

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA**  
**CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO**  
**DEPARTAMENTO DE ARTES**  
**CURSO DE GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**Kauana Machado**

**O DENTRO, O FORA E AS PASSAGENS:**  
**Processo de criação de uma trilogia de vídeos**  
**Lua Nova, Solar e A Porta**

**FLORIANÓPOLIS**

**2021**

Kauana Machado

**O DENTRO, O FORA E AS PASSAGENS:  
Processo de criação de uma trilogia de vídeos  
Lua Nova, Solar e A Porta**

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Artes Cênicas do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina, apresentado como requisito para a obtenção do Título de Bacharel em Artes Cênicas. Orientadora: Prof<sup>a</sup> Danieli Alves Pereira Marques

Florianópolis

2021

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a todos que um dia já confiaram em mim e perceberam o meu amor pela profissão que escolhi. Agradeço a minha família por todo o apoio já recebido, principalmente agora que estou finalizando uma grande etapa da minha vida pessoal e profissional. Agradeço a todos os professores e escolas que fazem parte da minha história e que deixaram marcas permanentes em minha vida; por todo o incentivo que recebi para realizar os meus objetivos e o carinho de quem acompanhou tão de perto minha jornada.

Agradeço a todos os amigos queridos, principalmente João, Nicole, Luís e Matheus. Acompanharam meus processos sempre tão de pertinho e me deram suporte para nunca parar de caminhar.

Agradeço a minha orientadora Danieli, sempre tão disposta a descobrir quem eu sou para me direcionar de forma mais precisa, atenta as minhas ideias e me amparando lindamente em momentos de tantas dúvidas.

“Liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome”.

Clarice Lispector

## RESUMO

O presente memorial descritivo tem como objetivo relatar o processo de criação de uma trilogia de vídeos: Lua Nova, Solar e A Porta. Meu maior interesse é explorar as possibilidades do trabalho videográfico, que se estabelece na pesquisa das relações entre arte e tecnologia. Exploro três diferentes linguagens de expressão em vídeo que se aproximam das composições: videoperformance, videodança e videoarte. Além disso, situo o trabalho de artistas da dança moderna e pós-moderna que priorizam a pesquisa gestual, o autoconhecimento e a singularidade, ampliando os conceitos de corpo e dança. Como consequência, também destaco pesquisadores que enfatizam a relação corpo-mente, eu-mundo, eu-outro. Estes artistas/pesquisadores foram essenciais para o amadurecimento de minhas ideias que se desdobraram na concepção dos três trabalhos artísticos que se utilizam da ferramenta do vídeo como motor substancial.

**Palavras-chave:** Corpo, Dança, Vídeo, Processo Criativo.

## **ABSTRACT**

This descriptive memorial has a goal to describe the whole creative process of a trilogy of videos: New Moon, Solar and The Door. My biggest interest is to explore the possibilities of videography work, that is to establish research about the connection between art and technology. I explore three different expressive languages in video, to approximate them: video performance, video dance and video art. Besides, to situate the artist's work about modern and pós-modern dance, they prioritized a gestural expression, self knowledge and quaintness, expanding the concepts of the body and dance. Consequently, standing out research that emphasized the relationship between body and mind, me and the world, me and the others. These artists were essential to mature my ideias that unfolded in my conception of the three artistic works who used the video as a substantial tool.

**Keywords:** Body, Dance, Video, Creative Process.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>1. ESTABELECENDO DIÁLOGOS ENTRE ARTE E TECNOLOGIA</b> .....	13
<b>2. ORIGEM DOS IMPULSOS ARTÍSTICOS E O DESEJO DE ROMPER BARREIRAS: O CORPO E A DANÇA</b> .....	17
2.1 ANNA HALPRIN .....	21
2.2 MERCE CUNNINGHAM .....	23
2.3 RUDOLF LABAN .....	26
2.4 KLAUSS VIANNA .....	28
<b>3. DENTRO, FORA E AS PASSAGENS</b> .....	32
3.1 PROCESSO DE LUA NOVA .....	33
3.2 PROCESSO DE SOLAR .....	38
3.3 PROCESSO DE A PORTA .....	43
<b>4. PRODUÇÃO E PÓS-PRODUÇÃO</b> .....	49
4.1 EQUIPE DE TRABALHO .....	50
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	51
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	54

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Lua Nova. Foto de Karine Schuller .....	33
Figura 2: Lua Nova. Foto de João Quinalha .....	35
Figura 3: Lua Nova. Foto de Paula Pivatto .....	37
Figura 4: Solar. Foto de Luís Henrique Bianchet .....	38
Figura 5: Solar. Foto de Luís Henrique Bianchet .....	40
Figura 6: Solar. Foto de Luís Henrique Bianchet .....	41
Figura 7: A Porta. Foto de Luís Henrique Bianchet .....	43
Figura 8: A Porta. Foto de Luís Henrique Bianchet .....	45
Figura 9: A Porta. Foto de Luís Henrique Bianchet .....	47

## INTRODUÇÃO

O início da vida artística é sempre um pouco caótico. São tantos os desejos, os sonhos e perguntas sem respostas. Sempre achei que meu primeiro impulso artístico foi para ser atriz, mas voltei um pouco no tempo e notei que a poesia estava dentro de mim muito tempo antes. Acreditei então que meu primeiro impulso foi ser poeta, mas voltei mais ainda no tempo, na infância, e lá, vi a dança.

Já me perguntei infinitas vezes se realmente posso dançar, se a minha pesquisa na dança é válida. Eu não tenho nenhuma formação em nenhum estilo, nunca frequentei uma escola de dança na minha vida. Tudo o que tenho são apenas lembranças infantis da dança, todas as brincadeiras preferidas envolviam a movimentação do meu corpo. Quando me perguntavam o que eu queria ser quando crescesse, respondia que seria bailarina e atriz.

Pensando bem, fui bailarina e atriz a vida inteira, ao menos na imaginação.

Quando vejo outras pessoas dançarem ou quando danço para outras pessoas me pergunto se eu realmente sei fazer isso de fato. Será que eu danço? De verdade? Então me lembro que eu tenho um corpo. E lembro que quem tem corpo dança. E pronto. Eu gosto de dançar. E pronto.

Já ouvimos muito sobre a arte como processo de cura, como expressão, como técnica e criação, mas ela também é prazer. O caos do mundo as vezes me prende, confesso. Fico lá dentro fechada no escuro e com a cabeça que não para de pensar e se perguntar: o que mais falta acontecer?

Num dia desses onde me quebrei inteira, levei meus cacos para dançar. Dancei até suar, até cansar, até decidir parar. Quando vi, já estava colada de volta, voltei a ser inteira e a sentir o espaço, que por um momento achei que nunca mais deixaria de ser vazio.

Eu dancei.

É tão bom de repente dar tempo, espaço, peso, deslocamento, direção e articulação apenas para mim mesma. Sentir o movimento, perceber o corpo e se perder nas sensações são coisas que me devolvem a esse mundo que é meu também. Por um momento do meu dia eu não penso em quem eu sou e o que devo fazer daqui a pouco, eu apenas sinto o prazer de viver a minha vida.

Percebi num dia ruim que quando dançava fazia movimentos lentos e fechados, deixava o cabelo na frente do rosto e girava criando espirais. Será que se eu fizer o oposto disso agora o meu dia ruim se torna bom?

Fiz um esforço para abrir, pular, chacoalhar, andar, criei flechas, cortes e retas. Foi uma transformação real. Minhas emoções e sensações se relacionaram com a transformação dos movimentos do meu corpo. De repente era dia de novo, com sol lá fora e desejos de viver o mundo outra vez.

Não há como negar a relação de corpo-mente tão presentes nas pesquisas em dança contemporânea. É na alma humana, no corpo e no pensamento que surgem os impulsos criativos que levam ao movimento e é ali, no silêncio, que encontramos a razão da nossa existência. É uma pulsação que nos mantém vivos, uma energia que se relaciona com o ambiente e que é capaz de nos alterar fisicamente e mentalmente. Uma relação do corpo-mente-ambiente com o eu-outro-mundo. Como Christine Greiner (2002, p.41), apresenta em suas reflexões sobre a conexão do mundo com o pensamento e com a dança, ela “é o movimento do corpo, o que o move e o que move o ambiente onde ele está. Uma conexão de informações”. Além de considerar que “os dançarinos são criadores que implementam pensamentos em corpos singulares” (Ibidem, p.42), nos trazendo novamente a noção da importância da experiência do corpo no pensamento da dança.

O que também nos leva a relação fenomenológica corpórea de Merleau-Ponty, (1945/1994) que aponta que é impossível separar o sujeito do mundo, só percebemos o mundo se percebermos a nossa existência dentro dele. Percebo o mundo, me percebo, me percebo vivendo no mundo e assim chego à conclusão de que sou parte do mundo, eu não tenho um corpo, eu sou o corpo.

A minha capacidade de percepção de mim mesma vivendo no mundo, a minha capacidade de perceber o sentido da minha existência, cria em mim a possibilidade de entender onde estou e como me sinto. Essa capacidade me motiva a experimentar outras sensações. E só consigo experimentar novas sensações se procurar um impulso criativo em mim, deixando com que a improvisação e a minha liberdade corporal assumam o controle do meu corpo-mente-mundo. E assim, eu danço.

Desde então, percebo que cresceu no meu corpo a liberdade que um dia já achei que me faltava. Cresceu tanto e é tão bom de senti-la que desejo espalhar pelo mundo. Partilho do sentimento e do desejo da pesquisadora e artista Jussara Miller:

Eu tenho um sonho de que a dança, ela saia desse arquétipo que foi criado. Que a dança é só do bailarino, a dança tá vinculada somente ao balé clássico, ‘eu não posso dançar’, ‘ele não pode dançar’, ‘aquele é o meu vizinho e não pode dançar’. Então, eu tenho um sonho de que a dança seja despida desse arquétipo engessado que foi criado não sei quando. E que cada ser que quer dançar possa dançar livremente [...] independente de julgamento. Então, eu tenho esse sonho, sabe, porque eu vejo tanto medo envolta dessa palavra *dança* e não só de quem não dança, mas de profissionais da dança.”<sup>1</sup>

A dança me proporciona um novo espaço de descobertas, no ambiente pessoal e artístico. A arte em si carrega consigo o trabalho do artista, mas também sua alma. Mesmo que não sejamos o que criamos, ainda partilhamos nossas observações a respeito do mundo. Pensar sobre o mundo real requer coragem, pensar sobre si mesmo requer determinação. Então é compreensível que busquemos todas as formas de expressão até entender qual delas se configura melhor com o estilo de trabalho que está sendo construído. Todos os aliados serão bem recebidos.

Partindo do princípio de que quem tem corpo dança, me desafiei a pesquisar a dança presente em mim. Além da pesquisa gestual e da linguagem corporal, sigo paralelamente vivenciando a produção textual e a linguagem falada. A construção de um memorial descritivo de um processo criativo é desafiadora por si só, mas se tratando de uma pesquisa do movimento, encontrei suporte na poesia para solucionar uma certa carência nas palavras.

O objetivo deste trabalho é criar um memorial descritivo sobre o meu processo artístico que contará com o detalhamento da pesquisa, criação e execução de uma trilogia de vídeos: *videoperformance/videodança/videoarte*<sup>2</sup>. O meu interesse pela pesquisa da performance atrelada à ferramenta do vídeo, inicia na disciplina de Performance III, pesquisando sobre a pós-modernidade e contemporaneidade na arte, observando a maneira como a tecnologia está inserida na nossa vida cotidiana e, por conta disso, ganha espaço nas criações artísticas. Durante essa pesquisa realizei a produção do primeiro vídeo de minha

---

<sup>1</sup> Entrevista promovida pelo Núcleo Oito Educação Somática para o projeto Pioneiros da Educação Somática no Brasil, que produz uma série de entrevistas com os primeiros profissionais do país a implantarem métodos da Educação Somática. Sobre isso, ver a entrevista Técnica Klauss Vianna por Jussara Miller. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1V-MWsTZaC8>>.

<sup>2</sup> Iniciei o trabalho com a intenção de fazer videoperformance, depois percebi que meus trabalhos poderiam se aproximar mais de videodança. Por serem trabalhos que moram em fronteiras, o termo videoarte também poderia ser utilizado. Tratarei dessa questão no próximo capítulo: Estabelecendo diálogos entre arte e tecnologia.

trilogia, *Lua Nova*<sup>3</sup>. Apresento aqui toda a concepção deste trabalho e dou continuidade aos meus estudos com a criação de *Solar*<sup>4</sup> e *A Porta*<sup>5</sup>.

Lua Nova e Solar abordam minha pesquisa em dança que está atrelada aos Estudos Coreológicos de Rudolf Laban e na concepção de dança proposta por Klauss Vianna. Além de me inspirar em pesquisas de movimento e criação artística de artistas da década de 60, que foi um grande momento de rupturas para a dança moderna. Dou ênfase em dois grandes artistas: Anna Halprin, com sua pesquisa atrelada ao autoconhecimento, improvisação e expressão das emoções; e Merce Cunningham, com sua pesquisa que utiliza o vídeo como grande ferramenta para a construção de seus trabalhos artísticos.

Paralelamente aos estudos do movimento do corpo, perdura a minha produção textual, que se encontra presente em Lua Nova e Solar, mas que ganha mais espaço em A Porta. Neste terceiro vídeo, manifesto as sensações vividas durante todo o meu processo criativo e encontro na pesquisa em dança, tão presente nos vídeos anteriormente citados, os impulsos necessários para a produção da minha escrita. O texto apresentado em A Porta, só foi possível, através do meu exercício de pensar sobre a dança.

Minhas três criações fazem parte de um mesmo ciclo de experimentações, mas foram feitas para serem, também, independentes umas das outras. Eu busco inspiração em diferentes manifestações artísticas e sempre tento me aproximar de várias ao mesmo tempo. Eu gosto do espaço sem nome. Gosto da possibilidade que a pós-modernidade me dá de descobrir novas formas de criar, romper as barreiras estéticas e desconstruir as normas das linguagens.

Minha pesquisa se desenvolve, primeiramente, situando as relações entre arte e tecnologia, que possibilitam o surgimento de novas formas de linguagem e expressão, como o trabalho videográfico. Portanto, exploro brevemente três conceitos importantes que circularam minha pesquisa: a *videoperformance*, a *videodança* e a *videoarte*. No entanto, me apego muito mais as possibilidades de criação do que a definição de um termo para nomear meus vídeos. A tecnologia evolui constantemente, o ser humano se modifica constantemente, então para mim é completamente compreensível que a arte acompanhe esse trajeto pelas descobertas e experimentações. E dessa forma, se equilibre entre fronteiras que se movem e resulte em hibridizações artísticas.

---

<sup>3</sup> Disponível em: <<https://youtu.be/YQFWnjKmivc>>.

<sup>4</sup> Disponível em: <<https://youtu.be/vosCF9WIL9A>>.

<sup>5</sup> Disponível em: <<https://youtu.be/DgaQehG3Aeo>>.

Além dessa importante relação entre diferentes nomenclaturas do trabalho videográfico, ressalto a não separação entre corpo e mente ou corpo e palavra, tão importantes para minha pesquisa, que se dá justamente pela junção da teoria e da prática do movimento do corpo. Desta forma, o segundo momento da pesquisa aborda o trabalho de artistas e pesquisadores que tem suas obras situadas nas relações e conexões da dança e performance, movimento e pensamento, corpo e tecnologia.

Estes artistas/pesquisadores foram essenciais para o amadurecimento de minhas ideias que se desdobraram em três trabalhos artísticos que tem seus processos de criações detalhados no terceiro momento da pesquisa. Inicio delineando o processo de Lua Nova, que foi o primeiro a ser produzido, no ano de 2019. E sigo traçando todos os caminhos percorridos na criação de Solar e A Porta, realizados em 2021.

## 1. ESTABELECENDO DIÁLOGOS ENTRE ARTE E TECNOLOGIA

A pós-modernidade nos abre caminho para a utilização do conhecimento de diferentes áreas para a formação de novas manifestações artísticas e culturais. A arte aliada à tecnologia nos proporciona um novo caminho de descobertas, onde surgem novas formas de expressão. Há um crescimento de novos processos artísticos com uma estética tecnológica que sugere uma nova maneira de interação com o público.

O campo da *media art* nunca esteve tão complexo em suas formas expressivas como na atualidade. [...] Uma estética recortada pela tecnologia. É desta maneira que os processos criativos têm trazido à tona inovações significativas não apenas no campo das artes, como também na publicidade, moda, no design, cinema, na música, web, e, sobretudo, no campo das mídias portáteis, como celulares, que acompanham o agente participante, na maior parte das vezes, de forma ubíqua e conectada. Concernente a isso, percebe-se que as estéticas tecnológicas emergentes provocam rupturas com modelos criativos engessados, reorganizando a capacidade cognitiva e perceptiva do interator e interagente (LISBOA, 2015, p.3).

O trabalho videográfico da atualidade está em um movimento de constante expansão. Levando em consideração a facilidade de nos conectarmos com a internet e ter acesso rápido à vídeos e fotos, também, nos mostra como é fácil exibir nossos próprios vídeos e fotos de maneira online. A imagem é a nossa nova forma de comunicação, “cada tempo se utiliza dos aparatos que produz e produz tais artefatos porque deles precisa para sobreviver” (SANTANA, 2003, p.25). A tecnologia já está inserida em nosso modo de vida e nada mais justo do que a utilizar como instrumento de criação.

A primeira forma de linguagem artística que se aproximou da ferramenta do vídeo e que senti interesse em descobrir cada vez mais, foi a videoperformance. E aqui me refiro a um trabalho de vídeo que se utiliza dos benefícios de edição e não apenas a documentação de um ato performático. A videoperformance com mais caráter experimental e videográfico, “quando a câmera é usada como um agente performativo autônomo e indutor, evidenciando sua presença como dispositivo estruturante da ação” (VINHOSA, 2020, p. 296).

Não estamos nos aproximando de um corpo performático que é filmado durante a execução de sua ação e sim um corpo que performa em vídeo, para o vídeo, longe de ser um corpo neutro, um corpo consciente e que utiliza dos aparatos tecnológicos para capturar

imagens e nuances que não seriam possíveis de serem apreciadas pelo público sem a utilização do recurso da câmera, “a performance propriamente dita e sua imagem desdobrada em vídeo” (VINHOSA, 2020, p. 298).

A segunda forma de linguagem midiática surge em minha pesquisa depois de descobrir todo o processo de transformação da dança moderna até a contemporaneidade. Como um grande movimento de rupturas iniciado em todos os campos da arte, a dança, que sempre foi pensada como uma arte cênica que utiliza do espaço dramático, do palco, para ser executada, ganha um novo espaço para ser explorado quando o elemento videográfico entra em contato com ela. Ivani Santana (2003), alerta que muitos profissionais da dança consideram a “dança-tecnologia”<sup>6</sup> uma não-dança, criada para ser utilizada como suporte para aqueles que não possuem habilidade corporal competente o suficiente para dançar. Descartando totalmente a expressão corporal e classificando a dança como um conjunto de habilidades, que é justamente o conceito que me oponho em minha pesquisa. “Aquele que dança, sempre dança, independente do local onde ele é exibido ou do suporte que é registrado” (VILLELA, 2001, p. 39).

De acordo com Souza (2008), a videodança é uma nova forma de linguagem audiovisual, baseada na hibridização do vídeo e da dança. O termo ‘fronteira’ também é utilizado para relacionar essa junção, mas de acordo com Souza (2008, n.p.), de forma errônea, já que “a fronteira traz consigo o entendimento dual, de territórios distintos, que interagem, mas mantém a sua configuração original; territórios que não se incorporam”. Se trata da junção dessas duas formas de linguagem que cria uma terceira forma, que não será analisada separadamente como uma parte em dança e outra parte em vídeo, mas sim como ela mesma.

A terceira linguagem midiática que se comunica comigo e com minhas ideias é a videoarte, que também tem suas primeiras aparições entre os anos 60 e 70, como uma linguagem híbrida que procura amparo no ambiente digital para romper com a estética tradicional presente nas artes plásticas. Inicialmente, os pioneiros na utilização do vídeo, buscavam o registro de suas performances, mas depois encontraram inspiração na tecnologia e

---

<sup>6</sup> O termo “dança-tecnologia” é utilizado pela pesquisadora Ivani Santana, para representar uma nova manifestação artística, que além de trafegar naquilo que é natural (dança) e o que é artificial (tecnologia), consolida a presença do computador no nosso cotidiano. É uma representação de como o indivíduo e o ambiente tecnológico em que ele vive se influenciam mutuamente (2003, p.18).

passam a utilizar do recurso do vídeo como um novo suporte para suas obras (ALVES; LEAL, 2014).

“Isso dá a videoarte um ‘não lugar’, um reflexo do vídeo como tecnologia: o vídeo ganha seu espaço paulatinamente até se tornar o meio padrão de divulgação de informações no século XXI” (LIMA-LOPES, 2017, p.4). Vista como uma nova forma de expressão, ela possibilita brincar com diferentes elementos em sua construção. A edição, posteriormente, passa a ser uma grande aliada na elaboração do trabalho do artista, que passa a ser conhecido como *videomaker* (ALVES; LEAL, 2014).

Esses movimentos híbridos, que são possíveis de acontecer no campo artístico, quando eles entram em contato com o vídeo é o que me sustenta e me dá liberdade para me aproximar de diferentes linguagens, me deslocando de um para o outro e experimentando criar em todas as extremidades da cultura digital.

Embora o vídeo sempre tenha se caracterizado por sua natureza híbrida, podemos ver, hoje, essa hibridez associada à grande parte do conjunto de operações artísticas, permitindo a esse meio uma forma de extrapolar a sua pluralidade interna e produzir um alargamento de sentidos. É sob essas novas abordagens que se refletem os seus deslocamentos ou as marcas de extremidade em sua linguagem (MELLO, 2004, p.19).

É com ele que consigo potencializar diferentes ideias e encontrar conexões que as fazem estar dentro de uma mesma proposta. Essa, com certeza é uma importante característica das criações artísticas mais atuais, que se retroalimentam, que encontram espaço e interesse em diversas formas de linguagem e que buscam transitar entre diferentes habilidades, “o vídeo nas extremidades é o vídeo que potencializa, dá luz a múltiplas estratégias de arte” (MELLO, 2004, p.22).

É exatamente esse o tipo de ferramenta que procuro. Me importo com a possibilidade de encontrar abertura para criar da maneira mais expandida possível, descobrindo de maneira intuitiva no meu processo a melhor maneira de executá-lo, abrindo espaço para todas as possibilidades que a tecnologia me proporciona. “Há a capacidade do vídeo de interagir sobre uma grande gama de processos criativos e de atuar como um organismo conceitual na recondução de novas práticas discursivas” (MELLO, 2004, p.23). Tenho buscado, por uma prática artística própria, a melhor forma de me comunicar com o público. Vejo no vídeo novas perspectivas de apresentar um trabalho autoral poético “pois não existe, em lugar nenhum,

uma tábua de valores, uma gramática normativa estabelecendo o que se pode e o que não se pode fazer em vídeo” (MACHADO, 1993, p.8).

O vídeo e as fronteiras em que ele é capaz de se equilibrar abrem espaço para a criação tanto poética, quanto técnica. Já que criamos a arte sempre com os recursos disponíveis na época em que vivemos, você tem a liberdade de criar e utilizar os recursos tecnológicos disponíveis da maneira que mais lhe interessa sem a necessidade de seguir um sentido normativo de apenas uma forma codificada e pré-estabelecida.

O vídeo é um sistema híbrido, ele opera com códigos significantes distintos, parte importados do cinema, parte impostados do teatro, da literatura, do rádio e mais modernamente da computação gráfica, aos quais acrescenta alguns recursos expressivos específicos, alguns modos de formar ideias ou sensações que lhe são exclusivos, mas que não são suficientes por si sós, para construir a estrutura inteira de uma obra. Esse talvez seja justamente o ponto-chave da questão. O discurso videográfico é impuro por natureza [...] a mídia eletrônica opera numa fronteira de intersecção de linguagens, donde a obsolescência de qualquer pretensão de pureza ou de homogeneidade (MACHADO, 1993, p.8).

Embora tenha mencionado uma nomenclatura para cada um dos vídeos produzidos nesta pesquisa, acredito que as fronteiras se movem e se relacionam constantemente. O vídeo, dentro do universo vasto da arte, já nasce com o propósito de relacionar diferentes linguagens para priorizar a criação e a comunicação com quem o assiste. E é isso que priorizo também, a minha criação e a melhor forma de me comunicar com quem me assiste.

## **2. ORIGEM DOS IMPULSOS ARTÍSTICOS E O DESEJO DE ROMPER BARREIRAS: O CORPO E A DANÇA**

As inovações na forma de fazer arte circulam em todos os campos artísticos. Quando analisamos as transformações da arte na pós-modernidade, destaco alguns artistas e pesquisadores que mais se aproximam das minhas investigações de dança, performance e vídeo. Anna Halprin e Merce Cunningham contribuíram muito e de formas diferentes nesse período de rupturas. Esses dois artistas trouxeram conceitos e inovações em suas pesquisas que foram responsáveis por uma grande mudança nas questões estruturais, políticas e filosóficas, até o fim do século XX (MUNIZ, 2011, p.65). Além de mudanças na dança, encontramos até hoje suas influências no teatro, happening e performance.

Halprin construiu uma nova metodologia para intérpretes na década de 60, contribuindo muito para a dança pós-moderna, improvisação e para que os dançarinos fossem capazes de “criar sua própria linguagem” (MUNIZ, 2011, p.70). Buscando a criação de uma dança capaz de expressar as particularidades de cada dançarino. Enquanto Cunningham explora a dança como o movimento do corpo apenas como corpo, fugindo da expressão e representação, “a dança pode ser sobre qualquer coisa, mas fundamental e primeiramente sobre o corpo e seus movimentos” (MUNIZ, 2011, p.69). Ele também utiliza a improvisação, mas com diferentes métodos e encontra no vídeo a possibilidade de reestruturar as movimentações do corpo dos bailarinos.

Outros grandes nomes da pesquisa do movimento que daremos ênfase, são Rudolf Laban e Klauss Vianna. Os dois possuem técnicas de estudo e pesquisa corporal que se relacionam e que sustentaram minhas experimentações corporais. Laban é considerado um dos marcos da modernidade da dança, reconhecido como um grande mestre da dança mundialmente (MARQUES, 2002), enquanto Klauss Vianna representa a contemporaneidade dos estudos sobre o corpo no Brasil (NEVES, 2004).

Rudolf von Laban, via a possibilidade de a dança nascer em todos os corpos. Minhas experimentações sempre seguiram o caminho da pesquisa do corpo em relação ao espaço, e investigando simultaneamente o peso, tempo e fluxo. Além da busca pelo movimento externo, também utilizando a pesquisa pessoal interna como impulsionadora da criatividade (BARBOSA, 2016).

Aproximando a pesquisa da dança no Brasil, encontramos na Técnica Klauss Vianna, conceitos muito importantes, que também fazem referência à busca do autoconhecimento e liberdade de movimento. Klauss Vianna abre seu trabalho para que todos tenham a possibilidade de encontrar em si mesmos a sua forma de se movimentar, relacionava o desenvolvimento pessoal ao profissional (NEVES, 2004). Ele incentiva a pesquisa da dança interna que se espalha para o espaço externo e encontra equilíbrio na sensibilidade da criação e expressão, e entre, a experimentação física da movimentação dos músculos, ossos e articulações.

Investigando pensadores do corpo, acabo por encontrar apoio na filosofia, meu caminho se cruza com a pesquisa da fenomenologia corporal de Merleau-Ponty. O estudo da percepção corporal, me entrega o suporte necessário para continuar a busca da compreensão do movimento. O corpo está em constante evolução e construção, então nossas percepções também estariam, assim como os sentimentos e emoções que também se diferenciam ao longo dos dias que se passam (NÓBREGA, 2008).

As experiências do corpo são conhecimentos sensíveis sobre o mundo, que se modificaram o tempo todo e é através dessas experiências que se criam as subjetividades, que se dão na maneira como vivemos, nas coisas que preferimos e das coisas que não gostamos. “O nosso corpo e sua estrutura perceptiva (sensório-motora) estão o tempo todo se reorganizando ou se auto-organizando” (NÓBREGA, 2008, p.146). Assim construímos e nos desconstruímos e criamos aquilo que chamamos de mundo.

Partindo dos estudos de Merleau-Ponty a respeito do corpo passamos a ter uma visão mais ampla sobre o eu e sobre os outros, sobre as relações, sentimentos, vontades, desejos, sexualidades e subjetividades (NÓBREGA, 2000). Apoiando-se na ideia de que só podemos pertencer a um mundo se tivermos um corpo, só fazemos parte de algo porque o nosso corpo está inserido nele. O corpo passa a simbolizar muito mais no espaço, ele “não é coisa, nem ideia, o corpo é movimento, sensibilidade e expressão criadora” (NÓBREGA, 2000, p.100).

Não importa o que façamos e o que queremos, tudo será feito através dele e de seus movimentos. É possível ter grandes percepções a respeito de uma pessoa apenas se prestar atenção no comportamento e movimento corporal feito por ela. E além do movimento, a maneira como ela se utiliza desse corpo, relacionando suas escolhas de roupas e de elementos que estão em seu espaço que será utilizado pelo seu corpo. “Existem muitas formas de vivenciar o corpo” (REIS, 2011, p.40).

Pensar no corpo como um todo, incluindo pensamentos e sentimentos nos faz ver um corpo-vivo. O seu corpo e a sua “percepção não apenas decodifica(m) estímulos, linearmente, mas reflete(m) a estrutura do nosso corpo frente ao entorno, em contextos sociais, culturais e afetivos múltiplos” (NÓBREGA, 2008, p.144). A suas reações físicas em relação à algum acontecimento também te torna capaz de perceber mais sobre você, sobre a maneira como você se movimenta e a maneira como você se expressa no mundo de maneira geral.

Para Merleau-Ponty (1964/1992), a percepção é uma porta aberta a vários horizontes; porém, é uma porta giratória, de modo que, quando uma face se mostra, a outra se torna invisível. Cada sentido se exerce em nome das demais possibilidades. Sob o meu olhar atual surgem as significações. Mas, o que garante a relação entre o que vejo e o significado, entre o dado e o evocado? Essa relação é arbitrária, depende das intenções do momento, de dados culturais, de experiências anteriores e do movimento (NÓBREGA, 2008, p.145).

Quando pensamos na dança já vem imagens na nossa mente de um corpo em movimento. Pensando sobre o corpo e sobre a dança de maneira sensível, percebemos a relação dos dois se construindo de maneira mútua e criando sua linguagem própria de expressão. No filme *Pina*<sup>7</sup>, temos imagens do espetáculo *Café Müller* onde a bailarina e coreógrafa está o tempo todo dançando de olhos fechados, ouvimos então um relato de Pina Bausch em que ela diz que todos os movimentos são importantes até mesmo os pequenos detalhes, porque dependendo de como ela posicionava os olhos, mesmo fechados, mais para cima, no centro ou para baixo ela consegue acessar diferentes sentimentos. Trazendo novamente a ideia de que somos o nosso corpo e é com ele que vivemos.

O movimento sentido e acima de tudo vivido por você inteiramente ganha uma qualidade diferente; “o movimento, portanto, é uma maneira de nos relacionarmos com as coisas e uma forma legítima de conhecê-las: uma cognição sensível” (REIS, 2011, p.41). É quase possível ver ao redor do corpo um espectro do nascimento dos gestos e do sentimento. Os dois nascem juntos do fundo do corpo e se espalham tomando uma dimensão maior do que a sua própria carne. Carne que é uma metáfora muito bem utilizada para falar sobre aquilo que é o corpo. A carne é como a água, fogo, ar e terra, é um elemento primordial para a criação de

---

<sup>7</sup> O filme *Pina* é um documentário que aborda a vida e a obra da bailarina e coreógrafa Pina Bausch. Dirigido por Win Wenders e produzido em 2011.

algo. A carne é o elemento criador do corpo (MERLEAU-PONTY, 1992 apud NÓBREGA, 2000).

A percepção de que o corpo é além de físico e subjetivo, ele é a união que forma a sua totalidade te deixando vivo, nos leva a questionamentos que vão além de tempo e espaço. Nos traz elementos filosóficos e questões a respeito de nossas ações, comportamentos, pertencimento a lugares, impulsos e poesia. Segundo Andriolo (2005, apud REIS, 2011, p.44), o corpo não é um objeto e sim uma obra de arte, “toda arte é corporal porque o artista se encontra corporalmente situado no mundo [...] e porque é oferecendo seu corpo ao mundo que o artista transforma o mundo em arte”.

Além da pesquisa corporal, outra etapa fundamental do meu processo é a escrita. Há, de fato, a necessidade de dissertar sobre todo o meu processo criativo, mas também surge em mim a necessidade de transpor em palavras as sensações vividas durante o processo. Quando penso nesse meu caminho recente na dança, já parti da própria palavra escrita para me sugerir uma imagem corporal ou alguma forma de movimentação. Até mesmo pela busca da oposição ou sinônimos de uma palavra, ou então uma sentença inteira. Mas também procuro praticar a escrita depois de dançar. As palavras me ajudam a identificar os caminhos que percorri e dão conceito a tudo aquilo que antes foi imaginação.

Escrever sobre os sentimentos, acessados durante meus improvisos, serviram de inspiração para a criação dos textos poéticos que estão presentes também em minhas criações artísticas e neste trabalho. Minha pesquisa corporal proporciona um estado de atenção distinto quando busco pela análise dos movimentos e percepção dos caminhos que percorro para chegar até determinado espaço físico e também sensorial.

O bailarino torna-se espectador de sua própria dança no momento dançado, na labilidade da coreografia; e é também espectador no momento em que toma uma postura investigativa através da mão que dança letras no papel, fazendo da arte fonte de pesquisa. Nesta proposta de pesquisa em arte, o campo de investigação e criação é, em primeiro lugar, o corpo próprio embasado no estudo do movimento consciente (MILLER, 2010, p.114).

O improviso e a reflexão se tornam grandes aliados da criação artística em diferentes níveis. Perguntas sobre a realidade vivida, sobre a presença, sobre o tempo e sobre tantos outros assuntos da minha subjetividade, me provocavam ao ponto de fazer análises gerais do meu comportamento como mulher, como artista, como uma jovem que sonha, como uma

pessoa que vive. Se você se percebe viva no mundo é natural que você se questione sobre como é estar viva no mundo.

A poesia atravessa meu caminho como uma flecha. Como uma interrogação. Como uma exclamação. A palavra é sim uma parte importante em meus processos, sempre foi “ao ler, escrever, dançar, o sujeito humano pode criar maneiras de se comunicar e não apenas de repetir verdades estabelecidas” (NÓBREGA, 2008, p.401). Agora, então, sigo firme em um fluxo de descobertas e da exibição daquilo tudo que, para mim, foi dizível e indizível. Tenho o corpo-mente trabalhando na concepção dessa Trilogia.

Chegando o momento de fazer as minhas próprias experimentações que desenrolariam em criações artísticas, sempre busquei me conectar com meus próprios instintos criadores, vivendo realmente o momento presente e corporificando as ideias. Além de, é claro, encontrar nas obras de artistas que, assim como eu, buscavam a integração do corpo e da mente sem medo de se prender a algum formato de criação. A experiência e as obras que surgiram eram muito mais importantes do que a norma.

## 2.1 ANNA HALPRIN

Anna Schuman nasce em Illinois em 1920, posteriormente a artista adota o sobrenome Halprin de seu marido, o arquiteto e paisagista Lawrence Halprin (1916-2009). Ela inicia seus estudos sobre dança em sua cidade natal, passa por Nova York, mas constrói seu caminho na dança em São Francisco. Anna Halprin “passou pela escola de dança moderna. Ela teve contato com Hanya Holm (1893-1992), Martha Graham (1894-1991) e dançou com Doris Humphrey (1895-1958)” (TAVARES, 2018, p. 50). Sempre em contato com grandes bailarinos e coreógrafos, mas demonstrava certo descontentamento com o estilo de estudos do corpo porque percebia que os alunos acabavam por copiar os movimentos de seus professores e coreógrafos.

Ao se apresentar junto com companhias de dança moderna, como a de Martha Graham, no ANTA Theater em Nova York, na década de 1950, incomodava-lhe reparar como os dançarinos copiavam o estilo de seus coreógrafos. E acrescenta, rindo, que seria muito difícil para ela, Anna Halprin, dançar como Martha Graham, porque o cabelo dela era encaracolado, e o de Martha era liso e comprido. Por isso, o movimento de jogar a cabeça e ter seus cabelos esvoaçantes, imprimindo um rastro, como fazia Graham, ela não poderia repetir. É uma anedota, lógico, mas há algo ali

de transmissão de corporeidades e inscrição de autorias que ela identifica e rejeita (TAVARES, 2018, p.50).

A artista, então, passa a tentar encontrar novos métodos de trabalho e novas fontes de inspiração. Assim como muitos artistas da década de 60, Halprin foi influenciada pela estética da *Bauhaus*, escola de arte fundada por Walter Gropius (TAVARES, 2018). Anna Halprin inicia seu trabalho pedagógico e da criação de uma nova relação entre coreografia e bailarino, “ou, como ela preferia chamar, ‘partitura’” (MUNIZ, 2011, p. 70). Com influência da educadora Margaret H. Doubler, na *University of Wisconsin*, utiliza métodos de improvisação estruturada, deixando o caminho livre para experimentações e descobertas pautadas na pesquisa gestual para a elaboração da dança.

E assim, trabalhando com o acaso, Halprin editava as descobertas de seus alunos, selecionava partes e mudava as ordens dos acontecimentos, reorganizando os materiais de certa maneira em que o trabalho era finalizado como um espetáculo pronto para ser apresentado (MUNIZ, 2011).

Sua forma de trabalhar preparava o bailarino para criar soluções em improvisações, aumentava sua capacidade de criar seus próprios repertórios, deixando-o apto para experimentações e o capacitando para se mover de forma inteligente. Halprin, ainda, tinha o interesse de deslocar a improvisação para a cena, tratada então como *performance*, incluindo o bailarino e o espectador na experiência. E isso se tornará um dos princípios da dança pós-moderna e da dança contemporânea (MUNIZ, 2011, p.72). Uma de suas grandes obras, *Parades and Changes*, de 1965, foi um processo experimental baseado no seguimento de tarefas orientadas, onde os bailarinos executavam uma ordem, mas sem direcionamento de como segui-la (TAVARES, 2018).

Anna agrupava artistas de várias áreas - dançarinos, músicos, arquitetos etc. - que elaboravam textos para trabalhos. O preenchimento de todas as ações requeridas nos textos era em si a obra de arte. A maneira pela qual as ações eram realizadas estava nas mãos dos intérpretes e das contingências das relações dentro do processo. O espírito que vinha por trás de suas atividades influenciou outros em toda a extensão do país (GITELMAN, 1998, p.18).

Outra grande inspiração de Anna Halprin, eram os possíveis aspectos terapêuticos que o movimento poderia trazer ao corpo. É possível perceber que Halprin procura pela criação de

uma “consciência cinestésica” (MUNIZ, 2011, p.72), busca pesquisar os impulsos do corpo e experiências ritualísticas, que, para a artista, eram pesquisas capazes de expandir o corpo e a consciência artística de quem dança. Podemos perceber a sua ligação com o ritual em sua obra de 1975, *Dancing my cancer*, (TAVARES, 2018), onde ela utiliza a dança como terapia e como processo de cura para seu corpo, seu psicológico e seu emocional, que foram tão abalados pela doença.

Na Califórnia, Halprin decide abrir o *Tampala Institute*, em 1978, onde ela e sua filha Daria Halprin oferecem cursos de dança<sup>8</sup>. Durante a sua carreira, ela trabalhou com jovens portadores do vírus HIV, pessoas com câncer e outros problemas de saúde e dava a possibilidade para essas pessoas retirarem de dentro de si seus sentimentos de frustração, raiva, abandono e até mesmo o medo da morte. Elas descobriam como expressar seus sentimentos através de seu corpo, não importava sua cor, sua sexualidade ou sua idade.

Anna Halprin, uma artista sensível e com uma grande fé no mundo, nas pessoas e numa constante busca pela paz. A paz do corpo, da mente e do mundo. Em um período mais avançado de sua vida, depois de trabalhar com tantas pessoas que buscavam pelo equilíbrio ela passou a oferecer cursos para pais e filhos. Com a intenção de estreitar os laços familiares e colocar a dança como um importante instrumento na educação das crianças. O corpo é a nossa casa, precisamos conhecê-lo bem para poder viver bem dentro de nossos lares<sup>9</sup>.

Halprin é de fato uma grande inspiração para minha obra por ser perceptível o quanto ela acredita que a dança pode fazer parte de um grande processo de autoconhecimento e de cura. Adquiri uma grande admiração por seu esforço de fazer a dança ser parte da vida das pessoas, já que tenho como intenção fazê-la parte da minha.

## 2.2 MERCE CUNNINGHAM

Merce Cunningham (1919-2009), nascido nos Estados Unidos, foi um dos propulsores da vanguarda em Nova York, de forma paralela a Anna Halprin, que atuava principalmente em São Francisco. Cunningham inicia um movimento de afastamento da representação na dança. Abandonando o expressionismo da dança moderna e o romantismo da dança clássica, o

---

<sup>8</sup> Documentário Anna Halprin – Dance to Heal. Healing trauma with the power of movement. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Zgdu6JEB2RA>>.

<sup>9</sup> Ibidem.

coreografo sugere a composição a partir do corpo e de seus movimentos por si só (TOMASS, 2020).

A dança nos sugere o aparecimento de uma composição coreográfica. A coreografia é uma palavra que faz parte do vocabulário da dança e nos indica a escrita de um movimento do corpo, no tempo e no espaço. É a estrutura dos movimentos e a sequência dos mesmos, criando em sua totalidade um sentido de movimentações a serem seguidos (TOMASS, 2020).

Esse sentido pode ser estabelecido pelo acompanhamento do som ritmado ou pela representação subjetiva de algo. Era justamente desse sentido, dessa sequência e dessa representação que Cunningham estava se afastando em suas pesquisas.

Quando Cunningham destitui a dança de um lugar representacional através dos procedimentos que veremos adiante, o corpo e o movimento tornam-se livres e ganham realidade, a partir do momento que ambos não são mais usados ou compreendidos como aparências de uma essência, de uma realidade outra, mas sim considerados em si mesmos, como realidades, e como possibilidades sempre abertas de produções de intensidades através de suas múltiplas energias (TOMASS, 2020, p. 4).

Cunningham considerava ser fundamental que suas criações se opusessem à essência da dança ocidental fechada, se livrando da necessidade de uma unidade entre dança, música e figurino. Ele pretendia criar uma desorganização corporal para a criação de uma obra que permanecesse aberta, com intensidades múltiplas e formada de acontecimentos sem significações. A imprevisibilidade de suas composições traria sempre a renovação dos movimentos e estados corporais (MUNIZ, 2011.)

De acordo com Saccol e Meyer (2012), na trajetória de trabalho de Cunningham, podemos encontrar algumas características marcantes em seu método de trabalho, darei ênfase em duas que se aproximam mais da proposição de minha pesquisa. A primeira, no final dos anos 40, contando com a parceria de John Cage, Cunningham começa a pesquisar a dança de forma independente da música, sem seguir a influência do ritmo proposto pelo som. A segunda, nos anos 50, com o trabalho corporal do dançarino relacionado ao acaso, método que experimentou por influência do músico John Cage, que já utilizava essa técnica em suas composições.

A coreógrafa da companhia que Cunningham participou no período de 1939 até 1945, Martha Graham, uma das pioneiras da dança moderna, (FAZENDA, 2021), utilizava o

expressionismo como impulsionador de grande parte de suas concepções artísticas, levando em consideração as subjetividades do ser humano, as emoções, sua sensibilidade e buscando por sequências de movimentos significativas, que trouxessem sentido aos movimentos da dança.

Essa visão da dança é, mais tarde, criticada por Cunningham visto que o artista começa a considerar que “o movimento não é consequência da ação de algo exterior ao corpo nem tem função ou missão a cumprir, mas é tão-só a matéria da própria dança que age por si própria, sem orientação prévia” (FAZENDA, 2021, p.7). Como citado anteriormente, a criação do seu método de trabalho envolve a aplicação do *acaso* e acaba por encontrar-se totalmente contra os princípios da dança moderna.

O acaso entra no processo coreográfico para provocar novas combinações em termos de sequencialidade de movimentos e de novas organizações destes movimentos no corpo – a lógica instaurada é quebrada neste momento. [...] Assim, ele desconstrói encadeamentos lógicos de movimento e, se encontra algum, quer logo rompê-lo e partir numa outra direção (MUNIZ, 2011, p 67).

O trabalho com o *acaso* exige novas habilidades corporais ao bailarino, já que qualquer padrão tradicional deve ser quebrado assim que iniciar. Cria-se uma nova consciência, um estado de alerta para que quem dança perceba o momento de quebrar o padrão que está se formando e ir de encontro com a descontinuidade do movimento (GIL, 2019 apud MUNIZ, 2011).

Nas décadas de 40 e 50 ele trabalha intensamente com seu método de quebrar qualquer expectativa de sequência de movimento, então na década de 70, Merce Cunningham experimenta a junção do corpo com tecnologia. Ele percebe a relação do espaço físico ao espaço da tela do vídeo, vê então a possibilidade de dar ênfase em certas partes do movimento e começa a produzir coreografias específicas para o trabalho com vídeo. “É possível perceber nessas coreografias, essas nuances de detalhes que fazem com que a coreografia seja vista de modo diferente a cada detalhe, e com isso a coreografia vai constantemente proporcionando novas configurações” (SACCOL; MEYER, 2012, p.5).

Ainda buscando pela relação do corpo com a tecnologia, nos anos 90, ele cria coreografias através do *Software Life Forms*. Esse programa proporciona a “observação dos movimentos a partir de ângulos, velocidades e formas que seriam impossíveis se não fosse o

auxílio do software” (SACCOL; MEYER, 2012, p.5). Ele utilizava sensores de movimento nos corpos dos bailarinos e o programa fornecia todas as informações corporais, possibilitando uma nova forma de investigar a dança e de criar suas coreografias.

A dança pode ser sobre qualquer coisa, mas fundamental e primeiramente sobre o corpo e seus movimentos. Portanto, o uso descentralizado do espaço, a sequencialidade não usual de movimentos e o uso elástico do tempo e espaço fazem parte de um legado e é a partir deste novo padrão energético que Cunningham inventa, é o que podemos traçar como referência para as novas formas desenvolvidas na dança pós-moderna (MUNIZ, 2011, p 69).

Com certeza o artista Merce Cunningham revolucionou a maneira de pensar no corpo que dança, que se movimenta livremente e que amplia a técnica corporal e a criatividade do bailarino que está sempre buscando pelo distanciamento da representação e dos códigos seguidos pelas movimentações clássicas.

Além de Cunningham me inspirar em sua forma de investigação do movimento do corpo que lida com a criatividade constantemente, buscando o acaso como objetivo, me inspiro em sua busca pela junção das ferramentas que o vídeo e a edição do vídeo têm a oferecer para a criação artística.

### 2.3 RUDOLF LABAN

Rudolf von Laban nasceu na Eslováquia em 1879. Foi arquiteto, artista plástico, dançarino, coreógrafo, educador e pesquisador. Um artista considerado visionário, pai da dança moderna, pioneiro no termo dança-teatro e dedicou sua vida à pesquisa da linguagem do corpo e da dança (REIS, 2007).

No decorrer de seu trabalho como pesquisador, Laban escreve o livro *Dança Educativa Moderna*, em 1948, onde organiza suas reflexões a respeito do movimento do corpo e busca aliar a dança livre de códigos instituídos anteriormente à uma procura pessoal, relacionada ao ritmo interno daquele que dança. “Laban deixa clara sua devoção e crença na educação através da arte do movimento – ou da dança – associada à liberdade de comunicação e expressão e, portanto, fonte e caminho para a vida” (MARQUES, 2002, p.277). Sua

proposta tem como objetivo conectar o corpo e a mente, dando espaço para uma dança singular surgir.

O ser humano é um todo integrado: corpo, mente e sentimentos que se interagem continuamente. O movimento é o elo entre a vida mental, espiritual e física, a manifestação exterior de um sentimento interior interferindo na personalidade de cada um (SCARPATO, 1999, p. 15).

Tomar consciência do movimento do corpo é tomar consciência da vida. Todos os aspectos do mundo que estão ao nosso redor, a nossa cultura, a nossa família, nossa casa e classe social, influenciam no comportamento de cada indivíduo e também irão influenciar a maneira como nos movimentamos. Dançar também é uma forma de pesquisar as nossas individualidades e pode ser um lindo caminho para o autoconhecimento. Laban compreende que através da pesquisa das qualidades do movimento “encontramos uma imensa riqueza de noções que nos remetem à inseparabilidade entre sentir, pensar e agir” (BARBOSA, 2016). Ele cria, então, uma classificação de fatores que alteram de forma externa e interna o movimento do corpo.

Podemos fazer a combinação de quatro importantes fatores de expressividade: espaço, peso, tempo e fluência/fluxo. Cada fator se ramifica em diferentes qualidades de movimentação. Como fator interno, o espaço está ligado a *atenção* do movimento e se ramifica em espaço direto e indireto. O peso se ramifica entre leve e pesado, além de ter como fator interno, a *intenção* do movimento. O tempo se ramifica em rápido e lento, além de ter como fator interno a *decisão* de como será feito o movimento. E por último, o fluxo que pode ser controlado ou livre e ser relacionado a *precisão* da execução do movimento. A categoria espaço é ampla nos estudos de Laban. Além de estar presente nos estudos das qualidades expressivas do movimento, abrange o que Laban nomeou de Corêutica. Aqui inclui-se o estudo da kinesfera na relação com o ambiente geral, envolvendo planos, níveis, direções, formas entre outras. (SCARPATO, 1999).

A sistematização dos seus métodos de pesquisa desenvolve um termo muito importante para o estudo do movimento, a Coreologia. Esse termo já recebeu diversas definições, mas no prefácio do livro *Domínio do Movimento*, o próprio Laban define como “estudo da gramática e da sintaxe da linguagem do movimento que lida não só com a forma exterior do movimento, mas também com seu conteúdo mental e emocional” (LABAN, apud

MOTA, 2012, p.66). Esse sistema permite uma facilidade para registro teórico e prático das pesquisas corporais, facilitando o caminho dos estudos acadêmicos do movimento. Logo, alguns desdobramentos desses estudos começaram surgir e esse método serviu de ferramenta para a pesquisa em outros campos da arte.

O método coreológico investiga a dança (e também as outras artes do movimento, como a mímica e o Teatro Físico), como prática cênica, um evento de performance teatral. Para tanto, o método busca estudar os três elementos que constituem o espetáculo: ideia, médium e tratamento, a partir de uma perspectiva tríplice que considera igualmente os processos de criação, apresentação e apreciação (ou recepção) (MOTA, 2012, p.68).

Quando se compreende todos esses fatores e os experimenta no corpo, você ganha mais expressão e cria a capacidade de percepção da movimentação. O tempo todo você se relaciona consigo mesmo, em sua totalidade de corpo-mente, conectando sua parte interna com a externa e desenvolve a capacidade criativa necessária para experimentar novas formas de dançar. E também, é capaz de perceber os impulsos que vem do mundo de fora e os impulsos que surgem do seu mundo de dentro, fazendo com que os dois trabalhem juntos na criação de uma dança autoral.

Laban me instiga a buscar a minha própria maneira de me expressar, minha maneira de dançar. O que também está relacionado a outro pesquisador, professor e preparador corporal, brasileiro, Klauss Vianna. Sua pesquisa é contemporânea, entre 1950 e 1990, mas também compartilha o interesse pela individualidade dos corpos.

#### 2.4. KLAUSS VIANNA

Os anos 60 no Brasil, também foram anos de mudanças e criações de novos métodos para a pesquisa na dança, que exploravam a sensibilidade do corpo e as percepções dos movimentos “com o interesse em entender as relações entre a mecânica do movimento e a expressão” (MILLER; NEVES, 2013 p.1). Iniciam-se pesquisas concentradas na expressão corporal e na consciência do corpo, sendo Klauss Vianna e Angel Vianna<sup>10</sup> os pesquisadores brasileiros pioneiros na educação somática<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> “Angel Vianna, professora, bailarina, coreografa e preparadora corporal de atores, foi companheira de Klauss desde os anos de formação com o professor Carlos Leite, em Belo Horizonte. Juntos criaram o Balé Klauss

Klauss Vianna inicia a sua carreira no balé clássico, nos anos 40, em Belo Horizonte. Sua pesquisa, juntamente com o trabalho de sua esposa, Angel Vianna, ganhou muito espaço nos anos 70 onde eles iniciaram um movimento de preparação corporal para atores e também de expressão corporal (NEVES, 2004).

Segundo as autoras Miller e Neves (2003), a consciência presente no movimento e a capacidade de percepção do movimento, no momento presente em que ele acontece, são elementos considerados fundamentais para os Vianna. Mas isso não anula os aspectos inconscientes que serão despertados enquanto o corpo dança, até porque eles fazem parte da nossa construção física e fazem parte de nossas memórias motoras.

Durante o movimento, não estamos sempre conscientes de tudo o que ocorre, nem seria útil. Por exemplo, não percebemos o tempo de contração dos músculos, toda coordenação fina entre eles e as articulações, os ajustamentos para o equilíbrio do peso do corpo e muitas outras atividades que contribuem para que o movimento aconteça. Também não estamos conscientes dos processos que relacionam o sistema motor com o sensorial ou a memória. Mas, se desenvolvemos a escuta, podemos estar conscientes de muitos acionamentos musculares, das sensações, intenções e imagens que emergem enquanto nos movemos e de relações de troca que estabelecemos com o ambiente (MILLER; NEVES, 2013, p.3).

De acordo com Neide Neves (2008), que possui sua formação corporal diretamente ligada as técnicas de Klauss Vianna<sup>12</sup>, o pesquisador sempre quis deixar claro que não ensinava seus alunos a dançarem, apenas auxiliava no caminho da descoberta da dança presente em cada um. O bailarino se tornaria capaz de ver a dança na forma que seu próprio corpo se configura e em como ele lida com o ambiente em que está. Deixando de lado a proposta de coreografia marcada por passos em que seu corpo deveria se adaptar.

A pesquisa de Klauss, também é ligada a uma busca pessoal e leva em consideração os elementos externos como partes responsáveis pela maneira de movimentação de cada indivíduo. De acordo com Léla Queiroz (2011, p.29), “a literalidade vida-corpo que Klauss

---

Vianna, onde deram início à pesquisa e montaram as primeiras coreografias. Hoje, Angel dirige uma escola que abriga um curso profissionalizante em dança e recuperação motora e a Faculdade de Dança Angel Vianna, no Rio de Janeiro” (NEVES, 2004, p.2).

<sup>11</sup> O termo *educação somática*, foi utilizado pela primeira vez pelo pesquisador estadunidense Thomas Hanna, na década de 1980. “A educação somática consiste em técnicas corporais na qual o praticante tem uma relação ativa e consciente com o seu próprio corpo no processo de investigação somática e faz um trabalho perceptivo que direciona para sua autorregulação em seus aspectos físico, psíquico e emocional” (MILLER, 2010, p.150).

<sup>12</sup> Neide Neves, juntamente com Rainer Vianna, filho de Klauss e Angel, foram os responsáveis pela sistematização da Técnica Klauss Vianna (MILLER, 2010).

procura dar vazão em seu discurso prevê, de algum modo, uma estreita ligação entre o que ocorre no corpo em sua estrutura em direção a uma estrutura maior, a do mundo”. Novamente, nos damos conta da importância da relação corpo-mente-mundo, tão presente, também, na pesquisa de Rudolf Von Laban.

Da mesma maneira que o mundo e a vida-corpo então se modificando a todo instante, a pesquisa do movimento e a dança também se modifica, Klauss acredita que o movimento não deve se cristalizar e se recusava a aprisionar seu trabalho em uma sequência de práticas e modelos de comportamento (QUEIROZ, 2011).

Klauss Vianna desenvolve alguns princípios e forma estratégias para instigar a pesquisa do movimento. Ele acredita que o autoconhecimento, expressão, a sensibilidade da repetição dos movimentos e a percepção que a dança simboliza a vida, são fundamentais para se alcançar o impulso necessário para mover o corpo. “Não decore passos, aprenda um caminho!” (VIANNA apud MILLER, 2005, p.25) É claro que além da intenção interna, é preciso perceber a estrutura física corporal, a musculatura, os ossos, as articulações e a maneira como a gravidade afeta a movimentação.

Klauss usava os termos “expressão” e “intenção” do movimento, algumas vezes, buscando o mesmo, que, hoje, se denomina “informação”, que emerge a partir de um movimento. Outras vezes, trabalhava a intenção tecnicamente, a partir do direcionamento dos ossos, do tônus muscular, do direcionamento dos vetores de força. O resultado era um movimento bem delineado, “limpo”, o que também abria espaço para a emergência da informação. É importante compreender que, nos dois casos, estrutura e sentido estão relacionados intimamente (NEVES, 2004, p. 9).

Sua técnica de trabalho envolvia a improvisação e intuição no desenvolvimento do corpo daquele que dança, “foi um dos pioneiros do processo do que chamamos hoje de interpretes criadores, em que o bailarino não se restringe a decorar e reproduzir passos do coreógrafo, mas em criar em processo colaborativo, com espaço a expressividade de cada um” (MILLER, 2005, p.44). Sempre aliando os aspectos internos com a percepção do próprio corpo, do outro, do espaço e do pensamento que auxilia na identificação das partes que são trabalhadas.

A Técnica Klauss Vianna é aberta a todos aqueles que tiverem interesse em entender seu corpo e experimentar a consciência do mesmo. “Ele não limitou a dança como privilegio de dançarinos, estimulou a expressividade de cada um, preservando e (re)descobrimo o seu

movimento” (MILLER, 2005, p.24). Sua técnica de pesquisa era utilizada por quem buscava se mover também por saúde ou por puro prazer. A dança é para todos. A dança é vida.

Uma das principais propostas desse meu trabalho, além da criação artística, é justamente seguir o caminho do autoconhecimento para que esse saber ultrapasse a minha individualidade e se relacione com meu trabalho artístico. Encontrei na dança e nas possibilidades do meu corpo-mente, espaço para realizar minhas pesquisas e vi nesse caminho a liberdade pela qual eu tanto procurava.

### 3. DENTRO, FORA E AS PASSAGENS

A partir de todas essas pesquisas e artistas inspiradores obtive uma grande bagagem de conhecimento que auxiliou no meu processo de criação. Lembrando que a teoria e a prática sempre seguiram lado a lado no meu trabalho.

Como já mencionado anteriormente, a concepção de Lua Nova ocorreu alguns anos antes da realização dessa pesquisa mais aprofundada sobre a arte e tecnologia na contemporaneidade. Ele foi produzido em uma disciplina do curso de Artes Cênicas e foi apresentado na mostra de performance AFET.AÇÕES, no ano de 2019. Como a produção desse trabalho foi o ponto de partida para a pesquisa sobre as possibilidades do vídeo, me desafiei a continuar explorando o diálogo entre diferentes linguagens artísticas e produzindo vídeos, além de descrever pela primeira vez como foi esse processo de criação.

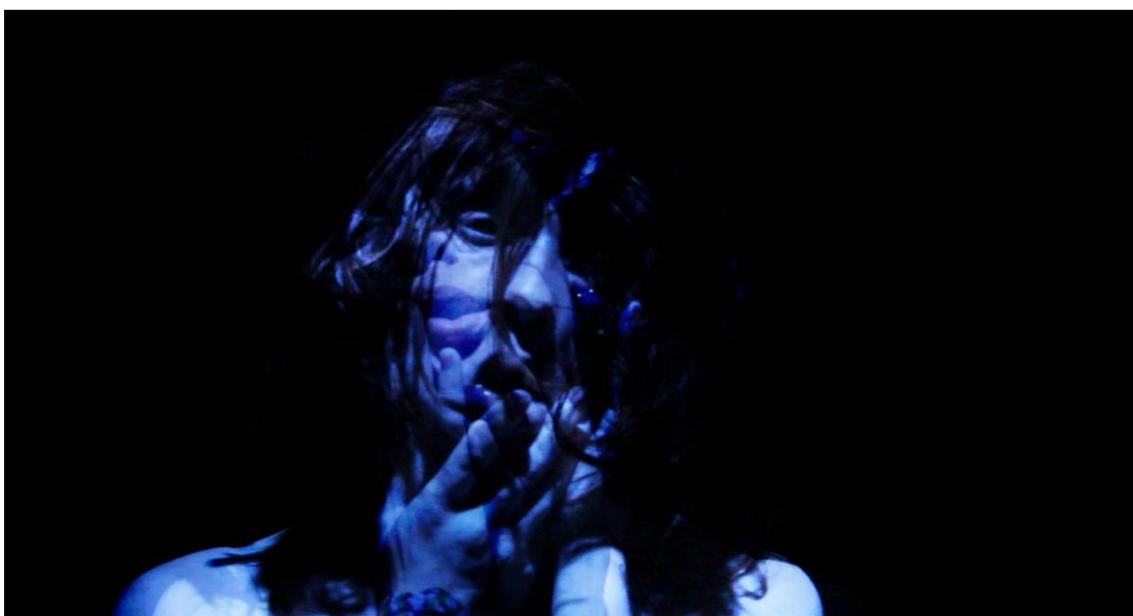
Em Lua Nova trabalho com meus impulsos internos. Busco criar a partir de sensações e emoções, procurando uma forma de transparece-las em meu corpo. É muito interessante perceber que, mesmo antes de entrar em contato com o pensamento e a teoria da dança, experimentei ela de forma intuitiva levando em consideração a maneira que meu próprio corpo se movimenta e em como eu naturalmente me envolvo na pesquisa de consciência corporal. E essa forma de ver a dança se perpetua em meus trabalhos posteriores, mas decido então continuar a minha pesquisa de outra maneira. Assim surgem as primeiras ideias do Solar.

O Solar tem como principal força motora a pesquisa do corpo com a dança. Depois de reassistir Lua Nova e analisar meu trabalho corporal, comecei a pensar em formas de criar oposições a ele. Minha intenção sempre foi de criar três partes diferentes de mim em meus trabalhos. Partindo do Lua Nova que tratava sobre os impulsos internos, fui em direção as minhas relações com o externo. Dessa forma, trabalhei com a interação e o deslocamento pelo espaço, com a luz do sol, levando em consideração o quanto a temperatura e a estação do ano me transformam e transforma meu corpo.

No entanto, durante a pesquisa prática da dança e a minha vontade de criar uma partitura corporal, acabei deixando transbordar o que sentia no corpo em palavras. Me envolvi no trabalho corpo-palavra e nas relações do eu-outro-mundo e comecei meu processo de escrita para A Porta, paralelamente a criação da partitura de Solar.

A Porta foi a minha entrega apaixonada pelo texto. Sempre tenho boas e más relações com ele, como quando leio e não entendo nada, mas também como quando leio algo que parece ter sido escrito para e sobre mim. Então comecei os meus esboços de acordo com as questões que me surgiam enquanto dançava, refleti sobre o interno e o externo que foram abordados anteriormente e acabei dando ênfase nessa passagem entre um e outro, nas transformações que a própria pesquisa me proporcionou. Eu brinco de ser eu. Eu brinco de ser séria. Eu brinco de ser artista. Crio pelo prazer de criar, assim como já dancei inúmeras vezes apenas pelo prazer de dançar.

### 3.1 PROCESSO DE LUA NOVA



**Figura 1:** Lua Nova. Foto de Karine Schuller

A concepção de Lua Nova, aconteceu durante a disciplina de Performance III, com a professora Maíra Castilhos, que trouxe como proposta para a turma utilizar a tecnologia como aliada em nossos processos criativos e como impulsionadora de criação artística. A turma teria a liberdade de escolher se trabalharia individualmente ou em duplas e grupos. No fim das contas, todos construímos trabalhos individuais, mas com toda a turma colaborando na produção e nas gravações.

Para haver uma pesquisa mais direcionada e criações que se conversassem, escolhemos uma palavra para servir de tema: afeto. Uma palavra condutora como a palavra

afeto, nos leva a um campo muito amplo de pesquisa. Todos os dias, o tempo todo somos afetados por decisões governamentais, pelas mudanças climáticas resultadas da maneira como o ser humano afetou a natureza, somos afetados pela nossa história de vida que deixa rastros na nossa personalidade, como a relação com a família, amigos e relacionamentos amorosos. E somos afetados por nós mesmos, em nossos pensamentos que nos julgamos antes mesmo que os outros pensem algo a respeito de nós.

Durante o processo de criação da videoperformance, comecei a fazer um apanhado sobre as minhas relações pessoais e pensar mais a respeito da minha visão do mundo e questioná-las, tentando entender de onde elas surgiam e porque surgiram de tal forma.

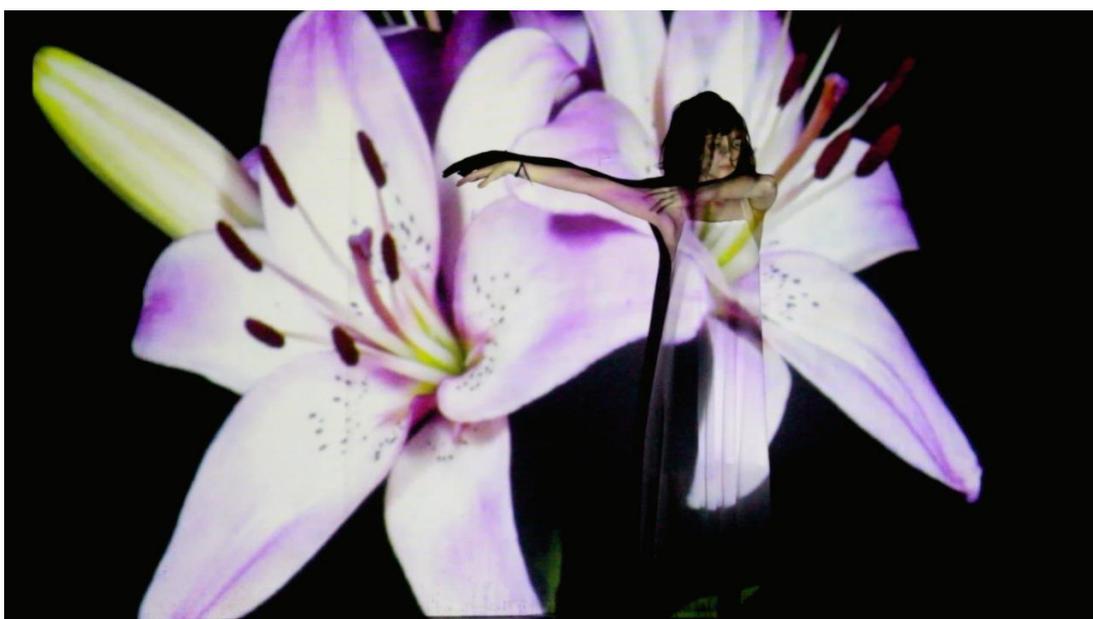
Como estudante de Artes Cênicas e participando de outras atividades, além da disciplina de Performance III, onde surgiu a proposta da criação da videoperformance, também comecei a perceber a relação dessas outras atividades na forma de construção do meu trabalho.

Fazia parte de um grupo de palhaçaria feminina onde formulávamos ciclos de trabalho. Estávamos em um ciclo no qual cada uma das palhaças deveria pensar em um exercício específico para uma das outras palhaças, levando em consideração as dificuldades que cada uma teria dentro do jogo de cena. Minha colega trouxe um exercício para mim, com uma proposta de imersão na qual eu deveria ser vendada e me imaginar dentro de uma caixa preta onde ninguém poderia me ver e eu poderia fazer tudo aquilo que eu quisesse. Fui motivada a me movimentar pelo espaço da maneira mais livre e sem lógica que poderia fazer. Depois de terminada essa etapa eu deveria começar a falar sem parar tudo o que estivesse sentindo e tudo o que eu tivesse sentido durante a experiência. Fiquei muito tempo em silêncio. Recebi novamente a instrução de falar e continuei em silêncio. Não conseguia dizer nada. Novamente fui motivada a falar e então disse que tinha muita dificuldade em falar sobre as coisas porque preferia escrever sobre elas. Esse foi meu primeiro estalo.

Comecei a pensar nas imagens que gostaria de formar no vídeo e a primeira de todas foi a que está no minuto final. Pensei no meu apreço pela lua e pela noite e senti vontade de formar um céu. Um céu cheio de nuvens onde eu ficaria flutuando em meio delas como a lua. Pensei numa das coisas que mais gosto de fazer que é dançar, mas que não queria criar uma coreografia, iria selecionar algumas músicas e dançar improvisando, sendo afetada por diferentes ritmos musicais; deixaria a câmera gravando e dançaria as músicas inteiras, para depois selecionar os momentos que mais se encaixariam com o texto que eu escreveria.

Por duas vezes fiz a experiência de criar uma playlist com músicas bem diferentes umas das outras e fiquei dançando sem parar por duas horas inteiras. Dançando exaustivamente, eu acabei me relacionando intuitivamente com as qualidades do movimento abordadas na pesquisa de Laban. Vou descobrindo a fluência, o fluxo dos gestos, a pesquisa pelo espaço, dando ênfase na kinesfera que varia de pequena, média e ampla. Foi uma ótima experiência que deu muito certo. Selecionei cinco músicas dessa playlist para dançar no dia da gravação.

Durante as pesquisas sobre a interferência da tecnologia na performance achei muito interessante o conceito de Mapping, onde o performer relaciona seus movimentos com os movimentos de uma projeção. Resolvi experimentar. Selecionei algumas imagens em movimento, a maioria delas em câmera lenta e fiz alguns testes. Escolhi aquelas em que minha possibilidade de movimentação se relacionava melhor com a movimentação da própria imagem.



**Figura 2:** Lua Nova. Foto de João Quinalha

Já tinha as ideias bem formuladas na minha cabeça, mas antes de fazer as gravações, precisaria gravar o texto. Estava com muita dificuldade na escrita. Comecei várias vezes de muitas formas diferentes, apaguei e comecei de novo do zero. O processo estagnou.

Desde que comecei a pensar sobre a videoperformance assisti a muitos vídeos de outros artistas, dentre eles estava Letrux<sup>13</sup>. A artista canta as letras que ela mesma compõe, tendo uma forma de escrever poesia que muito me interessa e alguns dos seus videoclipes foi ela mesma que gravou e editou. Ela faria um show em Florianópolis e resolvi ir já sabendo que ela é uma cantora performática e que com certeza seria afetada pela apresentação que iria ver. Durante o show, em dois momentos, ela declamou poemas de sua autoria. Suas palavras ecoaram em minha cabeça e entraram em meu coração como uma flecha. Palavras fortes, concretas e que foram decisivas para o meu trabalho. Depois do show, sentei e escrevi meu texto de uma vez só.

Com o texto finalizado e o áudio dele gravado no Laboratório de Som da UFSC, pude continuar com a elaboração das imagens, já pensando na edição do vídeo e do áudio. As primeiras gravações foram feitas com as projeções das imagens e os balões. Utilizei um vestido branco para que as imagens também se projetassem em mim e me movimentei de acordo com as imagens projetadas. A cena com os balões teve uma produção mais difícil e demorada, até encher todos eles, organizar no espaço e ir deitando sobre eles, apoiando os balões em lugares estratégicos do corpo, para eu conseguir me manter flutuando em cima dos balões. As filmagens aconteceram, mas por duas vezes as gravações foram deletadas sem querer no Laboratório de Cinema e precisei refazê-las.

A Filmagem da dança foi feita na Caixa Preta do Bloco D do Centro de Comunicação e Expressão (CCE). Contei com o auxílio do técnico de luz para organizar os equipamentos da iluminação. Escolhi três cores de luzes: azul, rosa e um estrobo. Montamos as luzes, colocamos o linóleo para não aparecer o chão de madeira, montamos a câmera com tripé e a outra câmera preparada para fazer filmagens a mão livre.

Me conectei com as canções escolhidas para o dia, busquei a sensação presente na linguagem do meu texto. Improvisei buscando a expressão dos meus sentimentos, a angústia pela dificuldade de comunicação, procurei falar com meu corpo, fazendo força para tirar de dentro de mim tudo aquilo que um dia quis dizer. Deixei meu corpo livre, minhas movimentações eram espontâneas, respeitando e sentindo os impulsos internos que surgiam.

---

<sup>13</sup> Atriz, escritora, cantora, compositora e instrumentista brasileira.



**Figura 3:** Lua Nova. Foto de Paula Pivatto

As gravações, finalmente, estavam prontas e o momento da edição chegou. Mais um processo para aprender mais sobre mim. Um grande estranhamento causado por me ver pela câmera pela primeira vez e um grande processo de auto aceitação começou. Quanto mais trabalhava e mais me via trabalhando, mais eu aprendia comigo mesma e com o meu próprio texto. No início, um pouco de dificuldade no trabalho técnico porque nunca havia editado algo mais complexo, onde precisaria experimentar efeitos e tomar mais cuidado com os cortes.

Fiz uma seleção dos momentos mais interessantes na filmagem da dança. Eu tinha uma gravação com plano aberto e câmera no tripé e outra com câmera a mão livre. Além de filmagens dançando, gravei cenas extras só do meu rosto e interações com um balão. Selecionei os melhores momentos com o balão e com a projeção das imagens também.

Comecei a montagem descobrindo um pouco dos efeitos do editor de vídeo. Apliquei efeitos de sobreposição na cena extra com imagens apenas do meu rosto. Apliquei sobreposição com máscara em partes do vídeo que danço com plano aberto, para ter três versões de mim mesma no mesmo take. Faço a montagem seguindo o ritmo do texto e procuro uma música de base. Utilizo um sample da canção *Female Energy*, de Willow Smith,

e posteriormente o som recebe algumas alterações para se tornar a trilha sonora oficial da obra.

Com o som definido, a montagem é finalizada seguindo o ritmo cíclico do som e criando relação com o texto. Faço mais algumas afinações de transição de cortes e da colorização das imagens e a edição está finalizada. E então, o processo termina.

Um trabalho revelador e muito empolgante de criar. Senti uma grande satisfação com o produto final e vi um grande crescimento meu como artista. A criação da videoperformance me afetou na vida particular, profissional e ainda reverbera dentro de mim. O primeiro trabalho totalmente concebido por mim e que me causou um imenso desejo em continuar pesquisando sobre vídeo, dança e performance.

### 3.2 PROCESSO DE SOLAR



**Figura 4:** Solar. Foto de Luís Henrique Bianchet

Depois de analisar o vídeo Lua Nova, pensei em criar a oposição dessa obra. Trabalhar com o dia, luz do sol, calor e movimentos amplos. Tudo o que deixei dentro do corpo e a sensação de solidão não poderiam existir nesse outro trabalho. Aquele era a representação da minha sombra e esse seria da minha luz.

Trabalhando com palavras que me remetessem ao verão e a liberdade, escrevi um poema para externalizar tudo o que estava no meu mundo das ideias e que ainda era muito imaginário e simbólico. Escrevi sobre a liberdade, sobre o meu desejo de sair do escuro e ir para fora, sentindo o calor do sol em meu corpo que um dia já esteve mergulhado na noite escura. Utilizo a lembrança da sensação do verão como representação da minha alegria por poder movimentar meu corpo com autonomia. Querendo o sol em minha pele, querendo que meu corpo seja a representação da mudança interna. Agora mais do que nunca sinto prazer em ser eu mesma e vivo em harmonia com minha essência tropicana, que sempre esteve presente em mim.

Como em Lua Nova, eu fiz exercícios de dança e gravei improvisações corporais em músicas previamente selecionadas que possuíam ritmos muito diferentes, nesse trabalho eu comecei a procurar melodias e letras que se relacionassem com a minha ideia inicial. E então, buscava desenvolver uma partitura corporal, para futuramente relacionar meus movimentos do corpo com os movimentos da câmera. E assim, possibilitaria uma nova maneira de ver os detalhes da minha dança e criaria uma nova relação com a edição do vídeo.

Escolhi uma paleta de cores, músicas e palavras para me guiarem. Fazendo o caminho inverso do trabalho anterior, onde meu corpo ditou as regras, e as cores e os sons vieram depois. Iniciei exercícios corporais utilizando verbos como cortar, amassar, flutuar, derreter, etc.; como impulsionadores dos meus movimentos. Trabalhando com nível baixo, médio e alto para explorar o máximo possível da minha kinesfera e do espaço onde pesquisava o movimento do meu corpo. As músicas escolhidas durante as experimentações eram sempre ritmos latinos, principalmente samba, bossa nova e cúmbia.

Além de trabalhar com verbos, experimentei sentenças inteiras. Como uma afirmação ou uma interrogação movem o meu corpo? A pesquisa com as palavras sempre aliadas ao espaço, ritmos, níveis, planos e direções. O deslocamento também foi algo a ser pesquisado com meu corpo. Como chegar diretamente e indiretamente ao meu objetivo? Questionamentos que funcionam no corpo físico, mas também no campo metafórico.

As minhas experimentações eram gravadas, deixava filmando por meia hora sem interrupções e depois de dias com muitas gravações assisti a todas as filmagens e fui selecionando os momentos mais interessantes que surgiram. Depois da seleção de pequenas partituras, utilizando o editor de vídeo como ferramenta, fui fazendo cortes nos vídeos de dança e reorganizando os momentos selecionados para criar uma sequência.

Depois de ter criado um vídeo com partituras selecionadas de diversos dias diferentes, fui experimentar no corpo essa sequência que criei. Então comecei outra etapa da construção da minha partitura corporal. Fazia repetições dos movimentos selecionados e experimentava maneiras de transitar entre um momento e outro. Assim, fui mudando alguns momentos de ordem, criando novos movimentos e tentando manter a partitura viva e não totalmente presa numa sequência. Tentei não me ater a marcações de tempo, mas ainda sim procurando um ritmo próprio da sequência. Segui experimentando os movimentos com diferentes fluxos e ritmos.

Trago a representação da tropicalidade existente em mim com um som verdadeiramente brasileiro, inspirado em nossa bossa nova. Esse estilo que nos colocou em evidência ao mundo, representando a nossa maneira de viver a vida com suavidade e paixão. Desejando aproveitar ao mundo e a companhia das pessoas que nos rodeiam. Quero viver meu corpo e o que posso fazer com ele, quero aproveitar o tempo, o sol, o calor e as frutas, é claro. Nada mais tropical do que a presença de nossa natureza sendo representada pelas frutas. Elas trariam cor, vida e sabor ao vídeo. O prazer de aproveitar a vida e ao momento.

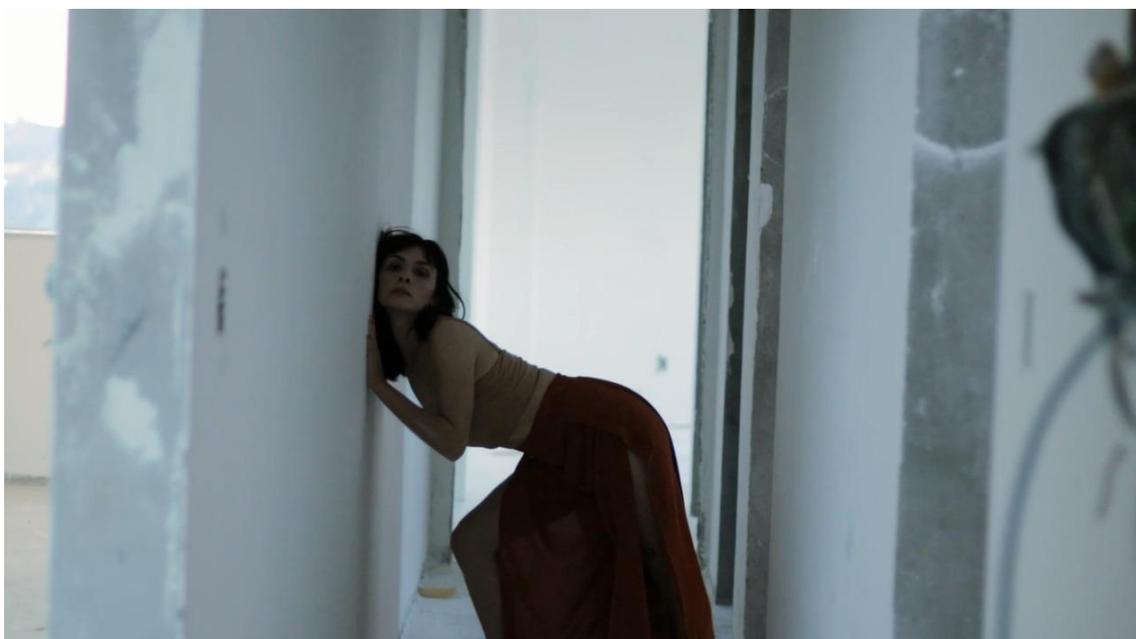


**Figura 5:** Solar. Foto de Luís Henrique Bianchet

As gravações aconteceram em uma casa em construção como metáfora ao meu próprio corpo-mente que está em constante construção. A casa conta com quatro quartos, um banheiro

e um ambiente amplo com uma janela grande no andar de cima. Esse cômodo dá acesso a uma escada que leva até o andar de baixo, que tem mais um banheiro e outro ambiente amplo.

A partitura do vídeo Solar inicia com movimentos suaves, que tiro de dentro de mim e entrego ao mundo, é meu despertar, lento, levemente preguiçoso, mas disposto a se abrir cada vez mais. Quando me levanto e passo a mão por meus cabelos, abro os olhos e me percebo de repente acordada e viva. Estou no quarto dos fundos e saio em direção ao corredor, a partir do corredor, todos os movimentos são improvisados, ainda baseados em movimentações já antes experimentadas nos ensaios. Danço durante toda a gravação sem música, explorando o movimento do corpo pelo corpo e pela exploração do espaço.



**Figura 6:** Solar. Foto de Luís Henrique Bianchet

Depois de passar pelos corredores eu entro em mais dois quartos. Nesses quartos, deixo alguns objetos que fazem referência a uma casa ocupada por alguém. No primeiro quarto que entro, deixo no chão alguns quadros coloridos. No segundo, uma planta em cima de um objeto que já estava na casa. Como as paredes da casa foram cobertas por massa corrida e depois lixadas, a casa toda está cheia do pó branco que saiu das paredes. Como queria brincar e utilizar todos os elementos presentes na casa ao meu favor, decidi soprar um

pouco do pó presente em todo o espaço da casa, que já estava na minha roupa e no meu corpo também.

O cômodo mais amplo foi ótimo para explorar movimentações mais amplas e com mais velocidade. Utilizei um tecido branco, presente também no início do vídeo, como um elemento agregador para a minha improvisação. Todos os outros objetos presentes no cômodo já estavam lá. A escada foi explorada nas gravações também. Desci e subi diversas vezes com velocidades diferentes e também explorei o deslocamento, procurando subir e descer de formas indiretas e diretas.

Como meu trabalho é ligado também as palavras, utilizei um áudio gravado da minha poesia que foi escrita no início do processo e que contribuiu para a criação das movimentações do meu corpo. No primeiro momento, durante o áudio entrariam cenas onde estou comendo uva, laranja, banana e bebendo água de coco, cenas extras que gravei em uma cadeira de praia pegando sol no andar de baixo da casa, na janela do cômodo amplo e no último quarto da casa. No momento da edição, a filmagem com a laranja foi a única que compôs com a estética geral do Solar. Por conta disso, decidi retirar todas as cenas com as frutas da estrutura do vídeo.

O processo de edição do vídeo foi um pouco mais complexo. A montagem precisava ser feita com mais atenção no começo, de um corte para outro, já que havia uma sequência de movimentos para ser respeitada. Eu tinha filmagens da coreografia de ângulos diferentes e algumas dando mais ênfase para a parte posterior do meu corpo e outras para a parte inferior. O quarto que utilizei para filmar não era muito grande, então eu e o filmmaker optamos por ter partes da partitura com detalhes só das pernas ou só dos braços. Filmar o corpo todo era praticamente impossível, então um plano aberto que enquadrasse meu corpo inteiro seria feito no outro cômodo maior e no corredor.

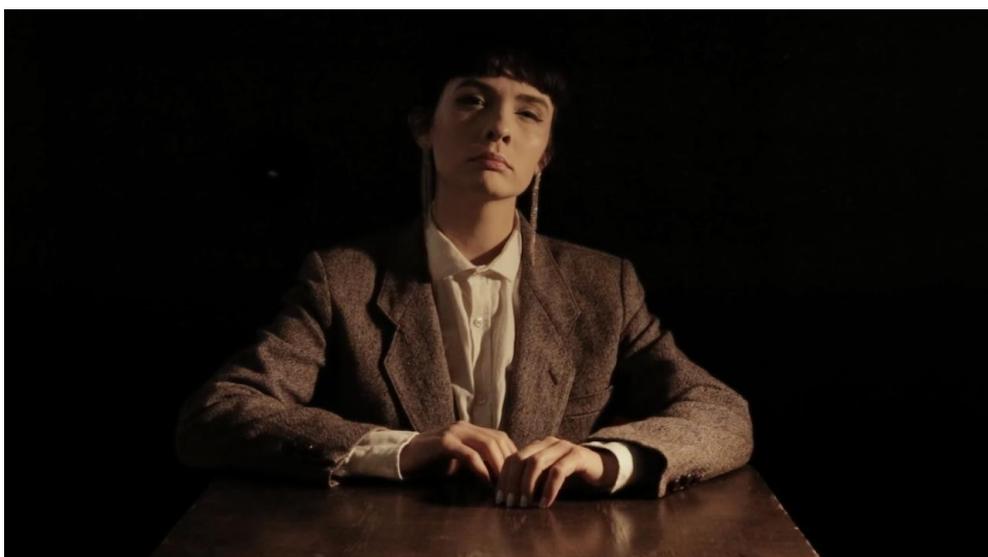
A sequência do corredor mesclado com as entradas foi simples, haviam gravações de entradas diferentes em cada quarto e outra só do corredor. Passamos então para a sequência do ambiente maior. Temos filmagens com o plano bem aberto e câmera parada, e filmagens com plano médio e que acompanham a minha movimentação. Para dar sequência as movimentações de uma filmagem para a outra, escolhemos movimentos estratégicos que envolviam movimentos com o tecido. Nos primeiros momentos fiz a sequência que havia estruturado antecipadamente e posteriormente passei a brincar com a sequência que tinha feito. Como estava improvisando, em todas as filmagens eu criava movimentos diferentes,

então a melhor maneira de fazer cortes, que pareciam se conectar, era utilizando o tecido como referência. Logo depois optei por mesclar uma das filmagens da escada para trazer mais dinamismo e contraste, já que era uma cena muito clara e outra escura.

Passamos para a última etapa da montagem que era criar uma sequência de imagens para compor com minha poesia. Utilizamos as cenas extras gravadas no último quarto, que tem alguns elementos como cadeiras, uma planta e uma máscara feita de papel colorido. Além de cenas com a cadeira de praia e da janela, que tem muita luz do sol e faz bastante referência ao texto.

A criação da sonoplastia foi feita inicialmente por mim. Gravei com o aparelho celular o áudio da poesia, utilizando um aplicativo de gravação de som. Depois escolhi o som de base, que foi utilizado em alguns ensaios anteriores a gravação. A música escolhida foi *Me ame em Miami*, de Flora Matos, essa música tem duas versões feitas por ela, a versão escolhida faz parte do álbum *Medito e Me Acalmo*, lançado no ano de 2021. Utilizei uma plataforma online, Vocal Remover, para separar a voz da parte instrumental da canção e utilizei a versão sem a voz da cantora original. Para o som de fundo do áudio escolhi uma versão em violão de uma bossa nova e alterei um áudio retirado da plataforma de efeitos sonoros da BBC, da categoria ‘eletrônicos’. Além disso, finalizo com o som de uma campainha, para fechar o trabalho por completo.

### 3.3 PROCESSO DE A PORTA



**Figura 7:** A Porta. Foto de Luís Henrique Bianchet

A minha terceira parte do trabalho era a que mais me intrigava. Eu não sabia o que ela poderia se tornar, sempre foi muito claro que ela é o resultado da relação dos dois primeiros e um grande símbolo do que foi todo o meu trajeto até aqui. Este terceiro vídeo foi muito focado no texto, que cada vez se prova mais importante na minha vida artística e também na minha vida pessoal. Gosto muito de escrever para mim mesma.

O papel em branco então começou a ser rabiscado, fui deixando sair os devaneios, as perguntas sem respostas, a dor de alguns momentos, a indignação comigo mesma e com o mundo. Relembrei a minha história. Relembrei o meu processo de pesquisa do início até aqui. Escrever sobre as mudanças que a dança trouxe para meu corpo-mente iniciaram uma sequência de questionamentos a respeito da minha maneira de criar, de quem eu sou como artista e de quem eu quero me tornar.

Fiquei de frente para outros lados meus que ainda não haviam sido explorados em Lua Nova e Solar. Entrei em contato com a minha confusão, com o meu medo sobre as mudanças apesar de sempre deixar claro que amo novidades, vi a minha complexidade e todos os sentimentos ambíguos que eu posso ter. Encarar a falta de experiência, as tentativas de não criar expectativas e ao mesmo tempo a minha sede de aprendizado e o sonho do trabalho com reconhecimento.

O autoconhecimento, que sempre foi um dos meus objetivos nessa pesquisa, veio vindo em passos largos. Perceber a minha vaidade de supetão causa um estranhamento, me reconhecer em um dos sete pecados capitais é sem dúvida dramático. Me vi de repente refém da ira e da preguiça também. Foram surgindo tantas perguntas a respeito da vida, de mim mesma, das pessoas que me cercam e do mundo. Fiquei perdida e a única maneira de me achar de novo era escrevendo.

É ali, na escrita, que encontro abrigo e silêncio para refletir sobre aquilo tudo que ainda não compreendo e passo a dar nomes aos momentos até então vividos. Escrevo com o objetivo de escrever sobre mim, mas sempre endereçado a outras pessoas. Quase como um manual de como lidar comigo e entender como funciona a minha mente. E no fim das contas, percebo que escrevi sobre os outros também, escrevi sobre o que vi. Tento acreditar que escrevo sobre todos e para todos.

Enquanto componho meus textos vou buscando sonoridades, imagens e sensações que melhor podem construir esse meu novo jardim de palavras. E quando penso em jardim, é

justamente porque meus textos precisam de um tempo até florescerem de verdade. Depois de plantar todas as sementes que quero, preciso de um tempo para que elas brotem e a poesia de fato nasça. Só então, depois de dias, retorno a esse meu jardim e observo quais palavras de fato nasceram. Rego algumas com complementos, retiro as que não vingaram, troco as que estão murchinhas e adubo minha poesia de novo. Agora sim o jardim está pronto para florir. É então na próxima leitura, dias depois, que entro no jardim todo florido e percebo então o que a minha poesia é de fato, vejo tudo o que está bom aos olhos e ouvidos, posso até podar algumas coisas caso necessário, mas sei quando meu trabalho está pronto.

Tive uma grande preocupação com o sentido de tudo aquilo que escrevi. Será que faz mesmo parte desse universo que estava construindo? Eu preciso criar uma parte que condiz com as outras e que condiz comigo mesma. Apesar de que a minha intenção sempre foi criar uma trilogia, mas que cada parte dela, fosse um trabalho inteiro, que tivesse personalidade própria.



**Figura 8:** A Porta. Foto de Luís Henrique Bianchet

Percebi, ao longo do meu processo de escrita, que fui criando cinco momentos diferentes e cada momento trazia um assunto em foco. Senti a necessidade, posteriormente, de criar cenas de transições entre um momento e outro. Para escrever, fiz uma grande reflexão a respeito de minha trajetória como pessoa e como artista. O primeiro momento traz questões

que se relacionam com a nova fase da minha vida e como a noção do tornar-se adulto se altera de geração para geração, onde observo meus pais e não reconheço neles as estradas por onde passei e onde desejo ainda chegar. Penso sobre minhas motivações e também sobre a falta delas.

O segundo momento aborda questões existenciais sobre a minha individualidade e sobre o meu lugar no mundo, quais espaços ocupo e as mudanças que o amadurecimento trouxe para mim, alterando a minha maneira de observar uma mesma coisa. Isso se completa com a minha ação totalmente cotidiana, que envolve a primeira etapa de um processo. Estou me preparando para começar a cozinhar.

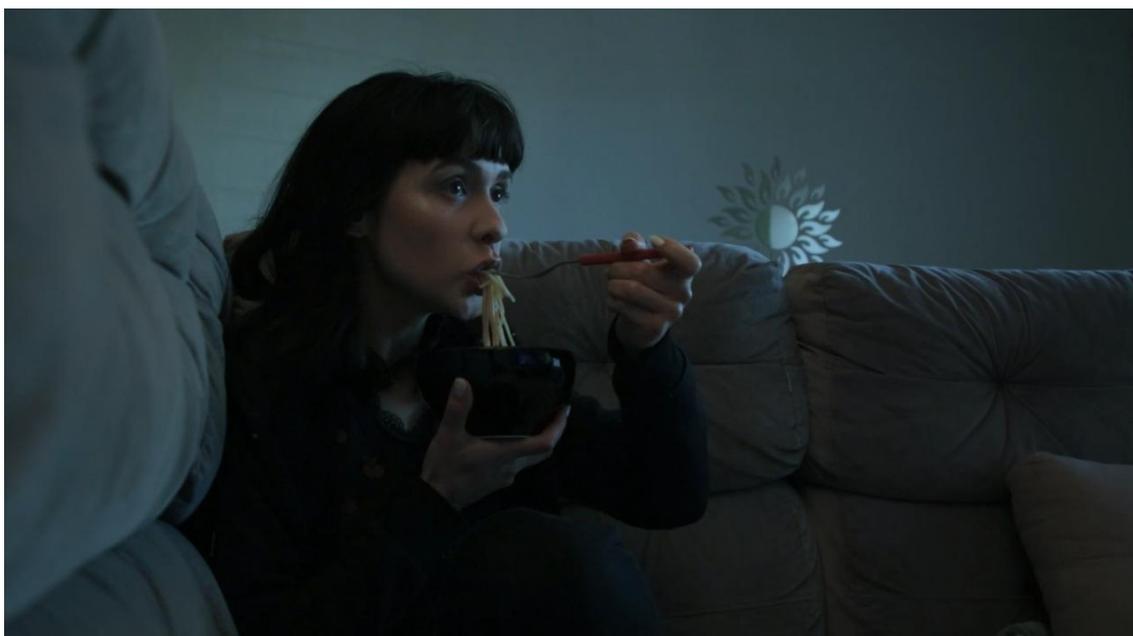
O terceiro momento é sobre as catástrofes da vida. Explano minha indignação a respeito do tempo que passa de uma maneira que não me favorece, mesmo já tendo chego à conclusão de que não sou o centro do mundo, a minha necessidade de ser, sempre me coloca em maus lençóis. E como sempre, não assumo meus erros sozinha porque sei que os outros erram assim como eu.

Então eu chego no quarto momento, que é a representação das minhas tentativas de rir de mim mesma, uma herança do meu trabalho com a palhaçaria, de observar minhas atitudes perante ao mundo e ver nos meus erros e defeitos uma potência criativa. Sempre tive um problema sério com a memória, detesto me lembrar de coisas que já aconteceram e de ideias que já tive. Resolvi então enfrentar algumas. Compartilho ideias que foram ponto de partida para projetos maiores e que se transformaram muito até chegar ao resultado final. Compartilho ideias que nunca saíram do papel, outras que foram executadas da mesma maneira que foram pensadas. Compartilho minhas boas e más ideias.

O quinto e último momento é um apanhado de acontecimentos concretos, mas que podem parecer imaginários. Pequenos absurdos tratados com leveza. Fechando então com meu rosto limpo e alma também, dizendo a verdade, nada além da verdade. Que já entendemos que não é nunca delicada, muito menos sutil. A única coisa melhor do que falar a verdade é inventá-la.

Depois de estabelecer momentos diferentes, percebi a necessidade de uma transição de um momento para outro. Pensei então em cenas que fazem sentido ou não de estarem ali. A primeira cena, faz alusão ao próprio texto de A Porta, concretizando então uma das minhas ideias presentes no quarto momento. A segunda tem a intenção de revelar faces ocultas que nem eu mesma reconheço às vezes, pensando em meus lados mais obscuros faço alusão a uma

cena do Lua Nova, onde passo as mãos pelo meu rosto e utilizo um efeito de sobreposição. Nesse caso utilizo também o fundo escuro, mas a luz que me ilumina é avermelhada e não azulada como é em Lua Nova, além de utilizar a própria luz no meu rosto para criar sombras que naturalmente trazem diferentes nuances para o meu rosto. A terceira seria uma cena onde estou usando uma máscara, mas durante o processo de edição, ela foi substituída por uma cena em que estou com uma laranja. Essa cena foi gravada para estar no Solar, mas foi descartada. Tomei essa decisão porque em todas as cenas de intervalo eu estava em algum ambiente fechado da minha casa ou com algum elemento do cotidiano, então a cena com a máscara não encaixava na estética geral. A quarta transição representa a minha fuga das responsabilidades, estou comendo macarrão e assistindo tranquilamente. Essa transição é colocada justamente depois do momento em que me preocupo com a pesquisa de conclusão de curso.



**Figura 9:** A Porta. Foto de Luís Henrique Bianchet

Quando vi então, finalmente, o terceiro roteiro planejado, não pude deixar de pensar nele como um grande momento de sinceridade. Eu não vou dar a você uma sequência dos vídeos anteriores que siga o mesmo formato porque assim não seria a minha terceira parte de fato.

Eu gosto do acaso e de como ele acontece, quando vejo, está ali diante de mim o meu projeto pronto. A terceira parte não poderia se parecer mais comigo e com o que eu faço. Me oponho a dança, me oponho ao movimento que estava liderando o caminho. Apresento uma nova versão de mim diante da câmera, que o meu espectador não estaria esperando ver.

É o fechamento completo de um cliço, que se emenda no começo de um novo, por isso escolhi o título A Porta. É pela passagem de um lado para o outro de uma porta que entramos ou saímos, é o dentro e fora, é uma coisa e outra. O autoconhecimento nos traz sentimentos opostos, como a angustia do Lua Nova e a liberdade do Solar, depois apenas aprendemos a lidar com isso, com todos esses lados que descobrimos existir dentro da gente. Não deixamos de sentir as coisas ruins e as boas, aprendemos a viver entre elas, navegando. As perguntas mudam.

Este terceiro vídeo é o fim dessa etapa da minha vida pessoal e profissional e o começo de uma nova. A oposição dele aos dois anteriores é justamente o ponto que o coloca dentro dessa sequência, ele é o inesperado, é a consequência da pesquisa.

O processo de filmagem foi mais longo, porém simples. Havia um roteiro mais estruturado para seguir, que facilitava no planejamento de gravação de cada parte do texto e do tempo de organização de uma cena para outra. Montei uma pequena estrutura de filmagem com um cobertor preto para o fundo, uma luz lateral amarela, uma mesa, uma cadeira e outros acessórios que variavam de acordo com a cena gravada.

O processo de edição desse terceiro vídeo é mais simples que do Solar. Assisti as filmagens dos textos, selecionei as partes mais bem executadas em questão de atuação, selecionei o tempo de cada cena de transição e então a montagem foi feita.

Iniciei um processo de busca para eleger a minha trilha sonora. A primeira canção faz parte da trilha sonora do filme *Her* de Spike Jonze, produzido em 2013; a segunda é som de base de uma bateria tocando Bossa Nova; a terceira faz parte da trilha sonora do filme *Beyond The Black Rainbow* de Panos Cosmatos, produzido em 2010; a quarta é uma das músicas que usei em meus ensaios do Solar, Cúmbia Del Mar; a quinta e última faz parte da trilha sonora da série americana *Twin Peaks* de David Lynch e Mark\_Frost, que tem sua primeira temporada produzida em 1990. Além das músicas citadas, utilizo o som de passos e de uma porta abrindo retirados do acervo de sons disponíveis no site da BBC.

#### 4. PRODUÇÃO E PÓS-PRODUÇÃO

A filmagem de Lua Nova, foi feita em 2019, durante a disciplina de Performance III, por conta disso, foi simples de encontrar locação, figurino e equipamentos para realizar as gravações. Conteí com o apoio da UFSC para a realização desse projeto. Fiz algumas das gravações dentro do horário de aula, mas acabei precisando refazer algumas em outros horários porque minhas filmagens foram apagadas do acervo de gravações da disciplina. Minhas filmagens aconteceram dentro da Caixa Preta e do Estúdio no Bloco D do CCE e a gravação de áudio no laboratório de Som.

As filmagens de Solar e A Porta foram feitas em dois dias diferentes, dia 18 de julho de 2021 gravamos as imagens internas. Todo o texto de A Porta foi gravado na sala de estar da minha casa, a segunda transição em um dos banheiros e a quarta transição também na minha sala de estar, no sofá.

Além de gravar boa parte de A Porta, foram feitas cenas do Solar, onde eu apareço comendo banana, uva, laranja e bebendo água de coco. Essas cenas seriam usadas durante o áudio do segundo vídeo, mas no momento da edição, não senti que elas encaixavam com o resto de toda a produção e achei melhor retirá-las da composição. Acabei por ocupar apenas a cena da laranja, como uma cena de transição de A Porta.

O segundo dia de gravações seria dia 1 de agosto de 2021, mas por conta das mudanças climáticas a gravação foi remarcada para o dia 8 de agosto. Seria o dia de gravações externas onde eu precisava muito da luz do sol e também usaria figurinos que remetessem ao verão, então escolhi esperar para gravar em um dia que a temperatura estivesse mais alta.

Gravamos, então, dia 8 de agosto de 2021, a primeira transição de A Porta, no jardim da minha casa e a terceira num espaço aberto próximo a minha residência, seria a cena com a máscara que foi retirada da composição final. E então gravamos todas as cenas do Solar na outra locação. Uma casa em construção na mesma rua onde eu moro. É uma casa de dois andares que no momento ainda não tinha nem janelas e portas, apenas a estrutura mais geral de uma casa e com a presença de diversas ferramentas utilizadas para a sua construção. Fiz filmagens em todos os cômodos da casa, exceto os banheiros.

#### 4.1 EQUIPE DE TRABALHO

As gravações de Solar e A Porta precisariam ser feitas com equipamentos de qualidade, já que Lua Nova contou com os equipamentos disponíveis na universidade. Encontrei então, pessoas que poderiam trabalhar comigo nas gravações, uma pessoa para colaborar com as filmagens e edição, outra para maquiagem, outra para a criação do áudio do vídeo Solar e mais uma quarta pessoa para colaborar na direção do texto do vídeo A Porta.

A edição da música de Lua Nova foi feita por meu colega de turma Matheus Marques durante a disciplina e contei com a sua colaboração também para a edição da trilha sonora do vídeo Solar. As gravações de Lua Nova, feitas em 2019, foram feitas por Karine Schuller, Paula Pivatto e João Quinalha, que também eram colegas da turma de Performance III. A colaboração de direção do texto de A Porta, foi feita por João Quinalha, também um colega de turma e grande amigo, que acompanhou muito de perto meus processos de criação e poderia trazer apontamentos muito importantes, já que ele conhece muito bem minha forma de trabalho.

As gravações dos outros dois vídeos, Solar e A Porta, foram divididas em dois dias. Contei com a colaboração de Luís Henrique Bianchet, formado em Audiovisual pela UnoChapecó, que é um grande amigo desde os tempos de escola e teatro na cidade em que cresci. Outra grande colaboração foi de Nicole Lindner, minha amiga a mais de 10 anos, colaborou na concepção dos cabelos e maquiagens nas cenas das frutas tropicais e também fez meu cabelo e maquiagem nos dias das gravações. Os dois me acompanham e acompanham meus trabalhos artísticos a muitos anos, então também conhecem muito bem a minha maneira de trabalhar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este memorial descritivo apresentou o meu processo de pesquisa, criação e execução de três vídeos: *Lua Nova*, *Solar* e *A Porta*. Procurei detalhar a minha pesquisa desde o princípio, desde as primeiras fagulhas de interesse pela experimentação do vídeo como meio de criação artística.

O meu processo de pesquisa iniciou com o desejo de me aproximar mais das ferramentas tecnológicas que podem servir de aliadas à minha descoberta de linguagem artística e que se relaciona fortemente com os projetos que vem sendo executados na contemporaneidade. Busquei inspiração em grandes pioneiros e pesquisadores que tinham como tema central de seus trabalhos a expansão dos conceitos relacionados a sua área de estudo. Artistas que não tinham medo de criar. Essa busca pela liberdade do corpo e do movimento me levaram ao encontro de Laban e de Klaus Vianna. O instinto desbravador de Cunningham e de Halprin me proporcionou a coragem de experimentar diferentes recursos artísticos para realizar meus projetos. Assim, fui adquirindo novas perspectivas sobre a dança, sobre o corpo, sobre o mundo e sobre a vida. Merleau-Ponty cruzou meu caminho de pesquisa teórica e prática, me instigando cada vez a me perceber enquanto crio, que é algo tão importante quando se tem como objetivo descrever seu processo artístico.

Meu ponto de partida foi o diálogo que se estabelece entre arte e tecnologia, atualmente. Me aproximei de três importantes nomenclaturas: videoperformance, videodança e videoarte. Como situado no trabalho, me atenho a esses conceitos metodologicamente, porém compreendo o método como um caminho em abertura, que se constrói no percurso, visto que a minha liberdade artística se torna prioridade ao longo do processo de criação. Minhas produções se encontram nas relações entre diferentes linguagens artísticas, me mantenho em um espaço de hibridização de formas e me atenho a experimentar as possibilidades que o trabalho videográfico me proporciona.

Em seguida, parti para a interação do meu corpo com o vídeo. Iniciei entrando em contato com as técnicas de estudo do movimento de Rudolf Laban, que me proporcionaram suporte para a pesquisa prática da dança no meu corpo e em paralelo me aproximei da concepção de dança de Klaus Vianna. Quando introduzi o elemento da câmera em minhas experimentações encontrei apoio e inspiração em Merce Cunningham, que é um dos pioneiros a experimentar uma sequência de dança no vídeo. Ainda assim, continuei a procurar outro

artista que fizesse de sua vivência e sensibilidade grandes vetores de criação e me deparo com o trabalho de Anna Halprin, uma artista que me inspirou profundamente e trouxe o frescor que eu precisava para continuar o meu caminho.

Minha pesquisa prática e minha pesquisa teórica seguiram lado a lado até as primeiras ideias para minha trilogia. Então dei espaço para o meu corpo-mente entrar em ação e começar a estruturar os projetos artísticos. Mesmo que Lua Nova já estivesse pronto, ele ainda assim foi um grande vetor para direcionar quais seriam os próximos caminhos a serem explorados.

Enquanto fazia meus estudos de movimento para o Solar, foi interessantíssimo notar a relação que criei entre o corpo e a palavra, já que escrevia depois dos meus ensaios. Eu realmente tinha interesse em fazer o terceiro vídeo, A Porta, mais focado nas minhas relações com a escrita, mas não imaginava que a dança se tornaria o principal estímulo para a criação do meu texto. Essa relação entre essas duas linguagens é algo que eu com certeza tenho interesse em continuar cultivando depois de ver o quão potente é a sua interação.

Os três vídeos trouxeram grandes desafios para mim, cada um da sua forma. Lua Nova me colocou, pela primeira vez, no lugar de diretora. Todas as escolhas dependiam apenas de mim mesma. Foi estranho assumir esse lugar de responsabilidade e ver em mim uma artista completa, que tem a capacidade de criação e também tem a capacidade de gerir um projeto.

Solar também me desafiou em relação a direção de vídeo. Além de estar sem o ambiente da universidade e sem os equipamentos que ela poderia me proporcionar, precisei estar o tempo todo dando indicações para o filmmaker que estava comigo durante as gravações. Em Lua Nova, a gravação da dança foi feita de forma mais experimental, apenas me preocupando em gravar as movimentações de forma livre, mas em Solar, eu havia criado uma partitura de movimentação inicial e uma relação com um ambiente totalmente diferente. Mesmo que quisesse me conectar apenas com o movimento do meu corpo, eu precisava estar o tempo todo gerindo as gravações. Acredito que a falta da colaboração de um diretor no momento das filmagens, acabou sendo um empecilho para experimentar, de forma mais completa, a dança.

A filmagem de A Porta foi mais tranquila por ter um roteiro a se seguir. Também senti falta da presença de um diretor, mas acredito que a sua falta tenha sido menor do que na gravação de Solar. E em meus ensaios eu tive a presença de um diretor de texto, então não estava insegura enquanto a minha atuação. Esse terceiro vídeo precisou de uma atenção maior

aos elementos de cena e da composição do espaço, e acabou sendo mais cansativo de executar.

Em relação a descrição dos projetos, fui pega de surpresa pela dificuldade de encontrar as palavras certas para detalhar da melhor forma as minhas escolhas artísticas. Ao longo do processo aprendi a interpretar melhor as minhas vontades enquanto artista, entendi que tipo de trabalho eu quero realizar e me vi muito mais capacitada para gerir equipes e criar trabalhos artísticos.

Me desafiei a elaborar mais dois vídeos e a descrever meus três trabalhos da melhor maneira possível, com os recursos disponíveis no momento. Meu caminho artístico com certeza se tornou mais rico e as minhas composições floresceram ao longo dessa pesquisa. Hoje consigo ver as estradas que mais tenho interesse em percorrer e, só consigo ver com tamanha clareza, através do desenvolvimento da minha pesquisa sobre o corpo. Era algo que sempre persegui intuitivamente, mas que hoje tenho uma base de conhecimento mais forte que me sustenta e me impulsiona a seguir caminhando.

Me sinto mais capacitada para realizar pesquisas, projetos, para criar o meu estilo de trabalho, para perceber fundamento em minhas escolhas estéticas, para lidar melhor com a minha subjetividade e dar vida as minhas ideias.

Desta forma, construí um projeto que simboliza a minha trajetória artística, até agora, e que com toda certeza servirá como propulsor de novos projetos e ideias. Sempre segui meu caminho buscando pela melhor forma de me descobrir como artista, já que fui apresentada a tantas formas de expressão. Vi em mim o ânimo de me equilibrar entre diversas fronteiras não me limitando a fazer uma coisa só e sim em *fazer*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Liliane Luz; LEAL, Tito Barros. Videoarte e Videodança: Letícia Parente e as Novas Artes na Terra do Sol. **XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte**. 2014.

BARBOSA, Vivian Vieira Peçanha. Laban e Merleau-Ponty: Relações entre teoria de corpo, movimento e percepção. **Revista Moringa - Artes do Espetáculo**. João Pessoa UFPB, v. 7, n. 1. p. 97-117. jan/jun. 2016.

FAZENDA, Maria José. Merce Cunningham, uma revolução tranquila. In: **História(s) da dança sobre Merce Cunningham**. Paralelo programa de aproximação às artes performativas. Teatro Municipal do Porto, 2020/2021.

GITELMAN, Cláudia. Dança moderna americana: um esboço. **Pro-posições**. vol.9, n.2. p. 09-22. 1998.

GREINER, Christine. O registro da dança como o pensamento que dança. **Revista D'ART**. p.38-43. 2002.

LIMA-LOPES, Rodrigo Esteves de. **O uso do corpo como meio de comunicação na videoarte brasileira**: Letícia Parente, Ana Lívia Cordeiro e Otávio Donasci. 2017. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/321474086\\_O\\_uso\\_do\\_corpo\\_como\\_meio\\_de\\_comunicacao\\_na\\_videoarte\\_brasileira\\_Leticia\\_Parente\\_Analivia\\_Cordeiro\\_e\\_Otavio\\_Donasci](https://www.researchgate.net/publication/321474086_O_uso_do_corpo_como_meio_de_comunicacao_na_videoarte_brasileira_Leticia_Parente_Analivia_Cordeiro_e_Otavio_Donasci). Acesso em: 05 de julho, 2021.

LISBOA, Aline. Formas expressivas da contemporaneidade: a estética do processo em filmes realizados via celular. **Revista Telemática**. vol. 11. n. 3. p. 1-13. 2015.

MACHADO, Arlindo. O vídeo e sua Linguagem. **Revista USP**. n. 16. p. 6-17. 1993.

MARQUES, Isabel A. Revisitando a dança educativa e moderna de Rudolf Laban. **Sala Preta**. v. 2, p. 276-281. 2002.

MELLO, Christine. Extremidades do Vídeo: O Vídeo na Cultura Digital. **Conexão – Comunicação e Cultura**. vol. 3, n. 6. p. 17-34. 2004.

MILLER, Jussara Corrêa. **A escuta do corpo**: abordagem da sistematização da técnica Klauss Vianna. 2005. 141 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de artes, Campinas, SP. 2005.

MILLER, Jussara Corrêa. **Qual e o corpo que dança?** dança e educação somática para a construção de um corpo cênico. 2010. 143 f. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. 2010.

MILLER, Jussara. NEVES, Neide. Técnica Klauss Vianna – Consciência em movimento. **Revista do LUME**. n. 3, p. 01 - 07. Campinas, 2013.

MOTA, Julio. Rudolf Laban, a coreologia e os estudo coreológicos. **Repertório**. n.18. Salvador. p. 58-70. 2012.

MUNIZ, Zilá. Rupturas e Procedimentos da Dança Pós-Moderna. **O Teatro Transcende**, Blumenau, v.16, n.2, p.63-80. 2011.

NEVES, Neide. **O movimento como processo evolutivo gerador de comunicação** - Técnica Klauss Vianna. 2004. 114 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

NEVES, Neide. Introdução. *In*: \_\_\_\_\_. (org.). **Klauss Vianna: Estudos para uma Dramaturgia Corporal**. São Paulo: Cortez, 2008. p. 17-19.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Merleau-Ponty: O Corpo como Obra de Arte. **Revista de Filosofia (UFRN)**, v. 7, n. 08, p. 95-108, 2000.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Merleau-Ponty: O Corpo como Obra de Arte e a Inexatidão da Verdade. **Cronos**. vol.9, n.2. p. 393-403, 2008.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. **Estudos da Psicologia**. Natal, v. 13, p. 141-148. 2008.

QUEIROZ, Léla. Corpo, dança, consciência: circuitações e trânsitos em Klauss Vianna. Salvador: **EDUFBA**, 2011.

REIS, Alice Casanova dos. A Subjetividade Como Corporeidade: o corpo na fenomenologia de Merleau-Ponty. **Vivência** n.37, p.37-48. 2011.

REIS, Andréia M. F. **O Corpo Rompendo Fronteiras**: uma experimentação a partir do Movimento Genuíno e do Sistema Laban/Bartenieff. 2007. 185f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, 2007.

SACCOL, Débora Matiuzzi Pacheco. MEYER, Sandra. A composição em Merce Cunningham. *In*: **Anais do VII Congresso da ABRACE**. Porto Alegre. v. 13, n. 1, 2012.

SANTANA, Ivani Lúcia Oliveira de. **(Sopa de) carne, osso e silício**: as metáforas (ocultas) na dança-tecnologia. 2003. 173 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

SCARPATO, Marta Thiago. **O corpo cria, descobre e dança com Laban e Freinet**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Educação Física. UNICAMP, Campinas, 1999.

SOUZA, Isabel Carvalho de. Especificidades da videodança: o hibridismo, experiência tecnestésica e individualidade no trabalho de jovens criadores brasileiros. **E-Com**, v. 2, n.1, p. 1-9. 2008.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. Retraçar passo em dança: Angel Vianna e Anna Halprin. **Vazantes**, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes, Fortaleza, v. 2, n. 2, p. 48-56, 2018.

TOMASS, Izis Dellatre Bonfim. A Dança como crítica à Representação: Merce Cunningham e a filosofia da diferença. **Revista Conceição**. Campinas, v.9 n.020007, p.1-19. 2020.

VIEIRA, Ana Moraes. **Horizontes Transversais**: Artes da Imagem e do Som em Minas Gerais (2000-2010). 2012. 183 f. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte. Escola de Belas Artes /UFMG. 2012.

VILLELA, Elisa Helena. **Dança e vídeo**: um estudo de interação de linguagens. 2001. 94 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. 2001.

VINHOSA, Luciano. Videoperformance: corpo em trânsito. **Estado da Arte**. v.1, n.2, p. 293-303, 2020.