

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE CIÊNCIAS DA SAÚDE  
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS

**BRUNA ARRUDA MACHADO**

AFETOS DE CRIAÇÃO EM DANÇA E CINEMA: Construindo memórias futuras

Rio de Janeiro

2022

Bruna Arruda Machado

## AFETOS DE CRIAÇÃO EM DANÇA E CINEMA: construindo memórias futuras

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Arte Corporal, Escola de Educação Física e Desportos, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharela em Dança.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Ms. Vanessa Fernanda Tozetto

Rio de Janeiro

2022

## CIP - Catalogação na Publicação

M149a Machado, Bruna Arruda  
Afetos de criação em Dança e Cinema: construindo memórias futuras / Bruna Arruda Machado. -- Rio de Janeiro, 2022.  
60 f.  
Orientadora: Vanessa Fernanda Tuzetto.  
Trabalho de conclusão de curso (graduação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Educação Física e Desportos, Bacharel em Dança, 2022.  
1. Dança. I. Cinema. 3. Videodança. 4. Criação. I. Tuzetto, Vanessa Fernanda, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

Bruna Arruda Machado

AFETOS DE CRIAÇÃO EM DANÇA E CINEMA: construindo memórias futuras

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Departamento de Arte  
Corporal, Escola de Educação Física e  
Desportos, Universidade Federal do Rio  
de Janeiro, como requisito parcial à  
obtenção do grau de Bacharela em  
Dança.

Aprovado em de de.

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Carolina Natal Duarte – UFRJ

À minha mãe eterna.

### **AGRADECIMENTOS**

Em primeiro lugar, agradeço a minha mãe Rejane Arruda, por me dar a vida duas vezes e por estar presente mesmo em sua ausência.

Aos professores que cruzaram a minha caminhada me inspirando e compartilhando o que sabiam; Giselle Lima, Danielle Valois, Bianca Martins. Aos professores do curso de Bacharelado da UFRJ, por abrirem espaços, criarem meios e formas, por insistirem e resistirem, por todas as trocas. À minha querida professora e orientadora Vanessa Tozetto por quem me derreto de admiração e carinho, minha gratidão por enxergar em mim o que eu ainda não havia visto e por me ajudar a encontrar os detalhes que compõem o todo. À professora Carolina Natal por acompanhar meu processo com carinho e disponibilidade em compor a banca avaliadora.

À linda professora Maria Inês Galvão pela disponibilidade em aceitar o convite, generosamente nos presenteando com sua presença, nos deixando perplexos com a potência da sua arte.

Ao meu amigo Luís Silva (o Dudu) pelas suas dicas e principalmente por acreditar no projeto quando eu mesma não acreditava muito.

À minha aluna Luana Coelho que trouxe toda sua leveza e ainda me levou para ver seus cavalos.

Aos meus amigos e intérpretes-criadores: Águi Berenice, Bruno Alarcon e Jacki Karen, agradeço profundamente por embarcarem nessa viagem, entregando suas lindas poesias para essa pesquisa e não posso deixar de agradecer por aguentarem meus dramas e dividirem lágrimas e risos.

Aos meus anjos da guarda; Neide, Dudu e minha melhor amiga Bela. Ao Arthur, meu amor, por me apresentar *Attack on titan*, por insistir em me entender e sempre sonhar junto comigo.

Ao meu tio Marcelo Arruda, e minhas tias: Lilian, Dulcineia e Luciana, por todo amor, apoio, acolhimento e por estarem sempre lá.

À minha irmã Marcela Arruda que desde 97 me faz companhia nas viagens de tempo, dona dos olhos que fez com que as ideias ganhassem vida.

“A vida tornos sê-me leve, a mais leve, quando exigiu de mim o mais pesado”  
(Friedrich Nietzsche)

## RESUMO

Esse memorial relata sobre a pesquisa para construção da videodança *de 2022 para 1994*, cuja proposta é descobrir um processo de criação em que a captação, a montagem e a edição fazem parte do processo de composição coreográfica. O trabalho é diretamente influenciado pela metodologia de criação e pelas obras de Pina Bausch e pelo pensamento do cineasta russo Andrei Tarkovsky acerca do conceito de poesia visual. O processo de criação da videodança, cuja dramaturgia propõe uma reflexão sobre a leveza, passa pelas etapas de roteirização, investigação e criação coreográfica, filmagem, montagem e edição, resultando em uma prática híbrida, onde a tecnologia da câmera não será utilizada apenas como método no afã de registrar bailarinos e interpretações coreográficas, mas terá função de estabelecer um olhar (janela) de diálogo entre movimento, imagem, espaço e tempo.

Palavras-chave: Cinema e Dança; videodança; criação.

## ABSTRACT

MACHADO, Bruna Arruda. Afetos de criação em Cinema e Dança: construindo memórias futuras. Rio de Janeiro, 2022. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Dança) – Escola de Educação Física e Desportos, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

This memorial reports on the research for the construction of the video dance From 2022 to 1994, whose proposal is to discover a creative process in which capturing and editing are part of the choreographic composition process. The work is directly influenced by the creation methodology and Works of Pina Baruch and. bi lhe thought of Russian filmmaker Andrei Tarkovisky about the concept of visual poetry. The video

dance creation process, whose dramaturgy proposes a reflection on lightness, goes through the stages of scripting, investigation and choreographic creation, filming and editing, resulting in a hybrid practice, where camera technology will not be used only as a method to register dancers and choreographic interpretations, but it will have the function of establishing a look (window) of dialogue between movement, image, space and time.

Keywords: Cinema and Dance; vídeo dance; creation.

## **LISTA DE ILUSTRAÇÕES**

Figura 1 – Laboratórios com Águi Berenice, Jacki Karen e Bruno Alarcon .....	35
Figura 2 – Filmagens dos solos de Maria Inês Galvão e Bruna Arruda .....	36
Figura 3 – Ensaio e filmagem de Luana Coelho .....	36

## **SUMÁRIO**

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2 AFETOS DE CRIAÇÃO .....</b>	<b>13</b>
2.1 AFETOS DE CRIAÇÃO EM PINA BAUSCH .....	16
2.2 AFETOS DE CRIAÇÃO EM ANDREI TARKOVSKI .....	18
<b>3 O PESO DA LEVEZA .....</b>	<b>21</b>



<b>4 TRILHAS METODOLÓGICAS .....</b>	
25	
4.1 DA CRIAÇÃO DO STORYBOARD AO ROTEIRO .....	
25	
4.2 COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA – IMAGENS QUE DANÇAM .....	
27	
4.3 CRIANDO POR MEIO DE MEMÓRIAS FUTURAS .....	
30	
<b>5 OLHOS DEMORADOS .....</b>	
33	
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>39</b>
<b>APÊNDICES .....</b>	<b>41</b>
<b>APÊNDICE A – <i>STORYBOARD</i> .....</b>	
42	
<b>APÊNDICE B – ROTEIRO .....</b>	
46	
<b>APÊNDICE C – FICHA TÉCNICA .....</b>	
53	
<b>ANEXOS .....</b>	
54	
<b>ANEXO A – RELATOS DE EXPERIÊNCIA DOS COLABORADORES .....</b>	
55	

## 1 INTRODUÇÃO

Iniciei meus estudos de dança na adolescência com a sensação de atraso diante das minhas colegas mais novas. Passei a dobrar meu tempo e a fazer todas as aulas que podia; assim, fiquei boa parte desse período na escola de dança, nas aulas de balé clássico e jazz. Mas a vida aconteceu e precisei me afastar; porém, quando me vi pressionada para fazer uma escolha profissional, tive certeza: Dança. Até então, a vivência nas academias de dança, os espetáculos e festivais, o ato de estar no palco, eram todos momentos excitantes que acompanhavam uma tensão intimidadora.

Apesar do amor que havia nutrido, temia que ali não fosse o meu lugar. Foi então que entrei em contato com a dança contemporânea pela primeira vez. Bianca Martins, hoje uma grande amiga e incentivadora, foi convidada para dar um *workshop* de dança contemporânea na academia em que eu estudava, na época ela era uma graduanda do curso de Bacharelado em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ e foi em sua aula que despertou em mim o interesse pela experimentação e um desejo de criar e não mais apenas replicar os movimentos. Assim, me encontrei na proposta de liberdade para as pesquisas corporais e a criação, me arriscando em criar meus próprios movimentos. Criei alguns solos para eu dançar e para outros, alguns duos e, por fim, coreografias de grupos. Percebi que talvez ali houvesse encontrado um lugar de transformar, expressar e até mesmo contar histórias com o corpo.

Para entender onde dança e vídeo se encontram na minha história, há outro tema, um outro afeto: o Cinema. Esse surgiu há muitos anos, antes da Dança. Cresci no interior do Rio de Janeiro; ir à videolocadora com minha mãe era um evento. Escolhemos e assistimos a muitos filmes juntas e ela me apresentou os clássicos do cinema, seus filmes preferidos, como *Tomates verdes fritos* (1991), *O clube dos cinco* (1985) e o nosso favorito *Antes do amanhecer* (1995). Ao final de cada sessão ela me indagava: o que você achou desse filme? E me ouvia atentamente, enquanto me incentivava a pontuar cada detalhe que me chamou a atenção. Assim, ela me

disse que eu tinha um olhar demorado para a vida e que isso era bom e que era algo a ser mantido. Como foi com a Dança, assim que tive a oportunidade, busquei estudar sobre Cinema. Pesquisava sobre os filmes, seus diretores, lia roteiros de filmes da mesma maneira que lia livros. Mais tarde, durante

11

Na pandemia da COVID-19, encontrei a oportunidade de fazer um curso *online* em uma escola que acompanhava pelas mídias sociais. O curso aborda as principais etapas de produção e pós-produção cinematográfica, o que abriu minha visão para processos criativos.

Os caminhos de ambos, a Dança e o Cinema, pareceram me levar para uma única direção quando a ida à locadora, em 2012, me levou à *Pina*, o filme de Wim Wenders (2011), que inicialmente contaria com a presença da coreógrafa Pina Bausch e passou a ser uma homenagem a ela, que faleceu durante o processo de criação. O filme reúne seus colaboradores, intérpretes-bailarinos, que nele transformam suas experiências com a coreógrafa em frases coreográficas. Me vi fascinada e inspirada pelo que assisti, querendo me encontrar através do movimento e encontrar ferramentas para construir meus próprios processos de criação. Assim, alguns anos depois, em 2016, iniciei meus estudos no curso de Bacharelado em Dança na UFRJ, onde logo percebi que havia uma valorização da descoberta de si, da consciência corporal e da liberdade de criação. Me senti acolhida, pois acredito nessa valorização.

Foi a partir da minha vivência na universidade, das trocas e afetos construídos ao longo da graduação, que cheguei no processo de conclusão do curso com a seguinte questão: como transpor para a criação do trabalho de conclusão de maneira vívida, tal qual minha memória registrou, todo o afeto, conhecimento e experiências que presenciei? É neste sentido que reúno todos os afetos que a Dança me proporcionou e todo o meu desejo curioso pelo Cinema, buscando uma criação híbrida que importa observar e explorar, pois acredito que esse encontro é capaz de catalisar uma poesia visual. Como aproximá-los na intenção de que o resultado não seja a utilização da câmera em função apenas da captação dos movimentos, e estabelecer um entrelaçamento entre o corpo e câmera que resulta em uma única composição coreográfica? Essa indagação é o fio condutor da criação do trabalho apresentado, o qual é fruto das minhas inquietações e pesquisas artísticas, mas também dos encontros com minha orientadora, intérpretes-criadores, autores nos quais essa pesquisa se baseia e, com certeza, é um fruto de um olhar

demorado.

Dessa forma, tendo como objetivo geral da pesquisa investigar a composição coreográfica e a composição videográfica a partir de um processo de criação híbrida que envolve a relação entre corpo e câmera, além de apontar os aspectos que

12

influenciaram o processo artístico que resultou na montagem da videodança *De 2022 para 1994*, e almejando estudar de maneira teórico-prática e vivenciar cada etapa da sua composição, foram conduzidas pesquisas bibliográficas para dar base às ideias propostas e justificar a origem e inspirações criativas, além de encontros e laboratórios realizados com os participantes para a composição coreográfica, etapas que foram registradas no meu diário do processo.

Assim, o presente memorial divide-se da seguinte forma: no capítulo denominado *Afetos de criação*, relato a maneira pela qual que se deram as primeiras experimentações motivadoras do trabalho nas aulas de Prática de Interpretação Coreográfica, ministradas pela professora Maria Inês Galvão durante o período de aulas remotas em 2020/1; passeio por referências e influências como Maya Deren (2008) em sua trajetória do cinema experimental à dança fílmica e pelo modo de entender a análise sobre processo de criação coreografia e edição da pesquisadora de videodança Karen Pearlman (2012), trazendo à luz os pensamentos sobre criatividade de Fayga Ostrower; destaco a importante influência de Pina Bausch e Andrei Tarkovsky, buscando me aproximar de suas metodologias de criação, trazendo-as para a realidade da minha pesquisa em busca de uma metodologia própria. Em seguida, elaborou o capítulo *O peso da leveza*, onde apresento a ideia que permeia toda a criação conceitual, coreográfica e a montagem da videodança: a relação do peso e da leveza no corpo-movimento a partir das reflexões feitas por Milan Kundera em seu livro *A insustentável leveza do ser* (1984), relacionando com estudos da dança.

Já no capítulo *Trilhas metodológicas*, aponto todas as etapas da construção da videodança que, construída por um olho moldado pela câmera, permite que o coreográfico e o fílmico se toquem (CALDAS, 2009), indicando o caminho de desenvolvimento do *storyboard* até o roteiro; desvendo o conceito de autoficção cunhado pelo escritor francês Serge Doubrovsky (1977) e explico como o aplico à roteirização. Aí também revelou o processo de composição dos movimentos. Recorro ainda a Lobo e Navas (2008), Vieira (2007), Nancy (2000) e Caldas (2009), cujas ideias servem de suporte à construção da minha metodologia de criação, e

também a Salles (2004) para embasar a perspectiva que aponta a montagem como o maior processo de interlocução entre todos os outros, o processo que pode alterar, organizar as palavras escritas e as imagens captadas, formando uma criação contínua.

13

Teço as considerações finais em *Olhos demorados*, resgatando os diários e os relatos que revelam os afetos trocados e as experiências vividas durante o processo de criação em conjunto com os integrantes da pesquisa. Também apresento registros em imagem dos laboratórios de criação e ensaios da composição coreográfica.

## **2 AFETOS DE CRIAÇÃO**

O que eu crio no presente é fruto de muitas memórias, nascidas de vivências passadas e alguns desejos futuros. O pensamento de coreografar com e para o vídeo surgiu no fim de 2020. Estávamos em um contexto de muita insegurança e incertezas por conta da pandemia da COVID-19, em um momento anterior ao surgimento das vacinas em que o método mais seguro para proteger a si e aos outros era o isolamento social, o que resultou no ensino remoto adotado pelas universidades. As atividades, suspensas por um tempo, retornaram com o desafio da inserção digital: as telas de celulares e computadores viraram janelas para o contato exterior. A relação corpo e câmera ficou bem mais intensa, já que era a única forma de comunicação e de realizar encontros.

Tínhamos a tarefa de concluir, na disciplina Prática de Interpretação Coreográfica, um processo que teve seu início em 2019, de maneira presencial, nas disciplinas Prática de Roteirização e Montagem Coreográfica e Prática de Interpretação e Técnica da Dança. Devido a todas as limitações, a querida professora Maria Inês Galvão, que nos acompanhava pelo terceiro e último período, direcionou nossas pesquisas e investigações; criou um espaço ali mesmo, dentro das janelas, onde, através de laboratórios individuais e em grupo ministrados pelos próprios alunos, concebemos o trabalho final em formato de videodança:

[...] um híbrido, nascido de um diálogo entre a dança e o vídeo, no qual essas linguagens se tornam indissociáveis, como uma obra coreográfica que existe apenas no vídeo e para o vídeo. (CALDAS, 2012, p.250).

Construímos sombras e jogos de luz com o uso do reflexo da TV, montamos

uma lente de olho de peixe<sup>1</sup> com rolo de papel higiênico, além de experimentarmos a

<sup>1</sup> A lente de olho de peixe teve seu primeiro uso oficial em 1920, na obtenção de dados meteorológicos, pois proporcionou uma melhor visão do céu. Após sua produção massiva, passou a também ser utilizada para ensaios fotográficos (MUNARI, s/d). A lente produz uma distorção permitindo uma visão panorâmica com maior ângulo de visão. MUNARI, Vitor. A Lente Olho de

edição como coreografia, percebendo que durante a montagem da videodança o processo coreográfico ainda se fazia presente, já que no processo de edição o que foi captado ganha consideráveis alterações: para a pesquisadora de videodança Karen Pearlman, “A coreografia é a arte de manipular os movimentos: reelaborando tempo, espaço e energia em formas e estruturas afetivas. Em seu trabalho, como o ritmo, os editores fazem algo semelhante” (PEARLMAN, 2012, p.163).

Assim, despertou-se em mim o interesse em pesquisar essa relação e as possibilidades de criação quando a câmera não apenas se comporta de maneira a gravar movimento, mas tem uma participação mais ativa na concepção e composição do movimento que se realiza nesse espaço da tela. Nesse sentido, a professora Ivani Santana propõe um pensamento interessante:

O corpo não é uma caixa preta processadora de inputs e outputs. O corpo simplesmente não é - está sempre na condição de 'sendo'. As informações que são trocadas entre o ambiente e o indivíduo necessariamente alteraram os dois. (2006, p.204).

Nesse devir do corpo que se dá na relação entre dança e tela, não apenas o corpo ganha outras possibilidades, mas conta-se também com as perspectivas dos movimentos de câmera, com o olhar da edição que ressignifica as cenas, criando, portanto, um pensamento coreográfico. É nesse alargamento de percepção do tempo e do espaço e das energias trocadas que a relação entre vídeo e dança se insere.

A fim de transpor o mero registro de ações e a superficialidade de gravar a dança, a pesquisa feita durante a disciplina me propôs, portanto, experimentar uma criação híbrida de videodança, considerando todas as etapas desde a montagem coreográfica, a captação e a edição do vídeo como partes de um fazer artístico que busca uma construção poética do corpo movimento. Desse modo, a cineasta Maya Deren encontra em sua trajetória no cinema experimental uma direção ao que hoje

chamamos de videodança e propõe uma interface entre as duas artes de movimento, refletindo sobre os rumos da relação corpo-câmera:

Destruir as figuras coreográficas cuidadosamente concebidas para o espaço de um palco teatral e uma audiência frontal fixa. (...) O espaço

Peixe. Fotografia Profissional. Disponível

em:<https://fotografiaprofissional.org/lente-olho-de-peixe-fish-eye/>

15

cinematográfico – o mundo inteiro – transforma-se num elemento ativo da dança ao invés de ser um espaço no qual a dança tem lugar. E o bailarino partilha com a câmera e com a montagem uma responsabilidade partilhada pelos próprios movimentos. O resultado é uma dança fílmica que apenas pode ser executada no cinema. (DEREN, 2008).

É na busca de uma experiência como essa que pode ser compreendida a relação entre o corpo e câmera dentro do processo de criação: a câmera que se torna corpo, a câmera-corpo, que também realiza seus movimentos em *travellings*, panorâmicas, variações do plano, ela muda seu ângulo, filmando em diversos enquadramentos em seus efeitos de aceleração, câmera lenta, reversão, foco e assim por diante. Daí decorre a aproximação interdisciplinar que permite a discussão sobre o hibridismo dessa composição coreográfica para a criação da videodança.

Isso nos leva à questão sobre o ato de criar e para isso vale a pena mencionar Fayga Ostrower: “O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar” (1987, p.9). A artista e teórica da arte apresentava um pensamento interessante, partindo da ideia de que toda interpretação e compreensão é um fazer criativo. Sobre isso, Ostrower aponta: “O ser humano é por natureza um ser criativo. No ato de perceber, ele tenta interpretar e, nesse interpretar, já começa a criar. Não existe um momento de compreensão que não seja ao mesmo tempo criação.” (ibid., p.17). Em nossa vida cotidiana estamos a todo momento exercitando a compreensão e a interpretação, seja de um livro, de um filme, uma mensagem de texto. Desta forma, pode-se encarar a criação como algo não restrito a artistas e intelectuais, mas acessível a todos. No entanto, no fazer artístico, podemos imaginar um caminho que produz compreensões múltiplas e, por assim dizer, múltiplas criações, isto porque ela pode permitir, em sua abertura, infinitos atravessamentos.

É assim que se dá o conceito criativo do projeto: traçamos as linhas de compreensão na relação entre o corpo e a câmera, no propósito da composição coreográfica da imagem movimento. Este processo de criar se dá também e principalmente por meio de um processo de compreensão. Nesta perspectiva, decidi me arriscar na realização de uma pesquisa sobre práticas e reflexões em diversos campos. Portanto, me relacionar com o que estava criando foi um critério que impus a mim mesma, entendendo que me relacionar é compreender meus afetos, incorporando-os nas práticas da pesquisa. Buscando em minhas memórias os impulsos motivacionais dos pensamentos que surgiam acerca do processo criativo

16

da videodança, notei que minhas compreensões resultaram em imagens que até mesmo antecedem as palavras. Como dizia Paulo Freire (1986, p.11), nesse esforço a que ia me entregando, ia recriando, revivendo, na videodança, a experiência vivida no momento em que ainda não lia a palavra.

Assim, as memórias e afetos criam e recriam uma nova realidade que só me foi possível dentro da composição da videodança. O corpo e a câmera que estavam desassociados em mim se tornaram parte de um único movimento, o que fora despertado durante as aulas no período remoto, nas práticas de montagem e interpretação, o que resultou em um profundo desejo de gerar aproximações, a fim de compreender todo o caminho que me levou à criação da videodança e à escrita deste memorial.

## 2.1 AFETOS DE CRIAÇÃO EM PINA BAUSCH

Só tomei conhecimento da obra e do mito que envolve a persona de Pina Bausch por meio do cinema. Em uma das minhas idas à videolocadora com minha mãe, a imagem daqueles bailarinos com vestidos de baile, como se estivessem em uma festa, na capa do DVD chamou minha atenção. Assim, foi assistindo ao filme *Pina*, de Win Wenders (2011) que surgiu uma relação de admiração para com a coreógrafa e suas criações, percebendo, depois de pesquisar, que ela mesma não limitava as linguagens artísticas em seu trabalho; procurava não separar nada. Desse modo, faz sentido que sua obra também viesse a se eternizar no cinema.

Em 2008, Pina Bausch se uniu a Wenders, o diretor que era seu amigo e admirador de seu trabalho e que, instigado pela tecnologia 3D, decidiu levar para o cinema suas peças de dança. Selecionando alguns de seus principais e mais



expressivos trabalhos, o plano era levar *Café Müller*, *Le Sacré du Printemps*, *Volmond* e *Kontakthof* para a tela. Porém, em junho de 2009, antes mesmo de dar início ao projeto, Pina faleceu, mudando não só a estrutura como o sentido do filme, ou seja, não seria mais um filme com ela e sim um filme para ela e sobre ela.

Anunciando que logo seria primavera, uma bailarina introduz *Pina*. Logo no início, o filme traz os bailarinos posicionados em frente à câmera apenas encarando,

17

como se aguardassem para serem fotografados e não filmados. O *voice-over*<sup>2</sup> completa a ideia de atemporalidade e não linearidade: as bocas não se movem, apenas escutamos suas falas, de forma que não sabemos se a voz é a de quem está sendo filmado ou o que foi gravado primeiro – a voz ou a imagem. Nas falas, os bailarinos relatam suas experiências e encontros com Pina, mas não de maneira a descrever de um jeito fidedigno uma situação: suas falas estão ligadas a como foram afetados por esses encontros.

O contato com a obra de Pina Bausch revela toda sua sensibilidade, a beleza de uma dança perene que atravessa as memórias. Desse modo, a coreógrafa também foi reconhecida pela sua relação com os atores/intérpretes que faziam parte de suas peças, instigando-os com perguntas e convidando-os a visitarem e resgatarem suas memórias, transformando-as em frases de movimentos. Pina não pedia uma representação, tão pouco queria uma mímica de si mesmo ou de uma imaginação. Pina queria ver a arte manifestada. A poesia que poderia surgir de uma lembrança, de uma gargalhada ou de uma dor. A coreógrafa desenvolveu alguns de seus trabalhos por meio de questionamentos, investigando as memórias dos integrantes de sua companhia, como exemplifica Ciane Fernandes:

Para começar o primeiro ensaio de *Bandoneon* (1980), Bausch pediu uma tarefa bem aberta: 'Apenas uma simples frase. Pode ser uma questão, se você quiser. De qualquer forma, não uma frase longa. Escreva-a em algum lugar. Você não a deve mudar mais tarde. Apenas brincando, atuando com gestos. Tente expressar o que você escreveu. Você também pode simplificá-la; até mesmo mudar a ordem. [...]. Só veja se você pode passá-la para nós através de gestos. Então, vamos ver se nós entendemos.'

(FERNANDES 2000, p. 49 43).

A partir disso, ela costurava frases de movimentos que, a partir da repetição, iam se transformando. Passar das palavras para os gestos, é onde a dança

enquanto linguagem poética de Pina se manifesta. Impossível não se maravilhar com suas obras. A autonomia criativa que Pina estimula em seus atores/intérpretes permitia que pudessem procurar por respostas com seus próprios olhos e revelarem-se através dos gestos. Desse modo, através do olhar atento e intrigante de Bausch, eles se tornam intérpretes-criadores: “Figura concreta do sujeito autoral

<sup>2</sup> *Voice-over* é como é chamada a tradução de uma forma de narrativa muito utilizada no audiovisual, cuja técnica de gravação de áudio em segundo plano, sem caracterizar uma linearidade ou sincronia com a imagem.

18

que interpreta a sua própria composição coreográfica” (BRITTO; JACQUES, 2004, p.29).

Em um discurso proferido por ocasião do recebimento do título de doutora honoris causa da Universidade de Bolonha, na Itália, a coreógrafa reflete sobre sua metodologia de uma maneira afetuosa:

Permitam-me, nessa altura, dizer algo sobre as pessoas magníficas com quem trabalho. Pois não contrato precipuamente dançarinos, estou interessada em pessoas. E, nas peças, essas pessoas são antes de tudo elas mesmas, não precisam representar. No trabalho, tento fazer com que encontrem elas próprias o que procuro. (BAUSCH, 2000).

Voltando ao filme de Wenders, onde o diretor cria um espaço para que, por meio de palavras e gestos, os bailarinos que trabalharam com a coreógrafa pudessem expressar seus sentimentos por ela, todos eles revelaram que essa interação muitas vezes individual e próxima, permitia que se sentissem notados e vistos como nunca haviam sido. Isto talvez só tenha sido possível porque esses bailarinos, nesse processo de construir sentidos, eram conduzidos, sob o olhar de Pina, a enxergarem a si mesmos. Por isso seu movimento é carregado dessa filosofia que une fazeres artísticos ao profundo e subjetivo do ser, formando composições tão belas que são capazes de tocar em temas tão humanos como vida, morte, amor e solidão. Ela dizia não estar interessada em como as pessoas se movem e sim no que as move. Em uma busca simples, de responder com o corpo às questões propostas, suas peças surgiam dos sentidos, das relações, dos desejos e frustrações humanas; dessa maneira, Pina sugeria temas, observava e instiga seus bailarinos a pensarem, lembrarem, existirem e existirem. A sua dança aparece nas

qualidades de comunicar sentimentos, expondo vulnerabilidades e afetos que talvez só as palavras não poderiam fazer. O filme impactou a minha vida, pois me apresentou a uma artista por quem nutro grande admiração e conhecer as suas obras, seus métodos, despertou meu interesse em procurar, eu mesma, que dança eu encontraria ao me ver perplexa, sem saber o que dizer, nem para onde ir.

## 2.2 AFETOS DE CRIAÇÃO EM ANDREI TARKOVSKY

Em busca de construir uma poesia vinda do corpo e sua relação entre o intangível e o real, mas sem a necessidade de provocar ou induzir o espectador que

19

participa também como um criador através de suas compreensões. Esse pensamento me leva a Andrei Tarkovsky, cineasta russo que tinha como uma forte característica a criação de quadros imagéticos que fossem capazes de construir em silêncio uma narrativa, gerando uma sensação, a intenção é preparar uma ambiência para o telespectador o convidando a ser um agente ativo e criador da cena.

Em seu livro *Esculpir o tempo* (1985) ele reflete sobre seus trabalhos, sobre as reações e as críticas que recebia e, principalmente, sobre a poesia visual, o que entendia ser a essência de suas obras. Em suas palavras, “Quando falo de poesia, não penso nela como gênero. A poesia é uma consciência do mundo, uma forma específica de relacionamento com a realidade.” (TARKOVSKI, 1985, p.18). Penso que ele poderia estar se referindo a um olhar que compreende e percebe a realidade de maneira poética e profunda. Ele ressalta que é o que pretende em seus filmes: “É claro que tal reprodução de sensações da vida não constitui um fim em si mesma, mas pode ser justificada esteticamente, tornando-se assim o meio de expressão de ideias sérias e profundas.” (TARKÓVSKI., p.22). Em seguida, exemplifica:

Você caminha por uma rua, e os seus olhos encontram-se com os de alguém que passou ao seu lado. Houve algo de surpreendente nesse olhar, que lhe transmitiu um sentimento de apreensão. A pessoa que passou influenciou-o psicologicamente, deixando-o num estado de espírito específico. Se você se limitar a reproduzir com precisão mecânica as condições em que se deu tal encontro, vestindo os atores e escolhendo o local da filmagem com a exatidão de um documentário, não conseguirá obter na sequência fílmica a mesma sensação que teve quanto ao encontro na rua. O que terá acontecido é que, ao filmar a cena do encontro, você não

levou em conta o fator psicológico, o estado mental que permitiu que o olhar do estranho o afetasse daquela forma específica. Portanto, para que o público se impressione com o olhar do estranho, da mesma maneira que você na ocasião, é preciso prepará-lo, criando um estado de espírito semelhante ao seu no momento em que ocorreu o verdadeiro encontro. (TARKÓVSKI, p. 26).

A poesia que surge do relacionamento com o que é real, sem a necessidade de provocar ou induzir o espectador, que participa também como um criador, através de suas compreensões. Sendo assim, a intenção é preparar um estado de espírito onde se abra um canal que permita uma real conexão e relação entre intérprete criador e espectador-criador. Para isso, é preciso fugir da simulação: do *parecer que está*, do *faça como se*.

20

Maria corre em uma direção desconhecida. A direção a que ela está indo não é nosso ponto de atenção, nem mesmo o fato de que ela está correndo, não estamos nos concentrando nos resultados possíveis. Vamos nos voltar a Maria: o que a trouxe a esse momento? Vamos nos concentrar em o que a move, não em como, nem para quê. Ela está desesperada, feliz, angustiada, desejosa. Se Maria corre desesperada em direção a uma janela, seria algo perigoso, não? E se ela corre ansiosa em direção a alguém querido? Ou, talvez, ela esteja correndo de alguém. Algo motiva sua ação, algo que às vezes não pode ser descrito. Isso é importante, porque esse mover é o que conduz à concepção coreográfica do trabalho.

Uma intérprete pode alcançar a ilusão de uma realidade e obter tal naturalidade que se assemelha à realidade. Enfatizar de modo exagerado as ideias e impor signos e significados só pode restringir o espaço entre o espectador e o intérprete, criando uma espécie de delimitação, o que impede que a poesia criada penetre em lugares mais profundos. Ao transpor o movimento para a cena, deve ser deixada para trás a frivolidade de uma representação. Deve-se olhar para a simplicidade da expressividade do subjetivo, das belezas, estranhezas, sem temer o que pode vir a ser considerado feio ou fugir do senso comum, aceitando o incerto ou até mesmo o obscuro, dando lugar a uma expressividade poética que se relaciona e vai além do real.

Pina e Tarkovski, ambos, cada um ao seu modo, eram dotados de uma brilhante inteligência artística, cujos pensamentos e legados transcendem suas vidas e obras; a importância desses artistas para essa pesquisa está na influência e

admiração que permeiam todo o processo de construção dos meus próprios métodos.

21

### 3 O PESO DA LEVEZA

Quanto mais pesado o fardo, mais próxima da terra está a nossa vida, e mais ela é real e verdadeira. Por outro lado, a ausência total de fardo faz com que o ser humano se torne mais leve do que o ar, com que ele voe, se distancie da terra, do ser terrestre, faz com que ele se torne semi-real, que seus movimentos sejam tão livres quanto insignificantes. Então, o que escolher? O peso ou a leveza? (KUNDERA, 1985, p.10).

É com esse enigma que Milan Kundera abre sua obra mais famosa, *A insustentável leveza do ser* (1985). O livro foi um presente que ganhei da minha mãe, era seu livro preferido. Minha memória relembra, ao longo dos anos, vê-la lendo e relendo inúmeras vezes, no entanto, seu conteúdo era um mistério para mim, ela dizia que eu era muito nova para lê-lo. Desde que ela faleceu, fazem exatos 7 anos que ando com ele, foi uma das coisas que guardei comigo como uma maneira de me aproximar dela. Apesar disso, só o li recentemente e instantaneamente se

vezes, assim como minha mãe. Nas páginas dele, me vi diante da que acredito ser a mais insondável e bonita das questões.

O romance narra a história de quatro personagens, tendo como norte a questão que se apresenta inicialmente e como ela se reflete de maneiras diversas na vida de cada um deles. Em um apelo à uma reflexão existencial, e embora o autor não goste do rótulo de filósofo que lhe fora atribuído, é inegável o caráter filosófico e reflexivo que se apresenta já nas primeiras linhas do romance, onde Kundera tece uma reflexão em torno do conceito de eterno retorno, colhido das páginas de Friedrich Nietzsche. Sendo enunciado, em 1882, no seu livro *A Gaia Ciência*, seu famoso aforismo 341, intitulado *O maior dos pesos*, foi assim proferido por Nietzsche:

E se um dia, ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é inefavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma sequência e ordem — e assim também essa aranha e esse luar entre as árvores, e também esse instante e eu mesmo. A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente — e você com ela, partícula de poeira! [...] ‘Você quer isso mais uma vez ou incontáveis vezes?’, pesaria sobre os seus atos como o maior dos pesos! Ou o quanto você deveria estar bem consigo mesmo e com a vida, para não desejar nada além dessa última, eterna confirmação e chancela? (2001, p.230).

Deixando seus pensamentos sobre a essência de uma existência que se repete ao contraponto de uma vida em que se vive uma única vez, Kundera inicia seu livro: “Que ideia atroz! No mundo do eterno retorno, cada gesto carrega um peso de uma insustentável leveza. Isso fez com que Nietzsche dissesse que a ideia do eterno retorno é o mais pesado dos fardos (*das schwer sie Gewicht*)” (1985, p.10). Uma vida em um *looping* temporal, onde tudo fica se repetindo incansavelmente, carrega o peso do fardo mais pesado e uma leveza efêmera que beira a insignificância. Sendo assim, será que podemos considerar que o peso seja negativo e a leveza positiva? Desse modo, surge o enigma de Kundera e nele afloram as

múltiplas nuances entre os opostos: “Mas, na verdade, será atroz o peso e bela a leveza?” (ibid.).

Pensar em manter essa dicotomia parece algo limitado demais, sendo impossível estabelecer uma divisão clara entre esses dois pólos. O peso, em um

23

entendimento geral, pode soar como negativo, penoso, difícil e a leveza como algo fácil, bonito e agradável. Mas, na realidade, a leveza e o peso não se comportam de maneira tão previsível como contrários ou em anulação, sendo possível reconhecer em ambos a interdependência inerente que habita suas oposições. Assim, o que intenciono é pensar sobre como nos posicionamos diante desse enigma: proponho pensar a leveza como resultado de um peso transformado:

Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle. (CALVINO, 1990, p.19).

Particularmente me interessa pelo fim dessa citação: a leveza sendo alcançada através de uma mudança de perspectiva e uma tomada de controle. Na conferência *Leveza*, Ítalo Calvino menciona a obra de Kundera, ressaltando que para vivenciar a leveza é importante reconhecer a necessidade da experiência do peso (CALVINO, 1990, p.19). Desta maneira o autor reflete sobre a impossibilidade da escolha entre esses dois conceitos, uma vez que a leveza não se encontra na fuga para o sonho ou para o irracional, mas na resignificação do estado de peso que é inerente à vida. O leve de maneira alguma é uma abstração, não se qualifica como leviana, frívola ou sem sentido, não se associa ao que é vago ou aleatório, mas à precisão e à determinação (CALVINO, 1990, p.28).

O corpo pesa, assim me lembra minha orientadora durante uma experimentação<sup>3</sup>. Esse peso é impossível de ser ignorado, ele está ali, garantindo a presença, a existência:

É a aparição do corpo que lhe confere seu peso, sua força, suas consequências, seus efeitos definitivos: ‘a alma’ sem corpo nada mais faria do que trocadilhos e teorias. O que substituiria as lágrimas por uma alma

sem olhos? E de onde ela extrairia um suspiro e um esforço? (VALÉRY, 1973, p.1120).

A dança se articula entre essas duas condições: o corpo que expressa o peso e a firmeza, que pisa o chão como se os pés criaram raízes, mas também o corpo

<sup>3</sup> Num dos encontros com minha orientadora para a investigação corporal da montagem coreográfica de uma das cenas da videodança, nós tivemos uma conversa muito interessante acerca dessa percepção da leveza e do peso.

24

que expressa a leveza, quase flutua em saltos, giros, onde os pés beijam suavemente o chão:

Ora, articulando a variação quantitativa das grandezas físicas que podem mensurar as massas à variação qualitativa dessa relação gravitária, a experiência da gravidade constitui a matéria incomensurável do trabalho da dança, não tanto, ainda uma vez mais, em uma oposição às condições do peso, mas em uma travessia sempre em curso, jamais totalizada, das forças e das sensações em movimento. (BARDET, 2014, p.62-63).

Ambos, peso e leveza configuram um esforço, uma atitude consciente que tenciona e gera a ação. Rudolf von Laban considerou quatro fatores básicos de esforço, sendo a leveza uma variação do fator peso. No Dicionário Laban, Lenira Rengel afirma:

O fator peso desenvolve a intenção e promove uma maior assertividade nas ações, variando entre os extremos firme e leve. O peso informa sobre o quê do movimento. Peso traz ao movimento um aspecto mais físico da personalidade. (2003, p.67).

Assim, o peso se forma na articulação entre pensamentos, *insights*, imagens e investigações em torno da corporeidade que pesa e por isso ela é real. É em torno da pesquisa sobre o peso expressivo da leveza que se desenvolve a composição coreográfica e a dramaturgia desta videodança, uma vez que, pessoalmente, foi diante do maior peso que experienciei em minha vida, a perda de minha mãe, que deixou um vazio imensurável, que muitas das questões que se fazem presentes na criação desse trabalho foram desencadeadas.

Durante o luto, é impossível não sentir o pesar, afinal, tudo pesa! Meu luto foi



como uma queda que me deixou com o rosto colado ao chão; aos poucos, sem conseguir me levantar, fui entendendo que não poderia fugir daquele peso, precisava suportar tudo o que caiu e o que foi perdido. Assim, me afeiçoei ao chão que sustentou minha queda, o peso foi se transformando na importância que tinha a vida da minha mãe e esse é um peso que me alegro em carregar. Minha mãe é a insustentável leveza que me deu a vida, foi através de seus olhos que vi boa parte do mundo, tem um pouco dela em tudo que eu faço. Por isso, hoje, eu não me equilibro mais diante da queda, faço da queda um começo e uma maneira de ressignificar e eternizar minhas memórias.

25

## **4 TRILHAS METODOLÓGICAS**

### **4.1 DA CRIAÇÃO DO *STORYBOARD* AO ROTEIRO**

O projeto se originou em primeiro lugar das ideias que surgiam a mim, por meio de imagens como quadros estáticos. Desse modo, passei a me questionar se

seria possível fazer com que aquelas imagens se movessem e passei a imaginar imagens que dançavam. Elas vieram antes de todos os outros processos, da roteirização à composição coreográfica.

Pensando através das imagens que dançavam em minha mente, tracei linhas sobre o papel em branco, buscando traduzir ali todas minhas intenções visuais e narrativas. Desenhei cada uma delas e assim foi se compondo uma cinedança sob meu olhar. As imagens surgiram como um estímulo e como a principal forma de compreensão estética da videodança e os desenhos foram a ponte que possibilitou a saída do estático para a mobilidade, ganhando vida no corpo do outro, em uma

26

criação conjunta. Para passar as imagens para o olhar e corpo do outro para que se tornassem uma imaginação conjunta, houve assim, a necessidade de configurar e organizar as mesmas. As imagens antecipavam as palavras antes que eu as encontrasse. Desse modo, imagens se convertem em palavras e ganham sentidos. Trata-se, talvez, da busca de uma escrita que não descreve as imagens, tão pouco as memórias. Uma escrita a partir dos sentidos, que imagina o futuro ao mesmo tempo que reescreve o passado: “As memórias não são mais dos fatos, e sim dos sentimentos vividos. Assim sinto.” (FUX, 2014, p. 37). Nas imagens que ainda não eram uma dança, mas é como se estivessem sempre prestes a começar, já estava presente a passagem do tempo, o luto, a solidão, o desejo e os encontros que nunca aconteceram. Por isso, mesmo que se configuraram inicialmente em uma ordem de execução, os fazres se atravessaram e se entrelaçaram, confundindo a ordem cronológica. No entanto, são as palavras que me encontram. Escrever, apagar, escrever de novo. Existem as palavras que chegam aos poucos, palavras que não param de chegar, palavras que carregam memórias, ressignificando e direcionando as ações; assim, em um ritmo tão próprio, elas tomam sua parte em toda essa coreografia.

O processo de criação do roteiro se iniciou por meio de uma ficcionalização de si, afinal, fora fugindo da razão, da exatidão e de uma linearidade narrativa que chegavam em mim tais ideias. Há uma distância considerável entre o que se é e o que se poderia ter sido; não que o que se é não basta, porém, a arte da criação nos permite sermos muitos outros. Por isso as palavras são como sonhos lúcidos, como uma fantasia que se cria no intuito de friccionar palavra e imagem, passado e futuro. O conceito de autoficção foi um termo cunhado pelo escritor e teórico francês Serge Doubrovsky em 1977, unindo a autobiografia e a ficção na narrativa do seu romance

híbrido intitulado *Fils*. O neologismo causou uma discussão que levou o autor a dar uma explicação de sua empreitada:

Autobiografia? Não. Esse é um privilégio reservado aos grandes deste mundo, no crepúsculo da vida, e num belo estilo. Ficção, de eventos e de fatos estritamente reais, por assim dizer, autoficção, por se haver confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora dos limites da sensatez/sabedoria [sagesse] e da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontros, fios/filiações [filhos] de aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escritura de pré ou pós-literatura, concreta, como se diz da música. Ou então, autoficção. (DOUBROVSKY, 1977, s/p).

27

Reconhecendo o anonimato e o risco de assumir um ponto de vista narcísico, assume-se que a vida como ela é, a vida como ela é compreendida e a vida narrada como se fosse uma história ou uma lembrança perecem em meio às alterações herdadas pelo narrador. Para mim, em um momento de solidão e reflexão, fui levada a me agarrar a memórias vividas, porém, elas constantemente encontravam-se com memórias do que gostaria de viver e não poderia mais, criando assim uma realidade impossível. Neste momento, as palavras revelam-se. Palavras que, somente enquanto as escrevo, percebo que podem reviver momentos ao mesmo tempo em que podem conceber e inaugurar outros. Criou assim uma narradora que é consciente do que se mostra concreto e da fabulação que ela faz de si:

Será que é por isso que falo e falseio aqui a minha vida e a minha literatura?  
Sou ou não sou especial? Somos todos escolhidos? Escolhemos os nossos caminhos? Je m'en fou. Sigo vivendo, escrevendo, rememorando e inventando. Está sendo normal. (FUX, 2014, p.16).

A arte compreende tudo, seja qual for sua forma de manifestação ela segue furando toda lógica e limitações. A autoficção é um meio que encontrei para elaborar, romancear e até compartilhar minhas aflições internas e, desse modo, potencializar a experiência da vida em todo o seu peso e sua leveza.

O processo de escrita do roteiro foi feito em conjunto e se deu por meio de muitas conversas sobre as imagens desenhadas, idealizadas e imaginadas. Como a primeira etapa do processo artístico iniciou em meados de 2021, foi quando ele começou a ser pensado para o vídeo. Os desenhos, ainda sem uma ordem clara, foram as imagens que usei para compartilhar as ideias com Arthur Lucas

Vasconcelos, meu parceiro na vida e na arte, que colaborou nessa escrita, fazendo parte do processo e desempenhando um papel significativo na criação. A escrita não foi um processo fechado ou definidor de maneira a limitar as ações que se seguiram, ele foi um elemento norteador a fim de contextualizar as escolhas feitas durante as demais práticas, então, nem todas as ideias presentes nele foram utilizadas. Isto permite e ao mesmo tempo resulta da interação entre diversos processos criativos, levando em conta os múltiplos fazeres artísticos integrados a fim de uma construção híbrida que resultou na videodança.

#### 4.2 COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA: IMAGENS QUE DANÇAM

28

Neste processo de criação, foram retomados os processos anteriores do *storyboard* e da escrita do roteiro; não houve um desenvolvimento de uma obra fixa, definitiva, com um conceito fechado e marcado, porém, um direcionamento de intenções visuais e narrativas da criação estética e cênica. Para iniciar o processo de compreensão das motivações e intenções e de em quais referenciais poderia encontrar o que buscava, encontrei minha querida professora e orientadora, Vanessa Tozetto, que, com seu olhar atento, vê sempre o que os outros deixam passar, percebendo os detalhes que estão entre as coisas; assim, juntas conseguimos entender as influências necessárias para fundamentar e guiar as ideias práticas e teóricas. Foi um processo muito envolvente, de muita troca, escuta e compreensão que antecedeu e imaginou a prática, iluminando o caminho a ser trilhado.

É na prática que se revela tudo o que foi sugerido até então. Recuperando os processos de criação de Pina Bausch através de perguntas e questionamentos a respeito das memórias e das vivências dos bailarinos-intérpretes, após a transformação em desenhos das imagens e a construção estrutural por meio da roteirização de ideias imaginadas, nos debruçamos sobre o processo de composição coreográfica do corpo-movimento. Para compor o elenco da videodança, busquei resgatar as relações que foram desenvolvidas com meus companheiros de aulas diárias, com os quais troquei experiências e afetos durante toda a trajetória do curso de graduação em Dança, fazendo sentido tê-los presentes comigo nesta criação. Foi necessário encontrarmos tempo e espaço que fossem comuns para todos os integrantes da pesquisa. Depois de alguns desencontros, finalmente iniciamos o processo prático, seguindo um cronograma que se construía e se reconstruía muitas

vezes – assim como na criação, na vida é preciso se adaptar diante dos imprevistos.

Ainda no modo remoto, nos encontramos pelas janelas, através das quais dividi o que havia pensado até ali e revelei a importância de tê-los comigo no trabalho, seguindo o método da montagem literária de Walter Benjamin:

[...] não tenho nada a dizer. Somente a mostrar, não me apropriei de formulações espirituosas, não surrupiaram coisas valiosas. Porém, os farrapos, os resíduos: estes não quero descrever e sim exhibir. (2007. p.943).

29

Através da exposição das imagens e do roteiro, onde também se faziam presentes minhas próprias memórias e vivências, partimos para um processo de sensibilização e criação através da compreensão. Tivemos muitos encontros assim, em que conversávamos, compartilhamos nossas memórias e inquietações. Posso dizer que a prática imaginada já havia tido seu início dentro dessa compreensão. Voltando às atividades presenciais, finalmente tínhamos como fazer isso olhando uns aos outros diretamente nos olhos e tudo o que havíamos imaginado começou a tomar forma. Meu papel estava em apontar a direção inicial. Foram feitos questionamentos relacionados aos temas trazidos pelo roteiro, que trouxeram à tona pensamentos, desejos, questões dos próprios bailarinos-intérpretes, aos quais respondiam com movimentos corporais. Cada questão era respondida com fragmentos coreográficos criados pelos mesmos. As imagens serviam como quadros imagéticos que auxiliavam na composição e improvisação do movimento. Desenvolvemos na parte prática desta pesquisa uma composição realizada através de estímulos visuais e partilhas de memórias e experiências.

O Triângulo da Composição, uma proposta metodológica de Lobo e Navas (2008), serviu como um princípio norteador do processo de composição coreográfica realizado. Estes são os três eixos fundamentais:

O **imaginário criativo**, que se refere aos conteúdos e ideias percebidas, vivenciadas, sentidas, inscritas, e imaginadas no corpo.

O **copo cênico**, que se refere ao corpo preparado para a cena, corpo no qual

se manifesta com intenção o imaginário criativo.

O **movimento estruturado**, que se refere à elaboração do movimento, que se estrutura em ações, espaços, dinâmicas e relacionamentos para organizar a expressão do imaginário criativo por meio do corpo cênico.

(LOBO; NAVAS, 2008, p. 22).

O imaginário criativo contém as ideias que se transformam em imagens; o corpo cênico é o corpo memória que dispõe suas ações para as intenções da cena imaginada; e o movimento estruturado aparece na disponibilização de cada um dos processos artísticos. Assim, fiz a cada um dos intérpretes-criadores uma pergunta, para outros uma sugestão, a fim de propor as improvisações e construções de movimentos para as cenas propostas. No decorrer dos ensaios, senti a necessidade de deixá-los livres. As perguntas feitas, se relacionam diretamente às imagens que foram expostas e ao roteiro, perguntas simples, apenas para servir como um fator

30

motivador de investigação de movimento. Indaguei a um dos integrantes, por exemplo, sobre sua visão do amor; a outro, sobre como se relacionava com suas próprias idealizações não concretizadas. Em um encontro sugeri que trocássemos experiências em relação ao sentimento de perda e inadequação, o que resultou em uma sensível partilha e compreensão.

As intervenções entre bailarino-imagem, bailarino-escrita, bailarino-coreógrafo se alteram, se afetam, recriando um ao outro, influenciando no resultado do produto cênico e também do videográfico. Essa confluência é o que torna possível a materialização tão viva dos gestos. A presença da câmera-corpo já acompanhava esse processo; estavam todos desenvolvendo uma consciência maior dentro daquele espaço em que iriam atuar; ao perceber que através dos laboratórios a criação surgia, não intervia mais. Trabalhando desse modo, a composição coreográfica se articula no entrelaçamento entre corpo-movimento-câmera-montagem e edição, formando-se dentro de uma dinâmica que une os fazeres, seja alternadamente ou de maneira simultânea. O corpo-movimento se afeta para e pela câmera e a mesma também se permite ser afetada. Portanto, durante o processo da composição a câmera já aparece como uma articuladora, enunciativa de uma macro narrativa, inserindo o corpo movimento na linguagem do audiovisual, propondo um novo espaço, selecionando os planos, os ângulos, o que se mostra e o que se esconde, o que mais a frente será costurado pelo recurso da montagem feita durante a edição do vídeo – o que não deixa de também ser um processo de composição coreográfica.

O movimento foi pensado através do vídeo desde o seu momento inicial, considerando cada levantar de braços, cada deslocamento, locomoção, sua dinâmica no tempo e espaço. Além disso, as características individuais do

intérprete-criador também foram levadas em conta, afinal, suas composições resultaram de suas memórias, expressividades e técnicas particulares, que se conectam aos estímulos visuais, ao roteiro e, principalmente, carregam o peso e leveza de seus criadores em relação ao corpo-câmera. Todas as perguntas, propostas, conversas, escritas se converteram em escrituras de movimentos:

A Escritura quer dizer: nem a mostraçã, nem a demonstraçã de uma significaçã, mas um gesto para tocar o sentido (...), mas ele toca de modo a se endereçar, de se enviar ao toque de um de fora. (...) É a partir do meu

31

corpo que eu tenho meu corpo estrangeiro a mim mesmo, expropriado.  
(NANCY, 2000, p.19).

Assim, os intérpretes-criadores não encarnam personagens fictícios, eles expõem em cena suas escritas e autoficções que se traduzem em movimentos, buscando o sentido em recriar, reviver, resistir os movimentos que são pensados em todas as suas dimensões, formas e dinâmicas para acontecerem dentro do espaço corpo-câmera, articulados no enquadramento do vídeo. O vídeo serve ao movimento, ele se movimenta para o corpo do mesmo modo que o corpo se movimenta para o vídeo em uma coreografia ensaiada. A narrativa, o conceito e a estética que se intenciona na obra se manifestam de maneira mais concreta no processo que ocorre em seguida, a montagem.

#### 4.3 CRIANDO POR MEIO DE MEMÓRIAS FUTURAS

A videodança que resultou de todos esses caminhos percorridos é um extenso monumento de memórias, uma memória que não se liga obrigatoriamente a vivências passadas, nem a fatos concretizados. O que creio no presente é contaminado por olhares, leituras, diálogos, desejos, inquietações que afetam minha memória com uma enorme imprecisão, pois a memória se altera a cada nova visita que faço a ela. Imagens novas que antes não estavam lá surgem, recriando um momento inédito no que já se passou. Cecília Almeida Salles observa as mutações que ocorrem em uma criação que está em contínua mobilidade e desenvolve:

Ao emoldurar o transitório, o olhar tem de se adaptar às formas provisórias, ao enfrentamento de erros, às correções e aos ajustes. De uma maneira

bem geral, poder-se-ia dizer que o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis. O artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente. Como consequência, há, em muitos momentos, diferentes possibilidades de obra habitando o mesmo teto. Convive-se com possíveis obras: criações em permanente processo. As considerações de uma estética presa à noção de perfeição e acabamento enfrentam um 'texto' em permanente revisão. (SALLES, 2004, p.26).

Portanto, a instabilidade que permeia a construção e desconstrução de uma obra artística é o que impõe esse atravessamento do tempo, já posto claro que não estamos a replicar momentos vividos e sim, compartilhar memórias e afetos onde a criação e a vida se fundam em uma autoficção. Os movimentos do corpo e da

32

câmera que estão dentro da estrutura da composição coreográfica são restaurados no recurso da montagem, onde se organiza em sequências as narrativas em busca do sentido, onde se pode furar os limites do espaço e do tempo, “[...] esquivar-se do tempo (linear, cronológico), ou mantê-lo em um perpétuo presente.” (FERNANDES, 2007, p.63), considerando a não linearidade como uma maneira de criar uma desordem proposital, tanto narrativamente como esteticamente, com o objetivo de redimensionar a percepção temporal. Não é o passado que dá sentido ao presente, mas é a leitura feita no presente que faz releituras do passado oferecendo a ele um sentido. Em *A Solidão Essencial*, Maurice Blanchot aponta:

A solidão do escritor, essa condição que é o seu risco, provisória então do que pertence, na obra, ao que está sempre antes da obra. Por ele, a obra chega, é a firmeza do começo, mas ele próprio pertence a um tempo que reina a indecisão do recomeço. A obsessão que o vincula a um tema privilegiado, que o obriga a redizer o que já disse (...). (2011, p.15).

Recomeçar, redizer, revisitar, a montagem é um contínuo processo de ir e vir no tempo. Pausa-se, assiste-se de novo, recorta-se e cola-se, fragmentando e unindo, aumenta-se aqui e diminui-se lá. Dessa forma, é seguro afirmar que a montagem de um vídeo não apresenta a captação tal qual ela é realizada de maneira exata; a obra se apresenta pronta com a imagem captada, mas ela começa e recomeça incontáveis vezes. Na verdade, a montagem se realiza através da fragmentação, da colagem, da justaposição das imagens, da inserção do texto na linguagem audiovisual e até o seu momento final está recomeçando. A montagem da



videodança irá poetizar tudo o que foi captado e transmitido no corpo-movimento-câmera. A montagem já se torna parte do processo desde o início, já que é pensando também nela que se iniciam os processos anteriores. Destacamos também que contemplamos os processos de criação a partir de uma cadeia de relações; nesta mesma direção, aponta Salles:

O percurso criativo observado sob o ponto de vista de sua continuidade coloca os gestores criadores em uma cadeia de relações, formando uma rede de operações extremamente ligadas. O ato criador aparece, desse modo, como um processo inferencial, na medida em que toda ação, que dá forma ao sistema ou aos “mundos” novos, está relacionada a outras ações e têm igual relevância, ao se pensar em rede como um todo. Todo movimento está atado a outros e cada um ganha significado quando nexos são estabelecidos. (2007, p.88).

33

A montagem dá origem à peculiaridade de permitir que se perpetue, paralise e avance momentos, pois os mesmos estão registrados. É sob uma perspectiva atemporal que se constrói uma obra a partir de uma memória viva em constante atualização. Dessa forma, todas as etapas que envolvem o processo de criação da videodança estão estreitamente ligadas e em constante diálogo. Igualmente, para isso escolhemos referências que abordam a criação artística, para enriquecer nossa pesquisa que se pretendia teórico-prática.

## 5 OLHOS DEMORADOS

A prática também é acompanhada da reflexão: “[...] a prática artística será melhor compreendida se colocada em relação ao pensamento e agir dos praticantes” (FORTIN, 2009 p.78). Dessa forma, para que se alcance os objetivos propostos no início da pesquisa, buscamos analisar os caminhos e olhares de cada um dos intérpretes-criadores. Desse modo, o registro do processo se desenvolveu com os seguintes materiais: anotações pessoais e relatos de experiência e conclusões em torno do processo de criação dos demais integrantes da pesquisa. Tais relatos podem ser lidos nos anexos.

34

Esse é o potencial da colaboração: Boavida e Ponte (2002) acreditam que ela é uma estratégia fundamental para trabalhos que são demasiadamente pesados para serem enfrentados individualmente. O que aconteceu durante a composição coreográfica é o que torna esse processo mais interessante. No início dos laboratórios, com os estímulos das imagens e das perguntas a serem respondidas no movimento, se inauguraram novas imagens, novas perguntas, o que demonstra a importância de manter a individualidade e liberdade criativa dos intérpretes-criadores. Ao propor uma cena ao bailarino-intérprete Bruno Alarcon, meu

amigo querido, com quem dividi muitas cenas e trabalhos durante toda a graduação, pude notar as lacunas que eu não conseguiria preencher sem ele. A proposta era usar um pano na cabeça, afinal, a cena faz uma referência ao famoso quadro *Os amantes*, de René Magritte. Bruno, trouxe uma proposta de laboratório em cima do quadro e da pergunta feita que resultou em uma bela e potente composição. Bruno escreve seu depoimento assim como dança, de maneira bela e potente, da mesma maneira que foi seu processo:

Dançar às cegas e pensar nessas questões, é quase que me colocar em um risco no espaço, como se eu estivesse no abismo, mesmo assim, me impulsiona a dançar movimentos e gestos, que os pensamentos e sentimentos estejam ali colocados em cena.

“Leãozinho” de Caetano Veloso, foi uma proposta da Bruna para criar. Caetano me acompanhou muito na adolescência, e a canção “Sozinho” traduz um pouco a minha realidade naquele tempo (mais um gatilho). Para intensificar a experimentação, propus um laboratório onde eu escrevesse de olhos vendados, e deixasse vir todas as questões sobre uma escrita automática. Estas reflexões e experimentações me levaram a pesquisar movimentos que eu pudesse buscar algo em mim mesmo, gestos e movimentos, preenchendo os espaços do corpo e da arquitetura, enquanto a cabeça completamente coberta, me trazendo quentura sobre a face. Estava ali uma dualidade no espaço, internamente eu pensando nesses sentimentos colocados anteriormente, enquanto externamente a música “Leãozinho” me propõe quase uma brincadeira na dança que é colocado no espaço. (Anexo A).

Em seguida, trago o relato de experiência da minha amiga e companheira de caminhadas pela Ilha do Fundão<sup>4</sup>, Águia Berenice; nossa relação pessoal permitiu a fluidez da criação. Águi trouxe para sua cena seus movimentos elegantes e sutis que tantas vezes pude ver em suas performances, por conseguinte, ela conta como foi sua relação com a proposta do trabalho:

<sup>4</sup> As aulas dos cursos de graduação em Dança da UFRJ acontecem na Escola de Educação Física e Desportos, situada na Cidade Universitária da Ilha do Fundão, no Rio de Janeiro.

Acredito que esse trabalho fala, antes de tudo, sobre coragem. É preciso ser corajosa para mergulhar nos seus sentimentos e traduzir isso em arte. [...] Me sinto muito especial e honrada de fazer parte disso, de dar vida às

Finalizo com um trecho do relato da Jacki Karen, minha amiga, que está também em seu processo de conclusão de curso e divide comigo toda a ansiedade desse momento. Jacki foi muito importante para mim, em momentos decisivos na vida acadêmica e pessoal. Nós compartilhamos muitas coisas, assim, era evidente que ela faria parte desse momento. Dessa forma, ela destacou como foi sua experiência com o processo de criação:

Pelas frestas dos meus dedos eu vi a luz do sol, minhas mãos emanava a cor amarela que me possibilitou sentir o calor do amor. O meu coração se aqueceu, feito vela, começou a derreter, algumas lágrimas caíram, junto a um sorriso tímido, que transcrito, significa amor. Foi sobre eu me sentir leve, quente, apaixonada e romântica. E por mais que eu tivesse tido essas nuances, não encontrava até então um espaço no qual eu pudesse ser desse modo, sem me sentir contrariada. [...] Fazer parte desse trabalho me possibilitou sentir e expressar o amor, em movimento, gestos, sorrisos, lágrimas e abraços. Desejo que quem o veja, possa, mesmo que minimamente, sentir o que senti, e que busquei transparecer em cada gesto, o que em palavras acabei de descrever. (Anexo A).

Preciso ressaltar que temos duas participações que não produziram um relato de experiência, mas que representam momentos que são muito especiais para mim, desde o processo do convite à gravação de suas cenas. Quase que em uma viagem no tempo, a disponibilidade e desenvoltura da minha aluna de *baby class*, Luana Coelho, cujo desenvolvimento e descoberta com a relação do corpo-movimento acompanho desde os dois anos de idade, me fizeram escolhê-la para a cena, além de que sua idade e tamanho eram ideais para o perfil da personagem. Fiz o convite à sua mãe que adorou a ideia e me ajudou na criação e na direção da cena. Já a professora Maria Inês Galvão apareceu em um momento em que estava quase desistindo da ideia de finalizar o vídeo com essa pessoa que representaria o futuro. Entretanto, por um acaso oportuno, nos encontramos novamente durante o período em que finaliza o processo do trabalho de conclusão de curso; assim, mesmo intimidada pelo seu talento e presença, me enchi de coragem para convidá-la, algo que ela aceitou de maneira alegre e doce. Ambas receberam o convite e, com ele, o *storyboard* e o roteiro; trocamos também conversas e direcionamentos para a

construção de suas cenas, às quais elas entregaram suas expressividades e afetos, dando o início e o fim à videodança.

Em meus diários de processo tomei nota dos ensaios, vi cada imagem ganhando forma e cada forma que mudava o que eu havia pensado. Assisti a pesquisa se transformando. Enquanto diretora e proponente, quis construir um processo que valorizasse a identidade, e a investigação individual era importante para criar uma obra que se alicerça em memórias e afetos. Para dar pelo menos uma mostra do que esses olhos demorados significam, deixo aqui alguns registros fotográficos dos laboratórios, ensaios e das filmagens:

Figura 1 – Laboratórios com Águi Berenice, Jacki Karen e Bruno Alarcon.

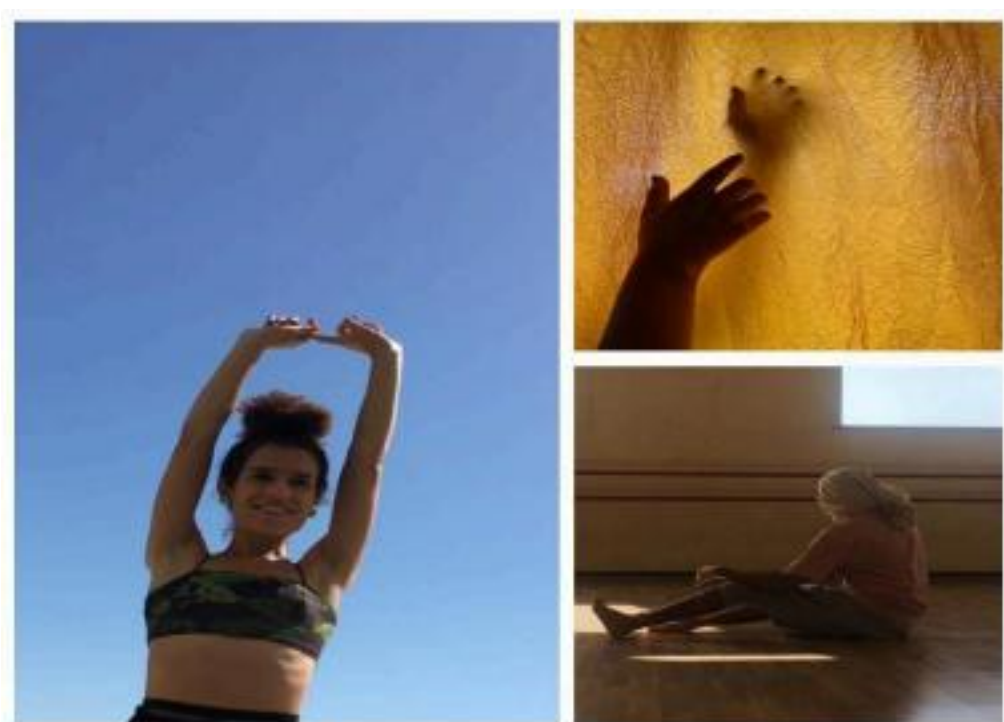


Foto: Bruna Machado



Figura 2 – Filmagens dos solos de Maria Inês Galvão e Bruna Arruda.

Foto: Marcela Nakamura

Figura 3 – Ensaio e filmagem de Luana Coelho.



Foto: Marcela Nakamura

As palavras são movimentos novos, com os quais aprendi a dançar durante esse processo de elaboração do memorial. Os começos são paradoxais, chegando ao final, sinto que retorno ao começo. E percebo que é verão de novo! Com a chegada do verão percebo o peso que toda a minha leveza carrega; há muito andava com essa sensação de atraso, como se estivesse atrasada para tudo, inclusive para a vida, sentia que ela acontecia rápido demais e que eu não a poderia acompanhar, pois eu demoro. Caminho de volta para casa entendendo o sentido de uma coisa que aconteceu quando eu tinha dezesseis. O mesmo acontece, quando só na hora em que me deito elas surgem, todas as palavras que não saíram quando eu estava lá na rua, lá em uma conversa, onde eu precisava delas, não as encontrei e fiquei muda. Demorei e depois pensei se é estranho demais retomar o momento que fora perdido. Leio o mesmo livro duas vezes, vejo o mesmo filme duas vezes ou mais, do mesmo jeito em que preciso de uma segunda visita àquela cafeteria para entender por que eu gostei tanto dela: foi a decoração, a música, ou foi o dia? Sei que não foi o café, porque eu não tomo café. Eu me demoro um pouco mais na segunda vez, vou mais atenta. Para a vida, sobretudo, não há segunda vez, nem ao menos com o que comparar, não posso comparar a mim com o outro, afinal, o outro é o outro. E eu, preciso ser eu, mesmo que isso demore. Minha mãe dizia que eu tinha um olhar demorado e que isso era bom, por isso, esse memorial é o lugar onde as palavras tiveram tempo para nascer e morrer e nascer de novo; nelas eu recrio minha vida livre do destino e do poder do tempo, só a arte me permitiria tamanha loucura. Encontrar a mim mesma, no presente que muda o passado e um passado que se lembra do futuro ainda por vir. Assim, tudo em todo lugar, ao mesmo tempo. Um tempo que não entendo, mas o respeito, e crio através dele essa videodança, que é um espaço onde se pode demorar ou ficar lá o quanto quiser, e se for embora, se vai sabendo que pode voltar, a qualquer momento. Sendo assim, tantas ocorrências permeiam as considerações finais de um processo, mesmo que se saiba que não existe um final de verdade, não é no último ponto que esse processo que inaugurou tantos outros se encerra. O início e o final já estão todos embaralhados demais para ser posta uma definição.

Louise Bourgeois, em seu livro *Destruição do pai, reconstrução do pai*, revela sua forma de trabalhar:

Toda a vez que sou solicitada a falar sobre o meu trabalho eu travo. A única maneira para eu poder lidar com isso é entrar em meu estúdio e caminhar para lá e para cá em volta de uma peça. Aí as relações entre mim e meu trabalho irrompem à vida novamente. Nesse ponto, a maneira como ele foi realizado se torna sem importância ou relevância alguma. Eu o fiz da melhor forma que pude, considerando que o objeto se transformou naquilo que é, e que esse processo não esteve totalmente sob controle do desejo consciente ou da premeditação. a flutuação de possibilidades pode ser entre instantâneo, devagar, abrupto, repentino, reexaminável ou definitivo. Em qualquer dos casos em que se divida, há sempre o embate final entre o artista e o material. (BOURGEOIS, 2000, p.90).

Observo então que o que se pretendia ser feito se manifesta no que foi possível ser feito, com os imprevistos e surpresas que são próprias de todo caminho que se percorre, mesmo que saibamos onde queríamos chegar. Observo que as metodologias escolhidas para a pesquisa se mostraram eficazes tanto na teoria quanto na prática, nos ajudando até mesmo a lidar com os acasos e as imprevisibilidades, que acabaram por nos servir como elementos para criar. Seguir por caminhos metodológicos que buscavam atravessamentos, nos permitiu construir uma rede de possibilidades. Além disso, ao rever os objetivos iniciais da pesquisa, posso afirmar que estes foram alcançados. Se é possível dizer algo sobre a forma que o trabalho tomou, é que ele se constituiu como um encadeamento no qual as singularidades se potencializaram através das relações criadas entre elas, seja entre as pessoas e suas memórias, entre as imagens e as palavras, entre as palavras e o corpo, entre o corpo e a câmera, entre câmera e o corpo, entre a câmera-corpo e a montagem.

De uma imaginação surgiu o desejo de compreender, de criar e recriar, e compartilhar uma autoficção que se transforma na videodança *De 2022 para 1994*, uma poesia visual que trata de memórias tão antigas quanto futuras.



BAUSCH, Pina. **Dance, senão estamos perdidos**. Folha de São Paulo, São Paulo, 01 ago. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2708200008.htm>. Acesso em: 01 ago. 2022.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BLANCHOT, Maurice. A Solidão Essencial. *In: O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOAVIDA, Ana Maria; PONTE, João Pedro. Investigação colaborativa: Potencialidades e problemas. *In: GTI (Org). Refletir e investigar sobre a prática profissional*. Lisboa: APM, 2002. p. 43-55.

BOURGEOIS, Louise. **Destruição do pai, reconstrução do pai**: escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. Corpocidade: **A Arte enquanto Micro-Resistência Urbana**. *In: Fractal: Revista de Psicologia*, v.21, n.2, mai/ago 2009.

CALDAS, Paulo. **Poéticas do movimento: interfaces**. *In: Bonito, Eduardo; Caldas, Paulo; Levy, Regina (org.). Dança em Foco vol.4: Dança na tela*. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria/ Oi Futuro, 2009.

CALVINO, Ítalo. Leveza. *In: \_\_\_\_\_*. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DEREN, Maya. **Essencial Deren: Collected Writings on Film**. Nova York: Documentext, 2008.

DOUBROVSKY, Serge. **Autobiographiques: de Corneille à Sartre**. Paris: PUF, 1988.

DOUBROVSKY, Serge. **Fils**: roman. Paris: Éditions Galilée, 1977.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação**. 2a ed. São Paulo: Annablume, 2007.

FORTIN, Sylvie. **Contribuições possíveis da Etnografia e da Auto-etnografia para a pesquisa na prática artística**. Tradução: Helena Mello. Cena 7: Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, v. 7, n. 7, 2009. p. 77-88.

41

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**. 12 ed. São Paulo, Cortez, 1986. p. 11-3.

FUX, J. **Antiterapias**. 2. ed. Belo Horizonte: Scriptum, 2014.

IMOVISION. Homepage "**Pina 3D - Um Filme de Wim Wenders para Pina Bausch**": [www.pina3d.com.br](http://www.pina3d.com.br), 2012.

KUNDERA, Milan. **A insustentável leveza do ser**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. **Arte da composição: Teatro do Movimento**. Brasília: LGE Editora, 2008.

NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Paris: Éditions Métailié, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 17 ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

PEARLMAN, Karen. A Edição como coreografia. In: CALDAS, Paulo (org.). **Dança em Foco: ensaios contemporâneos de videodança**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012, p. 217-238.

RENGEL, Lenira (2003). **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 3d. São Paulo: Annablume, 2007.

\_\_\_\_\_. Crítica genética: **fundamentos dos estudos genéticos sobre processo**

**de criação artística.** 3 ed. São Paulo: EDUC, 2008.

SANTANA, Ivani. **Dança na cultura digital** [online]. Salvador: EDUFBA, 2006. 204 p. ISBN 85-232- 0415-6. Dança na cultural digital

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo.** São Paulo: Martins Fontes, 2002

VALÉRY, PAUL, Soma et Cem. *In*: Cahiers I, 1905-1906, Sans Titre [Cadernos I, 1905-1906, Sem título], ed. Gallimard, La pléiade. Paris, 1973, p.1120.

VIEIRA, João Luiz. **Olhares intra e extra diegéticos: a dança no cinema clássico.** *In*: Bonito, Eduardo; Brum, Leonel; Caldas, Paulo (org.). Dança em foco vol.2: Videodança. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007.

42

## **APÊNDICES**

43

### **APÊNDICE A – STORYBOARD**

CAPÍTULO 1 - VERÃO

Antes



A menina no campo se  
movimenta até o varal



Sua sombra muda para  
sua versão futura

ENTARDECER - RUA, LUGAR MOVIMENTADO

[ Plano geral ]

O fim do verão e a entrada do Outono



## Capítulo II : Outono

Quem eu sou?

passagem de mãos



movimentos gravados  
do espelho

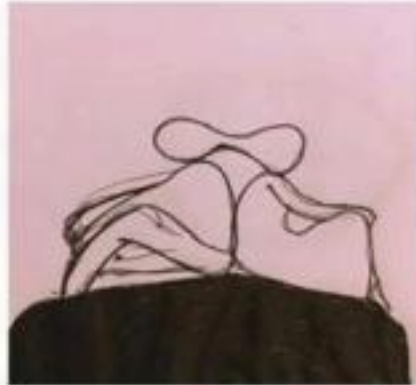


## CAPÍTULO III [ Luto ]



René Magritte, Os Amantes, 1928

( Plano fechado+ Plano aberto )



dor partilhada



## EPÍLOGO : VERÃO [DE NOVO]

A despedida



## APÊNDICE B – ROTEIRO

Argumento: Ao longo do desenvolvimento da história, a personagem principal viverá fases diferentes de sua vida, indo da infância até sua velhice, sendo representada por mulheres distintas que também representam tempos diferentes de sua história: passado, presente e futuro; Infância, juventude e velhice. Tal conceito se fundamenta no quadro *As três idades*, de Klimt. Ela perpassa entre muitas fases cronológicas e, quando restrita ao presente, acaba por desembocar em inquietações passadas, além de ânsias futuras. Portanto, optou-se por argumentar sobre uma série de temas, os quais ilustram o desenrolar da trama, através de um conjunto de ensaios e reflexões discutidos pela versão mais velha e mais experiente da

personagem. É através dessa estratégia narrativa, momentos como a provação suprema da protagonista (enfrentamento de seus medos e de suas inseguranças mais sombrios, lancinantes e diacrônicos) podem ser debatidos de forma indireta por meio de uma roupagem mais geral, valorizando a essência do problema e não como as coisas se desenrolam nas particularidades da situação. A jornada foi dividida em quatro capítulos, que contaram a trajetória da protagonista. A ideia central será dividir a vida da personagem principal em fases, que serão simbolizadas pelas estações do ano e cada uma delas possuirá um simbolismo, expressando os aspectos já mencionados de infância, maturidade e velhice, somado às grandes provações pessoais que o ato de viver pode oferecer. As estações mais quentes demarcaram o início e o fim da história, pois funcionaram como o momento de aconchego, comodismo e paz. Já as mais frias constituíram o desenvolver da narrativa, uma vez que funcionaram como o período demarcado pelo frio e a solidão do ser, a descida ao inferno astral da consciência, o encontro com o arquétipo da sombra junguiana e a barganha com ela. Por conveniência, as três metamorfoses da personagem principal foram nomeadas, com cada nome possuindo um significado condizente com o momento da trama. Podemos separá-las da seguinte maneira:

AURORA: Esta é a criança que representa o início da vida, o horizonte de possibilidades exposto nas fantasias da infância. Ela é a inocência, a pureza, alegria e vivacidade do despertar de uma alma em ascensão, o amanhecer de um Sol errante que almeja ocupar o topo do céu com seu brilho cálido. Ela é o calor do verão que vai se perdendo com a proximidade do outono, assim como a pureza

49

infantil vai se perdendo conforme o tique-taque do relógio instala a cada ano percorrido.

PANDORA: A respectiva faceta da protagonista é a mais complexa. Com os anos que sucedem a infância, uma mesma pessoa tende a se tornar um conjunto de indivíduos diferentes, porque a mesma encontra-se no momento da forja de sua identidade. Esta é a ideia central por trás de Pandora, a persona adulta da protagonista. Ao longo do vídeo, diferentes intérpretes assumiram o papel da mesma, tendo a introdução do conceito de variantes para evidenciar a transformação do crescimento, junto com a complexidade que é carregada dentro de alguém e a arrogância de tentar racionalizar por completo um ser humano, até a chegada no clímax da história, onde haverá a aproximação do inferno astral da personagem, tendo a fixação de uma intérprete definitiva para sinalizar a



consolidação envolta nessa fase seguida da solidificação de uma personalidade. Pandora representa o inverno, afinal, com ela, a personagem principal enfrenta seus maiores medos numa batalha interna que a colocará como canal de conexão de todos as frustrações, medos, agonias e afetos tristes das variantes que a antecederam, assim, a obrigando a reviver o peso das emoções vindas do passado e do futuro, tempos cronológicos inexistentes na realidade do presente, mas, antes disso, Pandora também representa o outono, ou seja, a passagem do quente para o frio, isso, no contexto do projeto, quer dizer uma tentativa sincera de viver uma vida de erros, seguido pelos aprendizados derivados para então se chegar aos acertos. O nome Pandora foi extraído do mito grego da garota que abre uma caixa e libera o caos no mundo.

ANDRÔMEDA: É a elevação. Aqui seu significado é explorado não no sentido mitológico, mas sim no astronômico. A figura desta terceira e última faceta é focada em retratar o brilho singular e sereno no meio de uma imensidão sombria, como o de uma constelação numa noite tranquila de primavera, a mesma luz pacífica que existe no interior de alguém dotado da faculdade de valorizar o viver em seu significado mais profundos, mesmo sabendo que a existência não se compõe unicamente de momentos felizes, mas também dos atípicos e ruins. Por conta de tal fundamento, busca-se destacar o valor intrínseco nas coisas que permeiam o mundo sensível, coisas aptas a realizarem a manutenção do equilíbrio da vida, considerando o fato da relatividade desses elementos, uma vez que os mesmos variam de pessoas para pessoa de acordo com a subjetividade em questão. Por

50

isso, é importante destacar todo o desenvolvimento de personalidade em Pandora para que Andrômeda possa funcionar como uma espécie de catarse para a personagem. Em outras palavras, Andrômeda é alguém que outrora foi instruída, mesmo que por si mesma, a viver o máximo possível aquilo que o tempo neste mundo pode oferecer e, diante da velhice e das incertezas vindas da proximidade da morte, ela se sente em paz.

**“De 2022 para 1994”**

**Arthur Lucas Vasconcelos e Bruna Arruda Machado**

CAPÍTULO I: Verão (Antes) EXT: CENA 01 CAMPO INT./DIA

AURORA

A menina se movimenta livremente pelo campo caminhando para um varal.

MONÓLOGO (V.O): "Uma vez eu li um artigo de jornal que dizia: "nem tudo são rosas para quem vive de flores". (Pausa para reflexão) Muito profundo. A existência deles até a morte dura, em média, doze anos, mas eles têm um período de vinte a trinta dias de paz, no ninho, onde são alimentados e cuidados pela mãe. Os beija-flores são pássaros velozes, além de serem os únicos que conseguem se manter parados no ar durante o voo e, por isso, eles também precisam de bastante néctar das flores para manterem o ritmo frenético de suas asas.

EXT:CENA 02 VARAL DE ROUPAS - DIA ENSOLARADO

Entendida como uma sequência complementar para a coreografia da cena 1, evidenciando a primeira transformação da personagem. Após a dança a finalização da movimentação de AURORA, um varal de se anuncia diante dela, Chegando ao varal,

51

a protagonista passa pelo meio de toda a roupagem. Com isso, há um corte para o ponto onde ela teoricamente sairia dali e, quando isso acontece, surge uma adulta do outro lado. Saindo, ela se movimenta de um forma semelhante a que entrou como a criança entrou no emaranhado de tecidos claros, a fim de criar-se uma noção de continuidade. A mulher tem em seu pescoço o mesmo colar das outras cenas. Ela pára diante da gravação, sorri e segue em frente, dando início a jornada de PANDORA, o avatar da maturidade. Segue-se o monólogo de Andrômeda

MONÓLOGO (V.O): "(condescendente) Pois é, o néctar é como um energético para essas aves. Se não tomarem mais de quarenta litros de néctar por dia, (peso na voz) eles morrem. Então, para esses animais, a saída do ninho é um rito de passagem para uma realidade nada fácil. Com o coração acelerado a mil batimentos por minuto, um beija-flor inquieto deixa o ninho em direção ao mundo."

EXT. CENA 03 RUA - ENTARDECER

Pandora, em sua já segunda transformação de intérprete, anda serena pela rua, contudo, conforme seus pés avançam no chão de concreto, seu rosto toma formas mais reflexivas. Ela para, olha em volta e agora há semáforos, trânsito, pessoas em constante movimento. O foco volta para a sua frente e ela percebe seu reflexo. Há um instante de hesitação e ponderação, as duas coisas somadas e transcritas no ato de interromper seu movimento. Seu físico mudou e ela não tem mais a mesma aparência que possuía por mais da metade da vida. Dessa forma, segue-se uma movimentação coreografada.

CAPÍTULO II: Outono (Quem eu sou?)

52

EXT. CENA 04 DIA

Há a abertura da cena com o movimento das mãos das artistas. Para marcar a mudança de intérpretes é sugerido, primeiro, a gravação das mãos da variante de Pandora das cenas 3 e 4, até que essa vai de encontro às mãos da nova intérprete.

EXT. CENA 05 DIA

O movimento de ambas ocasiona um toque, um encontro suave de dedos, Há uma sequência de coreografias de mãos.

EXT. CENA 06 ESPAÇO ABERTO

A seguinte cena será a recriação do quadro Os amantes, de René Magritte, seguido de um solo.

EXT. CENA 07 DIA - TARDE - SOMBRA PROJETADA CONTRA A PAREDE Uma dança sobre a solidão, seguida de um confronto interno. A gravação inicialmente foca apenas na sombra e depois enquadra tudo em um plano aberto.

TELA PRETA Aqui, o vídeo entra em tela preta para registrar a sensação de vazio.

### CAPÍTULO III: Inverno (Luto)

A abertura de capítulo começa com a continuação dos pensamentos de Andrômeda sendo verbalizados:

MONÓLOGO (V.O): "(contrariada) De Repente, sua mãe pode não está mais lá e ele pensa que vai morrer"

### EXT. CENA 08 DIA

A cena continua até que PANDORA se encontra em profunda solidão; Nesse ponto, uma dança começa para dar vida a dor e sofrimento de PANDORA, sentimentos pessimistas que emergem para fora independente da vontade da mesma.

53

### EXT. CENA 09 DIA

Após a conclusão da dança, aos poucos, as outras variantes da personagem aproximam-se da primeira, agacham-se e removem as mãos dela do rosto. Todas começam a sofrerem juntas, se abraçando e compartilhando a dor, em um círculo de empatia.

Assim, a Pandora da cena 09 se tornou apenas uma parte do todo. Assim, enquanto a cena rola, a voz de ANDRÔMEDA segue dizendo:

MONÓLOGO (O.V): "Ele acha que vai morrer, mas ele não morre. Pelas flores da vida, e pelo néctar delas, o beija-flor inquieto vive, seguindo seu próprio caminho. Com as asas oscilando freneticamente e seu coração a mil batimentos por minuto, vai semeando possibilidades, abraçando toda a vida, pois, um beija-flor luta por flores e, por elas, ele espalha o pólen pela terra com seu bico, nutrindo rosas, orquídeas e girassóis... Desse jeito, o beija-flor inquieto faz a manutenção do mundo que agora é o seu novo ninho."

#### CENA 10 QUADRO

Aqui vemos as fotos das mães dos integrantes do trabalho  
CAPÍTULO IV: Primavera (Fins e começos)

#### EXT. CENA 11 DIA

Esta é a continuação da cena 09. Agora, ao invés de chorarem juntas, alegram-se juntas. Elas se abraçam e demonstram afeto uma com as outras, mostrando a ideia de união e coletividade para consigo mesma, uma vez que as três são a mesma pessoa. Enquanto a cena finaliza, a voz de Andrômeda segue dizendo:

MONÓLOGO (O.V): "Sou um beija-flor parado no galho de uma árvore, pronto para alçar voo."

54

#### EXT. CENA 11 DIA

Nesta cena, também temos a continuação da cena 9..Sua movimentação de dor e luto é substituída por uma dança viva e de esperança.

#### EXT. CENA 12 DIA

MONÓLOGO (V.O.U): "Eu não entendo nada sobre o tempo, mas eu o respeito. É que às vezes, ainda hoje, eu gostaria de voltar, eu estaria ali na última vez em que segurei suas mãos, era uma despedida, eu não sabia, ainda esperava vê-la de novo, se pudéssemos o repetir, faria com que esse momento durasse pra sempre. Acabei me tornando espectadora da minha própria tragédia. Ligadas por essa linha invisível que mantém a sua ausência presente em todas essas estações que não mais verá. É claro que os dias de chuva são realmente mais difíceis."

Há o retorno à cena 1 e as outras cenas. Tudo que aconteceu lá é retomado aqui. Nesse ínterim, sua reflexão do início é concluída e ela realiza uma última dança finalizando sua jornada.

EPÍLOGO: VERÃO (DE NOVO)

"(...) mas tem esse Sol que insiste em atravessar a minha janela. Eu até encontrei um pouco de amor no entardecer, realmente queria que ela estivesse aqui pra ver. Mas haverá vida depois da morte, o tempo é apenas um detalhe. Agora eu me pareço muito menos com os arrependidos do meu pai e mais com os sonhos da minha mãe."

ANDRÔMEDA SE DESPEDE EM UMA MOVIMENTAÇÃO LIVRE

## **APÊNDICE C – FICHA TÉCNICA**

***De 2022 para 1994***

**Roteiro:** Arthur Lucas e Bruna Arruda

**Direção:** Bruna Arruda

**Produção:** As Arrudas

**Direção de fotografia:** Marcela Nakamura

**Direção de arte:** Bruna Arruda

**Cenografia:** Lilian Arruda

**Figurino:** Marcela Nakamura

**Filmagens:** Marcela Nakamura, Bruna Arruda, Julia Cristina, Luís Silva

**Elenco:**

Águi Berenice

Bruna Arruda

Bruno Alarcon

Jacki Karen

Luana Coelho

Maria Inês Galvão

**Narração:**

**Trilha Sonora:** (free-royalties disponíveis no [artlist.io](https://artlist.io).)

*Peacefully* – E's Jammy Jams

56

*A Walk* - into space

*Air* – Prelude

*Adrift* – Elphnt

*Clouded* – Public Memory

*All i' ever felt all at once* – Late Night Feeler

*Almost a year ago* – John Deley and the 41 players

*In the Misty Valley* – Cristina Scannichio

## ANEXOS

57

### ANEXO A – RELATOS DE EXPERIÊNCIAS DOS COLABORADORES

Para Arthur Lucas Vasconcelos:

No meio do ano de 2021, eu assumi a responsabilidade de co-escrever o roteiro, uma possibilidade que eu e ela sempre comentamos, mas que só foi acontecer naquele exato momento. Para mim, aquilo carregava um certo desafio, afinal não fazia a menor ideia de como era a estrutura de um roteiro, como formatá-lo ou o quão descritivo eu poderia ser. Eu só tinha experiência com ensaios e contos. Mas, felizmente, tudo que eu precisava aprender, a Bruna pode me ensinar e, assim,



nossa troca foi maravilhosa. A cada novo dia, nossas conversas sobre o projeto se tornavam a inspiração necessária e, conseqüentemente, eram convertidas nas linhas que preenchem as páginas deste roteiro. Com um pouco de pesquisa e bastante reflexão sobre a vida, o Universo e tudo mais, pude formular um argumento para o monólogo, o qual foi inteirado pelas palavras da própria Bruna. Fizemos um bom trabalho juntos. Ela me contava como gostaria que as coisas fossem postas no arquivo e eu apenas colocava em palavras aquilo que já estava na boca dela, somos uma boa dupla. Além disso, graças à mesma, pude aceitar minha natureza como escritor, percebendo que não preciso me tornar aquilo que já sou e eu a amo tanto por isso e por tudo que ela é. Agora, quanto mais esse projeto se aproxima do seu fim, mais eu percebo que é um privilégio poder acompanhá-lo desde o começo e concluo que as coisas são lindas individualmente, mas, com um conjunto, elas são perfeitas, sendo um todo de partes de se encaixam de maneira plena. Por fim, acho impossível não se apaixonar pela narrativa visual que este trabalho pode oferecer. Espero que todos que o acompanhem possam degustar das sensações que as quatro estações lhes trarão. Contemplar seus sabores visuais e audíveis através de

58

uma dança com o próprio tempo pode ser um convite a desaceleração da rotina e observar a vida pela lente sensível e reflexiva da autoficção. Quanto a mim ? Eu me diverti pra valer (Arthur Lucas Vasconcelos, em relato de experiência no dia 10/07/2022).

Para Bruno Alarcon:

A primeira impressão sobre o tema do trabalho desenvolvido, foi um tema um pouco batido na minha visão de pesquisador e criador da cena, ainda que amplo conceitualmente. O amor tem muitas camadas e desperta diversas coisas particulares, onde me fez refletir e me revelou vários gatilhos de sentimentos que estavam adormecidos, em especial, de primeiros relacionamentos amorosos. Estas reflexões me trouxeram associações à aspectos políticos e sociais, sendo eu um homem gay, negro e cis gênero. As primeiras amarras que encontrei foi uma solidão e um medo incondicional de ser quem eu sou.

As minhas primeiras relações na adolescência se deram as escondidas, eu não podia expressar a minha felicidade em público com o outro, com medo de uma sociedade que não sabe lidar com o amor de dois jovens do mesmo sexo, o que me

restava, era os cantos, os escuros, as escandidas e os banheiros, eu me sentia sempre em fuga, vivenciava as adrenalinas de fazer coisas escondidas e na minha cabeça naquele momento, coisas “erradas”. Eram amores tão marginais, mas ainda assim ingênuos. Era quase impossível viver um relacionamento amoroso, e por conta de tantas dificuldades de se manter, logo acabavam-se os romances. Eu me imagino nos filmes clássicos, mas não havia muita representatividade LGBTQIA + nas grandes mídias dos anos 2000, era quase proibido falar sobre isso na verdade. Mesmo sabendo que havia questões em torno de sexualidade no ambiente escolar. Saber lidar com essa questão, sozinho, pois minhas amigas, não tinham muitos problemas em vivenciar seus romances livremente, eu me via afundado na solidão. Na solidão eu pensava, refletia e me imaginava vivenciando grandes coisas, mas isso não se fazia tão simples.

Pensando nestes aspectos que a muito tempo não refletia, junto a proposta da Bruna, que foi pensar no amor e no que ele me representava, fiz esse recorte de percepções para se tornarem mote de criação para um solo com a cabeça coberta por um tecido. Dançar às cegas e pensar nessas questões, é quase que me colocar

59

em um risco no espaço, como se eu estivesse no abismo, mesmo assim, me impulsiona a dançar movimentos e gestos, que os pensamentos e sentimentos estejam ali colocados em cena.

“Leãozinho” de Caetano Veloso, foi uma proposta da Bruna para criar. Caetano me acompanhou muito na adolescência, e a canção “Sozinho” traduz um pouco a minha realidade naquele tempo (mais um gatilho). Para intensificar a experimentação, propus um laboratório onde eu escrevesse de olhos vendados, e deixasse vir todas as questões sobre uma escrita automática. Estas reflexões e experimentações me levaram a pesquisar movimentos que eu pudesse buscar algo em mim mesmo, gestos e movimentos, preenchendo os espaços do corpo e da arquitetura, enquanto a cabeça completamente coberta, me trazendo quentura sobre a face. Estava ali uma dualidade no espaço, internamente eu pensando nesses sentimentos colocados anteriormente, enquanto externamente a música “Leãozinho” me propõe quase uma brincadeira na dança que é colocado no espaço. Além do solo, a proposta de encontrar outras pessoas na cena, também se torna interessante na medida em que essas questões acabam não sendo mais individuais, pelo contrário, a cena torna-se homogênea, se tem algum sentido que acontece ali, onde surge abraços que são preenchidos, mas se torna quase que um amor não

correspondido. Tirar o lenço da cabeça, respirar, olhar o horizonte, e deixar todas essas amarras no passado e vivenciar quem eu sou hoje. (Bruno Alarcon, em seu relato de experiência no dia 10/07/2022)

Para Águi Berenice:

“Acredito que esse trabalho fala, antes de tudo, sobre coragem. É preciso ser corajosa para mergulhar nos seus sentimentos e traduzir isso em arte. Quando a Bruna decide que seu processo de luto pode ser transmutado em uma trabalho artístico sinto que para ela, assim como para mim, a arte atravessa nossa subjetividade e nossa singularidade, atravessa nosso cotidiano, rotina e desafia nossa zona de conforto. Me sinto muito especial e honrada de fazer parte disso, de dar vida às cores, sons, imagens, e danças em que Bruna se inspira. (Águi Berenice, em seu relato de experiência no dia 10/07/2022)

Para Jacki Karen:

60

Pelas frestas dos meus dedos eu vi a luz do sol, minhas mãos emanava a cor amarela que me possibilitou sentir o calor do amor. O meu coração se aqueceu, feito vela, começou a derreter, algumas lágrimas caíram, junto a um sorriso tímido, que transcrito, significa amor. Foi sobre eu me sentir leve, quente, apaixonada e romântica. E por mais que eu tivesse tido essas nuances, não encontrava até então um espaço no qual eu pudesse ser desse modo, sem me sentir contrariada. Digo isso, pois eu, que sou uma mulher negra com vivências em danças urbanas, explorar o movimento contemporâneo com leveza e fluidez, me colocou em um lugar um tanto desconhecido, no qual foi uma delícia a experiência. O vestido de cetim de cor clara me recordou a sensação na qual sinto pelas manhãs, que é o sentimento de estar nua e crua, leve, e vulnerável, mas bem. Bem, pois despertei de uma noite agradável de sono, bem, pois fiz uma transição de tempo entre a noite e o dia, e mais uma vez poderei ver o sol raiar, mais um dia que terei a chance de amar. Fazer parte desse trabalho me possibilitou sentir e expressar o amor, em movimento, gestos, sorrisos, lágrimas e abraços. Desejo que quem o veja, possa, mesmo que minimamente, sentir o que senti, e que busquei transparecer em cada gesto, o que em palavras acabei de descrever. Feliz fim de ciclo amiga, que você possa se sentir

orgulhosa de todo o seu processo pela graduação. Obrigada pelo convite, obrigada por notar em mim algo que eu tanto tentei esconder, obrigada por me permitir artisticamente, falar sobre o amor. (Jacki Karen, em seu relato de experiência no dia 10/07/2022)