ela representa. Agradeço a minha querida amiga Claudinha, você é luz. E a Lia Rodrigues Cia de Danças por todas as oportunidades e aprendizados, em especial a Lia, por toda abertura, amor, cuidado e respeito que me foi dado enquanto aluna do Núcleo de Formação Intensiva em Dança e como bailarina da Cia. Obrigada por tudo, Lia. Admiro muito todos vocês!

Agradeço a Marildinha, ao Elias e a toda a família Gomes por me receberem entre vocês e me tratarem como parte da família. Vocês foram suportes fundamentais durante a faculdade. Guardo cada pessoa em um espaço reservado no meu coração.

Agradeço a minha querida psicóloga Lucicleia Monteiro, por todo amparo e apoio. Obrigada Luci por me auxiliar em um dos momentos mais confusos da minha vida. Te tenho em meu coração como uma amiga querida. Com você percebi muitas coisas, mas acredito que a principal delas foi que; “onde a gente põe energia, é onde cresce” isso seja para coisas boas ou ruins, nós escolhemos.

Agradeço a existência da Universidade pública, ao sistema de reparação histórica, a todo o corpo docente que luta por esse espaço, em especial aos professores; Marina Elias, Felipe Ribeiro, Lídia Larangeira, Roberto Eizemberg, Lara Seidler, Maria Alice Motta. E aos meus queridos Fubás; Valentina, Gabi Gabriela, Gabriela Presgrave, Diogo, Zulu, Andreza, Luciana, Wallace, Luana, Bárbara Bottino e Barbara Saraiva. Também agradeço ao Núcleo de Pesquisas, Estudos, e Encontros em Dança (onucleo) e ao Núcleo de Estudos Cultura Popular e Sociedade, ambos do Departamento de Arte Corporal da UFRJ, aos queridos professores Renato Mendonça, Ruth Torralba, Lídia Larangeira e a todos os colegas envolvidos nos dois Núcleos. Aprendi muito com vocês nesse processo final de curso, uma presença necessária na faculdade e sou muito feliz por ter podido trocar experiências com vocês. Aprendi a me debruçar em minhas pesquisas e sempre buscar ser quem sou, com minhas origens e histórias.

Bia, querida. Te agradeço por concretizar a ideia do vídeo, te agradeço por topar estar comigo em um momento tão frágil e delicado da vida no qual você demonstrou coragem e enfrentou admiravelmente. Obrigada pelo olhar cuidadoso e atento, obrigada pelo trabalho coreográfico de edição e pelas nossas trocas, em todos os níveis. Enxerguei a beleza através do seu olhar.

Belinha, obrigada por todo carinho que sempre me dedicou e dedica até hoje. Pelo olhar atento e sempre pronto a direcionar. Obrigada por topar revisar essa escrita, você é uma pessoa admirável. Com você aprendo a ser íntegra, inteira e coerente em tudo que me disponho a fazer.

Gabriel, agradeço por estar sempre pronto a resolver minha vida. Agradeço por todo amor e cuidado que me dedica. Obrigada por gravar as imagens do meu trabalho e por me ajudar a resolver todos os últimos detalhes para a entrega do vídeo. Você é uma equipe inteira. Com você aprendi inúmeras coisas, mas talvez a principal seja, amar.

E para fechar esse primeiro momento, quero agradecer a minha orientadora Lídia Larangeira. Lídia foi escolhida por mim desde o início da faculdade, ou talvez, ela já tivesse me escolhido antes. Lídia é um exemplo de artista, de professora, de mulher, de “professora de português” e de amiga. Foi peça fundamental, com cuidado, dedicação e amor me conduziu até o final dessa caminhada. Em meio a uma pandemia, com todas as dificuldades, decidimos dar as mãos e não soltar enquanto não cruzássemos a linha de chegada, e aqui estamos nós, juntas. Obrigada Li, não tenho como agradecer por sua orientação generosa e ao mesmo tempo rigorosa, me conduzindo pelos melhores caminhos. Com você percebi que posso mais e isso é grandioso.

Agradeço a Andreza Jorge por aceitar fazer parte da minha banca e a Mayara de

Assis, por tudo que vocês duas representam. Lhes desejo vida longa. Amo muito todas e todos vocês citados diretamente ou indiretamente aqui. Eu sou, porque tenho vocês comigo, de perto ou de longe.

Obrigada.

RESUMO

Título: Des-engolir: Uma criação audiovisual de dança, que articula negritude, corpo e território

Autoria: Karolline da Silva Pinto

Orientador(a): Prof^a. Dr^a. Lídia Larangeira

Silva, Karolline. **Des-engolir: Uma criação audiovisual de dança, que articula negritude, corpo e território.** Trabalho de Conclusão de Curso – Departamento de Arte Corporal, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Des-engolir é um trabalho prático/teórico iniciado na graduação em Bacharelado em Dança da UFRJ, e que devido a pandemia da Covid-19 ganhou formato de videodança. O trabalho tem como objetivo o levantamento de questões e afetos vividos diariamente por corpos negros e favelados, dentro e fora de seus espaços oriundos. Dialogando com o conceito do corpo-território, no qual o corpo é lido como uma forma de território ambulante.

Palavras-Chave: Território. Corpo. Negro. Videodança. Estereótipo. Identidade.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES.....	10
1- QUESTÕES GERADORAS DA PESQUISA.	
1.1- ArRUAça: uma dança inspiradora.....	12
1.2- Território Como Espaço.....	14
1.3- Território Como Corpo.....	18
2- O PROCESSO DE CRIAÇÃO	
2.1- O uso da raiva na construção do gesto.....	22
2.2- Relação com a Câmera.....	27
3- DRAMATURGIA E ROTEIRO.....	31
4- CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	36
REFERÊNCIAS.....	40

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

O leitor encontrará, nas próximas páginas, um fluxo de pensamentos e relatos que servem de arquivo e de elaboração do que foi o processo de criação de Des-engolir: Uma Criação Audiovisual de Dança, que Articula Negritude, Corpo e Território. O trabalho foi escrito na tentativa de encontrar, não só os leitores da universidade, mas também e principalmente, as pessoas que não tiveram acesso à formação do ensino superior, como é o caso de muitas de onde venho.

Des-engolir vai se construindo de modo remoto durante a crise sanitária da Covid-19, o que tornou o processo ainda mais difícil, exigindo mais força de vontade, equilíbrio mental e determinação do que usualmente seria necessário. Tempos difíceis, onde a dor de perder um familiar, o medo de pegar o vírus e não resistir, o volume de pessoas morrendo a cada dia mais, a fome se alastrando, a demora do acesso à vacina no Brasil, entre outras muitas questões, acompanharam e fizeram parte dessa construção.

Em meio a tudo isso, Des-engolir acontece como mais um ato político, como uma forma de olhar para dentro, de confrontar questões pessoais e resolver agir, para não sucumbir a toda dor causada pelo caos da pandemia. Cursar a faculdade, sendo negra, mulher, moradora de periferia, por si só já apresenta um enorme número de desafios relacionados, em especial o fato de ter que conciliar estudo e trabalho, prolongando a periodização do curso e afastando a previsão de uma conclusão dentro do prazo esperado. Vislumbrar saúde para fechar essa etapa acadêmica parecia improvável no início. Nesse contexto remoto, de morte e de medo, Des-engolir deixa de existir somente no plano das ideias para ganhar formato, textura e som, dando vida à arte em meio à dureza da pandemia.

A ideia inicial do memorial foi criar um trabalho cênico que revisitasse toda a minha experiência artística. Meu pensamento é cênico, minha imaginação coreográfica é permeada pela experiência do corpo no palco em contato com outros corpos no tempo da presença, com iluminação, cenário e figurino, com o som do público adentrando ao teatro. A pandemia nos obrigou a repensar, reorganizar e adaptar a proposta, bem como a estudar e a aprender a criar, mediada pela câmera e pela tela, pela edição e pelo tempo da imagem.

Nesse sentido, essa videodança é construída na relação entre a experiência de dança no palco e o aprendizado da linguagem audiovisual, lidando com todos os riscos

de uma produção artística desenvolvida em meio a uma crise sanitária. Que implicou na impossibilidade da presença física e de estar no palco com iluminação, cenário e figurino.

Nesse sentido, essa videodança é construída na relação entre a experiência de dança no palco e o aprendizado da linguagem audiovisual, lidando com todos os riscos de uma produção artística desenvolvida em meio a uma crise sanitária. Que implicou na impossibilidade da presença física e de estar no palco com iluminação, cenário e figurino. Des-engolir assume a solidão da criação, o cenário caseiro, a família como participantes na cena e fora dela, o celular como equipamento de filmagem e os locais com menor circulação de pessoas como forma de minimizar os riscos. O precário é a condição possível dessa realização e, embora na precariedade muitos artistas tenham produzido materiais incríveis, acredito na importância de não romantizar essa situação, e sim, problematizá-la. O precário como método de criação artística deve ser questionado quando não for uma escolha, mas sim uma imposição das condições de trabalho.

Link de acesso a videodança:

<https://youtu.be/LVaOloeM9Gg>

1- QUESTÕES GERADORAS DA PESQUISA

1.1- ArRUAça: uma dança inspiradora

O ponto de partida para o desenvolvimento das ideias que rondam e contornam o presente trabalho foi uma apresentação de memorial feita pela bailarina, coreógrafa e produtora do Coletivo Mude, Mayara de Assis, com o espetáculo ArRUAça, defendido com o título *ArRUAça, marginalidade e visibilidade: Estudos inspirados na juventude funkeira no subúrbio carioca para uma proposta artística*, no ano de 2016. Mayara apresentou um trabalho sobre o funk, e a marginalização da cultura periférica e favelada do Rio de Janeiro, como o exemplo o funk, o passinho, o bate-bola, a pipa, entre outras particularidades dessa cultura, que são desvalorizadas e criminalizadas diariamente.

Ver o funk, o passinho e o bate-bola no palco da faculdade, imagens que até então só havia visto dentro da favela, me causaram um sentimento de pertencimento, de que aquele também era o meu lugar, e apesar de me sentir deslocada, poderia construir essa ponte entre a favela e a faculdade, assim como Mayara estava fazendo, com ArRUAça naquela noite.

Figura 1: Elenco de ArRUAça, Frederick Assis, Mayara de Assis e Flaviano Rodrigues



Fonte: Imagem cedida pela artista Mayara de Assis.

Figura 2: Elenco de ArRUAça. *Frederick Assis, Mayara de Assis e Flaviano Rodrigues*



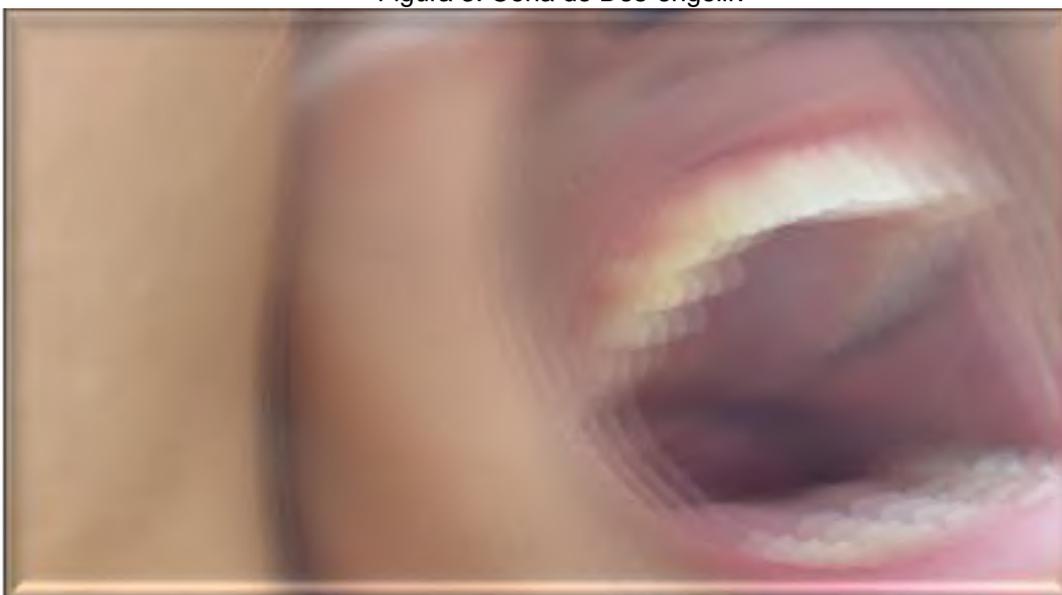
Fonte: Imagem cedida pela criadora Mayara de Assis.

Quão importante foi para aquele espaço receber ArRUAça, uma dança vigorosa, dizendo e significando tantas coisas. Trazendo para o palco um tipo de dança muito específica do corpo favelado, com um tom de sarcasmo por ter entrado pela porta da frente e por ter seguido todas as regras do lugar para apresentar aquele resultado que tinha som, gosto, cores e saberes intrínsecos para quem é de favela e periferia. Figuras tão próximas do nosso cotidiano, mas que ainda não alcançavam o espaço da Universidade.

O gesto de “desengolir” não é algo involuntário, é um processo pensado, organizado, é um ato político, esquematizado. O gesto evoca em mim muitas camadas de sentido, a mais explícita tem a ver com a falsa ideia de que as danças aprendidas na rua não eram dignas de serem consideradas como idôneas por serem populares e por não terem sido ensinadas nas tradicionais escolas de dança. Des-engolir: Uma criação audiovisual de dança, que articula negritude, corpo e território, é uma pesquisa permeada pelas vivências de corpos favelados e negros — dentro e fora de seus espaços oriundos — tendo como objetivo o levantamento de pensamentos e imagens para a visibilidade dessas questões, partindo da minha visão singular enquanto negra, favelada e bailarina. Dialogando com o conceito do corpo-território, no qual o corpo é lido como uma forma de território ambulante.

Para quem não é negro(a) e favelado(a), essas são questões muitas vezes invisíveis e não legitimadas quando decidimos colocá-las em foco. Tentam nos confundir quanto aos nossos sentimentos de diferenciação no trato com relação às pessoas não negras. Tentam nos fazer acreditar que pelo fato de não utilizarmos palavras rebuscadas não sabemos falar bem, ou o oposto, que falamos muito bem para pessoas negras e faveladas. Tantas são as violências vividas diariamente ao nos deslocarmos de nossos espaços oriundos em busca de ascensão econômica ou outras formas de cultura.

Figura 3: Cena de Des-engolir.



Fonte: Imagem retirada da videodança.

1.2- Território como Espaço

No livro *Memória e Identidade dos Moradores de Nova Holanda*, Edson Diniz, Marcelo Castro Belfort e Paula Ribeiro (2012) partem de experiências locais para falar um pouco sobre identidade, sobre contextos e subjetividades que atuam na construção social da favela da Nova Holanda na Maré.

Como exemplo citado por eles, temos as casas construídas nas favelas, que são criticadas por uma suposta insalubridade e principalmente por sua estética, que foge do modelo de “cidade formal”. Quando arquitetos, não moradores de favela, elaboram projetos nesses lugares, não levando em conta características importantes que fazem parte da cultura de um favelado, ignorando até mesmo funcionalidades específicas. Como exemplo característico os autores citam as lajes das casas, que convenhamos,

funcionam para além de coberturas para proteger da chuva e do calor, servindo como área de lazer para festas, encontros e reuniões, como uma extensão da casa para as brincadeiras das crianças, o soltar pipa, o simples desafogo de uma casa pequena e cheia de pessoas, ou até mesmo para ser a casa de um dos herdeiros quando crescerem. Tais características não são levadas em consideração por um projeto arquitetônico do governo (DINIZ; BELFORT; RIBEIRO 2012), mas sem dúvida, quem tem uma laje em casa sabe bem do que estamos falando aqui. Estamos tratando de subjetividades, de contextos específicos dos espaços populares, de criatividade no enfrentamento das diversas dificuldades experimentadas por um morador de favela, e principalmente sobre o saber produzido nesses espaços.

Desse modo, a partir da produção e reprodução das representações discutidas acima, foi criada uma identidade para as favelas. Essa identidade definiu e continua a definir esses espaços da cidade de uma maneira estigmatizada e negativa. Isso pode ser observado com clareza quando se constata que o termo favelado é quase sempre pronunciado de maneira pejorativa e preconceituosa. Hoje a favela é identificada como o avesso da cidade, o que fica claro na formulação da expressão “cidade partida”, cunhada por Zuenir Ventura (1994). Tal fato em nada contribui para que tenhamos uma cidade mais aberta, democrática e menos desigual. Por isso, é preciso rediscutir essas representações de maneira crítica e integrar a questão da identidade dos moradores desses espaços ao debate sobre a cidade e sobre as favelas. (DINIZ; BELFORT; RIBEIRO, 2012, p. 24)

Essas características territoriais me forjaram enquanto favelada. Nasci e cresci em uma favela na Zona Oeste do Rio de Janeiro, em Bangu. A palavra “cria” foi inventada nas favelas como forma de dizer que uma determinada pessoa foi criada naquele local, que ela reconhece os códigos do lugar, as ruas, as pessoas, as brincadeiras, as gírias, as músicas, as danças, e muitas outras experiências divididas por quem nasce, cresce e vive em uma favela — posso dizer que sou “cria” da favela da Selvinha. Aos 19 anos me mudei para o Complexo da Maré, onde morei em diferentes favelas como, Parque União, Nova Holanda e Morro do Timbau. Ao longo de minha trajetória fui percebendo a força cultural que tem uma favela, cada uma com seu ritmo diferente, pulsando mais rápido ou mais lentamente, uma barulhenta e calorosa, outra mais silenciosa. Essa percepção só pode ser construída a partir da relação cotidiana com o lugar.

Na vivência cotidiana da Maré pude perceber realmente a força que a identificação como favelada poderia me trazer. Não que já não soubesse, porém, ao me perceber culturalmente pertencente a um território, interagindo com o espaço e as pessoas, houve uma conexão de ideias e sentidos em mim. A Maré costuma ser um lugar de fortalecimento das características que fazem a pessoa ser quem é, mesmo com todas as questões de abandono do estado e de violência policial, como tristemente também é a realidade de outras favelas do Rio de Janeiro. Como contraponto ao quadro de violência, encontramos na “maré” uma multiplicidade de intensidades e riquezas culturais vindas de habitantes de diversas localidades, principalmente do nordeste e sudeste.

Uma característica forte do lugar é que abriga diversos migrantes que vieram em busca de trabalho e melhores condições de vida. Maior conjunto de favelas da cidade, o Complexo da Maré tem tamanho aproximado de quatro quilômetros quadrados, com 16 favelas, o levantamento realizado em 2013 contou 139.073 moradores, distribuídos em 47.758 domicílios, utilizando o mesmo método de cobertura do Recenseamento do IBGE.²

A construção de cada favela ocorre de forma singular. Em *Memória e Identidade dos Moradores de Nova Holanda* (2012) os autores descrevem, através de relatos de moradores, como a Maré se constrói:

A história de sua ocupação é antiga, pois, originalmente construída por pântanos e manguezais, integrou o Mar de Inhaúma e fez parte da Fazenda Engenho da Pedra, uma das grandes propriedades que compunham a Freguesia de Inhaúma entre os séculos XVII e XVIII. Entretanto, a situação econômica brasileira do final do século XIX acabou por afetar essa estrutura agrária e suas terras passaram por um processo de parcelamento e arrendamento. Com a expansão urbana da cidade acompanhando as vias férreas nesse período, os parcelamentos acabaram por acomodar alguns dos bairros que constituem a Região da Leopoldina e cujos núcleos assentaram-se no entorno das estações ferroviárias. (DINIZ; BELFORT; RIBEIRO, 2012, p. 81)

Como afirmam os autores (2012) em resultado a esse processo, a construção do complexo da Maré se dá como “terra devoluta”, diminuindo o valor de mercado e tornando essa porção de terra não atraente para empreender, menos para os pescadores que moravam no local ou os trabalhadores que atuavam na reforma do

²Dados retirados do Censo Populacional da Maré 2019. O Censo Maré é uma iniciativa da Redes da Maré, articulada em seu eixo de trabalho denominado Desenvolvimento Territorial. Realizado em parceria com o Observatório de Favelas.

centro da cidade. Em 1930 houve a revolução e a implementação do projeto industrial, separando e afastando as atividades industriais do centro do Rio de Janeiro. Com isso, as empresas de médio porte acabaram se estabelecendo na região de São Cristóvão, e as de grande porte avançaram para os subúrbios, junto à ferrovia.

Os autores seguem afirmando que dessa forma, uma parte da população começou a migrar para as extremidades da cidade, visto que as terras eram mais baratas nas periferias e o trabalho não estava mais concentrado apenas no centro da cidade.

Como na região da Leopoldina também houve a valorização dos terrenos devido à especulação imobiliária, uma parcela da população atraída para a região precisou adaptar-se da melhor maneira possível, ocupando as áreas alagadas da Maré e submetendo-se a péssimas condições de vida. A ocupação foi consolidada quando o poder público federal se decidiu, em 1940, pela construção da variante Rio Petrópolis, atual Avenida Brasil. Essa via integrou a BR-101 e foi construída paralelamente à Baía de Guanabara com o objetivo de ligar o centro da cidade aos distantes subúrbios e alargar a malha industrial da cidade. (DINIZ; BELFORT; RIBEIRO, 2012, p. 82)

Ainda seguindo os passos dos autores (DINIZ, 2012) podemos afirmar que a construção da Av. Brasil facilitou o aterramento da área do Complexo da Maré e atraiu os trabalhadores para mais perto de seus empregos. Seu processo de construção é tido como um problema social, que com o passar do tempo se torna um enorme transtorno para toda a cidade e ao mesmo tempo, processo de luta por aceitação, respeito e melhores condições de vida para os moradores das favelas.

Segundo Edison Diniz, Marcelo Castro Belfort e Paula Ribeiro, o movimento de comparação com o restante da cidade formava uma opinião antecipada sobre os moradores dessas localidades, os colocando como pessoas apartadas da civilização e eram vistos como os “fanáticos de Antônio Conselheiro” e sobre eles recaía uma imagem desagradável e suspeita (DINIZ, 2012, p.22). Mesmo com as universidades passando a serem vistos como os “fanáticos de Antônio Conselheiro” e sobre eles recaía uma imagem desagradável e suspeita (DINIZ, 2012, p.22). Mesmo com as universidades passando a produzir materiais acadêmicos sobre a favela, os estereótipos relacionados a suas representações permanecem os mesmos afirmados anteriormente. Fomentando um discurso generalista, e com o tempo essa falácia passou a ser encarada como verdade absoluta sobre esses espaços e suas populações, gerando a problemática de um

discurso preconceituoso que se estende até os dias atuais.

Desse modo, ao longo de muitos anos de produção acadêmica sobre as favelas, consolidou-se uma imagem que consagrou determinadas representações como referência para os agentes sociais na atuação nas favelas. Dentre essas representações, as mais emblemáticas afirmavam a favela como o lugar da ausência e da carência (SILVA; BARBOSA, 2005) da falta da lei e da ordem; como o lugar da violência, mas, principalmente e sinteticamente, a ideia de que a favela não era a cidade. (DINIZ; BELFORT; RIBEIRO, 2012, p. 23)

Podemos constatar que a visão de que, todo favelado fala alto, com um português incorreto, é traficante ou usuário de drogas revela algumas das representações preconceituosas enfrentadas cotidianamente por moradores de favela. Baseadas em concepções preestabelecidas, reducionistas e ignorantes, essas visões generalizam e simplificam pessoas e contextos complexos, como se fosse possível minimizá-las a padrões restritos e equivocados.

Os autores também afirmam que, essa forma de enxergar a favela desfavorece o reconhecimento de sua complexidade, pluralidade, riqueza dialética, entre outras muitas relações que o morador de favela estabelece com seu território e com outras regiões da cidade.

1.3- Território como Corpo

Neste trabalho entendemos a favela como um território espacial que se inscreve tanto na geografia quanto nos corpos de seus moradores. O corpo com toda a cultura vivida na favela torna-se um território ambulante, que transita pelas ruas da cidade dividida pela classe social, em uma composição cultural-corpo-território quase inseparável. O corpo da favela é entendido neste trabalho como um território em movimento, em eterna transformação.

O trânsito entre cidade e favela acontece no corpo e retorna para o espaço onde nossas raízes conectam-se com a fonte. Sendo assim, quase tudo que acontece no nosso território espacial é acontecido no nosso território corporal, porque o corpo é território. Cada mudança, transformação, comemoração ou violência permanece inscrita no espaço, fica inscrita em nós. Os códigos do lugar e toda complexidade que ele carrega se somam à vivência de valores, crenças e ancestralidade transmitidos oralmente na comunidade. Essa multiplicidade nos tece, nos constrói.

Eduardo Oliveira Miranda (2017), na dissertação *Experiências do corpo-território: Possibilidades Afro-brasileiras para a Geografia Cultura*, trata sobre como podemos entender o que está ao nosso redor a partir do nosso próprio corpo, a partir de nós. O corpo é entendido como um território ambulante, “assim como uma territorialidade em constante movimento que para onde se desloca carrega consigo toda a bagagem cultural construída ao longo das suas trajetórias” (MIRANDA, 2014, p. 69-70).

Com base nesse conceito, entendo que meu território corporal é marcado por muitas afetações positivas e negativas vivenciadas na favela. Isso constrói meu imaginário, meus gostos, e minha forma de estar e habitar o mundo. Porque eu sou favela, com todas as suas belezas e dissabores, é um vínculo cultural. Possuir tal noção me fortaleceu como pessoa, me conectou a muitas coisas que antes eram vistas como negativas e hoje se tornaram força de inspiração para enfrentamento de vida. Essa perspectiva me aconteceu pela forma como eu era enxergada, como era chamada ou tratada nos diferentes espaços. E isso só é possível a partir do entendimento de que meu corpo território era enxergado pelos outros, antes mesmo que eu me desse conta disso. Enxergado pela estrutura dominante, que se impõe como padrão normativo inferiorizando quem não consideram igual.

Lembro-me que quando criança, meus parentes tentavam disfarçar meu jeito favelado de ser, tentavam alisar o cabelo, trocar as roupas que lembrassem a favela, corrigir a linguagem excluindo as gírias, e até mesmo o pensamento de que favela não era um bom lugar para se viver, para se morar depois de adulta. Essa forma de pensar ainda aparece em minha cabeça de vez em quando, de disfarçar o estereótipo de favela que existe em mim para ser bem recebida e tratada nos espaços externos a favela, como se ser favelada fosse um dos piores status de uma pessoa. Porém, ao crescer, percebi que esse tipo de coisa não pode infelizmente ou felizmente, para alguns, ser disfarçado. Por ser corpo, ser histórico corporal, ser intrínseco. Mesmo que todo o estereótipo favelado seja desconstruído, ainda resta uma memória corporal detectada sutilmente. Porque além da forma de falar, de vestir, de se portar, existe a memória corporal, existe uma forma de pensar que é construída através dos atravessamentos experienciados em uma favela. O que faz com que a pessoa ainda se enxergue ou seja enxergada como favelada.

E é nesse ponto que eu gostaria de tocar, no ponto do ser favela, **SER** e não apenas **ESTAR**. Existe uma grande diferença entre estar em uma favela e ser oriundo de favela. Para quem é da favela essa memória corporal é inseparável, ela está no barulho que remete a um tiro, está na forma como as músicas de favela a tocam, mesmo

que não sejam do seu gosto musical, elas fazem parte da memória sensorial desse corpo. O cheiro da comida da vizinha, o som das brigas de rua, o plástico preto pendurado no alto, o ônibus que simboliza a morte de alguém, a rua vazia em horários que não são comuns, os fogos de artifício, o jogo do flamengo, as brincadeiras de rua, as chineladas dadas pela mãe, entre outras muitas memórias que são corporais, afetivas e históricas.

Em algum momento percebi que o estereótipo de favelada se diluiu em mim, dando abertura para diálogos externos também, me tornando uma favelada transitante. Aquela que hora está na faculdade, outra no teatro ou em outro país, mas que ao fim, sempre retorna para a favela, o seu lugar de pertencimento. Essa capacidade de transitar entre espaços não diminuiu minha certeza de identidade, pelo contrário, fortaleceu meu pensamento e sentimento de pertencimento territorial, deixando mais consciente meus desejos de luta e de construção, em prol da favela e das causas a favor da população negra. Materializando em mim esse corpo território transitante, que é espaço, é corpo, é corpo no espaço e espaços no corpo. É por onde for, porque não tem como modificar o que se é, apenas o que se está. Já está posto, construído por nossos antepassados, e se construindo no presente enquanto escrevo, preparando assim o solo para gerações futuras, quando ancestrais estivermos nos tornados.

No início desta pesquisa, acreditei que estivéssemos tratando de um lugar fixo de um território espacial. Porém, no decorrer da construção da videodança percebi que o território tratado não era geográfico, mas sim corporal, transitório. As imagens que eu vinha produzindo refletiam as inscrições do território espacial em meu corpo, em minhas relações, em minha cultura, em minha ancestralidade – em meu corpo território ancestral. Aos poucos, fui entendendo o interesse em falar/escrever sobre os espaços por onde transitei em minha construção identitária e por pensar corpo e imagem a partir disso.

Figura 4: Cena de Des-engolir.



Fonte: Imagem retirada da videodança.

Atravessar mundos.

Movimentando estruturas

O dentro e fora da favela, vidas duplas

Na favela sou uma, fora sou outra, será?

Lembrança de infância, com o chão de barro da favela onde morava

Território é acolhimento, é pertencimento, é colo, é mãe

Território é retorno, é parceria, é reconhecimento, é comunidade, é

cura Território é identidade, é nós por nós

Território é parte do nosso próprio corpo

Território são os saberes que temos em nós

Códigos de uma favela

O que é ser cria?

Nossas narrativas são produção de conhecimento, saberes

A surdez humana

Sabedoria da escassez Criação - cria-em-ação³

³ Escrita poética construída pela autora ao decorrer da criação.

2- O PROCESSO DE CRIAÇÃO

2.1- O uso da raiva na construção do gesto

Figura 5: Cena de Des-engolir.



Fonte: Imagem retirada da videodança.

Ele não tá mais no corpo de carne, ele morreu. Eu sangro, eu sangro todo dia, sangro nesse meu corpo de carne.

Será que eu ainda tô carne?

eu vou fazer sangrar, eu quero ver sangrar. Eu quero ver todo dia sangrar e ainda continuar lá, eu quero ver sangrar sem parar, até a coisa mudar, e quando a coisa mudar a gente vamo recomeçar, porque do jeito que tá eu só sangro sem parar. Você não vai enxergar, a não ser que se aproxime devagar, a não ser que troque de lugar, a não ser que decida sangrar um pouco no meu lugar, é uma decisão que poucos tomarão, poucos trocam de lugar.

Me acostumei a parar de enxergar e até de sentir, às vezes, mas nunca parei de sangrar. Alguém que morreu tantas vezes, mas decidiu viver.⁴

Andando para casa após um dia de trabalho, vi passar por mim um homem. Aparentava ter em torno de 45 anos, negro, com roupas sujas e descalço, meio atordoado, parecia estar em outro lugar que não na mesma rua que eu. Seguimos juntos por um breve período, eu olhando para ele e tentando entender o que estaria sentindo ou dizendo, e ele nem me percebia ali. Falava coisas como meu corpo de carne, sobre dor, tristeza, sangue, e por alguns segundos me identifiquei. Ele falava e não era escutado, estava e não era visto, mas eu o notei naquele dia. Notei também que

⁴ Escrita poética da autora realizada a partir do encontro descrito a seguir.

o que ele parecia sentir era **raiva**. Logo depois o perdi de vista, porém, suas palavras ficaram ecoando na minha cabeça, elas me invadiram, despertaram sentimentos importantes. Percebi que o que eu sentia, também era **raiva**.

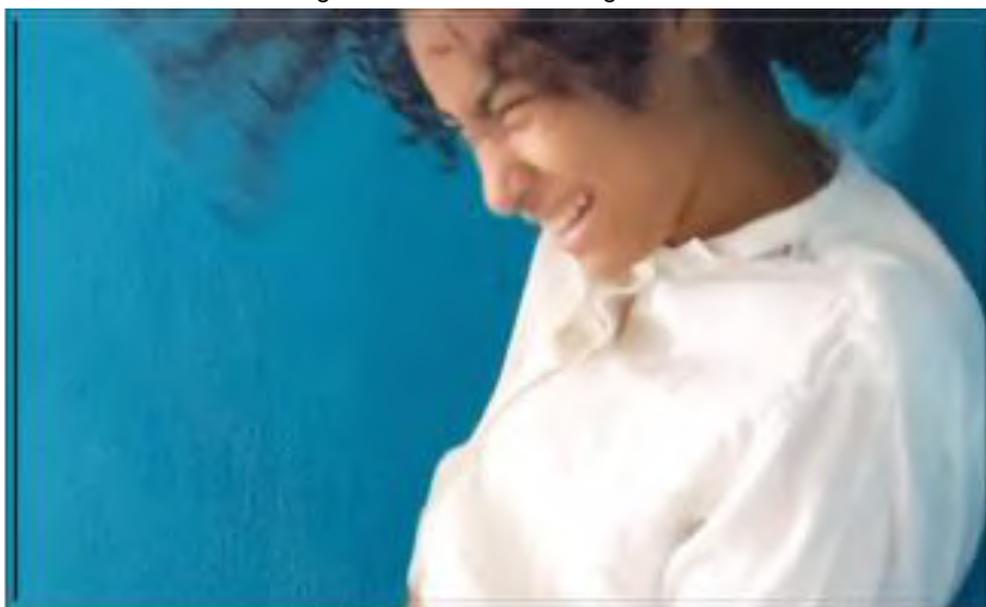
Audre Lorde (1992), no ensaio *Olho no Olho: Mulheres Negras, Ódio e Raiva* fala sobre os usos da **raiva**, e como essa **raiva** é contida em mulheres negras.

Toda mulher negra nos Estados Unidos vive em algum ponto de uma extensa curva de raivas antigas e veladas.

Minha raiva de mulher negra é um lago de lava que está no meu cerne, o segredo que guardei de modo mais intenso. Eu sei o quanto da minha vida quanto mulher de sentimentos poderosos está emaranhado nessa rede de fúria. Ela é um fio elétrico entrelaçado em cada tapeçaria emocional em que coloco o que há de essencial na minha vida – uma fonte quente e borbulhante que pode entrar em erupção a qualquer momento, irrompendo da minha consciência como fogo numa paisagem. Como adestrar essa raiva com precisão, em vez de negá-la, tem sido uma das tarefas mais importantes da minha vida. (LORDE, 1992, p. 183)

Já a minha **raiva** de mulher de sentimentos poderosos estremece minhas carnes, faz sangrar sem se ver e transborda na arte de transformar a raiva em energia de mudança, em combustível, em alavanca. Se concentra bem no meu estômago, como um grande canhão pronto a explodir, pronto a expulsar o corpo estranho que não deveria estar ali, mas insiste, como um grande parasita sanguessuga que engorda o próprio ventre.

Figura 6: Cena de Des-engolir.



Fonte: Imagem retirada da videodança.

O movimento que vem da raiva, a energia da raiva que gera uma força devoradora de tudo. Eu e Ele, imagino que nossa identificação seja pelo viés da raiva, da contenção, do silenciamento, da surdez e cegueira humana. Ele como alguém que já “morreu” tantas vezes e eu vibrando na mesma frequência, com a garganta quente, engolindo muito para me encaixar nos espaços.

Durante um experimento na Lia Rodrigues Cia de Danças, surge, sem pedir ⁵ licença, um corpo que se contorce, suga, incha, espreme, esvazia, cresce e retorna. Esse estado físico experimental se conecta com Ele, o senhor de carne. Naquele breve encontro na rua, tive um vislumbre do que procurava para ligar meu sentimento de raiva ao estado corporal experimentado na Lia Rodrigues Cia de Danças. Lembro-me bem dos sentimentos que Ele me causou, era uma mistura de dor e inquietude, inconformado com sua situação, expressando no corpo, na voz, o que não estava mais cabendo dentro, um transbordar de sofrimento, visível, marcante.

Assim, o corpo que surge no ensaio da companhia e que se conecta com Ele, desdobra-se nessa videodança, criando contornos e dando sentido ao trabalho artístico. Esse corpo atravessa estados corporais que transitam entre dor, agonia, estranheza, sufocamento, incômodo, inquietude e medo, em um adestramento da raiva, direcionado como energia criadora, como uma esperança de ação artística, de alerta para o que não pode se deixar adormecer. Uma busca por novas “espécies” de mim, por novos formatos corporais, novos, porém ancestrais, intuitivos, vindos de um lugar perdido ou apenas desconectado. Esse estado de corpo foi nomeado de Grotesco durante a edição da videodança. Foi um importante ponto de partida para a minha pesquisa de movimento: um corpo que se contorce, que sente as dores, a raiva, o medo, um corpo que sente, sente a musculatura tremer, **sente** as dores do chicote, um corpo que sente, **sente as dores** de ser o que é. O corpo que sente nesse caso, é o meu, mas poderia ser o seu, ou o corpo de qualquer pessoa que lê esse trabalho, pois “Não existe uma única sociedade escravista em que o chicote não tenha sido um instrumento indispensável” (GOMES, 2018, p. 69 *apud* PATTERSON, 1982, s.p). O sistema de escravidão é uma forma de tortura antiga, como o próprio ser humano, pessoas de todas as cores já foram

⁵ Me formei na Escola Livre de Dança da Maré em 2018 e fui bailarina na Lia Rodrigues Cia de Danças por 3 anos.

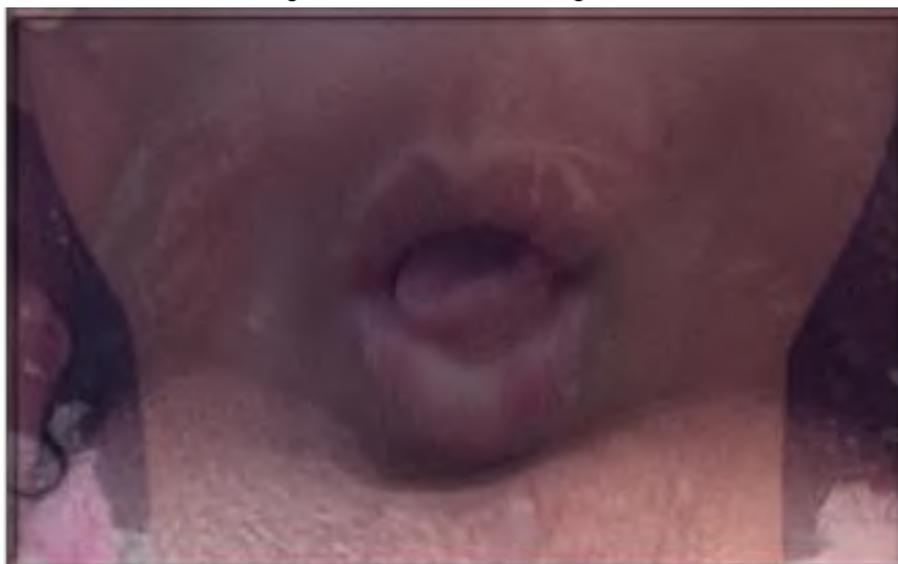
Lia Rodrigues (São Paulo - 1956), brasileira, coreógrafa e diretora da Lia Rodrigues Cia de Danças, artista renomada no Brasil e no exterior. Sua companhia já existe há 30 anos. Tendo sua sede na favela da Nova Holanda, Maré, Rio de Janeiro.

escravizadas. A escravidão racializada é recente, com cerca de 400 anos de duração. Essa informação pode nos ajudar a relativizar as posições, a trocar de lugar e permitir que a pessoa branca se enxergue nessa situação, e possa sentir a dor do chicote também.

Esses sentimentos e sensações que atravessam meu corpo, foram caminhos de acesso para a criação da movimentação. **Tremer** é um sinal forte sentido em minha estrutura corporal, sinalizando que está acontecendo algum tipo de preconceito no momento, racial ou social. Mesmo que às vezes eu não tenha palavras para formular o ocorrido, o corpo sensível como é, entende e reage. Ao perceber que em determinadas situações de preconceito um dos sinais recorrentes era o **tremor**, constatei que poderia usar esse estado na cena para produzir sentimentos ou sensações próximas ao que me interessavam enquanto artista/pesquisadora.

O estresse é um dos estados causados pela raiva, no qual a descarga de substâncias como a adrenalina e o cortisol geram um estado de luta ou fuga no organismo. Essa situação pode acarretar alterações fisiológicas como aumento da pressão e dos batimentos cardíacos, vertigens, tonturas, desmaios, tremores e inquietação. Os sintomas aqui são tomados como indicadores de movimento, me dizem por onde devo começar minha pesquisa, com o desejo de causar em quem assiste uma sensação parecida com a que sinto quando passo por situações de preconceito.

Figura 7: Cena de Des-engolir.



Fonte: Imagem retirada da videodança.

Figura 8: Cena de Des-engolir.



Fonte: Imagem retirada da videodança.

A movimentação criada também é construída através de reflexões, pensamentos críticos, que são gerados por questões coletivas da favela, pela raiva da mulher negra ou por diferentes tipos de preconceito. Uma vez que esses pensamentos produzem sentimentos, e esses sentimentos produzem sensações, eu as uso como indicadores para a pesquisa de movimento e dramaturgia.

Dessa forma, construo no trabalho Des-engolir um caminho técnico para a dança. Ela transita entre estados corporais, começando em algo mais contido, com pequenos momentos de liberação, em um crescente, até que o movimento ganhe o espaço, como uma explosão de dentro para fora, só que gradual.

Enquanto o ideal de vida sem preconceito racial ainda não nos é concreto, real, material, seguimos fazendo uso da raiva como nos cabe. Exteriorizamos em palavras, protestos, ações, ou qualquer outra forma de luta possível e coerente para cada um(a). No meu caso em específico, tenho feito uso, na arte.

Desengolir o que?

O que foi engolido?

O que foi engolido, não digerido e está sendo devolvido porque não deve ficar dentro?

Ou o que foi posto na boca e cuspidado, por hoje ter consciência e não mais engolir?

O que foi engolido por não termos consciência de que era preconceito, e o que hoje ainda, nos obrigamos a engolir para permanecer em espaços em que “precisamos” estar.

Objetivo de causar desconforto em quem assiste?

Novas espécies dentro de mim mesma.

Transbordar, ir além da borda, do contorno limitante.

Para que então consiga repartir com os outros.

Favelada, negra, mulher. As classificações são importantes, porém não podem ser limitadoras. Nos impedindo de transbordá-las.

A procura do surto.

Como terrorizar espaços

Espaço ao ar livre

Como sair das dores individuais?

Como sair das dores coletivas?

Corpo luta

O corpo luta

Corpo coletivo, luta coletiva

Silenciamento ou silêncio - qual é a diferença?

A menina pensava ser tímida, quando na verdade era silenciada.⁶

2.2- Relação com a Câmera

Iniciamos a videodança com um *fade in*, a imagem nublada, como uma película ⁷ branca, uma camada de distanciamento da realidade que vai gradualmente atingindo sua intensidade normal de luz. Nesse efeito nublado buscamos remeter a uma ideia de passado, uma lembrança anuviada, na qual não temos tanta nitidez por ser uma memória, algo que vivemos ou até mesmo que imaginamos ter vivido. Assim, a mulher negra que abre o vídeo, dona Neide, minha mãe, figura importante para mim, inicia a relação ancestral do todo. Sua imagem de mulher negra, lavando, regando e penteando os cabelos, alude à história das mulheres negras que trabalham desde sempre, seja para seus senhores brancos, seja para suas famílias. As memórias de trabalho forçado ou obrigatório, não necessariamente pessoais, tornam-se quase uma imagem real do passado. Assim como sinto quando ouço ou leio sobre as memórias coletivas dos tempos da escravidão: algo que não vivi, nem minha mãe, avó ou bisavó,

⁶ Escrita poética realizada pela autora durante a construção da cena de nome Grotesco.⁷ FADE IN - O surgir da imagem a partir de uma tela escura ou clara, que gradualmente atinge a sua intensidade normal de luz.

entretanto que está marcado em nosso inconsciente quase como uma memória própria.

Tenho percebido, durante esse processo com a câmera, que pensar a imagem é uma forma de acessar camadas do inconsciente e criar um diálogo entre o inconsciente e a sua expressão artística em imagens. Uma profunda busca por afetos escondidos, camuflados, até mesmo esquecidos, mas atuantes na ação de acolher uma ideia e excluir outra, em nossas escolhas do que entra ou não na edição coreográfica.

A escolha das imagens me fez lembrar do livro *Olhares Negros* de uma importante escritora negra, estadunidense, chamada Bell Hooks (2019). Dona⁸ Bell Hooks fala em seu livro sobre imagens que reforçamos em nosso inconsciente e que continuam alimentando os papéis de pessoas negras subjugadas em nossa sociedade. Essa leitura foi importante para a reflexão produzida no processo de escolha das imagens que compõem o trabalho. Pensando em quais representações escolho reforçar ou remover, em meu e no inconsciente coletivo, tocando nas dores que precisam ser tocadas, porém, sem que essas dores continuem nos aprisionando a imagens de sofrimento e inferiorização.

Desafiados a repensar, artistas e intelectuais negros insurgentes buscam novas formas de escrever e falar sobre raça e representação, trabalhando para transformar a imagem.

Existe uma conexão direta e persistente entre a manutenção do patriarcado supremacista branco nessa sociedade e a naturalização de imagens específicas da mídia de massa, representação de raça e negritude que apoiam e mantêm a opressão, a exploração e a dominação de todas as pessoas negras em diversos aspectos. Muito antes da supremacia branca chegar ao litoral do que hoje chamamos Estados Unidos, eles construíram imagens da negritude e de pessoas negras que sustentam e reforçam as próprias noções de superioridade racial, seu imperialismo político, seu desejo de dominar e escravizar. Da escravidão em diante, os supremacistas brancos reconheceram que controlar as imagens é central para a manutenção de qualquer sistema de dominação racial. (HOOKS, 2019, p. 33)

Com o questionamento de quais imagens enriquecem ou empobrecem a figura das pessoas negras, perguntamos: **como podemos transmitir as dores sentidas por corpos negros sem violentá-los ou inferiorizá-los? Sem alimentar ainda mais um sistema que lucra em cima da dor do outro? Como parar de produzir imagens de ódio que normalizam a morte de pessoas negras? Como complexificar as imagens de**

⁸ Dona é um título atribuído, dentro da comunidade, para as mulheres mais velhas. Uma forma de reverência e respeito às nossas mais velhas. Esse título era dado a mulheres de famílias nobres, como por exemplo, mulheres pertencentes às famílias reais de Portugal e do Brasil. Com o tempo, estendeu-se a toda mulher casada, viúva, religiosa ou considerada de respeito.

Por isso, nesse texto, me refiro a Bell Hooks, Conceição Evaristo e minha mãe como “Dona”, por respeito a figura delas e a tudo que representam.

peessoas negras tentando abarcar as diversas camadas da vida?

Como afirma dona Bell Hooks (2019, p. 28) “Infelizmente, parece que não só houve pouco progresso em relação às questões de raça e representação, mas se aumentou a quantidade de imagens odiosas”. Se faz necessário e imprescindível repensar e transformar essas imagens negativas que estão atuantes em nossos pensamentos, não nos permitindo acabar realmente com o racismo.

Além de pensar a imagem, seus simbolismos e o corpo que dança, pensar videodança é pensar no movimento que a câmera faz, que o corpo que filma faz e na edição. Como introduzimos as imagens, qual ângulo vem primeiro, quais cortes e transferências fazer — tudo isso é coreografia — escolhas testadas inúmeras vezes, até que componham com as perguntas que aquela pequena parte de um todo nos fazem.

Para pensar essa parte de edição e composição das imagens recebi a ajuda significativa e carinhosa de Beatriz Mello, artista da dança e videomaker. Bia cuidou sensivelmente de cada segundo do vídeo, dividindo comigo suas impressões e ideias. Em meio à crise sanitária e isoladas em nossas casas, nos falávamos e dividíamos tudo por longas chamadas de vídeo. Parceria de muito valor e importância neste trabalho, visto que em minhas criações anteriores, sempre estive rodeada de muitos artistas e trabalhando sob a direção de alguém. Esse fato torna a experiência atual diferenciada, tanto por não estar em grupo, pensando, questionando as ideias e sendo alimentada pela criação do outro, quanto por não estar somente como intérprete da ideia de alguém, mas sim envolvida em meus próprios desejos de criação.

Neste trabalho atuei como bailarina e diretora e também contei com a generosa ajuda do meu companheiro de vida, Gabriel Oliveira. Foi ele quem produziu a captação das imagens e a construção da trilha sonora. Em nosso processo fomos gravando e regravando cenas, à medida em que eu ia compreendendo sobre o que estava tratando o trabalho. Gravamos algumas cenas no quintal da casa de minha mãe e em locais onde não havia muito fluxo de pessoas, para conseguirmos fazer imagens sem a máscara de proteção contra a covid-19. Fomos armazenando o material em uma plataforma na internet, o que facilitava o acesso da Bia na edição. Eu e Gabriel já havíamos tido a experiência anterior de trabalhar juntos na construção de uma videodança coletiva, então já sabíamos um pouco como o outro atuava, o que facilitou nosso trabalho.

Construímos um roteiro base norteador de possíveis cenas, totalmente flexível e sensível às implicações do momento, como um guia para novas descobertas. Bia sugeriu o exercício imaginário de visualizar o que eu gostaria de ver em uma tela com os olhos fechados. Imagens de afetos, de lugares, de memórias. Ao fechar os olhos me transportei para a infância, para o quintal da casa de minha mãe, para o lugar onde arrisquei meus primeiros passos de dança; logo, surge um dos primeiros lugares a gravarmos e também a ideia de trazer a voz de minha avó, as imagens de minha mãe e sobrinha para comporem o trabalho.

As primeiras cenas produzidas no quintal são cenas que me comovem, que tocam em lugares gostosos da infância, do início, das danças/brincadeiras de criança, e que foram se transformando até chegar em uma produção artística da vida adulta. Essa é a raiz, é onde tudo surge, me fazendo conectar com o território onde vivia, e com os corpos que habitavam aquele espaço, amigas queridas e familiares. Não posso esquecer onde tudo inicia, meu chão primogênito, cheio de histórias e memórias, que me faz lembrar quem sou, de onde vim e para onde posso seguir. O chão primeiro que age como uma bússola de empatia e humildade, como minha fonte de integridade, artística, intelectual e pessoal, que dá sentido a tudo o que me proponho a fazer. Esse chão se apresenta como uma integração entre o território material e o corpo, fazendo com que o lugar e suas mazelas sociais se unam ao meu corpo, tornando-me um corpo/território que transita pelos espaços internos e externos da favela — sendo corpo — sendo território.

3- DRAMATURGIA E ROTEIRO

O roteiro inicial, de antes da pandemia, foi pensado para o palco e era bem distinto do roteiro construído durante a gravação das cenas. O modo de pensar imagem para vídeo difere muito da maneira usual como idealizei, criei e construí danças até então. Nesse sentido, fui entendendo o novo caminho ao caminhar, ao longo do processo, precisei aprender a pensar a imagem através da tela, a imaginar a cena sendo assistida em outra dimensão, na qual posso dirigir o olhar do espectador, por exemplo, através de um plano detalhe, de um encadeamento (fusão de duas imagens, uma ⁹ sobrepondo-se a outra), de um *superclose* (plano muito próximo), de um corte ou de ¹⁰ outros efeitos de edição. Já no plano geral do palco o espectador tem a possibilidade ¹¹ de seguir com seu olhar para onde lhe chamar mais atenção.

A escolha de criar uma videodança no TCC me fez ir atrás de outras informações que me capacitasse minimamente a idealizar as imagens videográficas, pois percebi, muito pelo olhar de minha orientadora, que meu modo de criar era guiado por parâmetros cênicos. Desse modo, comecei o processo de estudo analisando alguns vídeos de dança e percebendo o que aquelas imagens e sons me causavam. Observando diferentes ângulos e planos, diferentes cortes, e percebendo como essas ¹² escolhas fazem parte da construção dramaturgica do trabalho. Fui entendendo aos poucos onde faríamos um plano geral e onde seria melhor fazermos um plano detalhe, um *superclose* (plano muito próximo), com esse recorte que mostrasse apenas uma parte do corpo ocupando todo o quadro, como por exemplo, nas cenas onde gravamos somente os olhos ou a boca, sem deixar vaziar informações que desviasse a atenção.

Compreendi que em um trabalho de videodança a dramaturgia é construída, também, pela escolha de ângulos, planos e cortes de câmera e edição. A manipulação das imagens constrói um caminho de sensações e sentidos em quem assiste. Cada escolha precisa ser pensada e questionada para sabermos se aquela determinada sequência de movimentos, ação, figurino ou som é realmente necessária para os

⁹ PLANO DE DETALHE - Mostra apenas um detalhe, como, por exemplo, os olhos do ator, dominando praticamente todo o quadro.

¹⁰ CORTE - Passagem direta de uma cena para outra dentro do filme.

¹¹ PLANO GERAL - Plano que mostra uma área de ação relativamente ampla.

¹² PLANO - Enquadramento de algo ou alguém.

sentidos que o trabalho deseja produzir. Podemos dizer que a criação na dança contemporânea também é guiada pelas escolhas da dramaturgia sensível do corpo, espaço, som, iluminação, cenário e figurino — a presença ou não de cada elemento faz toda diferença na produção de sentido. As leituras variam de acordo com cada detalhe escolhido das imagens. Por exemplo, imaginemos a cena silenciosa de um homem branco imóvel. Corta. Imaginemos agora a mesma cena com um homem negro. Quais leituras essa sequência pode produzir? Quais seriam os sentidos produzidos se o trabalho tivesse somente uma das cenas? Como organizar as imagens para que articule os sentidos políticos do que desejamos produzir?

Na captura das imagens, Gabriel procurou em alguns momentos conduzir a câmera do celular de forma a simular um(a) espectador(a) assistindo em movimento presencialmente. Essas conduções do olhar foram importantes na construção do sentido do trabalho. Por exemplo, imaginemos uma cena gravada em plano geral, com ângulo plano e câmera fixa do início ao fim, uma câmera objetiva. E paralelamente a 13 mesma cena gravada com a câmera em movimento capturando a perspectiva do olhar de alguém que acompanha de perto, uma câmera subjetiva, que captura o ponto de vista de dentro da cena. A percepção de uma câmera objetiva e de uma câmera subjetiva produzem percepções e sentimentos distintos.

Segundo Karen Pearlman (2012), cineasta, escritora, professora e palestrante sobre tela e artes cênicas; a coreografia manipula os movimentos, o tempo, o espaço e a energia em uma construção a fim de provocar afetos. Os editores fazem algo parecido ao manipular as imagens, a sequência ou o tempo de duração de um material de vídeo. Na edição das imagens escolhemos quais cenas gostaríamos que fossem vistas primeiro, em qual ordem e com quais tipos de corte. O trabalho de edição, nesse sentido, pode ser visto como o trabalho de um coreógrafo, que escolhe como encaixar as cenas, por quanto tempo, se serão aceleradas ou ralentadas, se entrará algum efeito ou será uma cena completamente nítida.

(...) sua preocupação é com a composição coreográfica na junção dos quadros, e com o impacto que o material produz quando visto no fluxo de sequências, não em sequências individuais. As perguntas são: as tomadas são agrupadas de modo a progredir suavemente do plano geral para o próximo, do plano próximo para o geral, ou para alternar bruscamente o tamanho dos

¹³ ÂNGULO PLANO - Ângulo que apresenta as pessoas ou objetos filmados num plano horizontal em relação à posição da câmara.

planos? O movimento flui numa direção constante ou em direções alternadas? Vêm de todos os cantos da tela ou alternam padrões diferentes em momentos diferentes? E os ângulos? Que tipo de efeito foi aplicado? Deveria estar sendo usado de maneira econômica ou exaustiva? (PEARLMAN, 2012, p. 218)

Esse trabalho de costura entre as cenas é um trabalho sensível e essencial em uma videodança. A organização das imagens, das ideias, o motivo pelo qual uma cena deveria entrar ou ser cortada da composição coreográfica, foi sendo construído e dividido entre eu e minha amiga Bia, através de videochamadas e de encontros presenciais (cercados de cuidados, como uso de máscara e testando negativo para a covid-19).

Como foi dito inicialmente, devido a pandemia da Covid-19, toda a produção possível foi caseira, usando os materiais que tínhamos em mãos, o figurino e o espaço também. Algumas cenas foram gravadas no quintal e na cozinha da minha mãe, com a participação dela e de minha sobrinha. Outras foram externas, gravadas em espaços abertos com pouca circulação de pessoas. Esses espaços e materiais não foram uma escolha dramática, foram os recursos possíveis. É importante lembrar a não romantização da precariedade. A falta de opção não pode ser considerada uma escolha, no meu caso, a precariedade foi a condição possível.

Vejo artistas escolhendo reaproveitar e transformar materiais descartados em lindíssimas obras de arte. No entanto, outra coisa é ter que reaproveitar materiais descartados pela falta de recursos. São coisas diferentes e por vezes confundidas. Devemos entender essa situação como uma falta, mesmo que, apesar dela, sigamos trabalhando. Neste caso, não foi uma escolha minha fazer uma produção caseira, foi uma imposição da pandemia e das políticas de fomento às artes no Brasil.

Dito isso, percebi que gravar no quintal e na cozinha da minha mãe, me fez questionar sobre os espaços que provavelmente escolheria para essa produção artística se tivesse recursos. Muito possivelmente faria no palco, seguindo o plano inicial, mas isso me privaria dos questionamentos que vieram a partir da ocupação do espaço doméstico, que despertaram um olhar crítico sobre minhas escolhas estéticas e políticas em geral. Me fizeram refletir sobre o que afirmo com tais escolhas, ou sobre o impacto delas no imaginário do coletivo. Ocupar a casa foi importante para reencontrar o lugar onde minha dança começa, o chão que me acolhe. Hoje tenho o quintal como um espaço de encontro, de conflito, de comunhão, de reafirmação, de enraizamento, de ancestralidade.

Então me pergunto e divido o questionamento nessa escrita: **Qual posição política assumimos ao dançar descalços e fora do palco? Será que nos**

perguntamos em qual chão queremos dançar? Em qual chão nossa dança sugere estar? O que o chão de terra simboliza? Qual narrativa a história do palco italiano nos conta? Como aguçar o processo de escolha política, do olhar e do pensamento no trabalho artístico?

Figura 9: A mãe da autora, dona Neide.



Fonte: Imagem retirada da videodança.

Roteiro:

Cena inicial: Tela preta e o som da água caindo. Aos poucos, aparece a imagem de mãos lavando louça, com efeito esbranquiçado, na tentativa de dar uma sensação de passado.

Cena 2: Sequência de imagens: Dona Neide (mãe da autora) regando as plantas, penteando seus cabelos e os cabelos de Kayla (sobrinha da autora). Vai saindo efeito esbranquiçado aos poucos como se estivéssemos vindo para o presente.

Cena 3: A imagem de uma árvore, Karoll (autora) abaixada nessas raízes, de costas para a câmera. Imagens da árvore e das mãos.

Cena 4: Imagens da boca. Uma sobreposição de imagens; língua, garganta, lábios mexendo rápido. A imagem se aproxima do espectador como se estivessem entrando para dentro da garganta de Karoll (autora). Tela preta.

Cena 5: Grotesco; A partir da tela preta vai surgindo o movimento do grotesco, que é a dança da autora ao ar livre. Dança movida pela raiva.

Cena 6: Após, as cenas de Karoll (autora) se debatendo contra a parede.

Cena 7: Olhos fixos no plano detalhe e a imagem da pessoa mordendo as próprias mãos.

Cena 8: Cena da cabeça que pesa, que escorrega.

Cena final: Costas nuas; Karoll (autora) de costas para a câmera. A câmera pega somente da cintura para cima, o que se vê é o movimento das costas, tendo o céu azul como cenário. Fim.

4- CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cura pelo pensar sobre

A cura pelo escrever sobre

A cura pelo dançar sobre

A cura do inconsciente

Ser curador

Curandeira

Curar dores

Curar os outros

*Curar os outros para me curar.*¹⁴

Venho buscando por cura, por ser curador, curandeira, por curar dores antigas e intocadas, por me curar para curar os outros, cuidar dos outros através do movimento, do amor.

Considero o Trabalho de Conclusão de Curso e o Memorial como uma troca com o público, no meu caso, para que isso pudesse acontecer foi necessário um profundo movimento interno, que me forçou a remexer em dores muitas vezes não tocadas. Tem sido como uma grande faxina reorganizadora, retirando o que estava entulhado e empoeirado, ocupando espaço, impedindo o crescimento, impedindo a expansão da visão, do entendimento, e até mesmo de uma projeção de futuros possíveis.

Acredito que o processo de reflexão para a construção da escrita, a produção das imagens e a linha de raciocínio são concebidas e criadas para o outro, para uma partilha. Antes de me abrir aqui para vocês, precisei me abrir para mim mesma, precisei cavar e visitar dores profundas, que muitas das vezes as ignorei para conseguir seguir adiante. Será possível construir algo profundo, sem que se force a ir nas profundezas? Às vezes para curar é preciso sentir a dor do processo de cura, e esse tem sido meu processo de cura. Ao lembrar da infância ou de preconceitos vividos, ao refletir mais cruamente sobre a estrutura racista e desigual em que estamos inseridos, nesses momentos, me vejo de frente com a dor. Como uma longa transformação e adestramento da raiva, direcionando-a para a criação, ao meu favor. Resolvi dar espaço a cura, sigo em direção ao, **como posso criar a partir da experiência da dor?** Criar escrita, movimento, edição, trilha sonora. Como posso usar essa raiva que sinto como um dispositivo de criação, e também

¹⁴ Escrita poética da autora realizada durante a criação do trabalho.

também de renovação, enquanto ainda for necessário conviver com ela. Como posso me permitir deixar grande parte dessa dor aqui, em palavras, enquanto lágrimas escorrem, deixando minha alma mais leve. Isso é arte! Não só para quem assiste, mas pela necessidade de ser, de pensar, de expor, de trocar, independente das críticas. Aqui, me proponho a fazer arte, arte como libertação, como produção de pensamento, de reflexão, quiçá de mudança. Se não for no outro, que pelo menos seja em mim.

A brasileira, linguista, escritora e pesquisadora-docente universitária, Maria da Conceição Evaristo de Brito ou dona Conceição Evaristo (2017), inaugura o termo “escrevivência” — hoje conhecido e reconhecido internacionalmente, e que me acompanhou até o final deste trabalho. Escrevivência é uma forma de texto, oral ou escrito, que acontece a partir da experiência, da vivência de uma pessoa ou coletivo. Essa escrevivência só é possível a partir de um corpo que experimenta, que sente, que vive um determinado contexto.

Com esse pensamento, trouxe para esse trabalho o meu ponto de vista sobre o corpo-território, mais especificamente, sobre o meu corpo-território, esse corpo que atravessa mundos e que entende o território geográfico como parte dele. Um dos objetivos aqui, era des-engolir, tirar de dentro, de mim, ou pelo menos tentar tirar, começar a tirar — arrancar talvez, algo que não deveria ter entrado jamais. Então te escrevo, te conto, como uma carta, um desabafo, uma divisão de dor, de responsabilidade. Porque escrever sobre corpo negro e favelado não bastou ainda, não findou, não acabou, não alcançamos um lugar de dignidade plena, estamos apenas no mínimo. Ainda há muito a se falar sobre, a se fazer sobre.

Trazendo novamente a afirmação de dona Bell Hooks (HOOKS, 2019, p.33) “Da escravidão em diante, os supremacistas brancos reconheceram que controlar as imagens é central para a manutenção de qualquer sistema de dominação racial”. Que consigamos reaver a dominação de nossas imagens, que esse controle seja recuperado e possamos ser vistos como uma folha em branco, pronta para escrever sua própria história.

A seguir, deixo um dos famosos poemas de dona Conceição Evaristo (2017, p. 24 e 25). Versos que me acompanham há algum tempo, uma das primeiras pistas que obtive para dar início a este trabalho.

Vozes-Mulheres

Vozes-Mulheres

A voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio.
ecoou lamentos
de uma infância perdida.

A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela

A minha voz ainda
ecoa versos perplexos
com rimas de sangue
e
fome.

A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade.

REFERÊNCIAS

DINIZ, Edson, BELFORT, Marcelo Castro, RIBEIRO, Paula. **Memória e Identidade dos Moradores de Nova Holanda**, ed.2010, Rio de Janeiro, Redes da Maré, 2012.

EVARISTO, Conceição, **Becos da memória**, 1ª. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

EVARISTO, Conceição, **Poemas de recordação e outros movimentos**, 3.ed. Rio de Janeiro, Malê, 2017.

GOMES, Laurentino. **Escravidão: do primeiro leilão de cativos em Portugal à morte de Zumbi dos Palmares**, volume 1. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.

HOOKS, Bell, **Olhares Negros: Raça e Representação**, 1.ed. São Paulo, Editora Elefante, 2019.

LORDE, Audre, **Irmã Outsider**, 1. ed. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2019.

MIRANDA, Eduardo Oliveira, **Experiências do corpo-território: Possibilidades Afro-brasileiras para a Geografia Cultural**, Bahia, Universidade Federal da Bahia, 2017.

Disponível em:

<https://www.revista.ueg.br/index.php/elisee/article/view/6621/509ro-brasileiras>. Acessado em: Mar. 2022.

MIRANDA, Eduardo Oliveira. "O negro do Pomba quando sai da Rua Nova, ele traz na cinta uma cobra coral": os desenhos dos corpos-territórios evidenciados pelo Afoxé Pomba de Malê. 2014. 180 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Desenho Cultura e Interatividade) - Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2014. Disponível em:

<http://tede2.uefs.br:8080/bitstream/tede/97/2/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20de%20Ed>. Acessado em: Mar. 2022.

MACHADO, Jorge. **Vocabulário do Roteirista (Org.) - Dicionário e Glossário sobre Roteiro e Cinema**. Disponível em:

<http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabula>. Acessado em: Mar. 2022.

PEARLMAN, Karen. **A edição como coreografia**. In: CALDAS, Paulo (Org.). **Dança em foco: ensaios contemporâneos de videodança**. 1. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

REDES DA MARÉ. **Censo Populacional da Maré**. Rio de Janeiro: Redes da Maré, 2019. Disponível em: <https://www.redesdamare.org.br/br/info/12/censo-mare> Acessado em: Mar. 2022.